

"e-Dalğa". Şəbəkə Dərgisi. II sayı. KULTUROLOGİYA. "Postmodernizm" elmi-kulturoloji, ədəbi-tənqidi yazılar toplusu

"e-Dalğa" Şəbəkə Dərgisinin ikinci sayını dünya humanitar-kulturoloji düşüncəsinin ən çox mübahisəli probleminə - postmodernizm məsələlərinə həsr etdik. Bu sayda azərbaycanca postmodern düşüncə texnologiyasına, sənət - bədii-fəlsəfi cərəyanına aid Azərbaycan və dünyanın tanınmış imza sahiblərinin yazılarıyla tanışlıq imkanı yaratmışıq...

"e-Dalğa" Şəbəkə dərgisinin baş redaktoru:

Aydın Xan (Əbilov), yazıçı-kulturoloq

M Ü N D Ə R İ C A T

1. Niyazi Mehdi. "Azərbaycan postmodernizminə giriş" -----	səh. 2
2. Eyvaz Taha. "Postmodernizm və arxadan atılan daş" -----	səh. 7
3. Meri Klages. "Postmodernizm" -----	səh. 9
4. Təyyar Salamoğlu. "Yarımqıç əlyazma". Postmodernizm..." -----	səh. 14
5. Fayaz Çaqani. "Postmodernizm" -----	səh. 23
6. Nərmin Kamal. "Umberto Eko və Postmodernizm fəlsəfəsi" -----	səh. 26
7. Qorxmaz Quliyev. "Postmodernizm..." -----	səh. 29
8. Rahid Ulusel. "Tənqidin metodoloji problemləri" -----	səh. 42
9. Umberto Eko. "Postmodernizm, istehza, əyləncəvilik." -----	səh. 49
10. Vaqif Yusifli. "Xaqani Hassın şeirləri" -----	səh. 52
11. Əlavə materiallar. Dünyanın əsas ədəbi-sənət cərəyanları -----	səh. 55

Niyazi Mehdi

"Azərbaycan postmodernizminə giriş"

POST-MODERNİZM VƏ PLYURALİZM. "PLYURALİZM" ANLAYIŞINDA NƏYİ UNUTMUŞUQ

Bu yazıda çağdaş Azərbaycan sənət düşüncəsi üçün gərəkli ola biləcək bəzi düşüncələri bölüşmək istərdim. Bu düşüncələrin çoxu "Post-modernizm" deyilən və yeni nəsl yazarlarının arasında populyar olan olayla bağlıdır. Post-modernizm Batı düşüncəsinin məhsuludur, bəziləri onu XIX yüzilin ikinci yarısına, bəziləri XX yüzilin ikinci yarısına aid edirlər. Ancaq hər iki halda Post-modernizmin bir kökü var, çox vaxt onu bəlişləməyi unudurlar. Batıda həmin kök XIX yüzilin ikinci yarısında da vardı, XX yüzildə də. Biz Demokratiyanın sevimli sözü və faktı olan plyuralizmi deyirik. Post-modernizm məhz plyuralizmin sonucudur, elə sonucudur ki, plyuralizm olub gəlişən yerdə qaçılmaz olaraq ortaya çıxmalı olur.

Azərbaycan mədəniyyətində kulturoloji informasiya azadlığının olmasına baxmayaraq biz deyəmmərik ki, çağdaş sənətimizdə plyuralistik səviyyə hələlik yüksəkdir. Onu da söyləyim ki, plyuralizm heç ona doğma olmalı olan Azərbaycan mətbuatında da yoxluğa çatan azlıqlardır. Niyə? Ona görə ki, əsl plyuralizm çox variantlılıq deyil. Çoxvariantlılıq plyuralistik olmayan Sovet rejimində də olub. Məsələn, Stalin Siyasi Bürosunda problemlərlə bağlı ayrı-ayrı variantlılıq deyilib. Eləcə də Azərbaycan Sovet incəsənətində kənddən və şəhərdən hərə bir cür yazıb. Plyuralizm daban-dabana tərs duran baxışların, ideolojilərin, estetik görüşlərin bir arada, bir millətin dünyasında bulunması və yaşamasıdır, məsələn, ateizmlə dinin, kommunistlərlə liberalların, millətçilərlə kosmopolitlərin, realistiklərlə abstraksionistlərin, ənənəviçilərlə avanqardistlərin. Azərbaycan elmində də, sənətində də və bütünlükdə toplumunda da bu yoxdur və ya bu, hələ başlanğıc, rüşeym halındadır. Durumun paradoksu ondadır ki, indiki mədəniyyətimizdə nə məzmun, nə forma planında plyuralizmə yasaq yoxdur. Hər halda sənətdə NƏDƏNSƏ NECƏ yazdığına görə heç kimi tutmurlar, sürgün etmirlər, olsa-olsa TV-yə buraxmırlar.

"Nədən" yazmağın plyuralizminə "necə" yazmaq plyuralizminin alternativini

Son illərin Azərbaycan ədəbiyyatında plyuralizmi sezdirən yazılar var, onların adını Həmid Hərişçi "andəqraund" qoyur, kimlərsə onlara postmodernist deyir. Onlar Azərbaycan gerçəkliyindən yazırlar, hətta lağ, sayğısızlıq çalarlarında Anar, Elçin kimi ünlülərin adlarını bədii tekstə calayırlar, Pikassonun bəzi şəkillərinə calanmış qəzet parçası kimi. Hərçənd həməncə sual çıxır bunun sayəsində ovsunlayıcı, magik enerjili yazı yapırlarmı?

Akademik musiqidə mənim üçün yeni səs fakturasını, cizgi oynartılarını eşitdirən Cavanşir Quliyev, Rəhilə Həsənova, populyar musiqidə isə Vaqif Gərayzadə var. Onlar plyuralistik başqılıqda magik, erengetik şiddət yarada bilirlər. Ancaq bütün bunlar sayca bir ulus üçün çox azdır.

Yeri gəldi, plyuralizm məsələsindən bir planı da açım. Plyuralizm NƏDƏN danışır, NƏYİ göstərməkdə kəskin başqılıqlardan doğa bilər, məsələn, biri İçərişəhəri çəkir, o birisi zibil qutularını. Plyuralizm həm də NECƏ danışır, NECƏ göstərməkdə kəskin başqılıqlardan doğa bilər, məsələn, biri İçərişəhəri realistik görüntüdə, o birisi zibil qutularının tillərində (kubizm variantı) sındıra-sındıra, qırçınlaya-qırçınlaya göstərə bilər. Sənətdə başlıca uğurlar NƏDƏN

danişmağın plyuralizmindən yox, NECƏ danişmağın plyuralizmindən alınır: məsələn, Ermənilərlə konflikt müstəvisində Qarabağ mövzusu yasaq olanda bu mövzuya həsr olunmuş ən zay şeir də heyranlıq doğurur, adamların ürəyini və sırasını vəlvələyə salırdı. Ancaq bu yasaq yoxdursa, mövzunu NECƏ vermək məsələsi önəm qazanır. Sən Qarabağdan elə film çəkə bilərsən ki, mən həmişəki sevgimin, filan ermənilərə həmişəki qəzəbimin, bütün bu mövzu ilə bağlı stereotipləşmiş həmişəki düşüncələrin “quru” təkrarını görüm. Bu təkrar məni genişləndirmir, bu təkrar məni özümlə və ya başqa nələrlə konfliktə salmır, bu təkrar məndə bilmədiyim düşüncə və duyğu rəqsini, oynaşmasını yaratmır. Belə filmlərin sistematik olaraq çəkilməsinə nə gərəkdir!? Belə filmlər mövzunu sistematik olaraq murdarlayır, mövzunu bezikdiriciləşdirir.

Bax, plyuralizmi belə açandan sonra söyləmək olar ki, Azərbaycan sənətində NECƏ DEMƏK, NECƏ EŞİTDİRMƏK, NECƏ GÖSTƏRMƏK məsələsində kasadlıq var. Bir dəmir qazana ayrı-ayrı ağacı, daşı döyəcəyəndə ayrı-ayrı səslər çıxır. Eləcə də sənət bir mövzunu necəlikdə fərqlənən “taxta-tuxta” ilə döyəcləməlidir ki, başqa-başqa “səslər” alınsın. Bax, bizdə belənci plyuralizm problemi var. Bizdə NƏLƏRİN yox, NECƏLİKLƏRİN qıtlıq problemi var. Özü də sənətdə plyuralizmin yoxa çatan azlığına tən gəlir azərbaycanlı resipientlərində, yəni sənət qavrayıcılarında analogi azlıq. Yəni deyə bilərikmi ki, bizdə musiqi avanqardının minlərlə dəlisi var ki, hətta bilet baha olsa belə, pul tapıb qulaq asmağa gedəcəklər? Deyə bilərikmi ki, bizdə ən əcaib estetik axtarışlarda bulunan teatrların salonunu dolduracaq qədər tamaşaçı var?

İndisə sənətdə NƏYƏ göstərməkdən az önəmli olmayan, bəlkə də daha önəmli olan NECƏ göstərmək məsələsi ilə bağlı bir incəliyi söyləyim. Günümüzün gerçəkliyi “gözəl qadın” deyil ki, göstərən kimi hamı hayıl-mayıl olsun. Bizim Azərbaycan gerçəkliyi çox bayağı, çox sıyıq, çox dayaz bir dünyadır. İşə bax ki, bizim pullularımız, bizdəki yüksək vəzifəliyə də yaman darıxdırıcıdırlar. Ancaq ola bilməz ki, onlar milyonların sayəsində titanik şəxsiyyətlərə çevrilməsinlər, çünki tarix boyu pul nə qədər pislənibsə, o qədər də öyülüb və bu pislənən və öyülən pul milyonlara çatanda yiyəsinə verdiyi imkanlarla onu elə dəyişdirib ki, o bizlərə oxşamayıb. Nə qədər keyfiyyətsiz adam olsa da, pulun qaldırdığı mərtəbədə o elə perspektivləri görür ki, biz görəmmirik və ona görə də bizə titanik görünürlər. Onlar siyasi, iqtisadi və kültür dünyasında elə non-liniarlıqda, elə çalarlarda oyunlara girişirlər ki, biz “ölərilər” üçün bu, titanların savaşı kimi görünür (düzdür, cırtdanı titan edən pulun canı bizim pul qarşısında miskinliyimiz, başısağılığımız olur, olmayanda pul birdən birə kağız-kuğuza çevrilir).

Bəs onda nədən pullularımız da belə darıxdırıcı görünürlər?! İndilik bilmirəm. Bəlkə də ona görə ki, onlar ictimai fiqur deyillər, cəmiyyətə qapalıdırlar.

Bütün bunları mən nədən dedim? Dediym odur ki, bizim gerçəkliyimiz elə deyil ki, onu yaxşı göstərən kimi gözəl sənət əsəri alınsın. Bəlkə də bütün dünyada gerçəklik elə deyil. Ona görə də Umberto Eko, Orxan Pamuk mistik labirintlər cızmalı olurlar. Ona görə də Dostoyevski detektiv süjetlərə əl atırdı. Ona görə də ədəbiyyatda, kinoda qəzalar, seks, qan belə çox olur. Görünür, onlarsız sənət üçün gerçəkliyi ilginc, gərgin, dərin etmək nadir hallarda mümkün olur.

Beləliklə! Əski aldanışdır ki, realist göstərməyi, görməyi bacardın, yaxşı əsər yapacaqsan. Gerçəklik bizim dörd yanımızdadır, heç bitrimiz də özümüzü axmaq saymırıq və ona görə də bu inamda bulunuruq ki, onu bilirik və ona görə də onu bizə göstərən əsərlərlə darıxırıq. Buradan çıxan sonuc, bizim sənətin baş problemi gerçəkliyin azlığı deyil, gerçəkliyin sıyıqlığıdır. Bax, əgər o bu gerçəkliyi labirint, mistika strukturunda, aurasında, seks, qan, savaş, qəza gərginliyində mənə göstərə bilsəydi və ya intellektual oynaşmaların sayrışmasında açsa bilsəydi, olardı aləm. Ancaq bir şərtlə. Elə etsəydi ki, bu labirint, bu qan, bu seks, bu qəza Qərb tapıntılarının suyunun suyu olmasın. Fırt edib Batının burnundan düşməsin!

Konfutsinin sayğı fəlsəfəsi, kəltür dəyərləri və kulturoloji həyasızlıq

Dünyanı NECƏ verməklə bağılı bir açıqlamanı da yapım. Mədəniyyət “tikilisinin” aşğıların yuxarılara sayğısı üstündə durmasını hamı həmişə sezib. Ancaq ilk dəfə Konfutsi “övlad sayğısı” fəlsəfəsi ilə bu sezilənləri aydın anlayışlar dilinə çevirib. Kamal Abdullanın “Yarımcıq əlyazma” romanını düşünəndə bəzi nəsnələri Konfutsi sayəsində anladım. Kamal “Kitabi-Dədə Qorqud” qarşısında piyeteti, heyranlığı - bir sözlə, sayğını öldürmə aktı ilə dekonstruksiya edir. Ancaq bu sayğısızlıq Rafiq Tağıda, Ələkbər Əlidə, Seymur Baycanda olan sayğısızlıq deyil. Onlarda sayğısızlıq - indi kəskin səslənən sözü deməli olacam - həyasızlıq həddinə çatmış sayğısızlıqdır (özü də Rafiq Tağıdan Seymuracan həyasızlıq artan xətlə gedir). Qoy bu yazarlar sözlərimi oxuyanda hirsələnməyə tələsməsinlər, mən elmi söhbət edirəm. Neçə dəfə yazmışam ki, Batıda Frankfurt məktəbinin, Mişel Fukonun, Rolan Bartın sayəsində ideya tapılmışdı ki, hakimiyyət iradəsi təkcə Dövlət, hökumət və insanlar arasında deyil. Bizə necə düşünməyi diktə edən modalar, ideyalar, dilin qrammatikası da bizim üzərimizdə hakimlik edir. Ona görə də toplumda insanların azadlığının, özgürlüyünün yüksək dərəcəyə çatması üçün təkcə Dövlətin hakimiyyət zonasını daraltmaq azdır. Repressiv, yəni səni basan modaların, dil qrammatikasının, əxlaq normalarının və sairənin də hakimiyyət zolağını daraltmaq gərəkdir. Buradan da Batıda qrammatikanı pozan şeir və romanlar, montaj qrammatikasını pozan Qodar filmləri və s. ortaya çıxmışdı ki, hamısını dədə-baba qaydalarına sayğısızlıq əlamətlərində kvalifikasiya etmək olar.

Sayğı-sayğısızlıq-həyasızlıq ilişgiləri tarixdə çox müxtəlif biçimlərə düşüb. Bütün milli mentalitetlər, bütün əxlaq modelləri sayğı üstündə qurulub və bu sayğını göstərməyənləri cəzalandırmaq üçün dürlü vasitələri də hazır saxlayıb (məsələn, sayğı göstərməyəne “utanmaz adam” damğasını vurub). Əski Yunanıstanda Sokrata bu sayğısızlığa görə ölüm kəsmişdilər. Ancaq belə cəzalara baxmayaraq Avropada Sofistlər də peyda olmuşdu ki, hörmətsizliklərinə görə cəzasız qala bilmişdilər. Beləcə, Avropa necə yaranıb, Avropa nədir, suallarının cavabında söyləməliyə ki, Avropa mədəniyyətə, əxlaqa, dini, fəlsəfi dəyərlərə sayğı ilə sayğısızlığı bir arada saxlamaq genişliyini ilk dəfə əldə etmiş qitə, yeganə ideyadır. Buddizm Hindistanda Hinduizmə sayğısızlıq dozəsindən yaranmışdı, ancaq Hindistan həmin sayğısızlığa dözəmməyib özündən yad ünsür kimi onu atmışdı. Hərçənd yenə də biz bütün yerdə qalan mədəniyyətlərdə görə bilərik ki, çoxluğun sayıb uca tutduğu dəyərlərə müəyyən dərəcədə hörmətsizlik göstərən ərənlər tapılmışdı - məsələn, Molla Nəsrəddin, Sabir, Mirzə Cəlil. Ancaq nədən bu sayğısızlıqlarına görə onları həyasız sayan bəzi çağdaşlarına baxmayaraq bütünlükdə onlar həyasızlar kimi qavranılmamışlar? Səbəb odur ki, onların sayğısızlığında bir “daha yaxşı gələcək uğrunda” istəyi, ideyası vardı. Total sayğısızlıqda, bax, bu olmur, ona görə də total sayğısızlıq həm sinizm, həm də həyasızlıq kimi qavranılır. Onu da söyləyim ki, mənə psixoloji olaraq, nə qədər çətin olsa da, bu həyasızlıq həddinə çatmış sayğısızlığı mədəniyyətimiz üçün konstruktiv sayıram. Öncələr neçə dəfə yazmışam ki, Azərbaycanın dirilməsi, çiyinlərini silkələyib qalxması üçün millət həyasızlaşmalıdır, yəni öz haqlarını bilib, öz haqlarını tələb etməyə əngəl olan utancaqlılıqla, abır-həya ilə sağollaşmalıdır.

Millətin həyasızlaşması böhrandır. Ancaq Azərbaycan hələ yetərincə həmin böhrana düşməyib. Bax, bütün bu girişdən sonra deməliyəm ki, adlarını çəkdiyimi yazarların hamısı total sayğısızlığın törətdiyi həyasızlıq pafosuna tutulmuşlardır. Ona görə də Seymurun romanında nə ata, nə ana, nə əxlaq, nə millət, nə ədəb simvolları sayğısızlıq aksiyalarından canını qurtara bilmir. Bu romanda total həyasızlıqdır oxucunu güldürən, miskin Azərbaycan gerçəkliyini bir az da olsa sənət üçün ilginç edən. Beləcə, mən Seymurgili bu cür öydüm. Ancaq ədəbiyyat tarixi üçün onların rolunu görsəm də, söyləməliyəm ki, bir məsələdə uduzurlar. Azərbaycana nifrət etmək asan işdir, hər küçədə qarşına çıxan yaramaz buna əsas verir. Belə-belə nəsnələrə görə Nitsşe almanlara, Bodler fransızlara nifrət etmişdi. Çətin məsələ Azərbaycana sevməkdir. Səni psixi xəstə edən yaramazlıqlara qalib gəlib sevmək - çətin məsələ budur. Sənət isə yendiyi,

öhdəsindən gəlidiyi çətinliklərin dərəcəsi yüksək olduqca yüksəlir. Seymurgilin sənəti “mənə nə deyəcəklər” abır-həyasının ortaya qoyduğu çətinliyin öhdəsindən gəlməkdən dəyər qazanır - ancaq bu çətinlik çoxmu böyükdür ki, dəyər də böyük olsun?!

Birlik və Müxtəliflik

Sənətdə necə göstərməkdən, bildirməkdən doğan plyuralistik müxtəliflikləri açandan sonra Post-modernist müxtəlifliyə çıxmaq. “Eynilik” və ya bizim türkcədə “Birlik” çox nəsnələri açan DƏHŞƏTLİ gözəl və tutumlu sözdür. Eyniliyin türk variantı olan “Birliyin” bir çaları var: “Birlik” sözü “Vəhdət” sözü kimi çoxluların, cürbəcürlərin BİR-də toplanmışlığını bildirir. Belə “Birlik” BÜTÖVLÜK kimi görünür və belə “Birlik”də “Bir” təkə başqalarını özünə yığmır. Özü də başqalarında güzgü ciliklərində görünən Günəş parıltısı kimi görünür. Klassik Alman fəlsəfəsində, filosof Adorno demişkən, “Bir” belənçi idi (bütün bu söhbətləri mən çağımızı anlamaq üçün edirəm). Adorno deyirdi: “Alman idealistləri Eynilikdən danışanda nəzərə alırdılar ki, əsl Eynilik müxtəlifliklə barışmalıdır, ona görə də özünü təsdiq etmək üçün harada müxtəliflik rastına çıxsa, onları öz identikliyi ilə “basıb yeməməlidir”.

İnsanlarda da elədir, çoxluğu birə yığmaq yoxsullaşdırma ola bilər. Bir düşünün, adama həvəslə demokratiyada “dinc yolla hakimiyyətin dəyişməsinə, hakimiyyətə gəlməyi” başa salmaq istəyirsən. Onun başında isə mənfi mənə daşıyan “hakimiyyət davası” deyilən bir ideya var. Sənin söylədiklərini qanmaq üçün tezcə sözlərini “hakimiyyət davası” ideyası ilə eyniləşdirir, birləşdirir və deyir, “hə, sənin demokratlarının işi də hakimiyyət davasıdır”. Beləcə, onun şüurunda “hakimiyyət davası” sənin söylədiklərini elə basıb yeyir ki, hakimiyyət davasında demokratiyanın hakimiyyətin dinc yolla əvəzlənməsi nəzəriyyəsiindən heç bir başqalıq qalmır.

Post-modernizm fərqlərin fəlsəfəsindən doğub. Doğrudan da çağımızda cürbəcürlük basıb bütün bir olmalı olanları və ya bir görünənləri dağıdır. Bunu müxalifət və hakimiyyət düşərgələrində yaxşı görürük. Hər iki düşərgədə Birlik situasiyası yaranan kimi “bölünən hüceyrə” prosesi başlayır və fraqmentləşmə gedir. Düzdür, bu proses bütün tarix boyu olub. İstənilən dində bidətçi hərəkət “bölünən hüceyrə” proseslərinə düşərək təriqətlər, sektalar törədib. İstənilən dini, fəlsəfi, sosial ideyalar davamçıların yaradıcılığında o qədər dəyişib ki, ilkindəkindən heç nə qalmayıb.

Ancaq çağımızla öncəki dövəmlərin bir fərqi var. Öncələr bütün bu fraqmentləşmələrin, bölünmələrin üstünə bir utanış, bir suç kölgəsi düşürdü. Ona görə də bölənlər, ayrılanlar, qopanlar bölmək suçunu özlərinə götürməyib başqalarının üstünə yıxırdılar: Vahabilər (müvəhidunlar) İslam dünyasında öz fraqmentlərini, öz yollarını salsalar da əsl, ilkin İslamın, məhz, onlarda olmasına iddia edirdilər. Parçalamaqda isə başqalarını suçlayırlar. Beləcə, tarix boyu bölənlərin, parçalayanların heç biri etdiklərinin ağır yükünə, yəni suç, utanış yükünə duruş gətirməyib suçu başqalarının üstünə yıxmaqla məşğul olublar. Hətta dialektikaya görə müxtəlifliklərin birliyini anlamalı olan Sovet marksizmi də yalnız icazəli başqalığa razı olurdu və ona görə də Sovet mənəvi dünyasında Marksizm hər yerdə müxtəlifliyi basıb yeyirdi.

Yalnız öncə Modernizmdə, sonra Post-modernizmdə (eləcə də Demokratiyada) bölənlərin, parçalayanların üstündən suç, tərribat ləkəsi götürülür. Ona görə də dünyamız suç duyğusunu bilməyən arsızlıq (=həyasızlıq?) aləminə ya bənzəyir, ya da elə belə də aləmdir. Ona görə də dünyamızda Bir-dən ayrılmalar gedir. Öncələr də gedirdi, ancaq ayrılanlar sonda vətənləri Bir-ə qayıtmaq istəyini özlərində saxlayaraq ayrılırdılar. Post-modern çağında isə ayrılan geridönməzliyə, qayıtmazlığa özündən, Bir-dən azmağa məhkumdur, caz improvizələrində baş melodiyaya qayıtmayan səs “ləpələri” kimi.

Bütün öncəki mədəniyyətlər şırım-şırım demarkasiyon cızıqlar çəkirdilər və bununla intizam, düzüm yaradırdılar. Bütün öncəki mədəniyyətlərdə nələrsə elə yasaqlar qoyulurdu ki, pozulması ayıb, utanış gətirsin. Ona görə də hansı yasaq olunanlarınsa “adam arasına” buraxılması sərt çarpışmalardan, ağır “məhkəmələrdən” keçirdi. Yalnız çağdaş Post-modernist mədəniyyətdə hər şey üçün qapılar açıqdır, “buraxılış məntəqələri” isə simvolik görüntüyə çevrilmişdir. Ona görə də mən bilirəm ki, gün gələcək, dünyada hətta qızların mırıq dişli olması və ya mırıq diş görüntüsü üçün dişlərinə qara çəkməsi də gözəllik dəbinə çevriləcək. Cırıq, yamaq-yumaq cinslərdən, tüklü üzlərdən sonra niyə mənim sözlərim qəribçiliyə salınsın?!

Azərbaycanda bu cürbəcürləşmənin iblisənə rəqsinin ilk partiyası gedir. Ancaq elə bu, mənəviyyətsizlik, pozğunluq haqqında hiddətlər, ümitsizliklər doğurur. Bəs rəqsin ortası gələndə nə olacaq? Biz bu rəqsi yaxşı oynamağı öyrənməliyik, yoxsa ahıl kişilər kimi qırağa çəkilməliyik? Çağımızın baş suallarından biri budur. Azərbaycan post-modernistləri isə bu soruya öz cavablarını verməkdədirlər.

Qaynaq: <http://xariciədəbiyyat.azeriblog.com/2008/01/25/niyazi-mehdi-azerbaycan-postmodernizmine-girish>

"POSTMODERNİZM VƏ ARXADAN ATILAN DAŞ"

1- İnsan bımədiklərinin düşmənidir. Biz ara-sıra "postmodernizm" sözcüyünü ağızlardan eşidir, kağızlarda oxuyuruq. Bunda qəbahət yoxdur, buna sevinməliyik. Çağdaş dünyada özünü bütün ədəbiyyat, incəsənət, bilim, və düşüncə sahələrinə sıramış bu terminlə maraqlanmağımız, irələyishimizin yaşıl işığıdır. Amma burda önəmli bir məsələ var: Vaxt olur bilmədiyimiz işə başımızı soxur, anlamadığımız anlayışa qatlaşıırıq. Bununla da böyük bir fikri təcrübəni qavramadan onu geyim, yemək və saç modası səviyyəsinə qədər alçaldırıq. Bu turist davranışdır. Şeir kitablarının ön sözündə, ağız ədəbiyyatı toplularının başlağıcında, adda-budda müsahibələrdə və nəhayət çayxana danışıqlarında söz başına postmodernizmi dimdikləyirik. Sən demə bu sözü vurğulamadan yazıçının avanqard olduğu gerçəkləşmir. Xəstəlik də elə burasındadır. Bizdə postmodernizmə barmaq uzatmaq, çox vaxt onun hərfi anlamından uzağa getmir: postmodern yəni modernizmdən daha sonra, daha yüksək, daha yaxşı və daha avanqard! Biz isə bunların hamısınıyırıq, köhnə deyilik. Bu iddəə tövlədə yatmış aslanla, inəkdir deyə, cəsərlə əylənməyə bənzəyir.

2- Beş nəhəng düşünər, "Hüserl, Marks, Nitsə, Freyd və Haydeger"i anlamadan postmodernizm öz şərhini tapa bıməyəcək. Bu ilkin dayanacaqdan hərəkətə keçdikdən sonra Frankfurt məktəbi, Quruluşçuluq (Strukturalizm), Post-quruluşçuluq, Yapısöküm (Dekonstruksia), feminizm, Üçüncü dalğa axımı və Multi-mədəniyyət kimi dayaqlar və qaynaqlara qarşılaşıırıq. Adlar tükənən deyil, hərəsi də bir hava çalır: İhab Həsən, Çarlz Cenks, Lus İrigari, Fransua Lyotar, Jil Doloz, Jan Budriar, Mişel fuko, Feliks Gatari, və Riçard Rorti. Bu adlar qıraqda qalsın, irəli sürülən bəhslərin qaranlığında adamı dəhşət bürüyür: Çəşitli, qırmaqarışlıq bəhslərin qatı və dərin qaranlığında. Postmodernizm söz oyunu deyil, bunu anlamağa Adorno və Horkhaimerrin modern dönəmə aid yazdıqları "aydınlamanın dialektiası" (Dialectic of Inlightenment) başlıqlı kitabları yetər.

3- Bayaq dedim post modernizmə maraq sevindiricidir. Hardasa bu marağın özü azərbaycan uyğarlığına gərəklı olan qaynaqları axıdıb gətirəcək. Gec də olsa bu axın artıq başlanmışdı, başlıca göstəricisi isə mişel fukonun "Müəllif nədir?" və Rolan Bartın "Müəllifin ölümü" başlıqlı məqalələrinin çevrilməsidir. Ancaq bu çalışmaları və bu dartsımların gedışində yol verilmiş səhvlər bizi üşündürməyə bilməz. Çünki məntiqi məcrələrdən qırağa çıxmış dartsımlar postmodernizm barəsində əyri, bəzən də tərsə baxış formalaşdırır. Beləliklə biz yenə də tarixin başqa bir dönüş nöqtəsində yeni fikirlərlə özgün tanışlıq fürsətini itiririk. Belə ki, bu dönüş nöqtəsinin məhsulu sayılan yeni bir düşünüş tərzi barədə ya gözümüzü yumuruq, ya da arxadan topuğa daş atırıq. Söhbət bu məktəbin pis-yaxşılığından getmir, bu barədə ağızına gələni, ağılına batanı söyləyənlərdən gedir. Bizimkilərin çoxu postmodern bilginlərdən danışanda çılpaq pop ulduzları haqda deyilən dedi-qodular yadımıza düşür. Bu da yüksək və ciddi düşüncələrə yiyələnməyə can atan ulusumuzun zəif damarına çevrilir. Demək, postmodernizm tarixi axarından çıxaraq və öz ilkin anlamından boşalaraq Sovet dönəmi tapdalanmış royaların cövləngahına çevrilir. Bu da pərişanlığın, puçluğun və duyğusallığın başqa adıdır: Zahirdə duyğusallıqla döyüşən duyğusallın. İstanislav Andreski deyir: "Şəffaf və məntiqi düşüncə bilginin artmasına gətirib çıxarır. (elmin gəlişməsi bunun ən yaxşı örnəyidir.) bilginin artması isə gələnəksəl intizamı gec-tez laxladır. Əvəzində pərişan düşüncə bizi heç bir yerə aparıb çxarmır. Ona uzun sürə meydan verirsək yenə də heç bir etki bağışlamayacaq."

4- Doğrudur, postmodernizm ağılın klasik anlamına inanmır, ciddi və saray sənətinə istehza gözü ilə baxır. Amma bu onun gülünc mahiyyətinə dəlalət etmir, insan toplumunda yaygın olan və klasik filosofların gözündən yayınmış fenomenlərə diqqətlə baxmağını göstərir. Karl Popper kimi ağılçı (rasionalist) bir filosofla Rolan Bartın öləri müqayisəsində görürsənki klasik ağılçılıq ideoloji mahiyyət daşıyaraq nə qədər xolyalarda yaşayır. Elə bir filosof "liberalizm" deyə, kəsik baş kimi deyilərək gündəlik yaşamın acı gerçəklərindən uzaqlaşır. əvəzində Bart kimi bir

düşünər hətta günaşıra yediyimiz yeməklərcə bizə yaxınlaşır. Unun yeməklərin quruluşuna göz qoyması təsadefi deyil. Baxmayaraq ki, bütün bunlar postmodernizmə bəraət qazandırmır, çünki bu anlayışda qərribə şarlatanlıqlar görünlər az deyildi. Örnəyin, Lu İrigari deyəndə ki, "Nitsçe özünü (egonu) hər an partlayacaq atom çəkirdəyi timsalında görürdü," çoxları pıqqıltı ilə gülüşürlər. Nə yazıq ki, bu görüşlərin bəzisi doğrudur, gülüşlər isə yersiz deyil.

5- Postmodernizm barəsində danışmağa mənim səlahiyyətim geniş deyil. Hətta burda söylənməsi gərəkli olmayan nədənlərə görə, bu axımın bəzi öncüllərindən, örnəyin Budriar və ya Doluzdan xoşum gəlmir. Maraqlı düşüncəni daha çox Hans Gadamer, Pol Rikor, Riçard Rorti və Yürgen Habermasda görürəm. Bilirəm romantizmin ağlağan insani quruluşçuluq qəbristanlığında gömüldüsə, azadlıq və ixtiyar simgəsi olan öznə (subyekt) də onun xaçında çarmıxa çkildi.

Başqa sözlə, tarixi irəli sürüyən insan, toplumun və toplumdakı quruluşların əsirinə çevrildi. Mişel Fuko zehnimizi barlandımaq istəyirdi, bizi "həqiqəti qondaran güc" və "bağmsızlığımızı hədələyən ideologiya" önündə güllə batmaz etməyə çalışırdı. Lakin hərdən şaşırım ki, o böyüklükdə bir adamın fikri tapıntıları qismən də olsa niyə paradoks üzərində qurulmalıdır? Məcəzi həqiqət (hiper nreality) barədə sevimli Budriarın su lilləndirməsi bizə dərin bəsirət bağışlasa da, öznənin yenilgisinə gətirib çıxarır. Ancaq Jak Derrida kimi nəhəng bir filosofdan xoşum gəlmir desəm, bu işim Don Kixotun yel dəyirmanı savaşına getməsinə bənzəyəcək.

6- Postmodernizmə ögey yanaşmıram. əsasən Azərbaycan respublikasında postmodernizm barəsində gedən ilk ciddi məqalə 1997-ci ildə başçılıq etdiyim Cahan dərgəsində yer alıb. O zaman bu məqalə vaxtından daha ertə işıq üzü gördüyü üçün qürbətə düşdüsə, 2000-ci ildən başlayaraq partlayış nöqtəsinə gəlmiş postmodernizm dartışmaları qızışmağa başladı. Hər şey də elə burdan korlandı. Ərsəyə gəlmiş yeni yazıcıların bəzisi düşmənlərini sıradan çıxarmaq üçün yazdıqları əsərin alnına postmodern möhürü basdılar. Postmodernizmlə əlaqəsi olmayan və ya onunla anlaşılmaz və gizli ilgilərdə! bulunan bu əsərlər çağdaş bir axımla tanışlıq imkanını əlimizdən aldılar. Burda məqsədim H. Herişinin postmodern damğasını daşıyan "Nekroloq" romanı deyil, çünki Azərbaycanda bu axımla tanış olan adamlara barmaq uzatmaq istəsəm onun da adını çəkərdəm.

Əlimizdən uçub getmiş imkana qayıdaq: postmodernizm fəlsəfi, ədəbi və bədii bir axım olaraq Qərb uyğarlığının son elektron mərhələsinin özülündə dayanır. Belə bir önəmli fenomenə göz yummağın bahası faciə qədər böyük ola bilər. Qərb praktik baxımdan ağır sənaye mərhələsindən (yəni modernizmdən) yüngül informasiya və bilgisayar mərhələsinə (yəni postmodernizmə) addımlamışdı. Bu adlayışın geniş nəzəri dayaqları var. Postmodernizmlə tanışlıqdan yan keçmək və ya onu yanlış, ötəri, sərsəri və dayaz biçimdə tanımaq bu nəzəri bazaya etinasız yanaşmaqdır. Açığını deyim: cəhlə etiraf etməyin qorxusu bizi pis günə qoya bilər.

7- vaxtı itirsək də çıxılmaz yoldsa deyilik. Əxlaqi öyüd verməyə səlahiyyətim olmasa da deməliyəm: Bir az alçaq könüllü, bir az ciddi, bir az düşüncə hərisi, bir az da bəsirət vurğunu olsaq bəşərin fikri tapıntıları ilə tanışlıq o qədər də çətin olmayaca. Ancaq postmodernizm kimi geniş, çox şaxəli, dərin və çox anlamlı axıma bir mənalı yanaşmaq, və onu gələcəyin düşüncəsi adına təpədən dırnağa mənimsəmək olduqca yersiz olacaq.

Bu material E.TAHANın çapa hazırladığı "Azərbaycan toplumu və düşüncə afətləri" başlıqlı kitabından qıssaldaraq alınmışdır. Sadələşdirilmiş bu yazıda müəllif postmodernizm barədə danışmaq istəmir, onunla ilgili yanlışlıqları açıqlamağa çalışır.

Qaynaq: <http://xariciədəbiyyat.azeriblog.com/2007/09/29/eyvaz-taha-postmodernizm-ve-axradan-atilan-dash>

Meri Klages

"Postmodernizm"

Mürəkkəb, qarışıq, tipoloji termin, yaxud ideyalar şəbəkəsi olan postmodernizm akademik elmin tədqiqat sahəsi kimi 1980-ci illərin ortalarından meydana gəlib. Postmodernizmi müəyyənləşdirmək olduqca çətindir. Ona görə ki, o, elmin və incəsənətin müxtəlif sahələrində - arxitekturalarda, musiqidə, filimdə, ədəbiyyatda, sosiologiyada, kommunikasiyada, modada, texnologiyada geniş şəkildə təzahür edir. Onu tarixi baxımdan da müəyyənləşdirmək çətindir. Çünki postmodernizmin dəqiq nə vaxt meydana gəlməsi aydın deyil. Amma postmodernizm haqqında fikirləşməyin ən asan yolu modernizm haqqında düşüncələrdən başlayır. Ola bilsin, postmodernizm tədricən ondan törəyərək inkişaf edib, yaxud da qəfil meydana çıxıb. Modernizmin izahının iki faseti və ya iki modeli var ki, bu iki üsulun da hər biri postmodernizmin dərkinə imkan verir.

Birinci faset və ya modernizmin izahı öz başlanğıcını "modernizm" markalı estetik cərəyandan götürür. Bu cərəyan Qərbin XX əsr incəsənət ideyalarına kobud surətdə laqeyd mövqe nümayiş etdirir. Özünü XX əsrdə geniş şəkildə büruzə verməsinə baxmayaraq, modernizmin müstəqillik qazanmış formalarına XIX əsrdə də rast gəlmək mümkündür. "Sənət necə olmalıdır, onun mahiyyəti hansı prinsiplər üzərində qurulmalıdır, istehlakçıya (dinləyiciyə, oxucuya, tamaşaçıya) necə təqdim edilməlidir" kimi nəzəri sual və müddəaları özündə birləşdirən, vaxtı keçmiş Viktoriyan standartlarını kəskin surətdə rədd edən modernizm vizual incəsənətdə, musiqidə, ədəbiyyatda və dramda yaranmış bir cərəyandır.

Təxminən 1910-cu ildən 1930-cu ilədək davam etmiş "yüksək modernizm" dövründə XX əsr modernizminin baniləri hesab olunan Vulf, Coys, Paund, Stevens, Prust, Mellarame, Kafka və Rilk kimi aparıcı simalar "poeziya və nəsr necə olmalıdır" suallarının yenidən nəzəri izah və şərhində son dərəcə böyük rol oynayıblar. Ədəbiyyat açısından modernizmin əsas xarakteristikasına aşağıdakılar daxildir:

1. Ədəbi əsərdə, habelə vizual incəsənətdə impressionizm və subyektivlik ön plana çəkilir; baş verənlərin NECƏ qavranılmasına və oxunmasına, ilk növbədə ən əsası NƏYİN dərk edilməsinə xüsusi əhəmiyyət verilir;

2. Gerçəkliyin dinamikadan uzaq, hər şeyi bilən təhkiyəçi - üçüncü şəxs tərəfindən nəql edilməsi, seçilmiş süjetin prizmasından moral mövqenin ümumi şəkildə təsvir edilməsi (Folknerin hekayələri modernizmin bu aspektinə uyğundur);

3. Janrlar arasındakı fərqi pərdələnməsi (bu üzdən də poeziya daha çox nəsrə (T.S. Eliotun əsərləri kimi), proza isə daha çox poeziyaya oxşayır (Vulfun və Coysun əsərləri kimi));

4. Fraqment formalardan istifadəyə, təhkiyəni yarımçıq qoymağa, bir-biri ilə əlaqəsi olmayan materialları necə gəldi birləşdirməyə üstünlük verilməsi;

5. Yaradılmış hər bir yeni şeyin xüsusi üsulla istehlakı kimi istənilən incəsənət əsərinin də şəxsi statusuna fikir verilməsi üçün onu incələmək və dərk etmək tendensiyasının formalaşdırılması;

6. Diqqətlə işlənmiş, hazırlanmış müfəssəl, formal estetik nəzəriyyələrin minimalist modellər (Vilyam Karlos Vilyamsın poeziyasında olduğu kimi), yaradıcılıqda təhtəşüuri, qeyri-iradi tapıntılar naminə rədd edilməsi;

7. "Yüksək" və "aşağı", yaxud populyar mədəniyyət arasındakı fərqi, üstünlüyün rəddi; hər ikisindən istifadə ilə ortaq incəsənətin yaradılması; nümayiş etdirmə, yayınlama metodları ilə incəsənətin istehlakı.

Modernizm kimi, postmodernizm də bu prinsiplərin əksəriyyətinə riayət edir. Belə ki, o da incəsənətin yüksək və aşağı formaları arasında mövcud sərhədi qəbul etmir; daşlaşmış, donub qalmış janr üstünlüyünü rədd edir; stilizasiyaya, parodiyaya, ironiyaya və məsxərəçiliyə xüsusi əhəmiyyət verir. Düşündürmək və özünüdərk, fraqmentasiya və xüsusilə təhkiyə, nəql etmə strukturunda təhkiyəni, nəqli yarımçıq qoyma, qeyri-müəyyənlik, hadisələrin eyni zamanda baş

verməsi kimi modernizmin "prinsiplərinə" əməl etməsinə baxmayaraq, postmodern incəsənət (və düşüncə) destruktiv, desenter, dehumanist mövzulara önəm verir. Postmodernizm yuxarıda sadalanan bir sıra cəhətlərinə görə modernizmə bənzəyir, amma özünün bir çox təmayüllərilə modernizmdən əsaslı şəkildə fərqlənir. Məsələn üçün, modernizm insana fraqment münasibətini subyektiv və tarixi prizmadan təqdim edir. Amma bu tendensiyanı və fraqmentasiyanı tragik, acınacaqlı, dərdli, iniltili fonda nəyinsə itkisi kimi çatdırır. Modern əsərlərin əksəriyyəti əsas bir ideyanı müdafiə etməyə çalışır: müasir həyatda itirilmiş birliyi, əlaqəni və dolğunluğu incəsənət əsərləri yenidən təmin edə bilər; insan institutlarının müvəffəq ola bilmədiyinə incəsənət müvəffəq ola bilər. Bundan fərqli olaraq, postmodernizm isə fraqmentasiyaya, davamsızlıq və əlaqəsizliyə kədərlənir, bunları dərdə çevirmir, ancaq onları kifayət qədər qeyd edir. Eyni zamanda da bildirir ki, dünya mənasızdır, gələn özümüzü aldatmayaq ki, incəsənət onu dolğunlaşdıracaq, ona görə də, gələn sadəcə cəfəngiyyətlə oynayaq.

Başqa bir aspektdən modernizmlə postmodernizm arasındakı mövcud bağlılığa baxış bəzi fərqləri aydınlaşdırmaqda yardımçı rolunu oynayır. Fridrix Ceymsona görə, modernizm və postmodernizm kapitalizmin xüsusi mərhələlərini müşayiət edən mədəni formasiyalardır. Ceymson indiyədək incəsənətin və ədəbiyyatın təqdimatı da daxil olmaqla, zorla qəbul etdirilmiş mədəni praktikanı əhatə edən kapitalizmin üç əsas mərhələsinin konturunu çəkir. Və göstərir ki, birinci mərhələ XVIII əsrin sonu və XIX əsrdə Qərbi Avropanı, İngiltərəni və Birləşmiş Ştatları əhatə etmiş kapitalizm marketinqi mərhələsidir ki, bu birinci mərhələ buxar mühərriki ilə inkişaf tapmış spesifik texnoloji inkişafı realizm adlı xüsusi növ estetikə özündə ehtiva edir.

İkinci mərhələ XIX əsrin sonlarından XX əsrin ortalarına qədər (təxminən II dünya müharibəsinədək) olan dövrü əhatə edir; özündə elektrik və yanacaq enerjisi ilə hərəkətə gələn mühərrikləri və modernizmi birləşdirir, getdikcə inhisarçı kapitalizm formasını alır. Üçüncü mərhələ isə indi biz içərisində olduğumuz çoxmillətli və ya marketinq, satış, istehlak malları üzərində qərarlaşmış istehlakçı kapitalizm mərhələsidir. Bu mərhələ də özündə nüvə və elektron texnologiyalarını postmodernizmlə nisbətə cəmləşdirir. Məsələyə postmodernizmi termin kimi istehsalat və texnologiyalar bucağından səciyyəvləndirən Ceymson tək yanaşsaq, görərik ki, postmodernizmin ikinci izahı, yaxud faseti ədəbiyyat və incəsənət tarixindən daha çox tarixdən və sosiologiyadan gəlir. Belə yanaşma postmodernizmi başdan-başa sosial formasiya və ya sosial-tarixi münasibətlər sistemi kimi müəyyənləşdirir, daha dəqiq desək, bu yanaşma "postmodernlik" ilə "modernlik"i "postmodernizm"lə "modernizm"dən daha çox qarşı-qarşıya qoyur. Bəs fərq nədir? "Modernizm" məfhumu XX əsrin çoxşaxəli estetik cərəyanına məxsusdur, "modernlik" isə fəlsəfi, siyasi və etik ideyalar sistemi kimi modernizmin estetik aspektinin bazisini təşkil edir. "Modernlik" anlayışı "modernizm"dən qocadır. İlk dəfə "modern" istilahi XIX əsr sosiologiyasında indiki eranı (yəni XIX əsr - tərcüməçi) əvvəlki - "antik" adlanan eradan fərqləndirmək mənasında işlədilib. Adətən alimlər "modern" dövrün dəqiq hansı vaxtdan başladığının aydınlaşdırılması, eyni zamanda nəyin modern olub, nəyin modern olmadığını müəyyənləşdirilməsi ətrafında mübahisə edirlər. Hər dəfə tarixçilər bu problemi nəzərdən keçirərkən modern dövrün başlanğıc tarixini daha əvvəllərə aparırlar. Amma bütün bu tədqiqatlara rəğmən, bir şey danılmazdır ki, "modern" eranın yaranması XVIII əsrin ortalarından başlayan Avropa maarifçiliyi ilə əlaqədardır. Maarifçiliyin təməl ideyaları da humanizmin təməl ideyaları kimi cilalanmamış şəkildədir. Ceyn Flaks bu ideyaların ibtidai prinsiplərini bir məqaləsində yaxşı xülasə edib (mən onun bu xülasəsinə bir neçə şeylər də əlavə etmişəm):

1. Burada stabil, sistematik, bilgili "mən" var. Bu "mən" şüurlu, rəşadətli, müstəqil və universaldır. Fiziki, cismani durumlar, yaxud dəyişkənliklər onun idarəsinə substantiv təsir göstərmir;

2. Bu "mən" özünü və dünyanı rəşadətçisənə ya postulat kimi qəbul edilən yüksək mental (ruhi, əqli) funksiyalar formasında, ya da yalnız obyektiv formada dərk edir;

3. Rəşadətli "mən" tərəfindən təqdim edilmiş dərk etmə modelinin mahiyyətini, dərk edən individual statusunu nəzərə almadan dünyada universal həqiqəti təmin edə bilən "elm" təşkil edir;

4. Elm vasitəsi ilə təqdim edilən bilik "həqiqət" və əbədidir;

5. Elm vasitəsilə irəli sürülmüş bilik-həqiqət hər zaman proqresə və mükəmməlliyə istiqamətləndirir. Bütün insan institutları və onların əldə etdikləri təcrübələr elm (səbəb-obyektivlik) prizmasından analiz edilə bilər;

6. Son hökmün səbəbi nəyin həqiqət, nəyin düzgün, nəyin yaxşı, nəyin leqal və nəyin etik olmasını müəyyənləşdirmək üçündür. Azadlıq mühakimə ilə müəyyənləşdirilmiş müvafiq qanunlara riayətdən ibarətdir;

7. Dünya səbəblə idarə olunur. Səbəbsiz heç bir şey baş vermir; həqiqət hər zaman öz xoş məramlı, haqlı və gözəl keyfiyyətlərini qoruyub saxlayacaq; nəyin haqlı, nəyin həqiqət və s. olması arasında konflikt ola bilməz;

8. Beləliklə, elm bütün sosial biliklərin faydalı təzahürləri üçün örnək olaraq qalır. Elm neytral və obyektivdir; bitərəf rəşional qabiliyyətləri ilə elmi bilikləri təqdim edən elm adamları azad şəkildə elmi qanunauyğunluqları izləməli və bundan narahat olanların pulundan, gücündən qorxmamalıdır;

9. Elmi bilikləri çatdırarkən fikrin ifadə modeli dil də elmi olmalıdır; yəni aydın başa düşülməlidir. Onun vəzifəsi rəşional zəka tərəfindən real-dərk olunan dünyanın müşahidəsinin təcəssümünü təmin etməlidir. Qavranılan obyektlə istifadə edilən sözlər arasında davamlı, sabit və obyektiv bağılıq gözlənilməlidir.

Yuxarıda humanizmin və modernizmin bəzi fundamental prinsipləri ümumiləşdirilib. Bu prinsiplər demokratiya, qanun, elm, etika və estetika da daxil olmaqla, bizi əhatə edən bütün sosial strukturlara və institutlara haqq qazandırmağa və onları izah etməyə xidmət edir.

Modernlik başlıca olaraq, ağılmüvafıqlıq, səmərələşdirmə, xaosdan kənar anlamında qaydalar sistemi kimi başa düşülür. O, sosial düzənin səviyyəsini daima izləyir və bildirir ki, modern cəmiyyətlərin sabitliyi hər cür düzənsizlikdən, qarışıqlıqdan mühafizə üzərində dayanır. Beləliklə, modern cəmiyyətlər daimi olaraq, "düzən" və "düzənsizlik" arasında qərarlaşan davamlı, ikiqat ziddiyyətlərə etibar edilir. Ona görə də, belə cəmiyyətlərin havadarları bundan çıxış edib, "düzən" in üstünlüyünü iddia edə bilirlər. Əslində modern cəmiyyətlərin aparıcı qüvvələri davamlı "düzənsizliyi" i özləri yaradır. Bunun da səbəbi "düzənsizliyi" i təcəssüm etdirən halları əldə əsas tutub, özlərinə bəraət və rəğbət qazanmaqdır.

Rəşional modern cəmiyyət ağıldankənar hər bir halı "düzənsizliyi" in tərkib hissəsi kimi göstərir və bunu düzənə əngəl adlandırır aradan qaldırır. Yəni də əsas son məqsəd sosial sabitliyə nail olmaqdır. Françoys Lyotard belə sabitliyi (stabilitiyi) "totalitarlıq" ideyası və ya totalitarizm sistemi ilə bərabər tutur. Və Lyotard inandırmaq istəyir ki, modern cəmiyyətlərdə totalitarlıq, sabitlik və düzən mövcud siyasi sistemin tələbindən doğan "aparıcı mövzu" nun və ya "siyasi süjet-tematik mənzərə" nin əksini, praktika və inanc səviyyəsinə qaldırır özündə sərgiləyən spesifik mədəniyyətlər vasitəsi ilə qoruyur. Əgər Amerika mədəniyyətində "aparıcı mövzu" nu nəql etmək istəsək, o zaman görürük ki, demokratiya dövlətin daha çox maarifləndirmə (rəşional) modelidir və bu demokratiya bəşəriyyəti ümumbəşəri xoşbəxtliyə yönəldəcək. Ümumiyyətlə, Lyotarda görə, hər bir ideologiyanın və inanc sisteminin öz aparıcı mövzusu var. Məsələn, marksizmdə "aparıcı mövzu" nu özündə ehtiva edən ideya budur ki, kapitalizm özü öz içindən dağılacaq və utopik sosialist dünyası inkişaf edəcək. Aparıcı mövzunu meta-nəzəriyyə, yaxud meta-ideologiya kimi başa düşmək lazımdır. Çünki onun özü elə hər hansı bir ideologiyayı izah edən ideologiyadır (marksizmdə olduğu kimi). Lyotard inandırmaya çalışır ki, biliyin ali forması olan elm də daxil olmaqla, modern cəmiyyətlərin bütün aspektləri belə aparıcı mövzulardan asılıdır.

Bunun əksinə olaraq, postmodernizm isə aparıcı mövzuların tənqididir. Eyni zamanda da postmodernizm belə doqmatların mövcud ziddiyyətləri və dayanıqsızlığı yalnız və yalnız maskalamağa xidmət göstərdiyini xəbər verir, başqa sözlə desək, həmişə "düzən" yaratmağa edilən hər bir təşəbbüsün, eyni dərəcədə də "düzənsizliyi" in yaradılmasını tələb etdiyini göstərir. Amma "aparıcı mövzu" bu kateqoriyaların konstruksiyasını "düzənsizliyi" in HƏQİQƏTƏN xaotik və zərərli, "düzən" in isə HƏQİQƏTƏN rəşional və faydalı nəticələr verdiyini hökm şəkildə əlində əsas tutub, bu istiqamətdən izah edərək, maskalayır.

Postmodernizm "aparıcı mövzular"ı rədd edib, "mini mövzular"a üstünlük verir və geniş miqyaslı, universal, global məsələlərdən daha çox kiçik təcrübələri, lokal olayları əks etdirir. Postmodern "mini-mövzular" adətən situasional, öləri, gözlənilməz və müvəqqəti olur. Belə mövzular ümumbəşəriyyəti, həqiqəti, səbəbi və stabilliyi iddia etmir. Maarifçi fikrin digər mühüm aspektini (mənim əlavə etdiyim 9-cu bəndi) təşkil edən "sözlər fikrin və obyektin təcəssümünə xidmət göstərməli, onun (yəni sözün) arxasında heç bir başqa funksiya durmamalıdır" prinsipini müəyyənləşdirir. Ona görə də, modern cəmiyyətlər hər zaman proqnozlaşdırılmış ehtimallara bildirilən münasibətlərin reallığına əsaslanır.

Amma postmodernizmdə sözlə fikir və obyekt arasında əlaqə pozulur. Çünki burada daimi, sabit reallıq ideyası yoxa çıxır. Daha doğrusu, postmodern cəmiyyətlərdə yalnız mahiyyətsiz zahir, ehtimalsız münasibət bildirenlər olur. Bunu başqa yolla izah edən Cean Baundrillarda görə, postmodern cəmiyyətdə orijinallıq olmur, yalnız kopyalama, köçürmə, özünün dili ilə desək, "zahiri oxşarlıq" olur. Siz misal üçün, rəssamlıq və heykəltəraşlıq əsəri barəsində düşünüb, bir tərəfdə Van Qoqun orijinal bir əsərini, digər tərəfdə isə onun minlərlə surətini (kopyasını) təsəvvürünüzə gətirə bilərsiniz. Amma dəyər, xüsusilə valyuta dəyəri baxımdan orijinal əsər ən yüksəyi və ən qiymətliyədir. Əslində rəsm əsərlərinin üzünü onları divardan asmaq və ya zirzəmidə saxlamaq üçün köçürülmür. Bunu cd-lər və lent yazıları ilə müqayisə etsək, eynən rəsm əsərlərində olduğu kimi görürük ki, onlar da orijinal deyil. Daha doğrusu, bu surətlərin hamısı eynidir, sadəcə, onların bəlkə də milyonlarla surətləri vardır və hamısı da (təxminən) eyni məbləğdə pula satılır. Baundrillardın başqa "zahiri oxşarlıq" versiyasına misal, virtual reallıq konsepsiyasıdır. O, əsaslandırmaq istəyir ki, burada da orijinal olmayan zahiri oxşarlıqla virtual "reallıq" yaradılır və o, buna dəlil kimi, xüsusilə kompüterlərdəki oyunları ("Sim Şəhərinin düşüncəsi", "Sim Qarışqa" və s.) göstərir.

Postmodernizm biliyin təşkilatı məsələsi ilə də məşğul olur. Modern cəmiyyətlərdə bilik elmə bərabər tutulur və bədii əsərlərə qarşı qoyulur. Bildirilir ki, elm faydalı bilikdir, bədii əsər isə zərərli, primitiv və irrasionaldır. Çünki özündə qadınları, uşaqları, ruhi xəstə - qeyri-normal insanları, bir sözlə, primitivlikləri əks etdirir. Bunun əksinə olaraq, bilik isə öz məxsusi amacına görə faydalıdır. İstər əyani, istərsə də qiyabi təhsil alıb bilik qazanan birisi nəticədə bilikli, ümumiyyətlə, təhsilli şəxsə çevrilir. Liberal humanitar təhsilin ideali də məhz budur. Amma postmodern cəmiyyətdə bilik funksional rol oynayır. Belə ki, öyrənilən biliklər sadəcə, yadda saxlamaq üçün deyil, onlardan istifadə məqsədilə mənimsənilir. Sarapın qənaətinə görə, bugünkü təhsil siyasəti təhsilin anlaşılmaz, humanist idealından daha çox bacarıqlar və məşğələlər üzərində qərarlaşıb. Bu məsələ İngiltərədə xüsusilə aktualdır. Orada belə bir sual ciddi şəkildə tez-tez verilir: "Sən elmi dərəcənlə NƏ EDƏCƏKSƏN?"

Postmodern cəmiyyətlərdə bilik təkə faydalılıq prizmasından xarakterizə edilmir. Burada modern cəmiyyətlərdən fərqli olaraq, bilik yayınlanır, qorunur və tənzimlənir. Unutmaq olmaz ki, elektron kompüter texnologiyalarının zühuru cəmiyyətimizdə biliyin istehsal, yayın və istehlakını kökündən dəyişdirib. Lyotard bildirir ki, postmodern cəmiyyətlər üçün mühüm məsələ nəyin bilik (və nəyin "skandal") olması qərarına gəlinməsi və nəyin lazımlı olması qərarının kim tərəfindən verilməsidir. Bilik barədə belə qərarlar verilirərkən köhnə modern - humanist keyfiyyətlər buraya cəlb olunmur: misal üçün, biliyi həqiqət kimi texniki keyfiyyətinə, yaxşılığı və ədaləti etik dəyərinə, gözəlliyi estetik xüsusiyyətinə görə qiymətləndirmək. Vitgenşteyn kimi, Lyotard da göstərir ki, kifayət qədər bilgi dil oyununun paradiqmasına gətirib çıxarır. Mən burada Vitgenşteynin dil oyunları ideyasının təfərrüatına varmaq istəmirəm, ona görə ki, Sarap bir məqaləsində bu məsələnin geniş izahını artıq verir.

Postmodernizmlə bağlı çoxlu suallar verilir. Və ən əsası siyasət də buraya cəlb olunur. Ancaq verilən suallar arasında aşağıda qeyd etdiyimiz sual daha populyardır: Fraqmentasiyaya, davamsızlığa, performans və qeyri-sabitliyə qarşı olan bu cərəyan xeyirlidir, yoxsa zərərli? Bunun müxtəlif cavabları var. Hətta danılmazdır ki, müasir cəmiyyətimizdə pre-postmodern dövrə (modern-humanist-maarifçilik) qayıtmaq arzusundan doğan meyllər mühafizəkar siyasi, dini və fəlsəfi qrupları postmodernizmə qarşı birləşdirir. Həqiqətən də, postmodernizm dini həqiqətin "aparıcı mövzular"ını şübhə altına alıb, dinə müqavimət şəklində təzahür edir. Ona

görə postmodernizmin bir mənası da dini fundamentalizmə üsyan forması kimi başa düşülür. Bu məsələ Birləşmiş Ştatlarda bəlkə də ən açıq-aşkar, adi bir şeydir. Amma müsəlman fundamentalizminin hökm sürdüyü Yaxın Şərqdə dini, etik, gənələksəl və s. kimi dəyərləri - aparıcı mövzuları dekonstruksiya etdiyi üçün Salman Rüşdinin "Şeytan Ayələri" kimi postmodern kitablar qəti qadağandır. Mühafizəkarlıq və fundamentalizm ilə postmodern rədd arasındakı assosiasiya qismən də olsa, postmodern etirafın dolaşığı, fraqment meyllərinin nə üçün liberallara və radikallara cəlb olunmasının səbəbini izah edə bilər. Elə bu keyfiyyətlərinə görə də, Sarap, Flaks və Batler kimi bir çox feminist teoristlər postmodernizmi çox cəlbədicə hesab edirlər. Postmodernizm qlobal mədəniyyətin istehlakına qoşulmaq üçün alternativlər təklif edən cərəyan kimi özünü göstərir. Amma burada istehlak malları və bilik formaları hər hansı bir fərdi nəzarətsiz şəkildə, güclə istehlakçıya təqdim olunur. Postmodernizm bu alternativləri hər hansı bir zəruri fəaliyyətin (və ya sosial mübarizənin) lokal, məhdudiyətli və partiyalı (amma effektiv) düşüncəsi üzərində cəmləşdirir. "Aparıcı mövzular"ı rədd etməklə, spesifik məqsədləri bir yerə cəmləşdirməklə postmodern siyasət qlobal təmayüllərdən təsirlənmiş lokal situasiyaları ehtimalsız nəzərləşdirməyin üsullarını təklif edir. Deməli, postmodern siyasətin devizi "qlobal düşünüb, lokal hərəkət et"məkdir. Heç bir böyük layihədən və aparıcı plandan narahat olmayın.

Müəllifin icazəsi ilə ingiliscədən çevirdi:

Elmar Vüqarlı

Qaynaq: <http://xariciədəbiyyat.azeriblog.com/2007/09/18/professor-meri-klages-postmodernizm>

"YARIMÇIQ ƏLYAZMA" POSTMODERNİZM..."

**"YARIMÇIQ ƏLYAZMA" POSTMODERNİZM VƏ POLİFONİK ROMAN
KONSEPSİYALARININ SİNTEZİNDƏ**

Kamal Abdullanın "Yarımqıq əlyazma" romanı 2004-cü ilin ədəbi prosesinin məhsuludur. Keçən bu az müddət ərzində ədəbi mü-hitdə romanla bağlı mübahisə və müzakirələr onu ilin romanı kimi qiymətləndirməyə ciddi əsas verir. Müəllif özü romanla bağlı otuz yazı çıxması haqqında məlumat versə də, əsəri "Azərbaycan ədəbiyyatından olay" kimi qiymətləndirən türkiyəli yazar İrfan Ülkünün "Azərbaycanın Umberto Ekosu" adlı internet yazısında qəzetlərdə, ədəbiyyat dərgiləri və İnternet səhifələrində əsərlə bağlı üç yüzdən artıq yazının çap olunması, rus və fransız dillərinə tərcüməsinin işıq üzü görməsi, yaxın zamanda türk dilinə də çevriləcəyi haqqında məlumat verir.

Azərbaycan ədəbiyyatının, tənqid və ədəbiyyatşünaslığının bir çox tanınmış nümayəndələri - T.Hacıyev, N.cəfərov, Anar, A.Hüseynov, Z.Yaqub, Ə.Cahangir, E.Hüseynbəyli, Ə.R.Xələfli və b. romanla bağlı müəyyən mülahizələr söyləmişlər. Bu fikirlərdə romanın sənət faktı kimi təsdiqi və inkarı ilə bağlı müəyyən polemik mövqe nümayiş etdirilmişdir.

Tənqidçi Ə.Cahangir yazır: "Postmodernist yazıçı kimi Kamal Abdul-lanın düşüncəsində zamanlar arasındakı fərq silinib, buna görə onun romanı-nın dilini çıxmaq şərti ilə əsərdə ənənəvi tarixi əsərlər üçün səciyyəvi olan xüsusi kolorit yoxdur" (Ə.Cahangir. Dəmirbaşlar. "Körpü" jurnalı, 2005, 11, səh. 251). Fikrimizcə, postmodernist yazıçının əsərində "ənənəvi tarixi əsərlər üçün səciyyəvi olan xüsusi kolorit" axtarmaq məntiqi görünür. Nəzərə alsaq ki, "postmodernizm "qaydasız döyüşdür" və bu zaman rəssam və ya yazıçı qaydasız işləyir, onun əsas vəzifəsi hazır qaydalar əsasında nəsə növbəti bir şey yaratmaq yox, hələ yaranmaqda olan əsərin qaydasını müəyyənləşdirməkdir" (İlya İlin. Postmodernizm XX əsrin sonunun ruhi konsepsiyası kimi. Tərcümə - interpretasiya Ə.cahangirindir. "Azərbaycan", 2005. 16. səh.), onda bu romanı ərsəyə gətirən prinsipləri, "qaydasız döyüş" qaydalarını müəyyənləşdirmək daha elmi variant kimi görünür.

Fikrimizcə, bu zaman postmodernist estetikaya üçün çox səciyyəvi olan cəhətə xüsusi diqqət yetirmək zəruridir. "Postmodernist konsepsiyaya görə, yaradıcı demiqurq statusundan məhrum olmuş sənətkar əsər yox, mətn yaradır Əslində hər bir oxucu mətnin yaradıcısı statusu qazanır. Məhz buna görə də "hər bir mətn daim (oxucu tərəfindən - Q.Q.) burada və indi yazılır." (R.Bart)" (Q.Quliyev. Postmodernizm. "Azərbaycan", 2005, 19, səh.180.)

"Yarımqıq əlyazma" romanı təhlil edilərkən əsərə yanaşmadakı birinci prinsiplial yanlışlıq Kamal Abdullanı roman mətninin yox, romanın müəllifi kimi qəbul edilməsi ilə baş verir. Halbuki postmodernist estetikaya görə, mətn təkcə müəllif oxunuşunda romana çevrilir, o həm də hər bir oxu-cunun qavrayışında yenidən "oxunur" və "yazılır". "Yarımqıq əlyazma"-nın bizə məlum təfsirlərinin hamısında mətnin müəllif "oxu"-su əsas götürül-müşdür. Fikrimizcə, əsərə bütün kəskin tənqidi yanaşmalar öz başlanğıcını burdan götürür.

Romanın bədii materialını təşkil edən "Yarımqıq əlyazma" mətninin "Kitabi-Dədə Qorqud" dastanının ilkin variantı, bu dastanı yazmağa hazır-laşan dastan müəllifinin hazırlıq qeydləri olması fikri bədii mətnə münasi-bətdə hər hansı bir tədqiqatçının və ya oxucunun müstəqil olaraq gəldiyi qənaət deyildir. "Yarımqıq əlyazma" deyilən mətnin özündə də buna aid heç bir işarə yoxdur. Bu fikir mətn müəllifinə məxsusdur və bədii mətnə "ön söz" kimi düşünülmüş parçalarda özünə yer tapmışdır: "Əslində bu belə olub!" - Yarımqıq Əlyazma bunu deyir.

"Amma gələcək nəsillər bunu belə yox, məhz bu cür duyub qəbul etməlidirlər!" Dastanın Mətni də bunu deyir"

Tənqidçi Ə.cahangir yazır: "Kamal Abdullanın bu kitabı insana qarşıdır: hamıdan hər şey gözləmək olar. Kamal Abdulla eyni zamanda Dədə Qorqud haqqında kitablar müəllifi kimi özü-özünə qarşı çıxır, özü-özünü inkar edir." (Göstərilən məqaləsi. s.251.)

Başqa bir tənqidi-publisistik yazıda isə oxuyuruq: "g Tarixə saxta münasibət və ideyaca antibəşəri, antiinsani münasibət, bir sözlə, əgər belə demək mümkündürsə, ideyaca bu qədər ziddiyyətli və zərərli motivlər üstün-də qurulmuş, qələmə alınmış əsər ("Yarımçıq əlyazma" romanı nəzərdə tutulur - T.S) yaşarlılıq qazana bilməz, bədii cəhətdən nə qədər güclü olursa-olsun" (Ə.R.Xələfli. "Yarımçıq əlyazma"nın qalanıq "Kredo" qəzeti, 5 mart 2005-ci il)

Bu "oxu"lar oricinal deyil və öz başlanğıcını müəllif "oxu"sundan götürür və son nəticədə də romanın yazılma məntiqini aşkarlaya bilmir. Ona görə də hər iki tədqiqatçının şərhlərində "Yarımçıq əlyazma" müəllif "mətn"indən çıxıb bədii əsər statusu qazana bilmir.

Bütün hallarda məqalə müəllifləri "Yarımçıq əlyazma" mətninin diktə etdiyi bədii həqiqətlərdən yox, "Kitabi-Dədə Qorqud" mətninin "Yarımçıq əlyazma" mətnindəki təhrifindən danışmağa üstünlük verirlər. Romanda Dədə Qorqud, Qazan xan, Beyrək, Burla xatun və b. ədəbi-mifoloci obraz-ların xarakterinin təhrif olunması, milli-tarixi varlığımıza xəyanət edilməsi kimi fikirlər roman mətninin təlqin etdiyi həqiqətlər deyil, "Yarımçıq əlyazma" mətninə "Kitabi-Dədə Qorqud" mətni kimi qiymət vermək tendensiya-sından qidalanır.

Romana qarşı kəskin tənqidi münasibətlərdə qoyulan bədii-estetik tələb ondan ibarətdir ki, milli-mənəvi varlığımızın dayaqları kimi tapındı-ğımız mifoloci obrazlar öz təbiətlərindən niyə çıxarılıb? Başqa sözlə, Kamal Abdullanın Beyrəyi, Qazan xanı, Dədə Qorqudu, Burla xatunu biz tanıdı-ğımız Beyrək, Qazan xan, Dədə Qorqud, Burla xatun deyil. Bu, doğrudan da, belədir. Dastan qəhrəmanları ilə roman qəhrəmanları tamam başqa-başqa adamlardır. Bu belə də olmalıdır, ilk növbədə ona görə ki, bu obrazlar fərqli zamanların bədii düşüncə məhsullarıdır. İkinci bir tərəfdən Dədə Qorqud, Qazan xan, Beyrək, Burla xatun kimi tanıdığımız bu insanlar tarixi şəxsiyyətlər deyil, dastan qəhrəmanlarıdır və həmin qəhrəmanları eyni xarak-terdə, eyni səciyyədə roman qəhrəmanına çevirmək ciddi yazıçı məqsədi ola bilməz. Başqa sözlə, bu mahiyyətcə K.Abdulladan dastanın roman variantını yaratmaq tələbidir və yazıçının bu tələbin ardınca getməməsi də təbiidir. Ə.cahangirin məqaləsində oxuyuruq: "Mifik düşüncəyə bütün bələdliyi ilə bərabər Kamal Abdulla çağdaş insandır və məsələlərə sosial-tarixi qatdan yüksəkdə duran ilahi bir ucalıqdan baxdığını düşünsə də, əslində, çağdaş dövrün gözü ilə baxır." (Əsəd cahangir. Göstərilən məqaləsi, səh.251) Ə.R.Xələfli də məsələyə, demək olar ki, eyni baxış bucağından yanaşır! "g Mən başa düşürəm, "Yarımçıq əlyazma"nı yazdıran bu günün həqiqətləridir. Siz həyəcan təbili çalmaq istəyirsinizg Bir də unutmayaq ki, bədii əsərin gücü tarixi həqiqətə nə qədər söykənməsindən də çox asılıdır." (Ə.R.Xələfli. "Yarımçıq əlyazma"nın yarısq "Kredo" qəzeti, 26 fevral 2005-ci il) "Yarım-çıq əlyazma"da məsələlərə "çağdaş dövrün gözü ilə" və "bu günün həqiqət-ləri" ilə baxılması qənaətləri tənqidçilərə bədii mətnin intuitiv olaraq təlqin etdiyi doğru qənaətlərdir. Lakin bu mülahizələrdə intuitiv olaraq dərk edilənlər düzgün elmi-nəzəri şərhini tapmamışdır. Tənqidçilər "Yarımçıq əlyazma"nın bədii həqiqətində ifadə olunan müasirliyi roman müəllifinin tarixi həqiqəti "müasirləşdirməsi" kimi qəbul edirlər. Tənqidçilərin bu mövqeyin-dəki yanlışlıq "Yarımçıq əlyazma"nı tarixi bir əsər kimi qəbul etmək tenden-siyasından qidalanır. Halbuki "Yarımçıq əlyazma" bütövlükdə tarixi planda yazılmamışdır. Romandakı Dədə Qorqudla bağlı hissə müasir həyat və müa-sir insan kontekstində yazıçı görümünün ifadəsidir, yazıçının dünyaduyumu-dur. "Yarımçıq əlyazma"da tarixən saf və bütöv olan əxlaqımızın (istər sosial-siyasi, istərsə də mənəvi-əxlaqi) getdikcə daha artıq sapıntıya uğraması, əxlaqi kataklizimlərin son həddi göstərilir. Bu romanda tarixi materiala

(fikrimizcə daha çox sücət və ya motiv səviyyəsində) tamam başqa bir estetik funksiya verilmişdir. Bütün mahiyyət də bu, estetik funksiyanın düzgün dərk olunmasında, elmi açıılışındadır. Etiraz edib deyə bilərlər ki, o halda tarixi sücətə və ya motivə nə ehtiyac vardı, müasir həyatı elə müasir həyat materialları ilə yüksək ideya-estetik bütövlükdə ifadə etmək də olardı. (Orasını da qeyd edək ki, bu cür mülahizələr artıq səslənib: "İndi mən düşünürəm: tarixin bir məqamını açmaq üçün həqiqətən daha gücsüz olan, fiziki cəhətdən üzə dura bilməyən məqamını qurban vermək gərəkdirmi? Nə qədər ədalətlidir bunun üçün Dədə Qorqud dövrünün hədəf seçilməsi?") (Ə.R.Xələfli. "Yarımqıq əlyazma"nın dördü biri. "Kredo" qəzeti, 19 fevral 2005-ci il.) "Yarımqıq əlyazma"da Dədə Qorqud dövrü hədəf seçilməyib, istinad nöqtəsi seçilib. Dədə Qorqud dünyası bu romanda insanın sosial varlığına, mənəvi əxlaqi aləminə nüfuzun meyarı kimi qəbul edilib.

"Yarımqıq əlyazma" romanındakı hadisə və bu hadisələrin iştirakçısı olan obrazlar "Kitabi-Dədə Qorqud" dastanındakı zamanın hadisələri və iştirakçıları deyildir. "Yarımqıq əlyazma"dakı Bayandır xan, Dədə Qorqud, Qazan xan, Beyrək, Bəkil, Burla xatun, Alp Aruz və s. obrazlar "Kitabi-Dədə Qorqud" dastanından tanıdığımız mifik obrazların adını daşıyan çağdaş insanların obrazıdır. "Yarımqıq əlyazma"dakı zaman mifik Zaman təssüratı yaradan çağdaş zamandır. Belə bir təssüratın yaradılması sücətqurmanın bədii üsulu vasitəsidir. Müəllif bu gün üçün dil və adqoyma faktorundan məharətlə faydalanmış və "əlyazma" mətninə yazdığı "ön söz" də özünün bədii niyyətini məharətlə pərdələyə bilmişdir.

Romanın "Kitabi-Dədə Qorqud"la bağlı mətninin sücət xəttinin əsasında belə bir hadisə durur: Məlum olur ki, Oğuzda casus var və bu casus tutulur. Tutulur, lakin cəzalandırılmaq əvəzinə sərbəst buraxılır. Bu, cəmiyyətin başçısı Bayandır Xanda şübhə yaradır və o, casusun kim tərəfindən buraxıldığını öyrənmək üçün istintaq qurur. Həmin "istintaq prosesi" romanın sücət xəttinin əsasını təşkil edir. Bu sücət zahirən romana dedektiv xarakteri verir və onun oxunaqlılığını şərtləndirən ilkin əlamət kimi nəzərə çarpır. Lakin sücət xəttinin əsasında duran hadisə kriminal yox, sosial və mənəvi - əxlaqi xarakterli olduğuna görə sözügedən cəmiyyətin sosial və mənəvi - əxlaqi durumunu açmaq üçün tutarlı vasitə olur.

Casusun tutulduğu məqamda onun hərəkətini Oğuzla ağır bir zərbə kimi qiymətləndirən bütün Oğuz bəyləri sonda onu "günahsız" elan edərək açıb buraxırlar. Çünki casus Boğazca Fatmanın oğludur və Boğazca Fatma hər bir Oğuz bəyinə sübut edə bilir ki, bu, elə sənin oğludur. Qırx oynaşlı Fatma ilə Oğuz bəylərinin intim münasibətlərini cəmiyyətin məişət əxlaqının pozulması kimi qiymətləndirmək olar. Lakin Oğuz bəylərinin öz şəxsi tale-lərini bütün Oğuzun mənafeyindən üstün tutmaları və casusu azad edərək qətiyyətlə tərəddüd etməmələri sosial əxlaqi pozulmuş cəmiyyəti görüntüyə gətirir.

İstintaq prosesində - ağır sınaq qarşısında qalan Oğuz bəyləri ancaq öz şəxsi taleləri üçün narahatlıq hissi keçirir, sırayı bəylərdən tutmuş "Oğuzun dirəyi" Qazana qədər ən alçaq hərəkətləri belə özlərinə rəva görürlər. Təki canlarını ölümdən qurtarsınlar, təki tutduqları mövqedən məhrum olmasınlar.

İç Oğuzla Dış Oğuz arasında münasibətlərin getdikcə daha artıq kəskinləşməsi, kimin başçı olacağı uğrunda amansız mübarizə, bəylərin daha yüksək rəyasət pilləsinə ucalmaq üçün qarşısındakını bütün mümkün vasitələrlə sıradan çıxarmaq istəyi, hətta bunun üçün öz qadınlarından bir vasitə kimi istifadə etmələri, yalançı qurğular - oyunlar qurub ad qazanmaları, elin tale yüklü zamanında min bir bəhanə ilə qaçıb kafir torpaqlarına üz tutmaları, yurdun ölüm-qalım zamanında belə daxili münaqişələrin, şəxsi intriqaların birləşməyə mane olması oxucunun çağdaş zaman və cəmiyyət haqqında düşüncələrinə stimül verir.

Yaranmış vəziyyətlə bağlı reallığı bütün aydınlığı ilə dərk edən Bayandır Xanın "artıq uzun zamandan bəri ikiye bölünmüş Qalın Oğuzun sözdəki birliyi bu gün niyə tük qədər nazik oldu?" "Oğuz öncə öz-özünə ehtiram etməzsə, Arşın Dirək Təkürmə bu ehtiramı qılacaq, ya Şöklü Məlikmi?" kimi cavabı hamımıza məlum olan ürək parçalayan ağırlı sualları, "haqsız işlər Oğuzda ayaq açıb yeriyir", "Oğuz parça-parça olmuş, mənim xəbərim yox", "suç da ki bizim özümüzdə" kimi qənaətləri sözün yaşadığımız cəmiyyətdən getdiyinə şübhə yeri qoymur.

"Yarımqıq əlyazma" romanının Dədə Qorqudla bağlı mətnində zaman da, məkan da, obrazların adı da polifonik məzmunludur. Təpəgöz obrazı ilə bağlı epizodun daxili məzmununu açmaqla fikrimizi izah etməyə çalışaq.

Bu epizodda Azərbaycan-erməni savaşının mahiyyəti ifadə olunmuşdur. Oğuzların Təkgözə və onun qoşununa qarşı durması kifayət qədər tragik bir vəziyyətin ifadəsidir. Bu zaman Oğuzların bir-birinin ardınca yol verdikləri səhvlər - düşmənin qüvvəsini lazımi səviyyədə qiymətləndirə bilməmək (Qazanın "Təkgözün ləşkərini mən av edə-edə avlaram" deməsini xatırlamaq kifayətdir), İç Oğuzla Dış Oğuzun düşməne qarşı birləşə bilməməsi, ümumi bəlaya qarşı mübarizədən yayınma faktları və s. Azərbaycan-erməni savaşındakı məğlubiyyətlərimizin səbəblərini göz önünə gətirir.

Romandakı Təkgözün dastandakı nəhəng Təpəgözdən fərqli olaraq "sısqa, biçimsiz birisi" olması, onun gücünün və qoşununun da real qüvvə yox, sehlə, əfsunla bağlılığı bu varlığın kimliyi haqqında müəllif qənaətini təcəssümləndirir. Fikrimizcə, müəllif "dilləri bizim dil deyil", "dinləri bizim din deyil" informasiyası ilə bu qüvvənin kimliyini aşkarlayır, onun gücünün ilqım, eyforiya olması qənaətini əks etdirir. Təkgözün məhz Basat tərəfindən öldürülməsində və ona da anası Doğan Aslanın yardımçı olmasında erməni-qarşı savaşda qələbənin pozulmamış əxlaqdan keçməsinə üstüörtülü işarələr var.

M.Süleymanlının mövzu, ideya, obrazlar sistemi, ən başlıcası isə ümumi ruhu baxımından "Kitabi-Dədə Qorqud" dastanı ilə bağlı olan "Köç" romanı haqqında biz vaxtilə yazmışdıq ki, "romanda eyni adı daşıyan, lakin müxtəlif zaman kəsiklərində yaşayan və fərqli səciyyələrə malik obrazlar var. Məsələn, Hürü qarı, Bəkil, İmir həm ikinci, həm üçüncü zaman kəsiklərində yaşayan, müxtəlif taleli obrazların adıdır. Buna görə də, obrazlara qiymət verərkən müxtəlif zamanlarda yaşayan eyni adlı qəhrəmanları fərqləndirmək lazımdır. Birinci zaman kəsiyindəki Bəkil obrazı ilə üçüncü zaman kəsiyində yaşayan Bəkili xarakter, hadisələrə münasibət, əqidə baxımından ayırmaq lazım gəlir. Roman qəhrəmanları özlərini təqdim edəndə adqoymadakı bu şərtlilikləri hətta özləri də nəzərə alırlar:

- Adım nədi, mənim adım Çiçəkdi.

- Mənim adım Bəkildi. Dördüncü Bəkiləm, Babalarımın adıdı, yeddinci Bəkil çox güclü, çox iri adam olacaq.

- Mən də yeddinci Çiçəyəm, yeddi nənəmin adı Çiçək olub . " (Bu barədə geniş bax: T, Salamoğlu. Müasir Azərbaycan romanının poetikası. Bakı. "Elm", 2005, səh, 188-189)

Bu məntiqlə "Yarımqıq əlyazma" romanına yanaşsaq, yeddi arxa dönənin adı Bəkil, Çiçək olan bir xalqın çağdaş həyatından bəhs edən və sücət xəttinin "Kitabi-Dədə Qorqud" dastanından alan bir əsərin qəhrəmanlarının adının Bəkil, Çiçək, yaxud Qazan, Dədə Qorqud, Burla Xatun olmasında qeyri-məntiqi heç nə yoxdur. Lakin "Yarımqıq əlyazma" romanındakı qəhrəmanları adlandırmadakı şərtiliyin məntiqi ancaq bu deyildir. Roman qəhrəmanlarının bu cür adlandırılması müəllif niyyətinin ciddi-liyindən və əhatəliliyindən irəli gəlir. Müəllifin gerçək roman təfəkküründən xəbər verir. Məhz roman qəhrəmanlarının dastan qəhrəmanlarının adı ilə

zühur etməsi ikinciləri də bədii inikas arsenalına daxil edir. Romanın əhatə etdiyi zamanın həddləri mifik keçmişə doğru genişlənir. Mifik zaman qatındakı milli-tarixi varlığımızla çağdaş zamandakı varlığımız müqayisə predmetinə çevrilir: "Postmodernistlərin fikrincə, mətn heç vaxt avtonom şəkildə mövcud olmur. Əslində, postmodernizmin mətnə bu konseptual münasibətinin əsası M.Baxtin tərəfindən qoyulmuşdur; tədqiqatçı F.Dostoyevskinin "polifonik" (çoxsəsli) roman konsepsiyasını təhlil edərkən onun əsərlərindəki mətnlərin ondan əvvəl və onunla eyni zamanda mövcud olan mətnlərlə dialoqa girməsi fenomenini üzə çıxarmışdır." (Q.Quliyev. Göstərilən məqaləsi. səh.180.) Əslində bu fikir postmodernizmin nəzəri prinsiplərindən birinin elmi şərhidir. Belə ki, postmodernizm nəzəriyyəsində mətnlərin qarşılıqlı şəkildə təsiri mühüm yer tutur və fransız alimi C.Canet "İkinci dərəcəli ədəbiyyat" əsərində intertekstuallıq (bir mətnə iki və daha artıq mətnin mövcudluğu), metatekstuallıq (mətnə özündən əvvəlki mətnin izahı) və s. kimi beş tipini müəyyənləşdirir. (Bu barədə geniş bax: İlya İlin. Göstərilən məqaləsi. səh.169.) "Yarımqıq əlyazma" romanının ("Yarımqıq əlyazma" mətninin yox) bədii materialı "Yarımqıq əlyazma" mətni ilə bərabər "Kitabi-Dədə Qorqud" dastanının mətnindən ibarətdir. Faktik "Kitabi-Dədə Qorqud" mətni oxucunun yaddaşındadır. Oxucu yaddaşında "görüşən" "Yarımqıq əlyazma" mətni ilə "Kitabi-Dədə Qorqud" mətni "dialoqa girir". Postmodernist romanı "oxuyan" oxucunun əsərin sücət-kompozisiya sisteminə dekonstruksiya prinsipi ilə yanaşması zərurəti və romanı destruksiya (sökmə) və konstruksiya (quraşdırma) əsasında idrakı ehtiyacı da burdan doğur və məhz bu zaman romanın həqiqi bədii dərkinə yol açılır.

Romanda mənəvi və real tarixi keçmişimizə nihilist münasibətlə bağlı tənqidi mövqe, fikrimizcə, keçmişə ironiyalı və ya şübhəli baxışı postmodernizmin nəzəri prinsiplərindən biri kimi fəhm etməklə də bağlıdır. Halbuki, postmodernizmdə keçmişə ironiyalı və ya şübhəli baxış mütləq prinsip deyil. C.Canetin nəzəri görüşlərində postmodernizmin bu prinsipi metatekstuallıq adlanır və terminin məzmunu aşağıdakı kimi açılır: "Mətnə özündən əvvəlki mətnin izahı və çox vaxt ona tənqidi münasibət". (İlya İlin, göstərilən məqaləsi, səh.) Göründüyü kimi, postmodernizmində özündən əvvəlki mətnə münasibət var, amma bu həmişə tənqidi münasibət demək deyil.

"XX əsrin sonunun ruhi konsepsiyası kimi" (İlya İlin) postmodernizmin konseptual əsasında keçmişə (mənəvi dəyərlərə və irsə) qayıdış əsas istinad nöqtələrindən biridir. "Çağdaş postmodernist fikrin öncüllərindən olan Umberto Eko (məşhur italyan alimi və yazıçısıdır. "Qızılgülün adı", "Fukonnu yayı", "Ada" və "Baudolino" romanlarının, modernizmə və postmodernizmin estetikasına dair araşdırmaların müəllifi kimi məşhurdur-T.S.) belə hesab edir ki, postmodernizm modernizmdən fərqli olaraq keçmişdən imtina etmir və onu qəbul edir" (Q.Quliyev. Göstərilən məqaləsi. səh. 179.) "Yarımqıq əlyazma"da keçmişə qayıdışı, klassik dəyərlərə istinadı çağdaş həyatın problemləri doğurmuşdu. Keçmiş çağdaş zamana, dünyaya təsir vasitəsi idi, obrazlı demiş olsaq, roman çağdaş dünyanın "çürümüş əzalarını" keçmişin hesabına bərpa etmək istəyidir.

"Yarımqıq əlyazma"da Şah İsmayıl dövrünə qayıdış da, Şah İsmayıl obrazı da yazıçının bu istəyi gerçəkləşdirmə təşəbbüsünün variasiyalarından biridir.

Tənqidi ədəbiyyatlarda romanın bu xəttində Şah İsmayılba bağlı tarixi həqiqətlərin, onun şəxsiyyətinin təhrif və ya inkarı ilə bağlı çox ciddi tənqidi fikirlərin səsləndiyini nəzərə alaraq, öncə bədii mətn materialı əsasında tarixi həqiqətin bədii həqiqətə çevrilməsinin xüsusiyyətlərini aşkarlamağa çalışaq.

Romanda Şah İsmayılın həyatı və hökmdar kimi fəaliyyəti bütün-lükdə yox, fraqmental olaraq təsvir obyektinə çevrilmişdir. Şah İsmayıl Çaldıran döyüşü ərəfəsində və zamanında bədii təsvir və təhlilin mərkəzinə çəkilir. Şah İsmayılba bağlı hissələrdə sücət xətti üç əsas obrazın taleyinə işıq salır: Şah İsmayıl, Lələ Hüseyn bəy, Şah İsmayılın oxşarı Xızır. Hadisələr isə Şah

İsmayılın bir-birinin ardınca əldə etdiyi tarixi qələbələrdən faciəvi Çaldıran döyüşünə doğru inkişaf edir. Əlbəttə, romanda Şah İsmayılın Çaldıran döyüşünə qədərki tarixi qələbələrinin təfsilatlı təsviri yoxdur. Ümumiyyətlə, epik təfsilat bu roman üçün səciyyəvi deyil. Əsərdə Şah İsmayılın tarixi qələbələrinə müəyyən işarələr var. Həmin işarələr bizə Çaldıran döyüşü ərəfəsinə gəlib çıxan hökmdarın böyük bir zəfər yolu keçməsi haqqında təsəvvür yaratmağa qadirdir (əlbəttə ki, bu zaman oxucunun Şah İsmayıl haqqında tarixi həqiqətlərə, onun böyük qələbələrinə dair məlumata malik olması nəzərə alınır). Şah İsmayılın Şeybani xan üzərindəki tarixi qələbəsi hökmdarın döyüşqabağı düşüncələrində oxucu yaddaşını oyadır və onunla birləşərək tarixi hadisənin kifayət qədər əhatəli məzmununda idrakına imkan verir: "Sabah ağır gün idi. Hərbi məşvərət çağırışdı. Düşüncəsi, fikri-zikri Şahın son zamanlar ancaq özbək Şeybani idi. Bilmirdi nə üçün, amma onun əlindən zəncir çeynirdi."

Romanda Şah İsmayılın Şirvan səfərinə də işarə var. Lakin bu işarə olub-keçmişlərin müəyyən münasibətlə xatırlanmasından ibarət olsa da, məntiqi idrakın gücü ilə bu nüans oxucuya(söhbət intellektual oxucudan gedir) çox şey deyir. Lakin "Yarımqıç əlyazma"da Şah İsmayılın və onun yaratdığı dövlətin taleyində böyük iz buraxan Çaldıran döyüşü ən müxtəlif rakurslardan bədii təhlilin predmeti olur. Bu döyüşlə bağlı epizodlarda biz Şah İsmayılı sözün həqiqi mənasında öz tarixi xarakterində görürük. Həm də Kamal Abdulla bu tarixi xarakteri konkret çizgi və detalların rəsmi vasitəsilə tamamilə canlı şəkildə təqdim edə bilir. Romanda oxuyuruq: "Osmanlı Sultan Səlimlə Şahın döyüşü Çaldıran adında bir kənd vardı, orda başladı. Şah özü döyüşə rəhbərlik edir, sərkərdələri cinahlara bölür, hücum, yaxud geri çəkilmələri barədə əmrlər verirdi." Çaldıran döyüşündəki məğlubiyyətin obyektiv və subyektiv səbəbləri tarixçilərin əsərlərində bütün təfərrüatı ilə öz əksini tapmışdır. Oxucu da bundan xəbərdardır. K.Abdulla romanda Şah İsmayılı son dərəcə ağıllı, hərbi işi bilən, ən çətin məqamlarda belə özünü itirməyən cəsur bir sərkərdə kimi təsvir edir. Gözümüzün önündə vəziyyətdən asılı olaraq qəti qərarlar qəbul edən, qoşunun döyüş taktikasını tez-tez dəyişən, son ana qədər məğlubiyyətlə barışmaq istəməyən qəhrəman bir sərkərdənin obrazı canlanır. Döyüşün ən ağır məqamlarında kimsəyə hiss etdirmədən vuruş meydanına atılıb, cəsarətlə döyüşməsi və belə döyüşlərin birində düşmənin ən şöhrətli pəhləvanı Malbaşoğlunu qılıncla ikiyə parçalaması epizodları Şah İsmayılın tarixi xarakterini nəinki ən aydın cizgilərlə göstərir, həm də bu tarixi xarakteri bir qədər də dolğunlaşdırır və tamamlayır.

Nəzərə alsaq ki, Şah İsmayılın cəsur döyüşçü və sərkərdə xarakteri haqqında eyni döyüş epizodu haqqında müxtəlif səciyyəli insanlar - Şah İsmayılı fərqli münasibət bəsləyən Lələ Hüseyn bəy və Xızr (epizodun danışıldığı məqamda isə Şah) danışır, onda bu epizodun çılpaq həqiqət olmasına heç bir şübhə qalmır. Yeri gəlmişkən, orasını da deyək ki, həqiqətin bu şəkildə təqdimi K.Abdullanın romanının davamlı üslub xüsusiyyətlərinin-dən biridir.

Şah İsmayılın tarixi şəxsiyyət və hökmdar kimi xarakterinin dolğunluğu ilə təqdimində ətrafdakıların ona münasibəti də əhmiyyətli rol oynayır.

Bu baxımdan Lələ Hüseyn bəy obrazı romanda xüsusi məna yükünə malikdir: "Lələ göz qoyub fikir vermişdi. Şah nə qədər kəskin, cəsarətli, heç kimin günahından keçməyən, hamı ətrafına öz şahlıq və mürşid mərtəbəsinin-dən baxan bir sahibəzzaman, bir şəxsi-müqəddəs idisə və özü də buna sözsüz inanırdısa, Xətai (Xızr olmalıdır - T.S.) bir o qədər həlim, xoşxasiyyət, sülhməramlı insan idi." Lələ Hüseyn bəyin düşüncələri ona görə reallığın bədii ifadəsi kimi səslənə bilir ki, biz onun hər bir hərəkətində və əməlində Şah İsmayılı sonsuz rəğbətini və sədaqətini müşahidə edirik. Çaldıran döyüşündən sonra on il əsirlik həyatı yaşayan Hüseyn bəy Lələnin həyatın hər cür əzablarına sinə gərmək, dözmək gücü verən Şah İsmayılı məhəbbəti, ona qovuşmaq istəyidir. Əsirlik həyatından qurtarıb Şah İsmayılın ayaqları altında ölmək onun üçün ən müqəddəs arzudur. O daim bu arzuya can atır. Lakin "xoşbəxtlik" məqamında faciə ilə

üzləşəndə isə- həqiqi Şah İsmayıl əvəzinə oxşarı ilə görüşəndə aldandığını, bütün ümidlərinin puç olduğunu görür. Bu məqamda Lələ Hüseyn bəy cismən ölməmişdən qabaq mənən ölür.

Lələ Hüseyn bəyin bu hərəkəti bir insan və hökmdar kimi Şah İsmayılın bütövlüyünü, daxili zənginliyini, başqa sözlə kamil insan xarak-terini təcəssüm etdirir.

Şah İsmayılba bağlı sücetin real plandakı "oxu"nuşu belədir, lakin bu sücetin yeganə "oxu"nuşu deyil

Romana yazdığı "ön söz"lərin birində müəllif Şah İsmayılba bağlı sücetin "daha çox tarixi yox, bədii bir rəvayəti" xatırlatması mülahizəsini də irəli sürür.

Bu mülahizə qətiyyəən təsadüf kimi irəli sürülmür və demək lazımdır ki, dəqiq müşahidədən doğur. Eyni zamanda, sücetin mənası ilə bağlı həqiqəti açmaq əvəzinə bir qədər də örtüyə bürüyür, gizləyir.

Şah İsmayılba bağlı sücətdəki bioqrafik məzmun müəllif bədii ifadə-sində məqsəd yox, vasitədir. Bu sücətdə müəllif niyyəti başqa bir məzmun qatını önə çıxarır.

Şah İsmayılba bağlı sücetin qəhrəmanı polifonik səciyyəlidir. M.Baxtin Dostoyevskinin roman qəhrəmanlarından danışarkən yazır ki, "əgər xəyalən onların içərisində yaşadıkları (yaşatdıqları olmalıdır - T.S.) ideyanı onlardan ayırısaq, onda onların obrazları tamamilə dağılar. Başqa sözlə, qəhrəman obrazı ideya obrazı ilə ayrılmaz şəkildə bağlıdır. Biz qəhrəmanı ideyada və ideya vasitəsilə g ö r ü r ü k, ideyanı isə qəhrəmanda və onun vasitəsilə g ö r ü r ü k". (M.Baxtin. Dostoyevski poetikasının problemləri. Bakı. 2005, səh.124). Şah İsmayılba bağlı sücətdə onun Çaldıran döyüşündən sonra qeybə çəkilməsi bir çox hallarda tarixi həqiqətin təhrifi kimi mənalandırılmışdır. O mənada ki, tarixi mənbələrdə Çaldıran döyüşündən sonra Şah İsmayılın bir neçə il hökmlərlik etməsi faktı mövcuddur. Lakin söhbət tarixi yox, bədii materiala münasibətdən gedir. "Yarımcıq əlyazma"da Şah İsmayıl tarixin yox, daxilindəki ideyanın yükünü çəkir, Dostoyevskidə olduğu kimi, "qarşımızda ideyanın obrazı yaranır (Baxtin). Şah İsmayılın bütün hərəkətlərinin məntiqi onun daxilində gəzdirdiyi ideya ilə izah olunandır. Batini saflıq və bütövlük onun əqidəsidir. Bu əqidə onun bütün varlığına hakim kəsildiyi üçün bu əqidə-ideyadan kənar Şah İsmayıl yoxdur. İnsan batinən saf və bütöv olmalıdır. Şah İsmayılın bu ideyası mənbəyini mənsub olduğu dindən götürür və mahiyyətcə insan həyatının mənası Mütləq başlanğıca bağlılığındadır izahına gəlir.

Şah İsmayıl Çaldıran döyüşündə məğlub olur. Tarixi mənbələrdən də məlumdur ki, Sultan Səlimin qələbəsi daha çox odlu silahın - xüsusən topların hesabına təmin olunur. Şah İsmayıl Sultan Səlimin məhz bu cür qələbəsi ilə barışa bilmir. Şah İsmayıl Sultan Səlimin qələbəsində "şeytani" qüvvənin iştirakını dünyanın nizamının pozulması kimi başa düşür və belə həyatı qəbul etmir.

Şahlıq taxtını öz oxşarına verəndə hərəkətinin mənasını belə izah edir:

- Biz bir kimsəni aldatmırıq. Batilin bir mənası yoxmuş, əsl məsələ zahirdə imiş. Saxla bunu huşundag Mən bu boyda məmləkəti fəlakətdən saxlaya bilmədim. Mən aradan çıxıram. Niyəsini heç sorma. Bilirsən, qula-ğıma səs gəldi göydən: "Hamı səni sevnələr burdadı" dedi. Şahi-Mərdanın səsiydi."

Bu sözlər ilk növbədə Şah İsmayılın Zamana etirazını ifadə edir. Şah İsmayılın hiylə və məkrdən uzaq təbiəti hiylə və məkr zamanının gəldiyini dərk edincə, hökmlərlik taxtında oturmağı özünə rəva bilmir. Bu xarakterlə və bu zamanda "bu boyda məmləkəti fəlakətdən

saxlaya bilməyəcəyini" başa düşdüyü məqamda "mən aradan çıxıram" deməsi tamamilə məntiqidir və türkün xarakterini dolğunluğu ilə əks etdirir.

K.Vəliyev Şah İsmayılı Çaldıran döyüşündəki məğlubiyyəti ilə Koroğlunun "indi bic əyyamıdı" deyib "koroğluluğunu" yerə qoyması arasında məntiqi əlaqə görməkdə tamamilə haqlıdır: "Çaldıran döyüşü və ümumtürk faciəsinin bir dövrünün dastan dilindəki ifadəsi "Koroğlu"dur". (K.V.Nərimanoğlu. Şah İsmayıl - Sultan Səlim savaşı "Ulduz", 2004, '8, səh. 18).

Şah İsmayılın "batilin bir mənası yoxmuş" və Koroğlunun "indi bic əyyamıdı" qənaətləri dəyişən zamana roman və dastan qəhrəmanlarının eyni baxış bucağının əksidir. Bu mənada "Yarımçıq əlyazma"dakı Şah İsmayıl xətti "Çaldıran döyüşü və ümumtürk faciəsinin bir dövrünün" çağdaş nəsr təfəkkürü ilə bədii inikasıdır. "Kitabi - Dədə Qorqud" dastanı ilə Şah İsmayılın bağlı mətni türkün cəngavərlik ruhu, əqidə birliyi - batini təmizlik və Allaha inamın tükənməzliyi ideyası birləşdirir. "Kitabi - Dədə Qorqud" qəhrəmanları ilə Şah İsmayıl dünyası bir-birini tamamlayır, insanın mənəvi-ruhani dünyaya bağlılığının başlanğıcını və sonunu simvollaşdırır, burada "mifdən odlu silahın çıxmasına qədər uzanan zaman yolu bitir" (K.V.Nərimanoğlu. Göstərilən məqaləsi. səh.18.)

Tarixə ən ümumi baxış əsasında ədəbi-estetik düşüncəyə nüfuz etməyə çalışan və buna əsasən nail olan tənqidçi Əsəd cahangir ingilis filosofu Frensis Bekon və Əbdülvahid Yəhyanın fikirlərini ümumiləşdirərək yuxarıda haqqında danışdığımız məqaləsində belə bir qənaətə gəlir ki, Allahla insanın vəhdətdə olduğu Əzəli, İlk həqiqətdən düşüncə iki istiqamətdə sapıb: qədim düşüncənin qəhrəmanı daha çox insansız allah, çağdaş düşüncənin qəhrəmanı isə allahsız insandır. Əsas məsələ isə onların birliyidir. Doğrudur, lakin "insansız allah" qədim düşüncənin qəhrəmanı kimi daha çox Qərbdə özünü göstərib. Şərqlin qədim düşüncəsində insan Allaha inamdan kənar deyil. Şərq düşüncəsindəki sapıntı- insanın allahsızlaşması isə çağdaş zamanın problemi və bu mənada "doğrudan da əsas məsələ onların birliyidir".

Bu mənada Xızr obrazı üzərinə qayıtmaq zərurəti yaranır. Romanla bağlı ilkin təəssüratda o, tarixi surətdir. Mənbələrdə Sultanəli Mirzə Əfşardan Şah İsmayılın oxşarı kimi söhbət açılır. Xızrla Sultanəli Mirzə Əfşarın romanda iki müxtəlif obraz kimi təzahürü birincinin ideya-estetik yükünün tamamilə fərqli olmasından irəli gəlir. Xızr obrazının daşdığı ikinci estetik yük Şah İsmayıl obrazının simvolikasını açmaqla bağlıdır. Bu mənada Xızr həm də Şah İsmayılın Çaldırandan sonrakı xarakterini ifadə edir. Şah İsmayılın cəngavər obrazı xalqın gen yaddaşında Çaldıran döyüşünə qədərki fəaliyyətiylə təcəssümlənir. Çaldırandan sonra on il yaşayan Şah İsmayıl yox, şair Xətayi idi. Romanın Şah İsmayıl sücətinin bizə diktə etdiyi bu qənaət müəllifin mətnə "subyektiv açıqlamalarından" birinin məzmununa müəyyən aydınlıq gətirir: "Çaldıranda həlak olan Şah İsmayılın Çaldırandan sonra hakimiyyətini on il daha sürdürmüş Şah İsmayıl arasında bir əsas fərq var. O fərq Şah İsmayılın özü ilə onun bənzəri Xızr arasında olan fərkdir, vəssalam". Bu fikrə şərik olmaqla yanaşı, "Şah İsmayılın özü ilə onun bənzəri Xızr arasında olan fərq" in başqa bir açılışına da diqqət yetirmək lazımdır. Romanda Şah İsmayıl və Xızr başqa-başqa "dünya"ların insanları kimi təcəssüm tapırlar. Müəyyən şərtliklə bu "dünya"ları allahlı və allahsız insan epoxaları kimi də formulə etmək olar. Şah İsmayıldan fərqli olaraq Xızr Allahı yaddan çıxarıb maddiyyətə üz tutan və özünü onda tapan "dünya"ya keçidi təmsil edir. Bu yol mənəvi müflisləşməyə aparır. "Çünki maddi dünyanın mahiyyətində eniş durur." (Ə.cahangir. Göstərilən məqaləsi. səh.244). "Yarımçıq əlyazma" romanındakı Dədə Qorqudla bağlı mətn həmin "eniş" prosesini əks etdirir.

Mifoloji obrazların "Yarımçıq əlyazma"dakı müasir həyat planında təsviri dünya ədəbiyyatının təcrübəsi və nəzəriyyəsi baxımından tamamilə başa düşüləndir. M.Baxtin

Dostoyevskinin yaradıcılığı əsasında polifonik roman nəzəriyyəsini əsaslandıranda bu məsələyə də toxunmuşdur.

Baxtin polifonik romanın bir canr kimi dürüst dərk edilməsi üçün onun mənbələrini müəyyənləşdirməyi vacib hesab edir. Buna görə də, "klassik antik dövrün sonuna yaxın və sonrakı ellinizm dövründə zahirən kifayət qədər rəngarəng, lakin daxili qohumluq əsasında əlaqəli olan və ona görə də qədimlərin özlərinin "ciddi - gülüş sahə adlandırdıqları çoxsaylı canrları"n (Sofronun mimi, Sokrat dialoqları, Menipp satirası və s. - T.S.) üç əsas xüsusiyyətinin polifonik romanın formalaşmasındakı ciddi əhəmiyyətini xüsusi nəzərə çarpdırırdı. Birinci xüsusiyyət kimi, o, göstərirdi ki, mifik qəhrəmanları və keçmişinin simaları bu canrlarda bilərəkdən və xüsusi olaraq müasirləşdirilmişdir və onlar bitməmiş müasirliklə familiar təmas məkanında hərəkət edir və danışirlər. Baxtin bunu "bədi obraz quruluşunun dəyər-zaman məkanının özünün köklü şəkildə dəyişməsi" kimi qiymətləndirir.

Baxtin ciddi-gülüş canrlarının "rəvayətlərə əsaslanmadığını" və "özlərini onların vasitəsilə işıqlandırmadığını", əksinə, "şüurlu şəkildə təcrübəyə və azad təxəyyülə əsaslanmanı" və bu yolla "az qala rəvayətdən tamamilə azad olacaq bir obrazın meydana çıxmasını" polifonik romanın formalaşmasına təsir göstərən ikinci xüsusiyyət hesab edir.

Baxtin polifonik romana məxsus çoxüslubluluq və çoxsəsliliyin, həmçinin "əlavə canrlardan-məktublardan, tapılmış əlyazmalardan, söylənil-miş dialoqlardan, yüksək canrlara edilmiş parodialardan geniş şəkildə istifadəni"n ciddi-gülüş canrlarından gəlmə üçüncü xüsusiyyət hesab edir.

Bu xüsusiyyətlər K. Abdullanın romanın ideya-obraz və bədii strukturunda kifayət qədər davamlı tərzdə özünü göstərir. Mifoloci zaman-dan gerçək zamana, dastan poetikasından çağdaş roman poetikasına keçidin mexanizmini açır.

K. Abdulla "Yarımqıq əlyazma"da Zaman haqqında böyük həqiqəti (ya bəlkə də ən acı həqiqəti) oxucuya təqdim etmək yolu tutur. Bütün roman həqiqətin əzablı doğuluşundan ibarətdir. K. Abdulla bu prosesdə vasitəçi rolundadır, prosesin gedishinə qətiyyənlə müdaxilə etmir. Həqiqəti bu cür açmaq üsulu polifonik romana "Sokrat dialoqları"ndan gəlirdi. Yazıçı "Sokrat dialoqları" üçün xas olan iki əsas üsuldən məharətlə bəhrələnir. İstintaq prosesində Bayandır Xanın ortaya çıxarmaq istədiyi həqiqət-Oğuzun içdən parçalanması, bunun səbəbləri və səbəbkarı məsələsi sinkriza (müxtəlif nöqtəyi nəzərlərin müqayisəsi üsulu) və anakriza (həmsöhbətdən söz almaq, onu söz deməyə təhrək etmək, onu öz fikrini söyləməyə, həm də axıracan söyləməyə məcbur etmək üsulu) üsulları ilə aşkarlanır. Bu üsul sücetin hərəkət mexanizmini tənzimləyir, formasını müəyyənləşdirir.

"Yarımqıq əlyazma"nın hərtərəfli dərkinin zamana ehtiyacı var. Anarın Y. Səmədoğlunun "Qətl günü" romanı haqqında dediği bir fikri iqtibas etsək, belə də demək olar ki, "Yarımqıq əlyazma" bir oxunuşda qavranılan əsər deyil. Xüsusən romanın dilindəki çoxsəslilik, bədii nitqin dialoci xarakteri "mətn"lərin müxtəlif cür qavranılmasına şərait yaradır. Romanın idrakı zamanı postmodernizmi də, Baxtinin polifonik roman nəzəriyyəsini də, dünya ədəbiyyatının postmodernist və polifonik roman təcrübəsini də, yazıçının bu estetik konsepsiyalardan və ədəbi təcrübələrdən kifayət qədər yararlanmaq imkanını da, çağdaş zamanın yazıçı və oxucuya "diktə"lərini də nəzərə almaq lazım gəlir.

Romanın ideya polifonizmi, struktur keyfiyyətləri ənənə yaratmaq gücündədir. Çünki bu roman ənənədən yaradıcılıqla bəhrələnmənin nümunəsidir. Biz bu qənaətdəyik. Ən səhih fikri isə Zaman deyəcək.

Qaynaq: <http://xariciədəbiyyat.azeriblog.com/2007/09/18/t-salamoghlu-yarimchiq-elyazma-postmodernizm>

Fayaz Çaqani

"Postmodernizm"

İngiliscədən çevirən: Elmar Vüqarlı

Son zamanlar hər kəs postmodernizm barəsində danışır. Tərəfdarlarının əksəriyyəti onu akademik düşüncədə azadlıq qüvvəsi kimi qarşılayır. Onlara görə, postmodernizm bizləri istənilən zəhlətökən rasionallıq, loqosentrizm, avrosentrizm və sairələrdən azad edə biləcək çoxdan arzulanan xilas yoludur. Lakin bununla bərabər postmodernizmin çoxlu opponentləri də vardır. Onlar postmodernizmi Qərb intellekt ənənəsinin naşükür körpə kabusu kimi dəyərləndirirlər. Ona görə ki, postmodernizm relyativist (bütün bilikləri nisbi qəbul edən, buna görə varlığın obyektiv surətdə dərk oluna bilməsini inkar edən təmayül), nihilist mövqe ortaya qoyur və hər şeydən pisi budur ki, bütün adət-ənənələrə qarşı çıxır. Məqsədim burada postmodernizmin qısa və aydın izahını verməkdir. Yanaşmam ümumi götürdükdə təəssübkeşlik prizmasından olacaq. Ona görə ki, mən postmodernizmin bir çox təmayülləri ilə razıyam və belə düşünürəm ki, postmodernizmin əksər əleyhdarları ona tələm-tələsik qiymət verirlər.

Yaxşı, nədir postmodernizm? Bu son dərəcə çətin sualdır, çünki postmodernizm termininə çoxlu mənalar verib onu müxtəlif aspektlərdən izah edirlər. Postmodernist hesab olunan əksər ziyalılar belə bu adı qəbul etməyi öz üstlərinə götürümlər. Hətta onu qəbul edənlərin də postmodernizmə yanaşma tərzii fərqlidir. Mən belə hesab edirəm ki, "nədir postmodernizm?" sualına qismən də olsa aydınlıq gətirmək üçün iki yol vardır. Birinci yol problemə yanaşmanın antipostmodern yoludur və bu yol postmodernizmin tarixi inkişafını təsbitləyir. Digər yol isə fəlsəfi (və ya antifəlsəfi) mövqeli kortəbii postmodernist hesab olunan düşüncələri müəyyənləşdirməkdir. Burada hər iki yolu birlikdə incələməyə cəhd edəcəyəm.

Postmodernizmin geneologiyası

Postmodern mütəfəkkirlərin əksəriyyəti fransızdır. Bəziləri onun kökünü Əlcəzair Müstəqillik Müharibəsində və ya xalq arasında mini-inqilaba səbəb olmuş 1968-ci ilin may Paris tələbə iğtişalarında axtarır. Həqiqətən də, bu hadisələr əksər postmodernistlər üçün mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Buna baxmayaraq, biz modernizmə (və onun dəlil ilə sübut etmə, rasionallıq, elmilik, obyektivlik, proqres və s. kimi prinsiplərinə) hərtərəfli antipatiyanın Fridrix Vilhelm Nitsşenin əsərlərində formalaşdığını görürük. Burada Nitsşeni müzakirə etmək çox vaxt aparardı. Ona görə də daha yaxşı olar ki, "Zərdüşt belə demişdir" əsərindən onun antimodernizm mövqeyini ifadə edən sitat gətirək:

"Ey insanların ən müdriki, səni nə vadar edir, səndə nə belə həvəs doğurur ki, sən "iradəni həqiqətə" çağırırsan? Bütün varlığın dərk edən iradədir! Ona görə də mən sənin iradəni səsləyirəm! Hər şeydən öncə, sən sağlam inamsızlıqla, şübhələrinlə bütün varlığı dərk etmək istəyirsən, əslində, bu ağlasığandı mı? Əslində, o gərək bütün gücünü sərf edib özünü sənə uyğunlaşdırırsın! Belə iradəyə iradə qabildir. O gərək ağılı güzgüsü və əks etdirəni kimi cilalı, tabe olan ağıl olsun. Ey insanların ən müdriki, sənin iradəni belə olmalıdır. O, səni güclü olmağa aparır iradədir. O sənin yaxşılıq, pislik söhbətlərindən də cilalıdır. Sən qarşısında diz çökülə biləcək dünya yaratmaq istəyirsən: bu sənin son məqsədin, arzun və həvəsidir".

Postmodernizmin spesifik geneologiyasının inkişafında mühüm rol oynamış mütəfəkkirlərdən biri də Martin Haydegerdir. Onun əsərləri modernist özündənəminliyə qarşı Nitsşe hücumlarının davamıdır:

"...hər hansı bir şey barəsində fikir onun səbəbini biləndən sonra doğur, eşq olsun əsrlərə, düşüncənin inadcıl düşməninə".

Migel Fukonun da yaradıcılığını burada nəzərdən qaçıрмаq olmaz. Əsərlərini uzun-uzadı şərh etməkdənsə, ondan daha kəskin sitat gətirəcəm:

"Ayınlərimizin nə üçün tamamilə atributiv, istehzalı, yorucu oyunlarla dolu olmasının, çirкли, uzunsaçlı və saqqallı olmağın, oğlanın qıza bənzəməsinin yaxşı əlamət sayılmasının səbələrini bilməkdən ötrü onları nəzərdən keçirmək lazımdır. Biri gərək bu ayınləri məsxərəyə qoyub onları ifşa hədəfinə çevirsin, onları kökündən dəyişdirib bizi əsarətdə saxlayan bu sistemi ləğv etsin. Məni narahat edən elə budur. Mən əsərlərimdə məhz buna nail olmaq üçün çalışıram".

Haqqında danışacağım sonuncu şəxs bəlkə də postmodernizmin kuliminasiyası və mücəssəməsidir. O, J. Derridadır. Onun əsərlərinin əksəriyyəti mahiyyətə anlaşılmazdır. Bunun səbəbi Derridanın dilin sonsuz məna oyunu və dinamikliyini nəzərə çarpdırmaq istəməsidir.

Ümidvaram ki, Derridadan gətirdiyim aşağıdakı nümunə anlaşılan olacaq:

"Metafizika – Qərb mədəniyyətini əks etdirən ağ mifologiyadır. Ağ kişi öz idiomu olan "mif"ə, Hind-Avropa mifologiyasına, "loqos"una yiyə durur. Bu ümumbəşəri model üçündür. Lakin bunun üçün o, hələ də Səbəbi geri çağırmağı arzulamalıdır".

Derridanı poststrukturalist də adlandırırlar. Ona görə ki, bəziləri postmodernizmlə poststrukturalizmi sinonim hesab edir. Məncə, bunlar arasında bircə fərq vardır. Belə ki, postmodernizm modernizmin rəasionalizm, elmilik və obyektivlik prinsiplərini kəskin surətdə inkar edir. Poststrukturalizm isə dilin universal strukturları vardır ki, həyat və düşüncə faktorunu köklü surətdə müəyyən edən də bu strukturlardır prinsipini iddia edən strukturalizmə qarşı çıxır. Derridaya görə, bu hər iki cərəyanın Qərb intellekt ənəsinin əksər prinsiplərini rədd etməklə gəldiyi nəticə qismən üst-üstə düşür.

Alan Mecilin təbirincə desək, bu dörd "peyğəmbərin ekstremistliyi" hazırkı postmodernistləri modernizmə qarşı çıxmağa ruhlandırır. Bu geneologiya bizdə postmodernizmin kökləri barədə az da olsa, təəssürat yaradır, lakin postmodernizmin özü barədə az şey deyir. Buna görə də biz kələfin ucunu postmodern yazarların əsərlərində axtaraq.

Kələfin ucu

Fikrimcə, kor-təbii postmodernist adlandırılan Nitsşedən tutmuş Derridaya qədər, həmçinin müasir postmodernistlər hesab olunan Cean Baundrill, Cean-Françoys Lyotard, Qayatri Spivak və Yuliya Kristeva kimi yazarları birləşdirən ümumi cəhət onların anti-essensialist və anti-fundamentalist olmalarıdır. Bundan çıxış edərək deyə bilərəm ki, onlar mahiyyəti, təbiəti və varlıqda bu və ya digər dərəcədə rol oynayan səbəb və mənanı, bir sözlə, istənilən universallığı inkar edirlər. Beləliklə, postmodernist perspektivdən baxdıqda üstünlük, transtarix və interpretasiya üçün vahid transmədəniyyət yoxdur.

Radikal anti-essensialist postmodernistlər modernistlərin əsaslandırılıb rahatlıqla irəli sürdüyü bir çox anlayışları tənqid edib fərdiliyi, orijinallığı aradan qaldırmağa çalışırlar. Bunların bir neçəsini burada Migel Fukonun əsərlərinə istinad edərək qeyd edəcəyəm.

Anti-essensialistlərin izini aşkarlayan birinci konsepsiya əksər postmodernistlərin transsədent prizmadan dəyərləndirdiyi insan təbiəti ideyasıdır. Misal üçün, tarixi qanunauyğunluğa görə biz belə güman edirik ki, bəşəriyyət keçmişdə də indiki kimi olub. Biz həmçinin belə fərz edirik ki, müxtəlif mədəniyyətlərə məxsus xalqlar içərisində öz mədəniyyətimizə uyğun gələn insanlar vardır. Bu fərziyyə insanların məqsəd və fəaliyyət cəhətdən bir-birinə keçmişdə uyğun gəlməsi inamını aşılaraq tarixi araşdırmağa imkan verir.

Lakin postmodernistlər sübut etməyə çalışırlar ki, bəşəriyyətin heç bir ümumi essensiyası yoxdur. Bunun qəbulu yalnız fərdlərin müxtəlifliyini, özünəməxsusluğunu inkar etməyə gətirib

çıxarır. Postmodernistlərə görə, dünya gərək son dərəcə müxtəlif cinsli təsəvvür edilsin; keçmiş indidən tamamilə fərqlidir və bütün mədəniyyətlər bir-birinə bənzəmir.

Postmodernistlər faktla fantaziya arasındakı fərqi qəbul etmirlər. Onlara görə, söz və əşya, mənə və mənalandıran, subyekt və obyekt arasında heç bir mühüm əlaqə yoxdur. Bu mülahizə tarix kimi reallığın da təsvirini tələb edir. Postmodernizmdə həm tarixi, həm də bədii əsərlər onların yaxşı və pis nüsxələrindən daha çox reallıq üçün əvəzlənib yenidən işlənir. Bu Migel Fukonun başqa bir tələbinin bazisidir: “Yaxşı bilirəm ki, indiyədək fantastikadan özgə nəysə yazmamışam. Çox da uzağa gedib fantastika həqiqətin arxasındadır deməyi nəzərdə tutmuram. Mənə belə gəlir ki, həqiqətin içərisində fantastik əsər yaratmaq mümkündür”.

Tarixin fundamental kateqoriyası hadisə konsepsiyasıdır. Bu konsepsiya tarixi olayların xüsusiyyətinə əsaslanmağı nəzərdə tutur. Bundan fərqli olaraq postmodernistlər sübut etməyə çalışırlar ki, hadisə termini ümumi ilə nisbətdə aktual hadisələrin spesifikliyini inkar edir. Onlar bildirirlər ki, olayları bir-biri ilə bağlayan heç bir ümumi mahiyyət yoxdur və hadisə ideyası dəyərsiz konsepsiyadır. Fuko hadisə terminini çoxçalarlı nizamsız hadisələrin “fantaziya”sı kimi dəyərləndirir və bildirir ki, o, aktual olaylarda heç bir oxşarı olmayan mənənin effektidir. Postmodernistlərin anti-essensialist analizləri vasitəsilə inkar esdilən anlayışlar çoxdur. Lakin əsas nöqtə budur ki, postmodernistlər mahiyyəti və təbiəti şübhə altına alırlar. Fikrimcə, bu, onların ən səciyyəvi cəhətidir.

Nəticə

Postmodernizmin fəlsəfi və tarixi prinsipləri dəyərsiz hesab edib nihilist mövqe nümayiş etdirməsindən bir çoxları narazılığını bildirir. Əksəriyyət isə postmodernizmin əxlaqi və mənəvi dəyərləri aradan qaldırmaq cəhdlərindən şikayətlənir. Fikrimcə, bu iradlar tutularkən bir şey nəzərdən qaçırılır. Nəzərimcə, postmodernistlər əxlaqi və mənəvi dəyərlərə lazımsız, qiymətsiz hökmünü israrla vermirlər. Onlar sadəcə zəruri əsasların və bir şey üzərində konkret bir mövqenin seçim zərurətinin yerini dəyişdirilər. Bu bizə şəxsi mövqeyimizi yaratmaqda azadlıq imkanı verir. Lakin azadlıq elə bir meyardır ki, o bizim hamımızın arzusu ilə hesablaşmır və hesablaşması da mümkün deyil.

Fukonun aşağıdakı fikirləri ilə yazımı bitirmək istərdim:

“Zəif, mütərəddid, xəyal və illüziya olmayan hər hansı bir cərəyan, fərdi bir zamanlar inandığı həqiqətdən ayırır onu başqa qaydalar axtarmağa təhrik edir: bu, fəlsəfədir. Düşüncə tərzinin, dəyərlərə, incəsənət əsərlərinə münasibətin yerdəyişməsi və transformasiyası fərqlənmək və daha artıq nəyəsə nail olmaq üçün başqa cür düşünməyə gətirib çıxarır: bu isə daha çox fəlsəfədir... Bəzi insanların hazırkı boşluq və ehtiras əvəzinə, bir balaca məhdudiyətdən sonra ideyalar dünyasında narahatçılıq keçirməsi başadüşüləndir. Mən inanıram ki, kimsə öz həyatında bir dəfə də olsa yeni ahəng, yeni baxış bucağı, yeni fəaliyyət üsulu tapıbsa, belə insanları dünyanın düzensizliyi, tarixin lazımsız insanlarla dolu olması heç vaxt gileyləndirməyəcək”.

Qaynaq: <http://xariciədəbiyyat.azeriblog.com/2008/12/11/fayaz-chaqani-postmodernizm>

“Umberto Eko və Postmodernizm fəlsəfəsi”

Nərmin Kamalın “Umberto Eko və Postmodernizm fəlsəfəsi” kitabı işıq üzü görüb. Müəllifin kitaba yazdığı ön sözü təqdim edirik:

Kitabın adındakı hər iki açar-söz – Umberto Eko və Postmodernizm fəlsəfəsi XX əsrin ikinci yarısının hadisələridir, deməli, zamanca müasirlərimizdir. Postmodernizm - Avropa fəlsəfi, bədii-estetik düşüncə tarixində keyfiyyətə yeni mərhələ sayılır. Bizim Qərbə inteqrasiyamız yalnız onun klassik sistemləri çərçivəsində qala bilməz, Qərbə necə varsa, olduğu kimi yanaşmamız üçün onun ən yeni ideyalarını, ən yeni dünyagörüşünü öyrənməli və diqqətə almalıyıq.

Umberto Eko bu fəlsəfənin daha çox akademik qanadına məxsus bir düşüncə adamıdır. O, çoxunuza “Qızılgülün adı” roman-traktatı ilə tanışdır. U.Eko, Postmodernizm fəlsəfəsinin banilərindən biri kimi, onun hazırda həyatda olan azsaylı nümayəndələrindəndir. II Dünya Müharibəsindən sonrakı filosoflar nəslinin son nümayəndələrindən biri olaraq Eko öz ideyaları ilə yaşadığımız dünyaya birbaşa təsir göstərmək gücündə olan şəxsiyyət, mədəniyyətlərarası üfqi dialoq, çoxkültürlülük, insansevərlik (humanizm), barış kimi bəşəri önəmli mövzularda aparıcı düşüncənin simvolu sayılan bir ideoloqdur.

Hər bir ideya cərəyanına qarşı olduğu kimi Postmodernizm də münasibət birmənalı deyil. U.Eko yazır: Bizim dövrümüzdə Postmodernizm termininə Avropada hər dəfə nəyisə tərifləmək istəyəndə müraciət olunur [87, 75]. Yəni bu termin bir növ “yaxşı” sözünün sinoniminə çevrilib. Keçmiş Sovet ölkələrində və Azərbaycanda isə əksinə (bu ideyanı mənimsəmiş az sayda insanı çıxarmaqla), o daha çox neqativ-ironik şəkildə yorumlanır. Postmodernin qəbul olunmamasının səbəbi onun mədəniyyətin alışılmış estetik mahiyyəti və ölçülərini dağıdan virus kimi təfsir olunmasıdır. Lakin bizim məqsədimiz elmi bir yanaşma olduğundan, bu başdan mənfi köklənmiş rəylərə önəm vermədən məsələlərin mahiyyətinə varmalıyıq. Son bir neçə ildə Postmodernizmin miqrasiyası nəticəsində bu fəlsəfə mövzusunda müzakirələr və eksperimentlər Avropadan Rusiya və Türkiyəyə, oradan isə Azərbaycan cəmiyyətinə, xüsusən bədii üslub kimi ədəbiyyat və sənət sahələrinə daxil olub. Ancaq Azərbaycanda bu müzakirə və eksperimentlərin əsaslandığı heç bir fəlsəfi-elmi tədqiqat olmadığı üçün, həmin bədii çalışma və dartışmalara bir kor-koranəlik xasdır. Postmodernistlər məzarları təhqir edənlər, vampirlər, özünü təsdiq edə bilməyən qrafomanlar, estetikani etikadan üstün görənlər, əxlaqsızlar, “modernizmsiz postlar” və s. kimi qınaqlarla sıxışdırılır. Azərbaycanda müasir ədəbi prosesi izləyənlərə məlumdur, bizim ölkəyə Postmodernizm müzakirələri son on ildə ədəbiyyat dəhlizindən ayaq açandan sonra mətbuatda çoxlu qeyri-peşəkar tənqidlə qarşılanıb, ilk aşamada dumanlı bir imaj qazanıb. Lakin, Postmodernizmi Azərbaycanda ilk dəfə fəlsəfə sahəsində elmi tədqiqata çəkərkən, ona ciddi hadisə kimi yanaşdığımı, bu gün dünya ensiklopediyalarında Postmodernizm kəlməsinin qarşısında “müasir fəlsəfə və incəsənətin əsas istiqaməti” kimi sanballı təyinlər yazılmasını nəzərə alıb, ona Qərb fəlsəfə və bədii təfəkküründə göstərilən ciddi münasibəti davam etdirdiyimi burada ifadə etmək istəyirəm. ABŞ, Avropa elmi dairələriylə tanışlıq sırasında onlarda Modernizm və Postmodernizm fəlsəfəsi üzrə ixtisaslaşan alimlər olduğunu görürük. Postmodernizm sərlövhəsi altında onlar Postmodern dünyagörüşü, Postmodern feminizm, Postmodern estetik, Postmodern linqvistika kimi bir çox sahələrdə tədqiqat aparırlar. “Postmodern” sözü Qərb alimi üçün mürəkkəb açar-söz, konsepsiya, xüsusilə bizim kimi ölkələri anlamaq funksiyası yerinə yetirdiyi halda, bizim yerli auditoriyada bu söz anlaşılmaz assosiasiyalar doğurur. Biz keçid dövründən danışırıq, bu dövrün bütün problemlərini yaşayırıq,

dünyanın virtuallaşdığını, informasiya hakimiyyəti dövrünün başladığını görürük və hiss edirik ki, ənənəvi binar dünyagörüşümüz, xeyir və şər, həqiqət və yalan anlayışlarımızla bu dövrü dindirə bilmirik, elə isə ənənəvi xeyir-şər, ağ-qara, həqiqət-yalan – anlayış aparatımızın özündə dəyişiklik etmək, müvafiq keçid dövrü fəlsəfəsi kimi Postmodernizmi mənimsəməliyik.

Azərbaycan Postmodernizmin fikir budaqlarından olan, 1970-ci illərdə meydana çıxmış Postkolonializmin maraq dairəsinə daxildir. Postkolonializm vaxtilə müstəmləkə olmuş ölkələrə, Afrika və Asiyadakı üçüncü dünya dövlətlərinə, həmçinin keçmişdə konkret olaraq müstəmləkə olmasa da, bu günə qədər mədəniyyəti kölgədə qalmış cəmiyyətlərə işıq salan bir fəlsəfədir. Postkolonializm Modernizm dövründə Fransa, Britaniya, İspaniya, Rusiya kimi güclü dövlətlərin müstəmləkəsi olmuş ölkələrin mədəniyyətini tədqiq edir, ona özünü tanımaq imkanları verir və müstəmləkəçiliyin mirasıyla savaşıır. Bu gün Britaniya, Fransa, ABŞ və s.-də incəsənət, elm kimi sahələrdə asiyalı, afrikalı, başqa sözlə, üçüncü dünya ölkələrindən olan incəsənət adamları, alimlər, filosoflar bir əsr əvvəlkindən fərqli olaraq, mədəniyyətin ən vacib tədarükçüləri arasındadır. Bu baxımdan, Azərbaycan mədəniyyətinin tərəqqi etməsi və özünü tanıtməsi üçün postmodern dövrdə heç vaxt olmadığı qədər münbit şərait yaranıb. Bu və digər amillər postmodern sözüə yad bir şey kimi baxmamağı, bu dövrün fəlsəfəsini öyrənməyi zəruri edir.

Kitabda Postmodernizmlə yanaşı Modernizmə də yer verilib. Çünki dövrümüzün aparıcı fəlsəfəsi olan Postmodernizm “özündə şey” deyil, onun digər fəlsəfələrlə ideya varislik əlaqəsi var. Postmodernizmin sələfi Modernizmdir, Postmodernizm Modernizmin nailiyyətlərini həm inkar, həm də inkişaf etdirir, üstünlüyü birinciyə verir. Bu iki mərhələ tarixən ard-arda müşahidə olunsay və bağlı olsa da, bir-birindən mütləq surətdə asılı deyil. Hər biri ayrılıqda hər hansı əsərin, şəxsin və ya cəmiyyətin mədəni inkişaf modeli ola bilər. Məsələn, fikrimizcə, Azərbaycan Postmodernizm fəlsəfəsinin əsas tezislərindən bəhrələnməlidir. Modernizm iki prinsip – yenilik və keçmişin inkarı prinsipləri üzərində qurulubsa, Postmodernizm fəlsəfəsinin başlıca prinsipi dəyərlərin yenidən dəyərləndirilməsidir. Azərbaycanlılar öz keçmişlərinə bağlı, bu gün unutqanlıqı mənfəti etik kateqoriya kimi görən bir xalq olduğundan, Modernizm fəlsəfəsinin əsas tezislərinin bizim ölkədə geniş bəraət alması inandırıcı görünür. Postmodernizm isə keçmiş silib atmadan, köhnəlmiş stereotip və dəyərlərin yenidən dəyərləndirilməsi yolu ilə Azərbaycan cəmiyyətinin düşüncə sahəsindəki bir çox problemlərinə aydın çözümlər təklif edir. “Postmodernizm plüralizmin əleyhinə olan hər şeyə qarşı yönəlib. O, monizm, unifikasiya, totalitarizm, utopiya və despotizmlərin gizli formaları ilə vidalaşır, əvəzində müxtəliflik və paradıqların rəqabətinə keçir”. Bu sözlər alman Postmodernizm nəzəriyyəçisi Volfqanq Velşin “Bizim postmodernist modern” (1987) əsərinin girişindəndir. Postmodernizmin uğrunda savaştığı nemətlərdən biri mədəni yekcinsliyin (təkkültürlülüyün) əksi olan mədəni müxtəliflikdir (çoxkültürlülük). Mədəniyyətdə Postmodernizm – insan inkişafının əsası kimi mədəni müxtəlifliyin zərurəti ideyasına əsaslanır. O, alternativ seçimlər deməkdir. Universalizmə və eynicürlüyə meyilli Modernizmdən fərqli olaraq, Postmodernizm fikir müxtəlifliyini alqışlayır. Postmodernizm Azərbaycan cəmiyyəti və mədəniyyətinin yenilənməsi, bir sıra düşüncə böhranlarından çıxarılması üçün bu və ya digər konkret mexanizmlərə malikdir ki, onlar haqda söz açacağıq.

- Kitabda Postmodernizm ideyasının sələfləri, bu cərəyanın meydana gəlməsinin ictimai, siyasi, fəlsəfi, bədii gerçəkliyi araşdırılıb;
- Postmodernizmin tarixi, mahiyyəti, bu fəlsəfənin əsas nümayəndələrinin ideyaları araşdırılıb;
- U.Ekonun fəlsəfi dünyagörüşünün formalaşması, düşüncə qaynaqları, onun medievistikası, semiotikası, interpretasiya nəzəriyyəsinin əsas cizgiləri araşdırılıb;
- Bütün bunların fonunda U.Ekonun Postmodernizm fəlsəfəsinin prinsipləri müəyyənləşdirilib, Ekonun romanlarındakı postmodernist spesifik təhlil olunub.

Postmodernizm boş şüar, trafaret mülahizələr toplusu deyil, müasir varlıq üçün prinsipial əhəmiyyətə malik dünyagörüşü, həyat tərzi, fəlsəfə, gerçəkliyin fəlsəfi və bədii inikasının ən yeni metodologiyasıdır - kitab bu mövqedən çıxış edir.

Çağdaş Qərb düşüncəsinin ayrılmaz parçası olan Postmodernizmi və U.Ekonu Azərbaycanda elmi cəhətdən araşdıran bu ilk işi yazdığım və artıq oxucuya çatdırdığım üçün özümü xoşbəxt hiss edirəm. Ən xoş arzularla, müəllif.

P.S. Kitabın müəllifinin istəyi ilə onun adı kitabda göstərilmir. Postmodern düşüncəyə görə, yazan yox, yazılan önəmlidir. Mətn, mətn və başqa heç bir şey. Kitab haqda fikirlərinizi bu ünvanla bildirə bilərsiniz: arashdirma@gmail.com

E-mənbə: <http://kultaz.com/2008/11/21/umberto-eko-ve-postmodernizm-felsefesi/>

Qorxmaz Quliyev

"Postmodernizm..."

XX əsrdə qlobal kataklizmlər şəklində özlərini büruzə verən inqilablar və dünya müharibələri ilə bağlı bəşər cəmiyyəti dərin böhranlara məruz qalmış, uzun yüzilliklər boyu cıllanmış əxlaqi prinsiplərin və mənəvi-ruhani dəyərlərin məhvi ilə səciyyələnən qeyri-sabit bir durumla üzləşmişdir. Bu arasıkəsilməz aşınma prosesi bir-birilə rəqabət aparən, “həqiqət yalnız məndədir” deyə bir-birinin dünyaduyum prinsiplərini və dünyagörmə bucaqlarını və təbii ki, bədii təcəssüm üsul və vasitələrini qətiyyətlə inkar və rədd edən, bir-birini kaleydoskopik rəngarəngliklə əvəz edən modernist estetik konsepsiyaların meydana gəlməsinə və meydana çıxmasına səbəb oldu. Bütün XX yüzillik ərzində modernist cərəyanların başgicəlləndirici sürəti uzun əsrlər boyu formalaşmış estetik dəyərlərin iyerarxiya sisteminin dağılması ilə nəticələndi. Mərkəzdənqaçma meylləri cəmiyyətin bütün səviyyələrində, o cümlədən insanlararası münasibətlər sahəsində labüd atomlaşmaya aparırdı. Bu prosesin qarşısını almaq üçün, nəyin bahasına olursa-olsun, klassik dəyərləri bərpa etmək zəruriyyəti meydana gəlmişdi. Bunun üçünsə ən kəşə yol, demək olar ki, bütün modernist estetik konsepsiyalarda aparıcı kateqoriyalara çevrilmiş eybəcərlik, disqarmoniya və sairədən imtina edib yenidən gözəllik, harmoniya kimi klassik kateqoriyalara qayıtmaqdan keçirdi. Lakin bu da bir həqiqətdir ki, müxtəlif modernist cərəyanların yaranmasına rəvac verən humanitar böhran XX əsrin sonlarında nəinki səngiməmişdi, bəlkə də burjuva insan konsepsiyasının ardınca sosialist insan konsepsiyasının da süquta uğraması nəticəsində tarixi perspektivin birdəfəlik itməsi ilə bağlı daha da dərinləşmişdi. Əlbəttə ki, belə bir şəraitdə klassik estetik durumu bərpa etməkdən söhbət gedə bilməzdi. Odur ki, postmodernizm klassik ənənə ilə hadisələrə və insana modernist baxışları çulğışdırmağa, klassik və modernist ovqatları bardırmağa məcbur idi.

“Postmodernizm” anlayışının məzmununu ilə bağlı heç bir xüsusi təhlil aparmadan elə onun adı vasitəsilə mahiyyəti, əhatə dairəsi, funksional özümlüyü haqqında xeyli informasiya əldə etmək olar: söz özü haqqında çox şey deyir. Məlum olur ki, birincisi, postmodernizm humanitar fikrin inkişafında öz yerini modernizmdən sonrakı dövrə (“post”) aid edir. İkincisi, postmodernizm modernizmlə münasibətlərinin dialektik xarakter daşdığı bəyan edir: bir tərəfdən postmodernizm modernist ənənələri davam etdirir (əks təqdirdə tərkibindəki “modernizm” sözümdən imtina edərdi), digər tərəfdən o, modernist konsepsiyaların sıra fundamental müddəalarından imtina edir, yoxsa yenə də elə həmin “post” sözü vasitəsilə özü ilə modernizm arasında məsafə yaratmaz, ondan fərqli statusa malik olduğunu nəzərə çəpdirəməzdi.

“Postmodernizm” anlayışı eyni zamanda birbaşa ifadə etməsə də, dolayısı ilə modernizmdən əvvəl mövcud olmuş konsepsiyalarla sələf-xələf münasibətində olduğunu ifadə edir. Yeri gəlmişkən, bəşər nəslinin bütün tarixi boyu yaratdığı dəyərləri saf-çürük etmədən həzm-rabədən keçirmək istəyi ən yeni postmodernist konsepsiyaların aparıcı xüsusiyyəti kimi özünü büruzə verir.

Lakin anlayışda “modernizm” sözünün xüsusi olaraq vurğulanması hər halda onun klassik ənənələrə nisbətən modernizmə daha yaxın olmasına, onunla daha sıx əlaqədə olmasına dəlalət edir.

Heç də təsadüfi deyildir ki, postmodernizmin ən tanınmış ideoloqlarından biri olan J.Liotar “Postmodern uşaqlara izah qismində” kitabında postmodernizmin modernizm içərisində gizlənərək onun tərkib hissəsinə çevrilməsi faktını vurğulayırdı.

Bununla yanaşı, postmodernizmin ideoloqları öz proqram səciyyəli əsərlərində həm ümumfəlsəfi, həm də estetik fikir sahələrində həm klassik, həm də qeyri-klassik (modernist) dünyaduyum və dünyagörüş konsepsiyalarından fərqli prinsiplərdən çıxış etdiklərini iddia edirlər. Lakin postmodernistlərin konseptual yönümlü mülahizələrinə fikir verdikdə məlum olur ki, postmodernizm dünyagörüş sistemi kimi genetik baxımdan ondan əvvəl bu və ya digər kombinasiyalar şəklində modernizmin nəzəri bünövrəsini təşkil etmiş poststrukturalizm, struktur psixozanaliz, semiotika, dialoq fəlsəfəsi kimi qeyri-klassik konsepsiyalara əsaslanır.

Dünyaduyum və dünyagörüş kimi postmodernizmin modernizm ilə yaxınlığı onların ikisinin də eyni qaynaqdan - XX əsrin əvvəllərindən başlayaraq get-gedə dərinləşən və kəskinləşən insan böhranından bəhrələnməsi ilə bağlıdır. İntəhası, modernizm yeni-yeni özünü büruzə verən fəlakətə ilkin reaksiya qismində mübarizədir, barışmazlıqdır, dağılmaqda olan şəxsiyyəti hətta onu inkar edərək hər vəchlə xilas etmək cəhdidir. Bu baxımdan “Ultranifestlər” əsərinin müəllifi Q.Torrenin aşağıdakı deyimi səciyyəvidir. “Mən özüm. Sən özün. O özü. Cəm halı rədd edərək Mənəməliyi vəsf edək. Bizi təkrar etmək olmaz. Bizi məhdudlaşdırmaq olmaz. Başlıcası isə biz tayı-bərabəri olmayan Mənimizdən inadla yapışmışıq. Mən özüm özümün səbəbiyəm. Mən özüm özümün tənqidçisiyəm. Mən özüm özümün hüduduyam. Mən mənəməliyin yüksəkliyini və əvəzolunmazlığını təsdiq edirəm. Mənəməlik həmişə novatorun və üsyankarın mənəvi məziyyətlərindən birincisi olmuşdur və birincisidir”. Bu deyimdə bütün modernist insan konsepsiyaları üçün səciyyəvi olan bir şəkildə, nəyin bahasına olursa-olsun, amansız kataklizmlər dönməndə “Mən”i qorumaq əzmi ilə bunun qeyri-mümkünlüyündən doğan ümitsizlik hissi birləşib üzvi vəhdət təşkil edir.

Postmodernizm isə mübarizədən imtinadır, böhranla barışıqdır. Postmodernizmin insan konsepsiyasının mahiyyətini səciyyələndirərək A.Turen belə hesab edirdi ki, əgər modernizm “Mən”in müstəsna dəyəərə malik olması ideyasını bəyan edirdisə, postmodernizm onun parçalanması fikrini ön plana çəkir. Postmodernistlərin fikrincə, “Mən” fenomeninin özü tarixin müəyyən mərhələsində meydana gəlmişdir və məhz buna görə də keçici xarakter daşıyır. Bununla bağlı M.Fuko özünün məşhur “Sözlər və şeylər” əsərində yazırdı: “Əgər biz nisbətən qısa xronoloji kəsimi və qısa coğrafi üfqü - XVI əsr Avropa mədəniyyətini götürsək, inamla demək olar ki, insan bu yaxınlarda edilmiş kəşfdir. Yalnız bir əsr yarım bundan əvvəl başlanmış və ola bilsin ki, bu yaxınlarda başa çatacaq bir dövr insan obrazını ortaya qoymuşdur. Və bu heç də son dövnlərin oyatdığı narahatlıq hissindən xilas olmaq, minillik qayğıdan gözqamaşdırıcı aydınlığa keçid deyildi. Bu, sadəcə, biliklərin məqsədlərinin dəyişməsinin nəticəsi idi. Əgər bu məqsədlər meydana gəldikləri kimi də yoxa çıxsalar, əgər hər hansı bir hadisə (bu hadisənin forma və məzmunu haqqında təsəvvürə malik olmadan biz yalnız onun mümkünlüyünü fərz edə bilərik), XVII əsrin sonlarına yaxın klassik düşüncə tərzini dağılıb məhv olduğu kimi, “Mən”i ön plana çəkən məqsədləri yox edəcək və onda - buna tam zəmanət vermək olar - insan sahildə qumun üstündə çəkilmiş sima kimi silinib gedəcək”.

U.Eko özünün “Yenilik və təkrar. Modern və postmodern estetikası arasında” məqaləsində modernizm və postmodernizm arasında estetik planda mövcud olan münasibətlərin dialektikasını mümkün qədər hərtərəfli açıqlamağa cəhd göstərmişdir. Özü həm sənətkar, həm də alim qismində dünyagörüş və dünyaduyum baxımından modernist kimi formalaşmış U.Eko sonralar böyük daxili sarsıntılar hesabına (bu həm adını çəkdiyim məqalənin, həm də yazıcının məşhür “Qızıl gülün adı” romanının kontekstindən hiss olunur) tədricən postmodernist mövqeyə keçmişdir və öz elmi və yaradıcılıq prioritetlərini dəyişdirməsini ümumən estetik fikir sahəsində paradigmanın dəyişməsinin labüdlüyü ilə izah etmişdir.

İtalyan aliminin fikrincə, modernizmin əsas paradoksu onunla bağlıdır ki, bütün modernist bədii-estetik konsepsiyalar daim təkrarsızlığa, mütləq yeniliyə, nabalədlər və cahillər üçün qıfıllanmış,

yalnız onların ifadə tərzlərinin bütün incəliklərinə bələdlər üçün açıq olan ezoterik dildə danışmağa cəhd edirlər, amma nədənsə onların kəşfləri dərhal ən bəsit dəyərlərin daşıyıcısı olan kitç tərəfindən bayağılaşdırılaraq mənimsənilir və elə bu şəkildə də istehlakçıya ötürülür. Zahirən yüksək sənət əsərini xatırladan, lakin daxilən bayağı olan, hər hansı bir dəyərdən məhrum məmulatlar istehsal etməklə məşğul olan kitç bütün modernist cərəyanların genetik mərəzidir, onların qanını soran tüfeylidir. Avangard (modernizm) ağır-ciddidir, kitç yüngüldür, amma ciddilik iddiasındadır. Avangard yaradıcıdır, kitç yaradıcılıqdan məhrumdur; o bunu gizlətmir, əksinə, bununla fəxr edir. Kitç avangardın yaratdığı dəyərləri konsistensiyadan məhrum edir, yüngülləşdirir, ən geniş kütlənin başa düşməsi və çətinlik çəkmədən həzm etməsi üçün bəsit dilə çevirir. Lakin arada bədii nümunənin kvintessensiyası da yoxa çıxır - bir növ, F.Nitsşenin fəvqəlbəşər insanı bayağı Amerikan filmlərinin supermen qəhrəmanına dönür.

Avangardla kitç daim qarşılıqlı şəkildə bir-birini rədd edirlər, amma bir-birisiz keçinə bilmirlər; kitç olmasa, avangard insanlarla ünsiyyətini itirər, tədricən xarici impulsdan məhrum olub sısqalaşar və məhv olub gedər. Avangard olmasa, kitç təqlidmə qaynağından məhrum olar və yoxa çıxar.

Kitçin ciddilik iddiası onun bayağılığını qabarıq şəkildə üzə çıxarır, odur ki, intellektual auditoriya ikrah hissi ilə ona arxa çevirir.

Avangardın dəyərlər yaratmaq və kitçin bu dəyərləri kütləviləşdirmək qabiliyyətlərini nəzərə alaraq postmodernizm onları bərişdirməyə, əl-ələ verib birgə fəaliyyətdə bulunmaqlarına rəvac verməyə çalışır. Məhz bu məqamda postmodernizmin öz qaynaqlarına ambivalent münasibəti ortaya qoyulur: postmodernizm bir tərəfdən avangard ilə kitç arasında fərqi görür və bu fərqi vurğulayır, digər tərəfdən, onları bərişdirməyə cəhd göstərir; bir tərəfdən avangardı və kitçi təsdiq edir, digər tərəfdən inkar edir. Postmodernist istehzaya köklənmiş bu ambivalentlik postmodernizmə, kitçdən fərqli olaraq, intellektual auditoriyanın diqqətini cəlb etmək imkanı verir. Kitç kimi postmodernizm də bu və ya digər bədii nümunənin bu və ya digər səviyyədə mexaniki “hazırlanma” aktının nəticəsi olduğunu gizlətmir, əksinə, onun açıq və yaxud üstüörtülü sitatlardan, iqtibaslardan, işarələrdən ibarət olduğunu nəzərə çarpdırır, lakin bütün bu vurğulama, nəzərə çarpdırma prosesi istehza ilə müşayiət olunduğuna görə intellektual auditoriya bu üstüörtülü sitatların mənbəyini axtarıb tapmaqla bir növ intellektual krossvord həll edir və əylənir.

Bu göstərir ki, postmodernizmi tamamilə modernizmə müncər etmək olmaz; bütün oxşar cəhətlərə baxmayaraq, bu iki konsepsiya arasında prinsipial fərqlər mövcuddur. Həqiqətdir ki, hal-hazırda tədqiqatçılar çoxsaylı faktlara əsaslanaraq belə bir nəticəyə gəlirlər ki, əgər müxtəlif modernist cərəyanlar klassik estetik fikrin çağdaş insanın durumuna adekvat olmayan süjet, personaj, melodiya, harmoniya kimi kateqoriyalarından qəti şəkildə imtina edirdilərsə, postmodernizm onları bərpa etməyə, yenidən dövriyyəyə buraxmağa cəhd göstərir. Bu baxımdan postmodernizm ən azı bədii-estetik fikrin inkişafı spiralının yeni burumunda klassik ənənəvi-estetik kateqoriyaların təsdiqi/inkarıdır.

XX əsrin ikinci yarısında təşəkkül tapmış, bütün humanitar elmləri və incəsənət sferasını ehtiva etmək, eyni zamanda, təbiət elmləri sahəsində mövcud olan ən yeni konsepsiyalarla əl-ələ verib birlikdə maksimum geniş müstəvidə dünyanı izah etmək iddiasında olan və həqiqətən də son dövrlərdə sosial-siyasi qloballaşmanın analoqu qismində universal ümum-mədəni hadisəyə çevrilmiş postmodernizm haqqında ətraflı və müfəssəl məlumat vermək faktiki olaraq dünya və insanla bağlı bütün mövcud bilikləri əhatə etmək niyyəti kimi dəyərləndirilə bilərdi. Bu isə bir məqalənin çərçivəsində qeyri-mümkündür və xüsusilə də məhdud görmə bucağına malik müəllifin imkanları xaricindədir. Məhz buna görə də bu yazıda postmodernizmin yalnız estetik məsələlərlə bağlı bəzi aspektləri işıqlandırılacaq. Lakin qeyd etmək lazımdır ki, bu

özünüməhdudlaşdırma müəllifinizi iki çətinliklə üz-üzə qoyur: birincisi, postmodernizmin estetik konsepsiyası onun vahid dünyagörüşünün üzvi tərkib hissəsidir. Buna görə də istər-istəməz postmodernist şərhə bəzi çağdaş fəlsəfi, sosioloji, psixoloji və sairə problemlərə toxunmaq lazım gəlir. İkincisi, postmodernizm diaxron kəsimdə bəşər nəslinin bütün bədii irsini özümlü şəkildə ehtiva etmək iddiasındadır. Əlbəttə ki, bu problemlərə hətta xülasə şəkildə toxunmaq belə imkan xaricindədir.

“Postmodernizm” anlayışına ilk dəfə R.Pankvistin “Avropa mədəniyyətinin böhranı” (1917) əsərində təsadüf olunur. Müəllif bu anlayışı Birinci dünya müharibəsi ilə bağlı Qərb sivilizasiyasının onsuz da müharibə ərəfəsində ağır olan vəziyyətinin faciəvi xarakter kəsb etməsini nəzərə çarpdırmaq üçün işlətməmişdir. Bu dövrdə “postmodern” anlayışı əsasən sosioloji-ideoloji səciyyəyə malikdir və estetik fikirdə modernizm qeydsiz-şərtsiz hökm sürür.

İngilis tarixçisi A.Toynbi 1947-ci ildə yazdığı “Tarixin öyrənilməsi” əsərində yenidən “postmodernizm” anlayışına müraciət edir. Müəllif məşhur alman tarixçisi-filosofu O.Şpenqlerin sivilizasiyaların hermetik şəkildə bir-birindən təcrid olunması və bu zəmində labüd şəkildə süquta uğraması konsepsiyasını din və mədəniyyət sahəsindən gətirdiyi misallarla sübuta yetirmək üçün postmodernizmə kulturoloji məna verir.

Postmodernizmin bir anlayış kimi nə zaman və hansı kontekstdə yaranması haqqında bizdə dəqiq məlumat olsa da, onun bütün humanitar sferanı əhatə edən universal düşüncə tərzini kimi təşəkkül tapma məqamı və konkret şəraitini müəyyənləşdirmək böyük çətinliklərlə bağlıdır.

Bir qayda olaraq, postmodernizmin bir dünyagörüş mövqeyi kimi təşəkkülünü və bir elmi-estetik konsepsiya kimi formalaşmasını 1950-ci illərin əvvəllərinə aid edirlər. Lakin bu prosesin ayrı-ayrı əlamətlərinə, müxtəlif təzahür formalarına 1930-cu illərdə, hətta ondan xeyli əvvəlki dövrlərdə təsadüf olunur: postmodernizm həqiqətən təcridən modernizmin içində yetişmişdir. Postmodernist ideoloqların öz konsepsiyalarına diaxron kəsimdə də universal xarakter vermək, onun dünyagörüşünün elementlərini mümkün qədər uzaq keçmişdə axtarıb tapmaq cəhdlərini çağdaş italyan alimi və ədibi Umberto Eko istehza ilə “Homerin özünü postmodernist elan etmək” niyyəti kimi dəyərləndirmişdir. Postmodernizmin keçmişə kök salmaq cəhdiəri iki səbəblə bağlıdır: bir tərəfdən ümummetodoloji planda onun ideoloqları təmsil etdikləri konsepsiyanın bütün ictimai, mədəni, fəlsəfi-estetik hadisələr kimi boş bir yerdə meydana gələ bilməsinin qeyri-mümkünlüyündən və təcridən özündən əvvəlki, bəzən hətta kardinal şəkildə təbiətinə yad hadisələrin içərisində yetişməsi müddəasından çıxış etmişlər.

Onların fikrincə, aposteriori, yəni postmodernizm bir sabit dünyagörüş mövqeyi kimi təşəkkül tapıb formalaşandan sonra bu əvvəllər gözəgörünməz əlaqə və münasibətləri üzə çıxarmaq, onların postmodernizmin təşəkkülündə rolunu izah etmək mümkün olmuşdur.

Digər tərəfdən, postmodernizm heç vaxt bəşər nəslinin bütün tarixi boyu əldə etdiyi nailiyyətləri həzm-rəbdən keçirmək, özünü küləşdirmək iddiasından imtina etməmişdir. Postmodernizm daim klassik dəyərlərə istinad edərək, onları yeni zəmində canlandırmağa çalışmışdır. Postmodernizmin erkən ideoloqlarından biri H. Arendt postmodernizm düşüncə tərzinin formalaşdığı mədəni şəraiti səciyyələndirərək yazırdı: “Ənənənin ipi artıq qırılmışdır və çətin ki, bir də onu düyünləyib bərpa edə bilək. Keçmişin aramsızlığı məhv olub getmişdir. Lakin buna baxmayaraq, keçmiş yoxa çıxmamışdır; biz yenə də onunla üz-üzə durmuşuq. Fəqət bu, artıq fraqmentlərə parçalanmış tarixdir”.

Alman alimi burada bir tərəfdən XX əsrin sosial kataklizmlərinin, digər tərəfdən humanitar düşüncə sahəsində modernizmin inkaredici-dağıdıcı fəaliyyətinin nəticəsində klassik ənənələrə söykənən bütün dəyərlərin düşdüyü acınacaqlı vəziyyəti və belə bir şəraitdə fəaliyyətdə bulunmağa məcbur olmuş postmodernizmin bu duruma mümkün münasibətinin mahiyyətini

açıqlayır. Müəllif əmindir ki, modernizm tərəfindən qarıdan qovulan, lakin elə həmin an pəncərədən geri qayıdan keçmişsiz keçinmək olmaz. Amma axı, keçmişin bu günə düşməsinin səbəbi təkcə modernizmin nəzəri fəaliyyətinin nəticəsi deyil, eyni zamanda XX əsrin ağır böhranlarına məruz qalmış insanın özünün artıq dünyanı bütöv kimi dərk etmək qabiliyyətindən məhrum olması ilə bağlıdır: artıq bu bir faktdır ki, çağdaş insan üçün keçmiş bütün məqamları bir-birinə pərçimlənmiş, bir-birindən törəyən və bir-birini izah edən fasiləsiz və vahid bir proses kimi yox, aralarındakı bütün əlaqələr qırılmış, bir-birindən təcrid olunmuş qəlpələr kimi təzahür edir. Məhz buna görə də postmodernist dönmədə keçmişin bütöv bərpası artıq mümkün deyil, sitat ona müraciətin əsas formasına çevrilmişdir.

Moderndən sonrakı dövrdə həm diaxron-şaquli, həm də sinxron-üfüqi zaman müstəvilərində humanitar sferada bütün mövcud olmuş və mövcud olan hadisələri təhlil süzgəcindən keçirmək və təcəssüm etmək niyyəti postmodernizmin semantik dairəsinin sürətlə genişlənməsinə səbəb oldu; ümumiyyətlə, ekstensiv inkişaf postmodernizmin özəl xüsusiyyətlərindən biridir. Məhz bu cəhət konsepsiyasının tədqiqatçılarından biri olan Q.Künqə postmodernizmin tarixi-ədəbi və yaxud nəzəri-memarlıq kateqoriyası olmaqdan daha artıq ümumdünya-tarixi anlayışı olması nəticəsinə gəlməsinə əsas vermişdir. Problemi bir qədər başqa rəkursdan işıqlandıran Z.Bauman postmodernizmi “sosial gerçəkliyin inkişafında yeni dövr olmaqdan daha çox şüurun irəliləyişində yeni dönmə” kimi dəyərləndirmişdir. Göründüyü kimi, tədqiqatçı heç də postmodernizmin sosial gerçəkliklə bağlı olması faktını inkar etmir, lakin onu bir növ “daxililəşdirərək” qnoseoloji aspektini ön plana çəkmişdir.

Məlum həqiqətdir ki, bəşər nəsli bu günə qədər gerçəkliyin cəmiyyəti iki - elmi və bədii dərk olunma formalarını kəşf etmişdir. Gerçəkliyin hadisələrinə müxtəlif yönümlərdən yanaşan bu izahetmə formaları bir qayda olaraq bu hadisələri fərqli şəkildə görmüş və işıqlandırmışlar; təbiət elmləri dəqiq-müşahidə, bədii dərk isə emosional münasibət prinsiplərindən çıxış etmişlər. Bu iki qütb arasında qalmış humanitar yönümlü elmlər bir tərəfdən dəqiqliyə meyl etmiş, digər tərəfdən emosional münasibət prinsipindən yaxa qurtara bilməmişlər. Bu isə gerçəkliyin eyni hadisələrinin müxtəlif, ziddiyyətli, bəzən bir-birini rədd edən təqdimat formalarının yaranmasına səbəb olmuşdur.

Halbuki insanın nəzərləri qarşısında dayanan və insandan şərhini tələb edən dünya vahid və bölünməzdir. Dünyanın bütövlüyü ilə onun dərk olunması prosesi arasındakı zaman-zaman özünü bürüzə verən bu haçalanma gerçəkliyin adekvat izahına imkan verməmişdir. Əslində belə bir izah heç mümkün də deyil; gerçəkliyin dərk olunması prosesində insan onun dəqiq-döğru izahına maksimum yaxınlaşa bilər, lakin heç vaxt tam şəkildə ona nail ola bilməz. Mən burada, əlbəttə ki, nisbi adekvat izahı nəzərdə tuturam.

Dünyanın dərk olunma formaları arasındakı bu antinomiyanı aradan qaldırmaq üçün hər iki - həm elmi, həm də bədii fikir tərəfindən təşəbbüslər olmuş, onların dünyanı görmə və izahetmə bucaqları arasındakı fərqi tamamilə yox etmək mümkün olmasa da, hələ postmodernist konsepsiya təşəkkül tapmazdan əvvəl və onun kontekstindən kənarında onları maksimum yaxınlaşdırmaq, bu zəmində də gerçəkliyin adekvat təcəssümünə nail olmaq cəhdləri mövcud olmuşdur. XIX əsrin ortalarından başlayaraq bu meyl daha da güclənmişdir.

Düzdür, xüsusilə ilk dövrlərdə dünyanı dərk etmənin bu iki mövcud forması arasında qarşılıqlı meyl yox idi və onların münasibətləri birtərəfli hərəkət üçün nəzərdə tutulmuş yolu xatırladırdı: təbiət elmləri tərəfindən bədii fikrin nailiyyətləri hesabına zənginləşmək meyli çox da hiss olunmurdu. Halbuki, əks istiqamətdə - dünyanın obrazlı dərkindən elmi dərkə doğru intensiv hərəkət niyyəti nəzərə çarpırdı. Bədii fikrin təbiət elmlərinin metod və prinsipləri hesabına öz

dünyanı dərk imkanlarını genişləndirmək əzmini ifadə edən Q.Flober yazırdı: "Mənə elə gəlir ki, böyük sənət elmi və şəxssiz olmalıdır".

Q.Floberin bu müddəasını bədii fikrin qeydsiz-şərtsiz prinsipi, harada isə zamanın imperativi kimi qəbul edən naturalizmin banisi və nəzəriyyəçisi E.Zolya təbiət hadisələrini bütün dolğunluğu ilə araşdırmağa can atan elmlərdən, xüsusilə biologiya və fiziologiyadan nümunə götürməyə, insanı və cəmiyyəti həmin-elmlərin metod və prinsiplərini rəhbər tutaraq maksimum hərtərəfli şəkildə öyrənməyə və inikas etməyə çağırırdı. Naturalizmin "eksperimental roman" anlayışı təcrübəni, hərtərəfli təsviri dünyanı dərk yeganə adekvat forması hesab edən elmi təsəvvürlərin təsiri altında formalaşmışdır.

Zaman keçdikcə bədii-obrazlı fikrin elmi prinsiplərə yiyələnməsi prosesi genişlənmiş və şaxələnmişdir: bir qayda olaraq modernist cərəyanlardan hərəsi özünü elmin və texnologiyanın bilavasitə konkret bir sahəsi ilə bağlanmış elan edirdi. Belə ki, futurizm özünün timsalında bədii fikri müasir texnologiyanın əlavəsi hesab edir, sürrealizm poetik dünyaduyumu psixozanalizin təhliləşüür konsepsiyası təməlinə dərk etməyə çalışır, əsl və yeganə gerçəklik hesab etdiyi fəvqəlgərçəkliyi məhz şüuraltının adekvat inikası əsasında mümkün olması ideyasını təsdiq edir, kubizm isə artıq öz adında həndəsə elmi ilə bağlılığını ön plana çəkirdi.

XX əsrin aparıcı modernist cərəyanları arasında ekzistensializm bəlkə də yeganə bədii konsepsiya idi ki, dünyanın elmi dərk formalarını qətiyyətlə rədd edirdi. Lakin bu da bir həqiqətdir ki, "təmiz" ekzistensialist bədii ədəbiyyatın nümunələri, məsələn, J.-P.Sartrın romanları və pyesləri ekzistensialist fəlsəfənin bədii illüstrasiyasından başqa bir şey deyildilər, yəni əslində tətbiqi səciyyəyə malik idilər.

Lakin ümumiyyətlə XIX əsrin ortalarından başlayaraq həqiqətən də dərin böhrana məruz qalmış insanı adekvat şəkildə təcəssüm etmək iqtidarında olmayan bədii fikrin özü uzun əsrlər boyu formalaşmış, cilalanmış, öz sahəsində həqiqətən kamil dünyanı dərk alətinə çevrilmiş prinsiplərindən imtinası və onları elmi-texnoloji prinsiplərin surroqatı ilə əvəz etmək cəhdi göz qabağındadır. Eyni zamanda, XX əsrin ortalarına kimi təbiət elmləri dünyanın bədii dərkini, habelə humanitar elmləri, onların özümlü xüsusiyyətləri ilə bağlı təhlil prosesini riyazi metodları prinsipial şəkildə tətbiq edə bilmədiklərinə görə qeyri-elmi hesab edir, onlara yuxarıdan aşağı baxırdı.

Düzdür, bununla yanaşı A.Eynşteynin özünün bir mütəfəkkir və bir alim kimi formalaşmasında dövrünün məşhur fiziklərinin elmi konsepsiyalarından daha artıq F.Dostoyevski ədəbi yaradıcılığının təsir göstərməsi haqqında etirafı və yaxud N.Borun kosmik harmoniyalarını təcəssüm etməyin dəqiq elmlərə yox, incəsənətlərə nəsib olması ilə bağlı mülahizəsi mövcud idi. Lakin bu tipli gəlişigözəl deyimlər incəsənətin təbiət elmləri ilə bərabər hüquqlu, adekvat dünyanı - dərk üsulu olmasını təsdiq etməkdən daha çox, ona tərəf bir reverans idi, şikəst balanı oxşayaraq onun könlünü almaq idi. Hətta bədii ədəbiyyatsız keçinə bilməyən psixozanaliz də bədii nümunələrdən illüstrativ material kimi istifadə edirdi. Belə ki, Z.Freyd və K.Yunq bədii nümunələrə bol-bol müraciət edərək öz konsepsiyalarının bu və digər müddəasını sübuta yetirmək məqsədini güdürdülər.

Alman filosofu V.Vindelband gerçəkliyi dərk etmənin metodları baxımından təbiət elmlərinin və humanitar elmlərin diametral şəkildə bir-birindən fərqli olmasını nəzərə alaraq göstərir ki, birincilər hadisələr arasında sabit və təkrar olunan əlaqələrin mövcudluğu faktından çıxış edərək ümumi qanunları üzə çıxarmaq iddiasındadır, ikincilərsə yalnız ayrı-ayrı faktları bir-birindən təcrid olunmuş şəkildə təsbit etmək məqsədini güdürlər. V.Vindelbandın dediklərini inkişaf etdirərək Q.Rikkert təbiət elmlərinin ümumiləşdirici metodlara, humanitar elmlərin isə fərdiləşdirici metodlara söykəndiyini iddia edirdi. Klassik təbiətşünaslıq özünün metodologiyası

əsasında vahid, təkrar olunmaz, fərdi səciyyəli hadisənin mümkünlüyü ideyasını istisna edir və onu humanitar elmlərin müstəsna səlahiyyəti hesab edirdi.

Bütün humanitar yönümlü elmlərin metodoloji məhvəri rolunu oynayan tarixə münasibət xüsusilə mənfəi idi. Q.Rikkertin fikrincə, tarix əsl elm deyil; elm ilə tarix dünyanı dərkən iki bir-birinə zidd qütbüdür. Belə hesab olunurdu ki, hər hansı bir elmi qanunauyğunluq yalnız eyni şərtlər gözləniləndə təkrar-təkrar aparılan eksperimentlər həmişə eyni nəticəni verdiyi halda üzə çıxarıla və tətbiq oluna bilər. Məsələyə bu nöqtəyi-nəzərdən yanaşdıqda tarix sözün mütləq mənasında elm deyil. Tarixin təbiət elmləri kimi eksperiment aparmağa imkanı yoxdur, çünki o, yalnız bircə dəfə baş vermiş hadisələri, bircə dəfə dünyaya gəlib dünyadan köçmüş şəxsiyyətləri təsvir və tədqiq etməklə məşğuldur. Əgər bu belədirsə - bu bir həqiqətdir! - tarixi faktlar əsasında ümumiləşdirmələr aparmaq, hansı isə bir qanunauyğunluq üzə çıxarmaq mümkün deyil. "Tarixin bircə dərsi var, o da onun heç bir dərslər verə bilməməsidir" aforizmi də tarixə məhz bu münasibət əsasında formalaşmışdır.

Qərribə burasındadır ki, naqislik kompleksi xəstəliyinə yoluxmuş humanitar elmlər metodoloji-nəzəri imkanlarına olan bu nihilist münasibəti nəinki dəf etməyə cəhd göstərməmiş, əksinə, yeri gəlmiş-gəlməmiş, insanla və cəmiyyətlə bağlı faktların mahiyyətini aydınlaşdırmağa kömək etdi-etməmiş, itaətkarlığına təbiət elmlərinin dünyanı dərk etmə metodologiyasına uyğunlaşmağa, ağına-bozuna baxmadan riyazi düsturlardan istifadə etməyə çalışmışdılar. Bu halda humanitar elmlərin tədqiqat obyektinin spesifikliyi və onların araşdırılması prosesində məhz özünəməxsus metodoloji prinsiplərin tətbiq olunması zəruriyyəti yaddan çıxırdı. Bu isə, sözsüz ki, səmərəli nəticələrin əldə olunmasına mane olurdu. Təbiətinə yad olan metodlardan istifadəyə uyan humanitar fikir nəinki uğur qazana bilmir, əksinə, dəqiqləşmək əvəzinə yaygınlaşır, ənənəvi üsullarla əldə etdiyi mövqelərini də itirirdi.

Lakin keçən əsrin 70-ci illərində, demək olar ki, eyni zamanda həm təbiət, həm də humanitar elmlərdə paradigma, yəni müəyyən tarixi dövr ərzində elmi ictimaiyyət tərəfindən müxtəlif yönümlü problemlərin qoyuluşunun və həllinin aparıcı modeli dəyişdi. Bu, dünyanı dərkən bütün sahələrində köklü inqilabi dəyişikliklərin başlanğıcı idi: son dərəcə yaxın, bəzən hətta analoji metodoloji prinsiplərə əsaslanan sinergetikanın və postmodernizmin təşəkkülü və inkişafı gerçəkliyin bütün hadisələrinə eyni mövqedən nəzər salmağa, onları tamamilə yeni rəqəbdən araşdırmağa və dəyərləndirməyə gətirib çıxartdı. Əsasən təbiət hadisələrində özünü təşkil prosesləri və açıq sistemlər haqqında elm olan sinergetika təbiət elmlərində, cəmiyyətlə və bədii-estetik fikirlə bağlı bütün elmləri əhatə edən postmodernizm humanitar düşüncədə tədricən hakim mövqə tutmağa başladılar. Gerçəkliyin hadisələrinə metodoloji münasibət baxımından yaxın olan bu elmi konsepsiyalar çox zaman çulğalaşır, əməkdaşlıq və tərəfdaşlıq prinsiplərini rəhbər tutaraq əvvəlki modernist paradigmanın əsasında həlli qeyri-mümkün olan bir sıra mürəkkəb problemlərin mahiyyətini aydınlaşdırmağa nail olurlar. Gerçəkliyin elmi və bədii-obrazlı dərki tarixində ilk dəfə vahid paradigma və yaxud ona çox yaxın olan münasibət tipi yarandı. M.A.Mojeyko həm sinergetika, həm də postmodernizm üçün müştərək olan və onların ümumi paradigmasından ötrü zəmin yaradan ilkin şərtləri aşağıdakı kimi müəyyənləşdirmişdir:

1. Hadisənin unikal xarakter daşması (kosmologiyada T0 zamanda "Böyük partlayış"ın baş verməsi, biologiyada həyatın əmələ gəlməsi fenomenlərinin analoqunun olmaması, çağdaş ekzistensializm və personalizm konsepsiyalarında fərdiyyətin unikallığının təsdiqi);
2. Dünyanın statik dərkindən onun dinamik dərkinə keçid;
3. Subyekt-obyekt qarşıdurmasında həm təbiət elmlərində, həm də humanitar elmlərdə subyektin aparıcı rolunun vurğulanması; bədii əsərin qavranılması prosesində oxucunun ön plana çıxarılması;
4. Subyekt-obyekt münasibətlərində sərt və barışmaz qarşıdurmanın aradan götürülməsi;
5. Obyektin təsviri dillərinin plüralizm zəminində həyata keçirilməsi; "varlığın vahid düsturu" axtarışlarından imtina;

6. Gələcəkdə bu və ya digər hadisənin məruz qala biləcəyi durum və formanın əvvəlcədən dəqiq şəkildə müəyyənləşdirilməsi cəhdləri ideyasından onların mümkün proqnozlarının verilməsi ideyasına keçid;

7. Həm təbiət, həm də humanitar elmlərdə bu və ya digər hadisənin izahı üçün kontekstdən istifadənin rolunun artması.

Dünyanı dərkən, nəhayət ki, vahid paradigmasının yaranması humanitar yönümlü elmlərə də təsir etdi; onlarda bir yaxınlaşma, bir sıxlaşma meyli hiss olundu: predmetin ümumiliyi ilə bir-birilə üzvi şəkildə bağlı olan, yalnız analitik metodologiyanın labüd təzyiqi nəticəsində bir-birindən aralı düşmüş bir sıra elmlər vahid postmodernist paradigma əsasında bir araya gəldilər. Məhz bunun nəticəsində müxtəlif problemlər vahid görmə bucağından araşdırılmağa və izah olunmağa başladılar. “Postmodernist fəlsəfə”, “postmodernist kulturologiya”, “postmodernist sosiologiya”, “postmodernist dilçilik”, “postmodernist estetikə” anlayışları meydana gəldi. Vahid paradigmanın təsbiti ilə bağlı baş vermiş iki köklü dəyişikliyi xüsusilə qeyd etmək lazımdır. Birincisi, müəyyən spesifik məqamlar kənara çıxmaqla bütün humanitar elmlər eyni anlayışlar sistemi əsasında, demək olar ki, eyni dildə danışmağa başladılar. Bu isə onların yaxınlaşması, əl-ələ verib müştərək problemləri birgə həll etmək üçün zəmin yaratdı. İkincisi, həm sinergetik, həm də postmodernist dünyadərkin əsasını təşkil edən “asentrizm” (“mərkəzoxluğu”) prinsipinə tam uyğun olaraq hər hansı bir elmi istiqamətin hegemonluq iddiası əsassız hesab olundu. Dünya vahid mərkəzdən məhrum olduğu üçün, yaxud onun hər bir nöqtəsi eyni zamanda həm mərkəz, həm də periferiya olduğuna görə, bu mərkəzsiz dünyanı tədqiq edən elmlərin də müəyyən bir iyerarxiya prinsipi əsasında düzülüşü qeyri-məqbul hesab olundu.

Bəs bütün XX əsr ərzində get-gedə güclənən mərkəzdənqaçma meyillərin təsiri altında sürətlə bir-birindən aralanan, getdikcə qarşılıqlı təmas nöqtələrindən məhrum olan bu müxtəlif istiqamətli elmləri bir araya gətirən paradigma nə üçün məhz XX əsrin sonu - XXI əsrin əvvəllərində meydana gəlmişdir? Mənə elə gəlir ki, bu prosesin bir-birindən doğan, bir-birini şərtləndirən, bir-birini tamamlayan səbəbləri çoxdur. Yəqin ki, bu, hər şeydən əvvəl hərə öz yolu ilə gedən elmlərin müəyyən inkişaf səviyyəsinə nail olandan sonra gerçəkliyi daha geniş perspektivdə görmək ehtiyacları, dar rəqurslarından çıxıb bir-biri ilə çulğalaşmaları ilə bağlıdır. Artıq bu dövrdə ən müxtəlif elmlər vahid və bütöv dünyanın analoji, ən azı yaxın və oxşar metodlarla maksimum geniş perspektivdə tədqiq və izah olunması zərurətini hiss edirlər.

İkincisi, keçən əsrin sonunda tək-cə ayrı-ayrı avanqardist cərəyanların deyil, ümumiyyətlə, modernist dünyadərkin konsepsiyasının dərin böhrana məruz qalması, cəmiyyətdə mövcud olan son dərəcə qarışıq və dolaşlıq münasibətlərin keçmişin total inkarı əsasında yalnız indiki zaman müstəvisində təqdim olunması və yozulması, insan böhranının səbəblərinin kənara qoyularaq yalnız onun nəticələrinin vurğulanması mədəniyyətin özünü “postmodern”, yəni çağdaş dönmədən sonrakı gerçəklik kimi dərk və təqdim etməsinə səbəb oldu. Bu, postmodernizmə total inkara əsaslanan modernist konsepsiyalardan məsafələnmək və bütün XX əsr ərzində klassik ənənələrlə qırılmış əlaqələri yeni, fraqmentar əsasda bərpa etmək imkanı verdi.

Lakin bu, hər şeydən əvvəl, XX əsrin ortalarından başlayaraq bəşəriyyətin guya taleyinə təsir göstərə biləcək hər hansı köklü global hadisə ilə üz-üzə gələ bilməsi ehtimalının sıfıra düşməsi ilə bağlı tarixin öz hərəkətini başa vurması və onun posttarix (tarixsonrası) mərhələyə qədəm basması haqqında müxtəlif kontekstlərdə mülahizələr söylənilməsi ilə nəticələndi. Fransız postmodernist fikrinin erkən nümayəndələrindən olan M. Blanso yazırdı: “Biz bu və ya digər dərəcədə ömrünü başa vurmuş tarixin kontekstində yaşayırıq, hamımız yanımızdan axıb keçmiş, artıq qurumuş çayın qırağında hərəkətsiz oturmuşuq”.

Postmodernistlərin fikrincə, tarix təbiətləri etibarilə yaygın, bir-birilə əlaqəsi olmayan dağınıq hadisələri bir araya gətirməyə və onları süni şəkildə bir-birinə calamağa cəhd göstərən mifdən başqa bir şey deyildir. Bədii fikir sahəsində isə roman analoji funksiyanı yerinə yetirir və bir növ tarixin gerçəkliyin bütün hadisələri arasında məntiqi bağlılıq olması haqqında illüziyasını bədii obrazlar vasitəsilə əsaslandırmağa çalışır. Məhz buna görə də “tarix əsri eyni zamanda roman əsri” (J.Bodriyar) hesab oluna bilər. Bundan belə bir nəticə çıxarmaq olar ki, tarixin və romanın məhz XIX əsrdə - bəşər nəslinin ən çox illüziyaya qapıldığı yüzillikdə - inkişaf etməsi təsadüfi deyildir.

Bu baxımdan tarixsonrası anlayışı sosial dinamikanın xətti şərhindən, tarixi prosesin hər hansı bir məntiqə və məqsədə malik olması ideyasından qəti imtina edilir.

Müasir amerikalı filosofu F.Fukuyama bir qədər də qabağa gedərək belə hesab edir ki, əgər tarix dövründə brounvari, xaotik, bir-birini tarazlaşdırmayan, heç bir məntiqə sığmayaraq gah gözlənilmədən bir-birini inkar, gah da təsdiq edən hadisələrin cərəyan etməsi müşahidə olunurdusa, tarixsonrası dönmə ümumiyyətlə tam durğunluğun hökm sürməsi ilə xarakterizə olunur. Alimin fikrincə, indən belə bəşər nəslinin taleyinə əhəmiyyətli şəkildə təsir göstərə biləcək hər hansı bir hadisənin meydana gəlməsi ehtimalı istisna olunur.

Postmodernizm zaman nöqtəyi-nəzərindən ümumbəşər mədəniyyət tarixini üç mərhələyə bölür: birincisi, mifologiyanın hökm sürdüyü mənəvi dövr; ikincisi, elmi təsəvvürlərin formalaşdırdığı dövr və nəhayət, üçüncüsü, postmodernist dövr.

Birinci dövrdə insanın zaman haqqında təsəvvürləri çevrə boyu hərəkəti xatırladır; eyni hadisələr dönmə-dönmə, il-il, fəsil-fəsil təkrar olunur. Mifoloji dövrdə zaman çevrəsinin hüdudlarını aşmaq, bir-birini təkrar-təkrar izləyən hadisələrin təsbit olunmuş nizamını qırmaq qeyri-mümkündür.

İkinci dövrdə bəşər nəslinin zaman haqqında təsəvvürləri xətt boyu hərəkəti yada salır; hər bir hadisə cəmiyyətdə bircə dəfə baş verir və heç vaxt təkrar olunmur. Bir-birini ardıcıl şəkildə izləyən hadisələr muncuq sayacağı düz xətt kimi uzanıb gedən sapın üzərində düzülür.

Üçüncü - postmodernist dövrdə, klassik ənənəvi dönmədə olduğu kimi, bəşər nəslinin keçmişin təbəçiliyində olması iddia olunur, lakin indi zaman qırılmış sap kimi təsəvvür olunur; keçmişdə baş vermiş muncuq-hadisələr hara gəldi səpələnir, “əvvəl-sonra”, məntiqi ardıcılıq prinsipinə tabe olmaqdan imtina edirlər. Onlar bir-birinə qarışır, xətti düzümü bərpa etmək - zamanın qırılmış sapını düylənmək qeyri-mümkün olur.

Bu, əlbəttə ki, keçmişdən total imtinaya söykənən modernist zaman təsəvvürlərinə uyğun deyil. Eyni zamanda, postmodernizmin ənənəvi zaman konsepsiyasından imtinası mifoloji çevrə təsəvvürlərinin də bərpası deyil. Faktiki olaraq postmodernizmdə keçmişə münasibət ayrı-ayrı, bir-birindən təcrid olunmuş, bir-birilə əlaqəsi olmayan hadisələri şərh etmək, onları sitata çevirmək şəklində özünü büruzə verir ki, bu da onun zaman konsepsiyasının elmi-ənənəvi və modernist konsepsiyaları arasında orta mövqə tutmasından xəbər verir.

Ardıcıl şəkildə bir-birini izləyən, məntiqi ardıcılıqla bir-birinə bağlı olan hadisələrdən ibarət keçmiş itirmiş postmodernist zaman konsepsiyası şaquli məhvərdən məhrum olur, indiki zaman hüdudları ilə kifayətlənməyə məcbur olur. Çağdaş dövrdə insan “diaxron yox, sinxron zamanda yaşayır” (Ceymison).

Postmodernistlər belə hesab edirlər ki, tarixilik ideyası təkə zamanın xəttlilik prinsipinin təsdiqi deyil; bu konsepsiya labüd şəkildə teleoloji (tarixi gedişin mütləq bir sonu olması) prinsiplərinin təsbit olunmasına gətirib çıxarar. Bu isə zamanın vahid tarixi məntiqə malik olması ideyasının təsdiqi ilə nəticələnir.

Halbuki, postmodernist konsepsiyaya görə gerçəklikdə həm diaxron, həm də sinxron kəsimlərdə vahid məntiq axtarmaq, guya zamanın dünyanın həm keçmişini, həm də gələcəyini bütövlükdə ehtiva edərək əvvəlcədən müəyyən edilmiş istiqamətə aparmasını iddia etmək kökündən səhvdir. Fransız postmodernist fikrinin ən görkəmli nümayəndələrindən biri olan M.Fuko yazırdı: “Dünya bir-birindən doğmayan, bir-birini izah etməyən, bir-birini tamamlamayan hadisələrin çulğalaşmasıdır. Onun əvvəlini-axırını, mahiyyətini axtarmaq əbəsdir. Bizə elə gəlir ki, bizim bugünkü durumumuz dəruni niyyətlərə, əbədi zəruriyyətlərə söykənir. Tarixçilərdən də tələb edirik ki, bizi buna inandırsınlar. Bu qətiyyəni mümkün deyil; biz, əslində, ilkin koordinatlardan məhrum saysız-hesabsız hadisələrin içərisində yaşayırıq”.

Heç bir məntiqə tabe olmayan saysız-hesabsız hadisələrin içərisində yaşamağa, daim onlarla üzləşməyə məhkum olan insan nahaq yerə onların mahiyyətini dərk etməyə çalışır.

Sadəcə olaraq belə bir mahiyyət mövcud deyil. Belə olan halda bəşər nəslinin artıq keçdiyi və bundan sonra keçəcəyi yolun əsas istiqamətini, məqsədini, hədəfini müəyyən etmək qeyri-mümkündür.

Vaxtı ilə Hegelin “dünya idrakının hiyləgərliyi” kimi dəyərləndirdiyi “tarixin istehzası” fenomeni, postmodernistlərin fikrincə, zaman-zaman bəşər övladının tarixi proseslərə əvvəlcədən düşünülmüş və məntiqi baxımdan götür-qoy edilmiş şəkildə müdaxilə etmək cəhdləri, prosesləri istədiyi istiqamətə yönəltmək niyyətləri daim boşa çıxır.

Tarixi hadisələrin guya hansı isə düşünülmüş bir məqsədə xidmət etməsi illüziyasından heç cür yaxa qurtara bilməyən insan belə hesab edir ki, onları istədiyi şəkildə idarə edə bilər. Platondan bəri saysız-hesabsız utopiyalar, XX əsrdə yaranmış bütöv bir futurologiya elmi məhz bu zəmində təşəkkül tapmışdır. Halbuki tarix bizi daim barmağına dolayır, hadisələr təşəkkül tapan kimi dərhal nəzarətimizdən çıxır, əvvəlcədən onlara sırıdığımız məntiqə tabe olmayaraq gözlənilmədən, bəzən bir-birini təsdiq, bəzən də inkar və rədd edir, ağılımıza belə gəlməyən kombinasiyalar əsasında bir-birilə birləşirlər. Tarixi hadisələrin gedişi heç vaxt insanların onlara bəslədiyi ümidləri doğrultmur, heç vaxt sonda əldə olunan nəticələr bizim ilkin niyyətlərimizlə üst-üstə düşmür. Beləliklə, bəşər nəslinin üzləşdiyi bu və ya digər problemin həllinin mümkünlüyü ilə bağlı əvvəlcə illüziya yaradan tarix, sonra bizim planlarımızı alt-üst edir və gözlənilməz gedişlə məqsədlərimizin gerçəkləşməsinin qarşısını alır.

Tarixsonrası labüd şəkildə çağdaş dövrdə hər hansı yeni bir ideyanın, yaxud konsepsiyanın yaranmasını qeyri-mümkün edir: bütün hadisələr artıq baş vermiş, bütün sözlər deyilmiş, bütün insan düşüncələri və hissləri ifadə olunmuşlar. Biz təkrar-təkrar vaxtı ilə artıq baş vermiş hadisələri yaşamağa, keçirilmiş hissləri keçirməyə, deyilmiş sözləri deməyə məhkumuq. Bu isə postmodernist dönəmdə yaşayan insanı keçmişdən tam asılı vəziyyətə salır.

Çağdaş postmodernist fikrin öncüllərindən olan Umberto Eko belə hesab edir ki, postmodernizm modernizmdən fərqli olaraq keçmişdən imtina etmir və onu qəbul edir; əgər bu gün baş verən və yaxud sabah baş verə biləcək hər hansı bir hadisəni dəyişdirmək və hətta ləğv etmək olarsa, keçmiş məhv etmək qəti qeyri-mümkündür... Belə olan halda, keçmişə nəzərə almamaq, onun təsir dairəsindən yan keçmək olmur. Keçmiş daim bizim həyatımıza müdaxilə edir, hisslərimizi və düşüncələrimizi istədiyi kimi dəyişdirir. Onun təcavüzündən yaxa qurtarmaq, onu neytrallaşdırmaqdan ötrü həzm-rəbdən keçirmək, onu özününküləşdirmək lazımdır. Bu isə yalnız keçmişə eyni zamanda həm inkar, həm təsdiq etmək, ona həm ciddi, həm də qeyri-ciddi münasibət bəsləmək əsasında mümkündür. Deməli, keçmişə münasibət yalnız istehza əsasında köklənə bilər. İstehzanın postmodernist fəlsəfi-estetik və bədii fikirdə struktur və münasibət formalaşdırıcı funksiyası bununla izah olunur.

Bəşər övladının mürəkkəb və ziddiyyətli gerçəkliyi dərki üsulu kimi hələ Sokrat tərəfindən geniş şəkildə istifadə olunan istehza zaman-zaman transformasiyaya uğramış, hadisələrə ikili, haçalanmış münasibət prinsipinə riayət etmək şərtilə müxtəlif, bəzən diametral şəkildə bir-birinə əks məqsədlərin həyata keçirilməsinə xidmət etmişdir. Postmodernist istehza onların hamısı ilə bu və ya digər dərəcədə bağlıdır və həmin əsnələrə əsaslanır. Lakin bununla yanaşı, postmodernist istehza ilk növbədə XVIII əsrin əvvəllərində alman estetik fikrində təşəkkül tapmış romantik istehza konsepsiyasının bədii-fəlsəfi inkişaf spiralinin yeni, çağdaş burumunda qayıdışı kimi dəyərləndirilə bilər. Məlum olduğu kimi, alman romantizmində (Şlegel qardaşlarının, müəyyən mənada Zolgerin konsepsiyalarında) istehza gerçəkliyin mahiyyətinin açıqlanmasının və həmçinin guya antik dövrdə mövcud olmuş, lakin sonralar Avropa sivilizasiyası tərəfindən itirilmiş şəxsiyyət bütövlüyünün və universallığının bərpa olunmasının əsas bədii vasitəsi hesab olunurdu.

Yeri gəlmişkən, artıq həmin dövrdə Hegel konseptual planla “romantik istehza”nın əleyhinə çıxış edərək belə hesab edirdi ki, istehza son nəticə etibarilə “mən”in özünə qapanması, onun bütün ətraf aləmlə əlaqələrinin qırılması vasitəsinə çevrilir. Həm dünyaduyum forması, həm də bədii təcəssüm üsulu kimi postmodernist istehza fəlsəfi-estetik fikirdə tamamilə yeni hadisə olsa da, Hegelin vaxtı ilə romantik istehzanın özgələşdirici təbiəti ilə bağlı söylədiklərini ona da şamil etmək olar. Əhatə dairəsi etibarilə daha qlobal xarakter daşıyan, sinxron və diaxron kəsimlərdə mövcud olan bütün dəyərlərə təsdiqedicə - inkaredicə mövqedən yanaşan postmodernist istehza total özgələşmə üçün şərait yaradır.

Postmodernist istehza konsepsiyasının hadisələrə təsdiqedicə-inkaredicə münasibəti bəzən ilk baxışdan onunla heç bir əlaqəsi olmayan bədii-estetik hadisələri izah və həll etməyə yardım edir. Esselərinin birində Kamal Abdulla Füzulinin qəzəllərinin son beytinə əsnəvi olaraq öz adı ilə “məhür basması”nı sənətkar şəxsiyyətinin ikiləşməsi kimi yozur. Mən isə bir vaxtlar bu faktı şairin özünü təsdiqi kimi izah etməyə çalışmışdım. Bu ilk baxışdan bir-birinə zidd mülahizələrdən görəsən hansı doğrudur? Axı həqiqətən də sənətkar bir tərəfdən öz adını çəkməklə konkret olaraq bu qəzəlin başqasına yox, məhz ona - Füzuliyə məxsus olduğunu vurğulayır. Lakin digər tərəfdən bu əməliyyatla şair iki cür düşünən, iki müxtəlif dünyagörüş mövqeyində dayanan, biri müraciət edən, digəri birincisinə qulaq asan iki şəxsiyyətə haçalanır - özünü təsdiq özünü inkara çevrilir. Göründüyü kimi, hər iki konsepsiyada həqiqət var, lakin eyni zamanda, onlar bir-birinə ziddir. Yalnız postmodernist istehza işığında bu iki mövqe arasında ziddiyyət yoxa çıxır; onlar çulğalaşır, birləşir. Məlum olur ki, Füzuli özünə postmodernist ruhunda istehzal münasibət bəsləyir. Məhz sənətkarın özünə bu cür münasibəti ona aciz, məhdud Füzulini ilahi məhəbbətin yaratdığı yüksək mənəvi-gərginlik sahəsində təsvir etmək imkanı verir. Yeri gəlmişkən, Füzuli yaradıcılığının postmodernist konsepsiya baxımından şərhli onun ilk baxışdan birözlü və birtərəfli ciddi görünən əsərlərində tamamilə yeni semantik ovqat laylarının aşkarlanmasına gətirərdi.

U.Eko postmodernist situasiyanı, daha doğrusu, postmodernizmin dünya mədəniyyətinə diaxron-sinxron planda münasibətini kompleksiz intellektual kişinin intellektual qadına məhəbbətini izhar etməsinin mümkün formasının timsalında izah etməyə cəhd edir: “Kişi bilir ki, qadına “mən səni dəlicəsinə sevirəm” sözləri ilə müraciət edə bilməz. Çünki o bilir ki, bu sözlərin artıq Liala tərəfindən yazıldığından qadının xəbəri var. (Qadın da bilir ki, kişi bundan məlumatsız deyil.) Amma buna baxmayaraq, bu vəziyyətin özündə də çıxış yolu mövcuddur. Kişi deyə bilər ki, “Liala demişkən, mən səni dəlicəsinə sevirəm”. Bax, beləcə kişi saxta məsumluqdan yan keçərək və aydın şəkildə indən belə məsum söhbətlərin alınmayacağını ifadə edərək eyni zamanda qadını sevdini, hətta məsumluğun yoxa çıxdığı zamanda belə sevməkdə davam etdiyini bildirir. Onların hər ikisi bir vaxtlar kiminsə tərəfindən deyilmiş və artıq məhv edilməsi qeyri-mümkün olan keçmişin onlara meydan oxumasını qəbul edirlər. Onların hər ikisi

şüurlu şəkildə və məmnuniyyətlə istehza oyununu oynayırlar. Lakin bununla onlar bir daha məhəbbət haqqında danışmaq imkanı əldə edirlər”.

Beləliklə, postmodernist sənətkar dünyaya total istehza münasibət üsulundan istifadə edərək oxucunu iqtibas etdiyi yaxud sitat gətirdiyi mənbələr haqqında məlumatlandırmağa, hər halda, dediklərinin ona məxsus olmadığını bildirməyə, həm də eyni zamanda, həm sitat gətirdiyi yaxud iqtibas etdiyi müəllifi, həm potensial oxucularının hamısını, həm də xüsusilə özünü barmağına dolayıb ələ salmalı olur. Oxucu da bütün sözü gedən mənbələrə və özünə analoji münasibət bəsləməyə məcbur olur. Bununla ciddilik müasir dünyanın strukturundan sıxışdırılıb çıxarılır və total istehza bərqərar olur.

Postmodernist istehza heç zaman satiraya, yəni birdəfəlik və qəti inkara çevrilmir. Məhz buna görə də satiradan fərqli olaraq, postmodernizm dağdııcı deyil, əksinə, yaradıcı potensiala malikdir.

Əgər yeni söz demək, yeni fikir ifadə etmək mümkün deyilsə, əgər biz vaxtı ilə kimlərsə dediklərini sitat gətirməyə məhkumuqsa, onda bu və ya digər bir əsərin bu və ya digər müəllifə məxsus olması haqqında təsəvvürlərin özləri də köklü şəkildə dəyişməlidir. Ənənəvi tənqiddə əsərin müəllifi onun bütün məzmununu, bütün mümkün məna variantlarını müəyyənləşdirən, özü isə əsərin hüduqlarından kənarında yerləşən xarici instansiyadır, bir növ yaratdığı “bədi dünyanın Allahıdır” və eyni zamanda, əsərinin bu gün və gələcəyin istənilən məqamında çıxarılan və çıxarıla biləcək bütün nəticələr üçün məsuliyyət daşıyır. Məhz sənətkarın əsərə nisbətən xarici instansiya rolunu oynamasını və Allah statusunu nəzərə alaraq R.Bart yazırdı: “Xarici səbəb bütün başqa səbəblərdən daha artıq səbəbdir”.

Bu isə qətiyyətlə mümkün deyil, çünki hər hansı bir əsər oxucu (sonralar öz əsərini yenidən nəzərdən keçirən sənətkar daxil olmaqla) tərəfindən qiraət və qavrayış prosesində yeni, son dərəcə rəngarəng məna çalarları, ağılasığmaz məzmun kəsb edib gözlənilməz assosiasiyalara rəvac verə bilər.

Postmodernist konsepsiyaya görə, yaradıcı demiurq statusundan məhrum olmuş sənətkar əslində əsər yox, mətn yaradır. Mətnin oxucu tərəfindən qavranılması postmodernizmin aparıcı kateqoriyalarından biri olan dekonstruksiya əsasında həyata keçirilir. J.Derrida tərəfindən təklif olunan bu neologizm “destruksiya” (“dağıtma”, “sökmə”) və “konstruksiya” (“quraşdırma”, “tikmə”) anlayışlarının bir-birilə çulğalaşması nəticəsində meydana gəlmişdir. Dekonstruksiya prinsipi oxucuya mətni bütün mümkün müstəvilərdə - kompozisiya, süjet, üslub, psixologiya və sairə baxımdan sökmək və özümlü şərh əsasında yenidən yığmaq imkanı verir. Əslində hər bir oxucu mətnin yaradıcısı statusunu qazanır. Məhz buna görə də “hər bir mətn daim (oxucu tərəfindən. - Q.Q.) burada və indi yazılır” (R.Bart).

Postmodernistlərin fikrincə, mətn heç vaxt avtonom şəkildə mövcud olmur. Əslində, postmodernizmin mətnə bu konseptual münasibətinin əsası M.Baxtin tərəfindən qoyulmuşdur; tədqiqatçı F.Dostoyevskinin “polifonik” (çoxsəsli) romanı konsepsiyasını təhlil edərkən onun əsərlərinin mətnlərinin ondan əvvəl və onunla eyni zamanda mövcud olan mətnlərlə dialoqa girməsi fenomenini üzə çıxarmışdır. Çağdaş hermenevtikanın ən görkəmli nümayəndəsi H.Gadamer də özünün “Həqiqət və metod” əsərində göstərirdi ki, hər bir deyim öz-özlüyündə yox, ondan əvvəl deyilmiş və hələ deyilməmiş deyimlərlə bir yerdə həqiqəti ortaya qoyur. Filosofun terminologiyasında “deyim” və “mətn” sinonim anlayışlar olduqlarına görə, onun da mətnin yalnız başqa mətnlərin kontekstində mövcud olması ideyasından çıxış etməsi nəticəsinə gələ bilər. Bu faktların əsasında fransız postmodernist fikrinin nümayəndəsi Y.Kristeva “intertekstuallıq” anlayışını irəli sürmüş və göstərmişdir ki, “hər bir söz (mətn) başqa sözlərin (mətnlərin) kəsişdiyi yerdir”. Tədqiqatçının mətnə verdiyi bu tərifi də məlum olur ki, mətn digər

mətnlərin eklektik toplusu yox, onların bir-biri ilə mübarizə apardığı, bir-birini təsdiq və inkar etdikləri meydandır. Məhz bu mübarizə, bu qarşılıqlı inkar və təsdiq əsasında mətn müxtəlif semantik qəlpələrin çulğalaşib üzvi vəhdət təşkil etdir...

Qaynaq: <http://xaricedebiyat.azeriblog.com/2008/12/13/qorxmaz-quliyev-filoloji-elmler-doktoru>

“TƏNQİDİN METODOLOJİ PROBLEMLƏRİ”

Tənqid haqqında hədsiz rəylər ixtilafını nisbətən modelləşdirilmiş halda aşağıdakı müddəalar şəklində qruplaşdırmaq mümkündür: I. Bir sıra tədqiqatçıların fikrincə, tənqid - "ədəbiyyatdır", onun "tərkib hissəsidir", "komponentidir". Y.Borev "Ədəbi prosesdə tənqidin rolu haqqında" məqaləsində yazır: "Bədii tənqid ədəbiyyat və incəsənətin tərkib hissəsidir, o, xüsusi tələbat əsasında və cəmiyyətin incəsənəti xüsusi istehlakı əsasında... bədii prosesin özündən törəyir". V.Kocinov da bu fikrin tərəfdarı kimi çıxış edir: "Ciddi desək, "tənqid və ədəbiyyat" qarşıqoyulması düzgün deyildir. Tənqid və söz sənətini əlaqələndirmək olar, ancaq tənqid və ədəbiyyat ayrılmazdır, çünki tənqid ədəbiyyatın özünün tərkib hissəsi, cəhəti, komponentidir, həm də "aparıcı", təşkilədiçi komponentidir".

II. Başqa bir fikrə görə, tənqidi fəaliyyətin əsasını yalnız publisistika təşkil edir və hətta o, publisistikanın növüdür. Məsələn, Y.Surovtsev "tənqidi fəaliyyətin təbiətini", "elmi-publisistik şəkildə" müəyyənləşdirir və qeyd edir ki, tənqidçi "məhz publisistcəsinə yazır". Tənqidi ədəbiyyatın komponenti hesab edən V.Kocinov da "tənqid və publisistika arasında prinsipial fərq" görmür və belə bir fikir irəli sürür: "gtənqidi publisistikanın növü kimi, əxlaqi-etik, elmi, fəlsəfi, pedaqoci, iqtisadi, siyasi, hüquqi publisistika və sairə bir cərgəyə daxil olan "ədəbi publisistika" kimi müəyyənləşdirmək, ümumən tam düzgündür". Y.Surovtsev və V.Kocinovun tənqid üçün irəli sürdükləri elmi-publisistik konsepsiyasının yarımçıqlığını S.Əsədullayev "Prometeylə Orfeyin ittifaqı" adlı məqaləsində haqlı olaraq tənqid edib. Bu konsepsiya həm də ona görə bitərəflidir ki, o, tənqidin yalnız bir diqqətəlayiq xassəsini əsas tutur. Çünki tənqiddə publisistik keyfiyyət var. Bunu heç cür inkar etmək olmaz. Lakin həmin keyfiyyət tənqidi fəaliyyətin müəyyən məqamlarında özünü qabarıq büruzə verir, amma tənqidin bütün təzahür formalarında, tənqidi idrak prosesində həlledici amil ola bilmir. Y.Surovtsev və V.Kocinovun nöqteyi-nəzəri həm də ona görə düzgün deyildir ki, onlar tənqiddə yalnız ictimai bünövrəni əsas tuturlar. V.Kocinov yuxarıdakı fikirlərinə onunla haqq qazandırməğa çalışır ki, incəsənət ictimai hadisədir, publisistika da ictimai hadisəyə münasibətdir. Ona görə də ictimai hadisə olan incəsənətə münasibət tənqidi də publisistikanın bir növünə çevirir. Fəlsəfə psixologiya və bir çox digər elm sahələri də ictimai hadisələri öyrənmirlərmi?! Onda belə çıxır ki, bunlar hamısı publisistikanın növləri imiş...

Yeri gəlmişkən, bir məsələyə də münasibətimizi bildirək. V.Kocinov tənqidin ictimai-ədəbi həyatdakı rolunu qiymətləndirərkən ifrata varır: "Əgər birdən tənqid mövcudluğunu dayandırsaydı, onda ədəbiyyat da yox olardı". Buradan belə çıxır ki, biz, totalım, "XII əsr ədəbiyyatı" deməkdə və onun tarixən var olduğunu təsdiq etməkdə haqsızıq, çünki bu dövrdə "ədəbiyyat" yox, "ədəbiyyatın materialı", "sırf söz sənəti" olmuşdur. Belə çıxır ki, Nizami haqqında əsil ciddi elmi-tənqidi fikir 700-800 il sonra söylənildiyini üçün o dövrün ədəbiyyatını "ədəbiyyat" adlandırmaq qeyri-mümkündür.

III. Üçüncü fikrə görə, "tənqid - elmdir" (vaxtilə A.S.Puşkin də belə hesab edirdi), "ədəbiyyatı öyrənən elm sahələrindən biridir".

IV. Lap yaxın vaxtlara qədər belə bir dördüncü fikir də mövcud olmuşdur ki, ədəbiyyat nəzəriyyəsi, ədəbiyyat tarixi və ədəbi tənqid ədəbiyyatşünaslıq "üçlüyünü" təşkil edir. Çox acınacaqlı haldır ki, indi artıq heç kimin təsdiq etmədiyi, üstündə təkid etmədiyi bu müddəa Azərbaycanda buraxılan orta və ali məktəb dərsləklərində heç bir dəyişiklik edilmədən, son dərəcə doqmatik, sxematik halda tədris edilir.

V. Beşinci fikrə görə, tənqid həm elm, həm də ədəbiyyatın xüsusiyyətini özündə birləşdirir, bədiiyin və elmiliyin qovuşuq nöqtəsi olur. Hətta məsələnin belə qoyuluşu bəzən çox metafizik tezis şəklini alır: "Tənqid ədəbiyyatın növüdür. O özünün analiz obyektini kimi emosional olmalıdır. Bununla yanaşı o, estetikanın, daha doğrusu, elmin növüdür". Qeyd edək ki, tənqidi ədəbiyyatın bir hissəsi sayan bir çox alimlər, eyni zamanda, tənqiddə bədii və elmiliyin vəhdətini də təsdiq edirlər. V.Kubilyus belə hesab edir ki, "tənqid bədii yaradıcılıq, elmi analiz və qəzet felyetonunun (ənənəvi mənada) qovuşuğunda yaranmışdır". "Tənqidi əsərin stilistikası bədii yaradıcılıq, elm və publisistikanın sintezi nəticəsində meydana çıxmışdır". Prof. S.Əsədul-layev də yazır: "...Bizcə, tənqidi elmin və incəsənətin qovuşması və birliyi sa-yan konsepsiya həqiqətə daha çox yaxındır. Tənqidin mahiyyəti cütlər-kiblidir, o, elmin və ədəbiyyatın xüsusiyyətlərini özündə birləşdirir. Ədəbi tənqid ədəbiyyat, elm və estetikanın qovuşduğu nöqtədə inkişaf edir".

...Bəli, tənqid haqqında müxtəlif fikirlərin ən ümumi mənzərəsi, təxminən, belədir və ən ümumi aspektdə baxdıqda, tənqidin dəyərləndiril-məsi yolunda həmin təhlillərdəki əsas müddəaların bitkin forması kimi üç mərhələni görmək mümkündür:

1. Tənqid - incəsənətdir, ədəbiyyatdır, bədiidir.
2. Tənqid - elmdir, ədəbiyyatşünaslıq hissəsidir, elmdir.
3. Tənqid bədiiyi və elmiliyi özündə birləşdirən a) ədəbiyyatdır; b) elmdir; c) publisistikadır.

1-ci və 2-ci mərhələdə bir-birilə nisbi əkslikdə olan cəhətlər qarşı-qarşıya qoyulur, 3-cü mərhələdə isə bu ifrat qarşıqoyulma aradan qaldırılır, tənqidin mahiyyəti vəhdət halında dərk olunur. Y.Borevin "tənqid elmi və bədii təfəkkürün birləşmə sahəsidir" tezi tənqiddə bədiiyin və elmiliyin vəhdətini təsdiq edən konsepsiyayı dəqiq, müxtəsər elmi model formasında əks etdirir...

Lakin tənqidin mahiyyəti barədə irəli sürülən bütün bu fikir, tezis və konsepsiyaların, demək olar ki, əksəriyyəti üçün xas olan ümumi bir çatışmazlıq var; o da tənqidi nəyə isə bağlamaq, nəyin isə tərkib hissəsi, komponenti hesab etmək cəhədidir. Düzdür, tənqidin özünəməxsusluğu haqqında çox danışılır, lakin müəlliflər bu özünəməxsusluğu təqdir etsələr də, yenə də onu gah ədəbiyyatın, gah ədəbiyyatşünaslığın, gah estetikanın, gah da publi-sistikanın tərkib hissəsi sayırlar. Olsa-olsa, ona nəyin tərkibində, nəyin daxilində müxtəriyyət verilir. Halbuki tənqid nə ədəbiyyatın, nə ədəbiyyatşünaslığın, nə estetikanın, nə də publisistikanın növüdür. Əksinə, elə həmin bu sahələrlə və digər təfəkkür hadisələri ilə yanaşı mövcuddur; onlarla tam bərabər hüquqlu münasibətlərdədir. Xüsusilə son yüzillikdə ümumidrak sistemində öz yerini fərdiləşdirən, özünəməxsus nəzəriyyə və metodologiya-sını yaratmaqda olan tənqid spesifik idrak hadisəsi kimi bu gün tamamilə formalaşmış və şübhəedilməz dərəcədə müstəqilləşmişdir...

Məlumdur ki, hələ bədii və fəlsəfi şüurun vəhdətdə olduğu zamanlarda onların ilkin birgəliyində sonralar müstəqil inkişaf yolunu müəyyənləşdirmiş estetika, ritorika, sosiologiya, filologiya və s. kimi tənqidin də rüşeymləri olmuşdur. Təkcə elə bu fakt göstərir ki, tənqid qnoseoloji mənşəyinə görə də digər ictimai şüur hadisələri ilə asılı münasibətdə yox, bərabərhüquqlu münasibətdə olmuş və bu şəkildə də inkişaf etmişdir. Lakin bununla belə, yalnız "rüşeymlərin" təzahür etdiyi dövrü - tənqidin əsaslı yaranma dövrü yox, olsa-olsa bünövrətapma, özüləratma dövrü hesab etmək olar... Bu dövrün tənqidçi tipi, şərti desək, filosof-tənqidçi idi.

Tənqidin yaranışında və özünəməyyənləşdirməsində ən davamlı mərhələ - ictimai-fəlsəfi elmlərin ikinci diferensiasiyası zamanından, yəni vahid elmi sistemdə estetikanın və

filologiyanın müstəqilləşməsi nəticəsində onların özünün də budaqlanması zamanından başladı. Artıq bu mərhələdə tənqid, ümumfəlsəfi fikrin tərkib hissəsi kimi yox, xeyli dərəcədə spesifikləşmiş ümumestetik fikrin tərkib hissəsi kimi özünü təzahür etdirir. Tənqid bu mərhələdə öz tədqiqat obyektinə - ədəbiyyata və incəsənətin digər növ-lərinə daha uzaqdan - fəlsəfədən deyil, bir qədər yaxından - estetikadan "baxır". Və bu mərhələnin tənqidçi tipi, estetik-tənqidçidir (şərti deyimdə). Fikrimizcə, tənqidin elmi sistemdəki tarixi inkişaf prosesinin ən ümumi hərəkət istiqaməti XIX əsrin I yarısından - Belinski tənqidi dövrünədək, demək olar ki, belə olmuşdur.

...XIX əsrin I yarısından etibarən tənqid öz inkişafının yeni mərhələsinə qədəm qoydu. Sözün müasir mənasında yeni tənqidin yaranmasının ilkin zəruri şərtləri var idi: elmi-fəlsəfi, estetik-tənqidi mübahisələrin Avropa "inhisarından" çıxıb bütün dünyaya yayılması; bədii idrakın öyrənilməsində yeni təhlil metodunun meydana çıxması və s. Bu mərhələdə estetik elmlər sistemində yeni bir şaxələnmə baş verdi və tənqid də ictimai-fəlsəfi elmlərin, filologiyanın, ədəbiyyatın özünün sürətli tərəqqisi və fəal təsiri ilə estetik idrakın inkişafı nəticəsində meydana gələn bu şaxələnmədən törədi. Ədəbi-ictimai ziddiyyətlərin son dərəcə gərginləşməsi, zidd konsepsiyaların açıq-aşkar ideoloci-estetik mübarizəsi bu prosesə güclü təkan verdi. "Belinski tu-fanı", "ədəbi qasırğa", "ideoloci fırtına" tənqid "gəmisinin" möhkəm, onun heyətinin - tənqidçilərin isə dözümlü, döyüşkən olmasını tələb etdi. Tənqid, bəlkə də özündən xəbərsiz halda özünün müstəqilliyi uğrunda döyüşə girdi, bütün incəsənəti "öz əlində" birləşdirən estetika ilə, həmçinin, ədəbiyyat-şünaslıq və ədəbiyyatla həmhüquq idraki sahəyə çevrildi. İctimai-ideoloci aləmə, ədəbi-estetik həyata bir fəallıq, bir döyüşkənlik, bir mübarizlik, bir cəsarət gətirdi, bədii sistemə daha reflektiv münasibət göstərməyə başladı, estetika və sənətşünaslığı hətta bir sıra hallarda ortodoksallıq və sxematik-likdən təmizlədi. İndi artıq bu sahənin nümayəndələrinə "filosof-tənqidçi", "filoloq-tənqidçi" və s. yox, məhz "tənqidçi" deməyə başladılar. Sənətkarlar, estet və filosoflar tənqidçiləri "dinləməyə" və sözün yaxşı mənasında tənqid-çilərdən "ehtiyat etməyə" başladılar. Tənqidi fikrin inkişafında bu yeni mərhələdən sonra tənqide nəyinsə tərkibində muxtariyyət vermək mümkün deyildi. Axı, Belinski tənqidi Belinski fəlsəfəsindən doğan tənqid deyildi. Əksinə, Belinski fəlsəfəsi Belinski tənqidindən doğmuşdur - demokratizm ideyaları da, fəlsəfi-estetik, ictimai-sosioloci ideyalar da Belinski tənqidindən doğmuşdur.

Tənqidin spesifikləşməsi prosesi həm də onun öz-özünü təhlilə başlaması ilə, özünəmənasibətlə bağlıdır ki, bu da yalnız yeni mərhələnin məhsuludur...

Beləliklə, tənqidin ən ümumi tarixi inkişaf prosesini izlədikdə və filologiyada, bədii sistemdə də inkişaf məqamlarını nəzərə aldıqda, onun, şərti olaraq, üç mərhələdən keçdiyi aşkar olur:

İlkin mərhələ - "rüşeym dövrü" (ümumfəlsəfi sistemdə inkişaf)

Orta mərhələ - tənqidin estetik-ədəbi, filoloci, bədii fikrin tərkib hissəsi olduğu dövr (ümumestetik sistemdə inkişaf).

Yeni mərhələ - tənqidin öz sferasında müstəqil təfəkkür hadisəsi kimi formalaşdığı dövr (ümumidrak sistemində spesifik inkişaf).

* * *

Çoxdandır ki, tənqide "bədii tənqid" deyirlər. Lakin açığını desək, bu termindəki "bədii" istilahi araşdırıcıları bir qədər çaşdırır. Bu nöqtədə onlar tərəfindən tənqidlə bədii ədəbiyyat arasındakı, daha dəqiq desək, elmi-estetik idrakla bədii idrak arasındakı hədudlar tam silinir və hər iki təfəkkür sahəsi eyniləşdirilir. Bu məsələ ilə bağlı prof. S.Əsədullayevin qənaəti belədir: "O (yəni tənqid - R.U.) özündə bədii-obrazlı təfəkkürün ünsürlərini toplayaraq nəinki bədii

obrazlarla əməliyyat aparır, həmçinin obrazlarla "düşünür" ki, bu da onu ədəbiyyata (incəsənətə) yaxınlaşdırır". S.Vayman isə "Min dənə ev dovşanı - hələ fil demək deyil" polemik məqaləsində yazır ki, "mənim dərin inamıma görə, tənqid yalnız bu şərtlə tam şəkildə obyektiv ola bilər; əgər o bədiidirsə, əgər o, yazıçı və onun auditoriyası ilə incəsənət dilində söhbət etməyi öyrənirsə". Fikrimizcə, tənqidi bədii-obrazlı idrakın məhsulu hesab etmək qətiyyəni düz deyildir. Axı, görəsən, tədqiqatçılar "tənqid bədiidir", "tənqid incəsənət dilində danışır" deyərəkən, konkret olaraq məhz nəyi nəzərdə tuturlar? Tənqidin bütün mövcud mahiyyəti - onun daxili strukturu, təhlil-araşdırma qanunauyğunluqları, fikri prosesin dinamikası, obyektiv dəyərləndirməyə meyli, nəzəri-metodoloji xassəsi... bu tezlərin doğruluğuna inamı azaldır. Bəlkə müəlliflər burada tənqidin obrazlı dilə meylini, emosional-polemik keyfiyyətini nəzərdə tuturlar? Lakin yenə də saysız-hesabsız faktlar həmin konsepsiyanın xeyrinə olmayacaqdır... Bu faktlardan birisi: XVII əsrdə Qərbi Avropa fəlsəfəsində elmsünaslıq üçün ciddi metodologiya hazırlandığı bir vaxtda F.Bekon elmdə idrakın üç yolunu - "hürümçək yolu", "qarışqa yolu", "arı yolu" obrazlı ifadələri ilə müəyyənləşdirmişdir. Özü də təsəvvür edin ki, söhbət elmi metodologiyanın sistemləşdirilməsindən gedirdi. Həm də bu xüsusiyyətə təkcə F.Bekonda - rəsonal fəlsəfənin nümayəndəsinin yaradıcılığında rast gəlmirik. Bu xüsusiyyət ictimai elmlərin, demək olar ki, hamısında özünü qabarıq şəkildə göstərir. Obrazlı mühakimə və deyim tərzini mütəfəkkir şəxslərin yaradıcılığının daxili mahiyyətindədir.

...Deməli, ictimai elmlərdə nə dərəcədə bədiilik varsa, onlar nə dərəcə "bədiidirsə", tənqiddə də eyni dərəcədə bədiilik vardır və o da eyni dərəcədə "bədiidir". Və əsas məsələ budur ki, tənqid varlığın obrazlı qavranılması deyildir. Tənqidi fikrə olan tələbatın əsasında obrazlı təfəkkür hadisəsinə - bədii ədəbiyyata və incəsənətə münasibət göstərmək zərurəti dayanır. Prof. M.S.Kaqan isə bu tələbatın xarakterini başqa şəkildə izah edir. O belə hesab eləyir ki, bədii əsəri qavrayan insanın şüurunda "özünüifadə", özünü-təməssü-metdirmə tələbatını doğuran "kommunikativlik fermenti" (Kaqanın fikrincə, bu "ferment" bədii şüurun təbiətindədir) rəal həyatiləşmə yolları arayır və "bunu məhz bədii formada edə bilməyəndə, o, bədii-tənqidi formada, inter-pretasiya formasında həmin məqsədin həyata keçməsinə nail olur". Professorla razılaşımaq heç cür mümkün deyil... Çünki incəsənətə tənqidi reaksiya, onun tənqidi-estetik dəyərləndirilməsi bədii təfəkkür prosesindən yox, tənqidi-idraki fəaliyyətin öz daxili qanunauyğunluqlarından törəyir. Doğrudanmı, tənqidçi məhz bədii əsər yazmağa bilmədiyindən, öz fikirlərini bədii formada ifadə edə bilmədiyindən tənqidi formanı seçir?! Xeyr. Bu, tənqidin sırf subyektiv dəyərləndirilməsidir. Axı, tənqidçi, demək olar ki, heç vaxt belə bir zərurət, alternativ qarşısında qalmır. Bəzən elə olur ki, tənqidçi yenicə oxuduğu bədii əsərdə indiyəcən heç üzərində düşünmədiyi yeni bir problemlə qarşılaşır və həmin problemi öyrənərək, mənimsəyərək öz baxışlarını irəli sürür. Tənqidi fikrə, tənqidi özünüifadəyə olan daxili estetik tələbat bədii özünüifadənin mümkün olmadığı yerdə meydana çıxmır. Onun təzahür səbəblərini belə bir alternativdə axtarmaq təşəbbüsünün özü yanlışdır və tənqidi bədii idrak hadisəsi saymağın ifrat nəticələrindəndir... Çünki tənqidi fikir bədii özünüifadə zərurətindən deyil, sosial-estetik fenomen olan tənqidi idrakın qnoseoloji özülündəki özünüifadə (subyektiv əsas) və ictimai fikri ifadə (obyektiv əsas) zərurətindən törəyir. Bədii hadisə bu mürəkkəb psixoloji "struktura" təsir edir, "qıcıqlandırır" və tənqidi idrakın fəaliyyətə başlamasına təkan verir. Bu elə bir reflektiv prosesdir ki, biz onun cürbəcür təzahür formalarını varlığın predmet və hadisələrinə münasibət göstərmək istəyən müxtəlif idrak fəaliyyəti növlərində də (fəlsəfi, sosioloji, estetik, elmi və s.) görə bilərik...

"...Tənqid - elmdir" deyən konsepsiya ilə yalnız o mənada mübahisə etmək olar ki, o, tənqiddəki elmi mahiyyətin seçilənliyini əsaslandırır, onu digər ictimai elmlərlə, hətta dəqiq elmlərlə eyni cərgədə qoyur. Halbuki tənqiddə elmi xassə yalnız bir həlledici məqamda təzahür edir - bədii hadisə dəyərləndirilərkən obyektiv tənqidi təhlil və baxışın həyatiləşməsində. Tənqidin nəzəri və metodoloji strukturunda isə (bu, tənqidi-idraki fəaliyyətin özəyini təşkil edir) elmi-tədqiqi analiz metodu öz yerini, mövqeyini müxtəlif səviyyələrdə təzahür edən emosional,

polemik, interpretativ tənqidi təhlilə güzəştə gedir. Dərketmə formasındakı digər fərqlərlə yanaşı, həm də belə fərqli metodoloci istiqamətlərinə görə də tənqidi ədəbiyyatşünaslığın tərkib hissəsi saymaq mümkün deyil...

Çoxlarının üzərində təkid etdiyi, ifrat birtərəfliliklərdən xilas olmuş ən populyar konsepsiya - tənqiddə bədiiliyin və elmiliyin vəhdətini təsdiq edən konsepsiyadır ki, bu barədə yazımızın əvvəlində qısaca məlumat vermişdik. Lakin bu konsepsiya ilə də xüsusən iki cəhətinə görə razılaşmaq olmaz. Əvvəlcə, burada tənqidin bədiiliyi və elmiliyi vəhdət halında dərk olunsa da, yenə də o, spesifik idrak hadisəsi kimi yox, müvafiq şəkildə gah ədəbiyyatın, gah da publisistikanın növü kimi təqdim edilir. İkincisi, "tənqid - bədiiliyin və elmiliyin sintezidir" tezisinin özündə nə isə bir mexaniki qovuşdurma, sxematizm vardır. Bu, dünyanın mənimsənilməsinin iki fərqli üsulunun, yəni gerçəkliyin obyektiv qanunlarını öyrənən elmin və varlığın obrazlı dərk olunan incəsənətin həddləri barədəki antitezanın tənqiddə birləşdirmə, calaqlı formasında təkrarı kimi görünür. Məsələn burasındadır ki, tənqiddə elmilik özünü bilavasitə elmdə olduğu kimi, bədiilik isə bilavasitə incəsənətdə olduğu kimi təzahür etdirmir. Tənqiddə elmi mahiyyət də spesifikdir, başqa cürdür, bədiilik də. Xüsusilə tənqidin sol tərəfinə artırılan "bədiililik" və onun daşıdığı mahiyyət tənqiddə tamamilə özünəməxsusdur, onun məhz incəsənətdəki obrazlılığa qətiyyəti aidiyyəti yoxdur. Çünki "bədiililik" tənqid incəsənətin bədiiliyindən törəmə deyil, onun hətta başqa şəkildə təzahürü də deyil. O, həmçinin, elmin və incəsənətin mexaniki birləşdirilməsi, qeyri-təbii hibridi, "xəlitəsi" də deyil. Halbuki onun mahiyyətini bəzən məhz elə bu şəkildə izah edirlər. - M.Boyko yazır ki, "...tənqid-elmdir" demək, burada nöqtə qoymaq olmaz. Tənqid - kompleksli hadisədir; o, mürəkkəb üzvi xəlitəyə daxil olan elementlər çoxluğundan ibarətdir". V.Kubilyus isə tənqidin "qapılarını" "müxtəlif elementlərin sintezi, canların diffuziyası üçün açıq" hesab eləyir. Qəribdər, görəsən müəlliflər nəyin xatirinə "tənqid xurcununa" bu qədər "elementləri" doldururlar? Bu süni sintez kimə lazımdır?.. Axı, tənqid mahiyyətcə belə yığnaq xarakterli deyildir; bədiilik, elmilik və s... cəhətlər, müxtəlif elementlər birləşərək, sintez təşkil edərək "tənqid" deyilən bir şeyi quraşdırıb mövcudlaşdırmırlar. Əksinə, tənqiddə təzahür edən nə varsa (ən müxtəlif formalar, canlar, təhlil yönləri, idraki təmayüllər...), bütün bunları elə onun öz daxili mahiyyətindən doğan xüsusiyyətlər kimi başa düşmək lazımdır, daha onları hardansa, hansı elm sahəsindənsə gəlmə xüsusiyyətlər, elementlər hesab etmək gərək deyil. Bir də, görəsən, niyə bizə elə gəlir ki, müəyyən bir idrak hadisəsi ya mütləq elm olmalıdır, ya mütləq incəsənət olmalıdır, ya da mütləq onların sintezi. Əslində, belə qəti fərqləndirmə üsulu sonsuz dərəcədə mürəkkəb olan ümumidrak hadisəsinə metafizik - imperativ yanaşmadır. Budda kanonları, "Bibliya", "Quran" yalnız dini kitabələrdirmi? Volterin nəsr, Dostoyevskinin "İdiot"undakı İppolit və Mışkinin, "Karamazov qardaşları"nda Abid Zosimin, İvanın monoloqları yalnız bədiililik təfəkkürün məhsuludurmu; Platonun dialoqları, M.F.Axundovun "Kəmə-lüddövlə məktubları", A.Kamyunun esseləri yalnız fəlsəfi

əsərlərdirmi! Vaqnerin "Bethoveni ziyarət"i yalnız xatirə-öçerkdirmi?! Xüsusilə müasir ictimai-fəlsəfi şüurda axı heç bir mütləq ayrıntı nəzərə çarpmır... İndi təfəkkür prosesində "ümumelmi, integrativ proseslər" gedir və bu müasir idrakın "xarakterik əlaməti" (Qott, Ursul, Semenyuk) olur. Deməli, tənqidin də özünəməxsusluğunu onun yalnız elmi, yalnız bədiililik olmasında, yaxud yalnız elmi-bədiililik sintezində, elementlər xəlitəsində deyil, tənqidi idrakın öz qnoseoloci tipində, real daxili qanunauyğunluqlarında axtarmaq lazımdır. Nümunə üçün Yaşar Qarayevin "Tənqidi realizm: estetik ideal və müsbət qəhrəman" məqaləsinə müraciət edək: "...Mirzə Cəlil təsvir etmək üçün kəndlinin də qeyri-adisini, qəhrəmanını, igidini yox, ən adisini, "naturalını", "novruzəlisini" seçir. Zəmanənin qəhrəmanı kimi seçilən Novruzəlidə zamanın intellektual və ictimai həyatından bir iz, əsər-əlamət belə yoxdur. Məhz əsrlər Novruzəli arasındakı əlaqə və təzad baxımından Mirzə Cəlil Novruzəliyə daxili bir nəzər salır, bir həməsr, vətəndaş kimi onun varlığında sağlam, normal fəlsəfi-hüquqi mənada "şəxsiyyət" axtarır və

tapmadığı bir keyfiyyətin olmadığı bir boşluğu təhlil edir... İctimai məzmunu cəhətdən bu qədər müflis Novruzəliyə ədibin marağının səbəbi də elə budur: hər bir real Novruzəlidə potensial bir müsbət qəhrəman mürgüləyir". Belə klassik tənqidi təhlildə elmi analizin harda başladığını, bədiiliyin harda qurtardığını, elmi və bədii aspektlərin necə vəhdət tapdığını, onları bir-birindən ayıran və qovuşduran nöqtələri müəyyənləşdirmək mümkündürmü?! Onları aqlın nəzəriyyə zoru ilə ayrı-ayrı anlayışlar kimi təqdim edəndə və tənqid konteks-tində birləşdirəndə, ortaya qəribə müddəalar çıxır; məsələn, V.Kubilyus "Tənqidin təbiəti ziddiyyətlidir" qərarına gəlir... Axı nə üçün?! Ona görə ki, V.Kubilyusun fikrincə, tənqid "həm elmi anlayışlara doğru qaçır", həm də "subyektiv əsaslırsız ötüşə bilmir", tənqid, eyni zamanda, "bədi yaradıcılıqla elmi analiz arasında rəqs eləyir" ...Tənqidi "bədi yaradıcılıq, elm və publisistikanın sintezi" sayan Litva tənqidçisinin bu son nəticələri tamamilə əsassızdır. Yaşar Qarayevin məqaləsindən götürdüyümüz parçada və saysız-hesabsız dəyərli tənqidi əsərlərdə biz belə bir ziddiyyətlə, bədii yaradıcılıqla elmi analiz arasındakı tərəddüdlə, "rəqslə", görəsən, niyə rastlaşmırıq?! Uzun illər ədəbiyyat haqqındakı elmlərin metodologiya problemləri ilə məşğul olan A.S.Buşmin təhlil prosesində bədiiliyin və elmiliyin süni sinte-zinin qeyri-mümkünlüyünü, səmərəsizliyini, həm də qondarma olduğunu sübut etmişdir: "Bədii obrazı məntiqi anlayışlara calamaq olmaz, onu ancaq məntiqi anlayışların dilinə köçürmək olar. Elmi formada incəsənətin dərk edilməsi haqqındakı məsələni, bədii obrazların məntiqi anlayışlarla birləş-dirilməsi haqqındakı məsələ ilə eyniləşdirmək lazım deyil..."

...Yox, tənqidin özünəməxsusluğu heç bir sintez və diffuziyada, təsadüfi məqamlarda, hansısa bir canr paradoksunda deyil, onun öz daxili-idraki strukturunda, sabit, uzunömürlü və eyni zamanda, daim inkişaf edən dialektik qanunauyğunluqlar sistemindədir.

Tənqidin çox mürəkkəb psixologiyası vardır. Burada təfəkkür fəaliyyəti ən özünəxas qaydada "işləyir". İbtidai, bəsit mühakimə xarakterli tənqidi təfəkkür insan şüurunun inkişafı prosesində formalaşaraq, fərdi-ləşərək, heç nəyə bənzəməyən, özünəməxsus mükəmməl, "tənqid orqanına" çevrilmişdir. Bu fəaliyyət növündə obyektivliklə subyektivliyin, hissi və rəşional amillərin çox oricinal təzahür xüsusiyyətləri vardır. Adətən, idrak fəaliyyətində hissi-emosional amilin subyektiv mənbə ilə, rəşional amilin isə obyektiv mənbə ilə bağlı olduğunu güman edirlər. Ən ümumi nöqtəyi-nəzərdən varlığın obrazlı dərkində (incəsənətdə) ilkin idraki fəaliyyətin (hissi-emosional amil - subyektiv mənbə), elmi dərkində isə daha çox ikinci fəaliyyət tipinin (rəşional idrak - obyektiv mənbə) müəyyənədicisi olduğu şübhəsiz-dir. Bax, elə burada tənqidin elmdən və incəsənətdən fərqli cəhətləri meydana çıxır. Çünki tənqiddə biz həmin idraki fəaliyyət prosesinin başqa təzahürünü - yəni hissi-emosional aspektin obyektivliklə, rəşional aspektin isə subyektivliklə qırılmaz bağlılığını müşahidə edirik. Bu paradoksdurmu? Xeyr. Tənqidin təfəkkür texnologiyası məhz belə qurulmuşdur; onda hissiyyətin obyektivliyi, rəşional dəyərləndirmənin isə subyektivliyi xassəsi vardır; tənqidi təhlil prosesində rəşional qiymətlər, meyarlar fərdiləşir, özünəoxşar olur, subyektiv məzmun və forma kəsb edir, bununla da, tənqidi ideya özünəməxsusluğu yaranır, ümumi nəzəri model özünüküləşir, ona fərdiyyətin möhürü vurulur; subyektiv duyum və hissiyyat isə məhz incəsənətdə olduğu kimi obrazlı inikas formasında deyil, hissi-obyektiv, emosional dərkətmə şəklində reallaşır.

Tənqidin spesifik idrak hadisəsi olmasının ən həlledici şərti isə, yəqin ki, onun öz metodoloci sistemini yarada bilməsidir. Tənqidin öz metodoloci sistemini yaratması zəruri təbii-tarixi qanunauyğunluqdur ki, fikrimizcə, bu proses hələ tam başa çatmamış və o tam mükəmməlləşməmişdir. Bu sistem indi fəal formalaşma prosesi keçirir.

Tənqidi metodun xarakterini müəyyənləşdirməyə çalışarkən, özü-müzü dağa-daşa salmağa, hansı bir sahəninə metod sistemini tənqiddə tətbiq etməyə ehtiyac yoxdur. Çünki tənqidin metodoloci əsasını elə ən ümumi halda estetikanın nəzəri bünövrəsinə, onun qanun və prinsiplərinə söykənən tənqidi metod - tənqidi düşüncə texnologiyası təşkil edir.

Tənqidi metodun xarakterinin üç əsas müəyyənləşdiricisi vardır: dövrün və tənqidçinin fəlsəfi-ideoloji mövqeyi (bəzən bunlar ziddiyyətdə də ola bilərlər...); bəşər mədəniyyəti tarixinin əsrlərcə hazırlayıb yaratdığı ümumestetik meyarlar və konkret bir dövrün bədii sistemi. Tənqid və onun metodu bu ümumi kontekstdə (tarixi və müasir mədəniyyət) öz mövqeyini qərarlaşdırır. Təsadüfi deyil ki, hər hansı bir konkret dövrün tənqid metodu-logiyasının öz ideoloji platforması, əsaslandığı fəlsəfi-estetik konsepsiyası olmuşdur. Bundan əlavə, müasir dövrümüzdə elmi metodologiyada baş və-rən yeniləşmənin tənqidin metoduna da bilavasitə dəxli vardır. "Ümumelmi, integrativ proseslərin" getdiyi bir şəraitdə, tənqid digər elmlərlə həmrəyliyi daha da möhkəmləndirir. V.S.Çernyak yazır: "Metodologiyaların müxtəlif növlərinin qarşılıqlı əlaqələnmə hərəkəti - təkcə dialektikanın prinsip və qanunlarının spesifikləşməsi prosesi deyil, o, eyni zamanda, ümumelmi metodologiya anlayışlarının universallaşması prosesidir". Belə bir proses həm tənqidin universallaşmış ümumelmi metodlardan da istifadə etməsinə imkan verir, həm də onun öz metodoloji sistemini daha fundamental şəkildə təşəkkül etdirməsinə kömək eləyir. Belə bir istiqamətdə tənqidin özündə də metodoloji monizm həyata gəlir - tənqidi metod əhatəli xarakter kəsb edə bilər və bütöv bədii sistemə vahid tənqidi münasibət göstərməyə, incəsənətin daxili inkişaf xüsusiyyətlərini - onun qabaqcıl və mühafizəkar cəhətlərini, ideoloji-estetik rolunu, bədii prosesi və ümumiyyətlə, incəsənətin morfoloji dinamikasını, bu günün sənət axtarışlarını tənqidi aspektdə öyrənməyə qadir olur. Bax, bu mənada tənqidi nə məhz nəzəriyyədən yaranan fikir, nə də məhz nəzəriyyənin yaradılmasına qədərki fikir hesab etmək olar. Tənqid klassikası həm kamil estetik nəzəriyyəni yaradan, həm də belə bir bünövrə üzərində təşəkkül tapıb daha da inkişaf edən, qüdrətlənən tənqiddir...

Qaynaq: <http://xariciədəbiyyat.azeriblog.com/2007/09/25/rahid-ulusel-edebi-kulturoloji-material>

Umberto Eko

"Postmodernizm, istehza, əyləncəvilik."

Çevirən: İlahə Ucaruh (müəllif redaktəsi ilə)

1965-ci ildən bu günə qədər iki fikir, ideya aydınlaşır. Onlardan biri budur ki, süjet , digər süjetləri sitat gətirmək adıyla təzədən dirilə bilər, ikincisi isə -- bu sitat gətirmədə konformizm (uyğunlaşma qabiliyyəti- İ.U.) sitat gətirilən, süjetlərdən daha az olacağı fikridir.

1972-ci ildə "Bompyaninin illik salnaməsi"ndən (1) biri "Süjetin revanşı" adlandırılmışdır. Bu revanşın əksər hissəsi Ponson du Terrayın (2) və Ejen Syunun (3) və eləcə də A.Dyumanın ən yaxşı səhifələrinə (minimal istehza ilə) ironik, eyni zamanda da heyrtləndirici, yenidən dərkinə həsr edilmişdir.

Həm non-konformist, həm də kifayət qədər problemlə və heç bir şeyə baxmayaraq maraqlı, əyləncəli bir romanı özümüz üçün təsəvvür etmək mümkündürmü?

Bu mürəkkəb qatqımı (qarışıqı və nəinki süjeti, həm də əyləncəliyi təzədən kəşf etmək vəzifəsi, postmodernizmin Amerikalı nəzəriyyəçilərinin qarşısında durmaqdadır.

Təsüflər olsun ki, "postmodernizm" hər cür vəziyyətə yararlı olan bir termdir. Mənə elə gəlir ki, indiki zamanda hansısa bir şeyi tərifləmək istəyəndə bu sözə müraciət olunur. Bir də ki, bunu qətiyyətlə uzaq keçmişə, qədim zamanlara itələyirlər. İlk əvvəl bu termin yalnız XX əsrin ikinçiyarısının yazarları və rəssamlarına tətbiq edilirdi; sonra yavaş-yavaş XX əsrin əvvəllərinə də keçdi; sonra daha da dərinə getdi; dayanacaq nöqtə görünmür, və tezliklə postmodernizm kateqoriyası Homeri də öz daxilinə alacaq.

Bunu deməliyəm ki, şəxsən özüm bu fikirdəyəm ki, postmodernizm təsbit edilmiş xronoloji hadisə yox, bir ruhani haldır, təsviri iradəylə bir yanaşmadır. Bu mənada hər bir dövrün öz xüsusi manyerizmi olduğu kimi, hər dövrün xüsusi postmodernizmi də var. Postmodernizm, sadəcə metatarixi kateqoriya kimi manyerizmin yeni adı olub-olmamasını özüm də hələ həll etməmişəm. Ola bilsin ki, F.Niçşenin (4) "Vaxtsız düşüncələr"ində ətraflı təsvir etdiyi böhranın astanasına hər dövr öz zamanında yaxınlaşır.

Keçmiş basır, sıxır, şantajlayır. Tarixi avanqard (indi avanqardı bir tarixi kateqoriya kimi də götürürəm) keçmişdən yaxa qurtarmaq istəyir. Futuristlərin "Rədd olsun ay işığı!" şüarı hər bir avanqardın tipik proqramıdır: "ay işığı"ni digər uyğun ismlə əvəz etmək lazımdır. Avanqard keçmişə dağıdır, deformasiya edir. Pablo Pikassonun "Avinyon xanımları" (1907) avanqarda xas olan tipik hərəkətdir. Avanqard dayanır: obrazı dağıdır, ləğv edir, abstraksiyaya, eybəcərliyə, təmiz kətana, kətanda yırtığa, yandırılmış kətana çatır; memarlıqda minimalizm tələbləri bağça hasarına, qutu evə, paralelepipedə dətirib gətirib çıxardır; ədəbiyyatda - diskursun son həddə qədər dağıdılmasına - Berrouzun kollajlarına (5) və daha uzağa – lallığa, ağ səhifəyə aparır.

Musiqidə həmin bu tələblər atonalıqdan- səsküyə , sonda isə - mütləq sükuta gedib çıxır. Bu mənada Keycin ilk dönəmləri modernistiktir. Sənətçi, "4 dəqiqəyə 33 saniyə" əsərinin bəstəkarı, ifaçısı və müəllifi, bu vaxt ərzində musiqiçi alətə toxunmadan oturur. (6) Lakin son hədd yaranır ki, bu zaman avanqard (modernizm) yaratdığı ağılagəlməz məntnlərini (yəni konseptual incəsənəti) təsvir edən bir metadil ilə hara gedəcəyini artıq bilmir. Postmodernizm modernizmin cavabıdır: keçmişə məhv etmək mümkün deyilsə, (çünki onun məhvi lallığa aparır), onda onu təzədən dərk etmək gərəkdir: ironik, sadələvhülsüz. Postmodernist mövqeyi mənə çox savadlı qadına aşiq olan insanın vəziyyətini xatırladır. o anlayır ki, "səni dəlicəsinə sevirəm" sözlərini deyə bilməməyinin səbəbi bunu anlamağındadır ki, o qadın anlayır (qadın isə kişinin anladığını anlayır) ki, belə ifadələr Lianaya (7) məxsusdur. Lakin çıxış yolu var. O, "Liananın sözü olmasın, səni dəlicəsinə sevirəm",-- deməlidir. Bu halda o adam süni sadəlikdən qaçıb birbaşa göstərir ki, onun sadə danışmaq imkanı yoxdur; və buna baxmayaraq, qadına çatdırılması

sözləri, yəni onu sevdiyini, lakin sevgisi sadəliyin itirildiyi dövrdə yaşayır. Bu oyunu davam etməyə hazır olan qadın sevgi etirafı sevgi etirafı olaraq qaldığını anlayır. Müsahiblərin heç birində sadəlik alınmır, hər ikisi keçmişin, onlardan əvvəl inkaredilməz deyimlərin basqısına sinə gəlir, şüurlu surətdə və həvəsənən istehza oyununa daxil olurlar... Buna baxmayaraq, onların eşq haqda söhbətləri alınır.

İstehza, metadil oyunu. Kvadratda olan mülahizə. Buna görə də əgər avanqard sistemində oyunu başa düşməyən üçün yeganə çıxış yolu oyundan imtina dırsa, postmodernizm sistemində bu oyunda, əsəri anlamadan da, tamamilə ciddi qəbul edərək də iştirak etmək olar.

İstehzalılıq yaradıcılığın fərqli cəhəti (həm də hiyləgərliyi) elə bundadır. İstehza diskursunu ciddi qəbul edən adam hər zaman tapılacaq. Ola bilsin ki, P.Pikasso, Xuan Qris (8) və Brakin (9) kollajları modernizmdir, çünki normal adamlar onları qəbul etməmişdilər. İçinə XIX əsrin qravürə hissələri yerləşdirilmiş Maks Ernstin (10) kollajları isə postmodernizmdir; bunları, sadəcə qravürələr, oyma, həkk etmə, hətta, ola bilsin ki, bu kollajın özü haqda sehri nağıl, yuxu nəqli kimi də oxumaq olar. “Postmodernizm” elə budursa, onda Sterni və Rableni və, sözsüz ki, Borxesi postmodernist adlandırmaq səbəbi və eyni bir rəssamda modernizmin postmodernizmlə necə “yola getmələri”, növbələnmələri aydın olur. C.Coysu götürək. “Rəssamın gənclik portreti” modernizmə tərəf hərəkət haqda hekayətdir. Bundan əvvəl yazılmış “Dublinlilər” “Portret”dən daha da modernist əsərdir. “Uliss”— sərhəddə dayanandır. Və nəhayət, “Finneqanın yası”— artıq postmodernizmdir. Əsərdə postmodern söylənmə tərzini kəşf edilib: burada mətnin dərki üçün əvvəl deyilənlərin inkarı yox, onun istehzalılıq yenidəndərki tələb olunur.

Postmodernizm haqqında hər şey, demək olar ki, lap əvvəldən danışılmışdır. Con Bartın 1967-ci ildə yazılan Amerikan postmodernizminə həsr olunmuş “Kalibano” dərgisinin yeddinci buraxılışında indi təzədən dərc olunmuş “Tükənmə ədəbiyyatı” məqaləsini nəzərdə tuturam. (11)

Hansı yazıçı və rəssamların postmodernist olub-olmamasını müəyyən etmək üçün postmodernizm nəzəriyyəçiləri (Bart daxil olmaqla) tərəfindən təbiq edilən “rütbə cədvəli” ilə yalnız qismən razıyam. Amma bu cərəyan nəzəriyyəçilərinin ilk şərtləri ilə sübut etdikləri nəzəriyyə maraqlıdır. “Məncə, ideal postmodernist yazıçı XX əsrdəki atalarını və XIX əsrdəki babalarını təqlid etmədiyi qədər onları rədd də etmir. Əsrin birinci yarısını o öz belində yox, mədəsində gəzdirir: onu həzm etməyə gecikmir... O, ola bilsin ki, heç Ceyms Miçenerin (12) və İrvinq Uollesin (13) pərəstişkarlarını silkələməyi ümid belə eləmir. Ancaq o, barı nə vaxtsa Mannın ilk xristianlar adlandırdığı, yəni ali incəsənətin peşəkar xadimlər dairəsindən daha geniş müəyyən publika təbəqəsinə təsir buraxmaq və onu maraqlandıra biləcəyinə ümid bəsləməlidir. (...) Postmodernizmin ideal romanı bir yol taparaq realizmlə irrasionalizmin, formalizmlə “məzmunluğun”, təmiz (xalis) incəsənətin dəvət olunmuş incəsənətlə, elitar nəslə kütlə nəsləri arasında gedən vuruşmadan üstün olmalıdır.(...) Məncə, burada yaxşı caz və ya klassik musiqi ilə müqayisə lap yerinə düşür. Musiqini təkrar dinləyərkən, partitura ilə izləyərkən, ilk dəfə diqqətindən yayındıqlarını hiss edirsən. Amma bu ilk dəfə, özü də yalnız ixtisasçıların nəzərində yox, o qədər sarsıdıcı, heyrət doğurucu olmalıdır ki, onu təkrar dinləmək istəyəsən.”

1980-cı ildə Bartr həmin mövzunu bu dəfə “Tamamlama ədəbiyyatı” adıyla davam edir. Əlbəttə, eyni düşüncələri Lesli Fidler (14) kimi daha da paradoksal xülasə etmək olar. 1980-cı ildə “Salmaqundi”də L.Fidlerin bir neçə Amerika yazarları ilə diskussiyası dərc olunur. Fidler onlara açıqca sataşır. O, “Sonuncu mögikan”ı, sərgüzəştlər romanistikasını, qotik romanlarını, tənqidçilərin nifrət etdiyi, lakin əsətlər yarada biləcək və bir neçə nəslin xəyallarını əyləndirən bir çox əsərləri tərifləyir. Fidler, həm mətbəxtə, həm qonaq, həm də uşaq otaqlarında eyni maraqla oxunan “Tom dayının daxması” ilə müqayisə edilə biləcək bir ədəbi əsərin yaranacağını guman edir. O, Şekspiri “əyləndirməyi bacaranlar” siyahısına daxil edir və “Küləklə aparılanlar”la bir cərgəyə qoyur. Fidlerin çox nəcib tənqidçi tanıyanlara, bilənlərə bu fikir inandırıcı görünmür. Sadəcə o, incəsənəti əyləncədən ayıran divarı uçurmaq istəyir. O, instinktiv olaraq duyur ki, geniş kütləyə çatmaq və onun rüyalarını ələ almaq heç də insanları yatızdırmaq deyil fikrinə gəlib çatmağımıza bütöv bir imkan yaradır. Bəlkə də əksinə: rüyaları ələ almaq — müəmma, sirr yollamaqdır.

- 1.Lalmanacc Bompiani, 1972. Ritorno dellintreccio.
- 2.Ponson dü Terrayl P.-A. (1829-1871) —“Rokambolun sərgüzəştləri” və s. roman-felyetonların populyar müəllifi.
- 3.Syü E. (1804-1857) - fransız yazarı, “Paris sirləri”, “Əbədi yəhudi”, “Yeddi bağışlanmaz günah” və s. çox maraqlı romanların müəllifi.
- 4.Nişçe F. (1844-1900) - alman filosofu, “Həyat fəlsəfəsi”nin banislərindən biri, “Vaxtsız düşüncələr” kitabının müəllifi.
- 5.Berrouz U. (1914) hər hansı bir təhkiyə, hekayə və s. quruluşunun dağıdılmasına can atan Amerikalı yazar-superavanqardist.
- 6.Keyc C.(1912). Postmodernist musiqiçi, alim.
- 7.Liala, XX əsrin 30-40-cı illərində tanınmış İtalyan yazarı Liana Neqrettinin ləqəbidir.
- 8.Qris X. (Qonsales X.V.) (1887-1927) – İspaniyalı kubist rəssam.
- 9.Brak C. (1882-1963) - Fransalı kubist rəssam.
- 10.Ernst M. (1892-1976)-Almaniya rəssamı, dadaistlər dəstəsinin yaradıcılarından biri.
- 11.Barth C. The Literature of Exhaustion.-Atlantic Monthly, aug. 1967, p. 29-34.
- 12.Miçener C. (1907) - tarixi populyarlaşdıran romanların müəllifi, Amerika yazarı
- 13.Uolles İ. (1916) - Amerika kütlə mədəniyyətinin klassiki, Hollivud həyatı haqda saysız romanların müəllifi.
- 14.Fidler L. (1917) - “Ədəbiyyat nə idi” əssesinin müəllifi, freydist yönlü tanınmış Amerika yazarı və ədəbiyyatşünası.

Qaynaq: <http://xariciədəbiyyat.azeriblog.com/2009/03/12/umberto-eko-postmodernizm-istehza-eylencevilik>

Vaqif Yusifli

"Xaqani Hassın şeirləri"

Xaqani Hassın şeirlərini çoxdan oxuyuram. İlk dəfə «Sənət qəzeti»ndə bu şeirlərin poetik ovqatına köklənmək istədim. İndi eşidirəm ki, kitabı da çıxıb. Amma mən o kitabla tanış deyiləm. Bu qeydlərim isə öncə oxuduğum şeirləri barədədir. Amma şairin ŞAİRLİYİNİ təsdiq edə biləcək bircə şeiri də kifayət edər.

Xaqani mənim bölgümə görə «ikiminincilər»dəndir. Sonuncu poetik nəslin yaradıcılığına diqqət yetirəndə heç şübhəsiz, həyatımızdan, ömrümüzdən keçən illərin əks-sədası ilə də qarşılaşırıq. Onların şeirlərində həyatda, gerçəklikdə baş verən ictimai-siyasi hadisələr, olaylar bu və ya digər dərəcədə öz əksini tapır. Lakin bunu onların yaradıcılığı üçün stimül saymaq olarmı? Sovet poeziyasının acı təcrübəsindən də məlumdur ki, cəmiyyətdə baş verən hadisələr axın-axın şeir məmulatlarının, əksəriyyəti yazıldığı illərin zaman sərhəddini aşma bilməyən minlərlə nəzm nümunələri kimi çox keçmədən yaddaşlardan silindi. O dövrün poeziyasında gözəl şeirlərin, poetik nümunələrin yarandığını və o əsərlərin indinin özündə də bədii tərəvətini itirmədiyini də inkar eləmək olmaz, ancaq bir həqiqət indi gün kimi aydındır ki, şairlərimiz Sözlə, bədii dilin yaradıcı qüdrətinə deyil, daha çox və daha artıq Məzmunla, nəyi demək məsələsinə diqqət yetirilirdi. Necə yazmaq, Sözlün potensial imkanlarını aşkara çıxarmaq məsələsi bir qədər arxa plana keçirilmişdi.

Mən sonuncu poetik nəslin yaradıcılığında Sözlə münasibətin yeni çalarlarını hiss edirəm. Bu fikri söyləyərkən heç də iddia etmirəm ki, onlar sözlün poetik ifadəsində tam bir inqilab yaradırlar. Amma hər halda hiss olunur ki, sözlə yaxşı mənada «oyun» oynamaq, fikri, deyəcəyiniz mətləbi bu «oyun»un çərçivəsinə sığışdırma bilmək maraqlı alınır. Burada Söz fikirlə eyni dərəcədə qaynayıb-qovuşur, nəticədə ŞEİR YARANIR. Bax belə:

sözləri gecəyə
musiqisi payıza məxsus
bir qadın eşidilir qatarın kupesində
mandolinada ifa olunur qadın
heyif ki
mandolina çalmağı bacarmıram

Bu balaca şeirin müəllifi Xaqani Hassdır. Bu yaxınlarda «Yazar» qəzetində Zahir Əzəmət Xaqani Hassın «Böyüməyə Prolegomena» şeirlər kitabı haqqında qeydlərini oxudum. Həmin yazıda Z.Əzəmət Xaqanidən belə bir sitat gətirir: «Şeir mənimçün dildir; o, duyumların, anlamların plüralizmindən yararır, dilin çoxmənalılığından doğur, meydana gəlir. Mənim üçün «şeyir nədir» sualı «dil nədir» sualına bərabərdir». Bu fikri Xaqani Hassın şeirlərində onun bir şair kimi başlıca missiyası kimi duydum.

Yuxarıda misal gətirdiyim şeirdə də Xaqani həm «şeyir nədir», həm də «dil nədir» suallarına cavab verir. Şeyir dildə ifadə olunan fikirdir, hissdir, duyğudur, dil isə şeirdə ifadə olunmuş və özünü tapmış sözlərin, ifadələrin parlaq kommunikasiyasıdır. Xaqani Hassın başqa bir şeiri:

yatmısan, yuxu görürsən
yuxunda göy üzün var
əllərin göy üzünə gəzməyə gedib

səni oyandırmağa qıymıram
oyansan əllərin yox olar
mənimsə misram qalmadı
içinə sığmağa
üstəlik göy üzünün yuxusuyam
oyansa yox olaram

Bu şeiri izah eləməyə, onun «mənasını açmağa» heç bir ehtiyac duymuram. Əsl şeir özü-özünü izah edir və ümumiyyətlə, hər hansı şeiri yozmağa nə ehtiyac? Əgər söhbət lap Füzuli qəzəllərindən getsə belə... Mən müasir oxucunu şeir «müşgüllərini» ram edə bilən bir şəxs hesab edirəm.

Xaqani Hassın şeirlərinin başlıca məziyyəti təkcə sözə münasibətinin dəqiqliyi və sözlə rəftarının incəliyində deyil, həm də yeni bədii təsvir vasitələrinə üz tutmasıdır. Bir misal gətirim: İçərişəhər haqqında çox şeirlər yazılıb. Bu şeirlərdə İçərişəhər nələrlə təşbeh edilib?

Fikrət Qocada:

Qobustan qayaları kimi binalar
çiyin-çiyinə yatır İçərişəhərdə...
Şəhər saldıq küləkdöyəndə,
küləklər az qala Bakını alıb atacaqdı belədən-belə.
Qız qalasıyla şəhəri mıxladıq sahilə.

İsa İsmayılzadədə:

İçəri şəhər, İçəri şəhər!
Ulu nağıl, daş krosvord.
Bakıda bir boxça var, adı –İçəri şəhər.
İçində iç-içə açılan dalanlar,
göz-gözə dayanan döngələr.

Ələkbər Salahzadədə:

İçəri şəhərli şeirsən Bakı.

Çingiz Əlioğluda:

Balıqçı toru kimi nazik küçələrdən toxunub bu şəhər.

Misalların sayını artır da bilərik. Xaqani Hassın təfsirində isə:

Qabaqcadan
qapını döyürəm keçmişin açır
nə vaxtdır evdə yoxsan
küçələrin qocalar evinə getmişən-
İçərişəhərə.

«Küçələrin qocalar evi» – zənnimcə, İçərişəhəri belə səciyyələndirmək orijinal bir təşbehin yaranmasına səbəb olub. Şeirdə bir insan taleyinin təkliyə, tənhalığa sürüklənməyi və ümumiyyətlə, bu boyda dünyada və bu boyda şəhərdə kimsəsiz qalması bədii düşüncənin predmetinə çevrilir.

hansı avtobusa minsəm
son dayanacağı dünya olacaq.
qapını döyürəm keçmişin açır...
getməyə yeri olmayanda adamın
ölməyə də yeri olmur.

Xaqani Hassın şeirlərində XXI əsrin mürəkkəb, təzadlı, dünəni bugünümdən, bugünü dünənindən boz, bəzən ilıq, bəzən dumanlı, bəzən tamam mənasız, bəzən də doğrumu-yalançıyı bir ümidə boylanan anlarının hirsini, qəzəbini, acığını hiss edirəm. Zaman onun içinə, hissini, duyğularına təsirsiz qalmır və onun içindəki Zaman da o Zamanla barışmır. İçindəki Zamandan boylanan Xaqani Hass siqaret söndürülən nəlbəkidə dünyanın dünənki və bugünkü «mənzərəsini» rəsm edir. O, beləcə istənilən bir əşyanı qarşısına qoyub bu əşyadan beləcə dünyanı, keçmiş seyr edə bilər, bugünün mənzərəsini yarada bilər.

Mən hər hansı bir şairin (xüsusilə cavan şairlərin) adı qarşısında bir «izm» qoymağı sevmirəm. Amma Xaqani Hassın adının qarşısında məmnuniyyətlə bir «sürrealist» kəlməsini işlədirdim. Bizdə sürrealizmə meyil və ondan təsirlənən şairlər az deyil. Adil Mirseyidin, Rasim Qaracanın bir çox şeirlərində bunun şahidi olmuşam. Rasimin «Qırılmış düymələrin vətəni», «Ağ köynəkli» və Adilin çox şeirində bir-birindən təcrid olunmuş təsadüfi ünsürlər arasındakı «əlaqə» məhz sürrealizmdən gəlir. Xaqaninin şeirlərinin əksəriyyəti məhz sürrealist pozada yazılıb. Ancaq mənim fikrimcə, Xaqaninin şeirlərinə termin və nəzəriyyələrlə yanaşmaq və nəyisə «kəşf» etmək nə səmərə verəcək? Elə bilirəm, Xaqani Hass -heç üzünü görmədiyim bu cavan şair təmiz Azərbaycan şeiri yazırsa və... yazacaqsansa ...bu, poeziyada yeni bir Səsin, Nəfəsin varlığına sübut olacaq.

Əlbəttə, Xaqaninin şeirlərində də «şairin dil», «dilin şeir» olmadığı məqamlar var. Məsələn, «dilin şeir»ə çevrilməsində «təbəssümdə senzuralanır insan», «yaşılın bərisində gül açanlara», «indi bütün dillərdə aksentli danışırım» və s. kimi şeiriyyətdən uzaq misralar, ayrı-ayrı nahamar, şeirdə öz yerini tapmayan sözlər, ifadələr gərək işlənməsin. Vəssalam. Xaqaninin şeirləri barədə təəssüratım bu kiçik qeydlərdən ibarətdir və güman edirəm, haçansa onun kitabıyla da tanış olaram.

Qaynaq: <http://xariciədəbiyyat.azeriblog.com/2009/04/03/vaqif-yusifli-xaqani-hassin-sheirleri>

Əlavə:

ПОСТМОДЕРНИЗМ. ЭНЦИКЛОПЕДИЯ. I КНИГА
(Rusca unikal elmi-populyar ensiklopediya)

<http://kitabxana.net/?oper=readBook&id=407>

<http://kitabxana.net/?oper=readBook&id=408>

Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. (ИЛЬИН Илья Петрович

<http://kitabxana.net/?oper=readBook&id=406>

Aydın Xan (Əbilov). "Dünyanın Kulturoloji dərkisi" (elmi-kulturoloji kitabın e-variantı)

<http://kitabxana.net/?oper=readBook&id=383>

Aydın Xan (Əbilov). "Kulturoloji - alternativ düşüncələr" kitabı

<http://kitabxana.net/?oper=readBook&id=266>

(Vikipediya – açıq şəbəkə ensiklopediyası əsasında)

Dünyanın əsas ədəbi-sənət cərəyanları (estetik istiqamətlər, məktəblər, qruplar)

Dadaizm

(fr. dadisme; dada - mənasız ahəngdarlıq)

Qərbi Avropa ədəbiyyatı və rəssamlığında modernist cərəyan. Birinci dünya müharibəsi illərində İsveçrədə yaranmış, Fransa və Almaniyada geniş yayılmışdı. Dadaistlər burjuva ədəbiyyatı və incəsənətinə qarşı çıxsalar da, alogizmi (fikir və forma pərakəndəliyinin yaradıcılıq prosesində əsas götürülməsi) əsas sayır, ideyalılığı, obrazlılığı inkar edirdilər. T.Tsara, R.Gülzenbek, Q.Alp dadaistlərin ən görkəmli nümayəndələridir. XX əsrin 20-ci illərində dadaistlər başqa dekadent cərəyanlara qoşulmağa başladılar. J.Gross və C.Hartfild bu qəbildən olan dadaistlərdən idilər.

Ekspressionizm

(fr. expressionnisme-ifadə)

XX əsrin əvvəllərində Avropa ədəbiyyatı və incəsənətində bədii cərəyan. Xırda burjuva təbəqələrinin insan həyatını və onun mənəvi aləmini eybəcərləşdirən ictimai

ədalətsizliyə, müharibəyə qarşı anarxist-fərdiyyətçiliklərinin ifadəsi kimi meydana gəlmiş, Birinci Dünya müharibəsindən sonra Almaniyada və Avstriyada xüsusilə geniş yayılmışdır.

Subyektiv idealizmə əsaslanan ekspresionizm nümayəndələri sənətkarın fərdi aləminin ifadəsini obyektiv varlığın real təsvirinə qarşı qoyurdular. Bu isə xarici aləmin, obrazların təhrif olunmasına, bədii forma əyibəçərliyinə gətirib çıxarırdı.

Poeziyada ekspresionizm (İ.Bexer, F.Varfel) mücərrəd obrazlar, sözlərin bəzən mənacə mahiyyətini itirməsi, dilin ifadəliliyinə həddindən artıq əlverişliliklə xarakterizə olunur.

Nəsrə (məs. F.Kafkanın roman və hekayələri) əsasən ağılsız təsvirlər, məntiqi əlaqəsi olmayan, yuxunu xatırladan hadisələrin təsviri əsas yer tutur.

Cərəyan məşhur dramaturqlar V.Hazenklever, G.Kayzer, K.Şternheym, E.Toller və b.-nin yaradıcılığına böyük təsir göstərmişdir.

Ekzistensializm

(lat. exsistensia-varlıq)

XX əsrdə fəlsəfədə ziyalıların baxışlarına cavab verə biləcək yeni dünyagörüşü yaratmaq cəhdi kimi meydana gəlmiş irrasionalist, subyektiv idealist fəlsəfi cərəyanlardan biri.

Əsas nümayəndələri Haydegger, Yaspers (alman məktəbi), Alber Kamyu, Jan Pol Sartr (fransız məktəbi) və s.

Ekzistensializm Birinci Dünya müharibəsindən sonra Almaniyada, İkinci Dünya müharibəsi dövründə Fransada, sonralar isə bir çox ölkələrlə yanaşı ABŞ-da meydana gəlmişdir. Müasir Qərbi incəsənət və ədəbiyyatına bu cərəyanın çox böyük təsiri özünü göstərir. Bu cərəyan bədii istiqamət kimi həyatın absurdlarına əsaslanır. Ekzistensializm əsas qəhrəman kimi emosional coşqunluqdan əzilən, ehtiraslardan parçalanan dünyanın şəxsiyyətini irəli çəkir.

Ekzistensializmin ideya kökləri həyat fəlsəfəsi, Qusserlin fenomenologiyası və Kyerkeqorun dini-mistik təlimidir. Ekzistensializmdə özünün səthi-nikbin anlayışı ilə, mövcud cəmiyyətin mütərəqqi inkişafına inamı ilə birlikdə liberalizmin böhranı əks olunmuşdur. Ekzistensializm pessimizm dünyagörüşü kimi meydana gəlmiş və məsələni belə qoymuşdur: tarix fəlakətlər qarşısında liberal-mütərəqqi ideyalarını itirmiş insan necə yaşmalıdır? Ekzistensializm maarifçilik və Klassik alman fəlsəfəsi dövrünün rəşadətçiliyinə, həmçinin, XIX əsrin sonu və XX əsrin əvvəllərində geniş yayılmış kantçı-pozitivist fəlsəfəyə cavab idi. Ekzistensialistlərin fikrincə, rəşadətçilik əsas cəhəti ondan ibarətdir ki, o, subyekt və obyektin əksliyi prinsipindən çıxış edir. Buna görə də, rəşadətçi bütün gerçəkliyə, o cümlədən də insana yalnız elmi-tədqiqat nöqtəyindən baxır, bu baxımdan həmin yanaşma "sımsız" xarakter daşıyır. Əksinə, ekzistensializm şəxsiyyətdən kənar, "obyektiv" elmi fikrin əksliyi kimi çıxış etməlidir. Beləliklə, ekzistensializm fəlsəfə və elmi bir-birinə qarşı qoyur. Məsələn, M.

Haydeggerin dediyi kimi, fəlsəfənin predmeti varlıqdan ibarət olmalıdır. Halbuki, elmin predmetini "mövculuq" təşkil edir. Varlıq vasitəli deyil (müjəddəd təfəkkür vasitəsilə), yalnız vasitəsiz dərk olunur, insana onun varlığı, şəxsi mövcudluğu, yəni, ekzistensiyasının vasitəsi ilə açılır. Ekzistensiyada məhz subyekt və obyektin nə şüurlu-elmi, nə də spekulyativ təfəkkürə müəssər olmayan hissələsə parçalanmış bütövlüyü mövcuddur: adi həyatda insan özünü heç də həmişə ekzistensiya kimi dərk etmir; bunun üçün onun sərhəd (transcendental) situasiyada olması zəruridir, özünüdərk prosesində insanın ölümlə üz-üzə gəlməsindən əhəmiyyətli heç nə ola bilməz. Ekzistensiya olan insan ilk dəfə öz

azadlığını da tapmış olur. Ekzistensiya termini ilk dəfə S. Kyerkeqor tərəfindən işlədilmişdir; cərəyanın nümayəndələrinə görə bu termin insanın "Mən"inin elə bir mərkəzi nüvəsidir ki, onun sayəsində insan empirik fərd kimi deyil, konkret, təkrar olunmaz şəxsiyyət kimi çıxış edir. Ekzistensializmə görə azadlıq ondan ibarətdir ki, insan təbii, yaxud sosial zərurətin təsiri altında formalaşan bir əşya kimi çıxış etməsin, özü-özünü seçsin, özünü hər bir hərəkəti, davranışı ilə formalaşdırsın. Bununla da azad insan elədiyi hər şeyə görə məsuliyyət daşıyır, "şəraitlə" özünü bəraətləndirmir. Ətrafında baş verən hər şey üçün günah hissi-azad insanın hissidir (Berdyayev). Tarixdə baş verən hər şey üçün insanın məsuliyyət daşması barədə ekzistensialistlərin fikri məhz buradan çıxır. Lakin, azadlığın subyektiv planda şərhini yalnız etik baxımdan dəyərləndirilir. Cərəyanın bədii konsepsiyası haqqında tam təsəvvürü E.Munkun "Haray" şəkli verir. Abstrakt-urbanist məkanda qorxu ekstazında, dəhşətli qışqırıqla ağızını açmış insan təsviri olunub. Uçuruma bənzəyən nəhəng qışqıran ağız şəklində kompozisiya mərkəzidir. Niyə, hansı səbəbə görə bu insan qışqırır? Rəssam onun üçün heç bir təhlükə göstərmir. Kişi və ya qadın olmasına baxmayaraq insanın əzabının Böyük səbəbini tamşaçı özü hiss etməlidir. Aləm bütövlükdə cinsindən və keyfiyyətindən asılı olmayaraq, şəxsiyyətə düşməndir. Bizim qarşımızda "cinsiz insan" durur, onun dünya ilə yeganə əlaqəsi dünyanın qeyri-mükəmməlliyi, disharmoniyası, insana düşmənliyi qarşısındakı dəhşətli qorxudur. Bağırən ağız ətrafındakı boşluq elə verilib ki, tamaşaçı qəlb parçalayan haraya elə bil ki, konsentrik dalğalarla bütün dünyaya yayılmasını və doldurmasını hiss edir. Lakin dünya kar və laldır; o dəlicəsinə harayı sezmir, qorxulu həqiqət qarşısında aciz qalan şəxsiyyətin ağrısına qarşı biganədir. Munk öz şəkli ilə demək istəyir ki, insana bu qərrib dünyada ancaq öz ağrısından bağırmaq, can verən canlı orqanizmin instinktiv qışqırığı kimi, yardıma ümid bəsləməyən qışqırıq qalır.

E.Munkun "Haray" rəsmi Ekzistensialistlər üçün insan cəmiyyəti və insanların həyatı başdan-başa "anlaşılmazlıq" və absolyut absurddan ibarətdir. İnsanlar arasında sevgi və bağlılıq yoxdur, ancaq seks var, adamlar arasında bütün insani münasibətlər qırılıb. Kişilər və qadınlar prinsipial şəkildə özlərinə qapanıblar, qarşılıqlı başadüşməməzliyə məhkumdurlar. Hər bir insan bir dünyadır. Ancaq bu dünyalar bir-biri ilə əlaqə saxlamırlar. İnsanların ünsiyyəti ancaq səthidir və qəlbə dərinliklərinə toxunmur. Dünya insanının ekzistensialist modeli belədir.

XX əsrin 50-ci illərin sonunda Fransa ədəbiyyatında (M.Sarrot, A.Rob-Qriyye, M.Byutor və b.) "yeni roman" istiqaməti yaranır. Həyatın absurdluğu, real hadisələrdə nəticə əlaqələrinin yoxluğu, "dağıdılmış" xaos dünyası haqqında ekzistensializm baxışlarından faydalanan "yeni roman" məktəbinin davamçıları öz əsərlərilə bütün ənənəvi kompozisiya elementlərinin təşkilatçı-konseptual mənasını dağıdaraq süjetdən kənar nəqli prinsip səviyyəsinə qaldırdılar. Roman həyatı fakt və hadisələrin hekayə edilməsindən qəhrəmanların mənəvi həyatının faktlarının zərif-esseist impressionist hekayəsinə çevrildi. Psixologizm mütləqləşdirildi. "Şüur seli" real dünya ilə əlaqəsini tamam kəsdi, əgər əvvəllər real ədəbiyyatda qəhrəmanların şüuru "informasiyada yarıq" ilə əlaqədar olaraq, bir faktdan başqa fakta və ya hipotezə, miras qalan təcrübəyə, gələcəyə, ehtimallara atılaraq, həyatı proses ilə əlaqəni saxlayırdısa, indi bu sel reallığın üstündən aramsız uçub keçir. "Şüur seli" "özüdərkətmə selinə" çevrildi. Şüurun subyektivliyi onun subyektivizminə çevrildi. Təfəkkürün özü eqosentrik şəxsiyyəti üçün psixi proses kimi başa düşülməyə başlandı. Hekayə tez-tez sözü bitirməmiş, qəfil və motivsiz kəsilir. Əsərlərin ümumi şəklini itirdilər: nəinki tək səthi süjet zəiflədi və pozuldu, sonluq qaranlıq qaldı, açılma artıq əsərin bədii nəticəsi olmadı. Əsər psixoloji

vəsiyyətinin tez-tez dəyişdiyi personajın və onun ruhunun hərəkətlərinin naturalist şəklinə çevrildi.

N.Sarrotun "Naməlumun portreti" romanında qadın və kişi arasında çətin hiss olunan və mənası bilinməyən münasibətlərin çox incə çalarları və yarımtonları açılır. Oxucu üçün kimliyi bilinməyən kişi şəhər bağından tez-tez keçərkən hər dəfə tanış olmayan bir qıza baxır. Kişinin qəlbində yaranan sevgi və şəfqət və onun təkidli baxışlarına qarşı qızın qəlbində yaranıb tez-tez dəyişən cavab reaksiyaları zamanın məzmununa çevrilir. Heç bir açılma yoxdur, yaranan süjet xətləri qırılır.

Yazıçı bununla göstərmək istəyir ki, bədii təsvirin və analizin əsil predmeti həyat hadisələri deyil, qadın və kişilərin arasındakı hisslərin çalarları, daxili həyəcanlardır. "Şüur seli" ədəbiyyatı şəxsiyyətin daxili aləmini mütləqləşdirir.

Futurizm

(lat.futura-gələcək)

XX əsrin 10-20-ci illərində Avropa ədəbiyyatında avanqard cərəyan. "Gələcəyin incəsənəti"ni yaratmağa cəhd edən futuristlər mədəni irsi, xüsusilə onun estetik, bədii, mənəvi-əxlaqi sərvətlərini rədd, urbanizmi təbliğ edir, poeziyada təbii dilin əleyhinə çıxırdılar. Futurizm ilk dəfə İtaliyada meydana gəlmiş, sonra Rusiya və digər Avropa ölkələrində yayılmışdı. Bu cərəyanın banisi sonralar faşizmin fəal təbliğçisi, futurizm manifestinin (1909) müəllifi F.T.Marinetti idi. Estetik prinsiplərinin ümumiliyinə baxmayaraq, futurizm ayrı-ayrı ölkələrdə müxtəlifdeyə meyilləri ilə fərqlənmişdir.

Klassisizm

Ədəbiyyatda köhnə Yunan və Roma sənətini təməl alan tarixi yanaşma və estetik tutumdur. 1660 məktəbi olaraq da bilinər

Yenidən doğuş deyər adlandırılan İntibah dövründə inkişaf etmişdir. Bu axının izləri bir əvvəlki dövrdə Rebelais və Montaignədə, hətta Aristoteldədir.

Klassisizmin təməl elementləri öz içində soyluluq, ağılcılıq, uyğunlaşma, açıqlıq, məhdudluq, universallıq, idealizm, tarazlıq, ölçülülük, gözəllik, görkəmlilikdir. Yəni bir əsərin klassik sayıla bilməsi üçün bu xüsusiyyətləri saxlaması lazımdır. Qısaca klassik bir əsər, bir üslubun ən yetişkin və ən uyğun ifadəsini tapdığı əsərdir. Klassisizm təməllərini İntibah aristokratiyasından götürür. Klassisizm bir baxıma aristokratiyanın məhsuludur.

Klassisizm cərəyanının xüsusiyyətləri

XVII əsrin II yarısında Fransada meydana gəlib.

Mövzuları Qədim Yunan və Latın mifologiyasından götürüb.

Mükəmməlliyətçidir və ana dili əsas götürür.

"Sənət, sənət üçündür" anlayışı mənimsənmişdir.

Sənətkarlar əsərlərində şəxsiyyətlərini gizləmişlər.

Əsərlərdə klassik, dəyişməyən tiplər yaradılmışdır.

Fiziki və ictimai ətraf əhəmiyyətli deyil, çünki dəyişəndir.

İstifadə edilən dil, seçmələrin dilidir. İzahat bəzəksiz və sadədir. Xüsusilə şeir, teatr və sınaq növlərində inkişaf etmişdir.

Ən əhəmiyyətli nümayəndələri; Dekart, Molyer

Hərflilik

(Letrizm də deyilir)

Bir ədəbi axındır. İkinci Dünya Müharibəsi sonunda ortaya çıxmışdır. Rumıniyalı şair İsidore İsou tərəfindən başlatılmışdır.

Şeirlərə istiqamətli bir ədəbi axındır. Xüsusiyyəti, şeirdə sözlərin deyil hərflərin təməl alınmasıdır. Məqsədi, hərflərin təməl alınması yoluyla fərqli tərzdə bir şeir yazılmasıdır. Ədəbiyyatda klassik axınlara qarşı çıxan bir qarşı-axındır.

Axının qurucusu İsidore Isou hərfliliyi "Hərflilik olmayan və ya hərflilik olmayacaq heç bir şey mənəvi olaraq da var ola bilməz" formasında yekunlaşdırmışdır. Maurice Lemaitre və François Dufrêne, Letrizmin qabaqda gələn şairləridir.

Letrizm bir ədəbi axın olaraq doğulmuş olmasına qarşı kino başda olmaq üzrə dövrün musiqi və rəqs axınları üzərində də təsirini göstərmişdir.

Maarifçi realizm

XVII—XVIII əsrlərdə Avropa cəmiyyətində əsasını realizm təşkil edən mənəvi inkişaf. Romantiklər öz tarixilik duyğularına və həyatı tarixi baxımdan göstərməyə meyllərinə görə bir-birindən fərqlənirdilər. Ona görə romantizm epoxasının özündə yazıçılar iki cəbhəyə ayrılırdılar. Onların bir hissəsi həyata fəlsəfi yüksəklikdən baxırdı. Digər hissəsi isə konkret həyat faktlarına, tarixiliyə daha artıq meyl edirdilər. Birincilər romantiklər, ikincilər isə maarifçi realistlər sayıla bilər. Lakin bu bölgü çox şərtdir.

Maarifçi realizm termini sovet elmində 60-70-ci illərdə daha ətraflı əsaslandırılmışdır. Bu maarifçilik epoxasına marağın artması və maarifçi ədəbiyyatın spesifik tarixi mərhələ kimi təqdimi ilə bağlı idi. Bu realizmin əsas xüsusiyyətləri XVIII əsr maarifçilərinin Volter, Didro kimi müəlliflərin nəsrində özünü göstərmişdir. Lakin maarifçilər teatr və dramaturgiyaya da əsas sosial tərbiyə janrları kimi baxırdılar. Azərbaycan maarifçiliyinin də əsas janrı dramaturgiya olmuşdur.

Bu realizmin əsas əlaməti onun müsbət, şüurlu insanı tərbiyənin və təhsilin məhsulu kimi anlamasıdır. Elə buradan da maarifçi realizm termininə yaxın olan pedaqoji roman anlayışı yaranmışdır. Maarifçi yazıçılar öz əsərlərində düzgün tərbiyə sistemini və onun nəticəsi olan şüurlu vətəndaşların obrazlarını yaratmağa çalışırdılar.

İlkin maarifçilik mərhələsində hələ Burjua cəmiyyətinin qəddar və yırtıcı təbiəti ortaya çıxmamışdı. Onu görə sosial ədalətsizliyin azalması düzgün tərbiyə amilinə xüsusi əhəmiyyət verilirdi. Maarifçi realizm üçün cəmiyyətin ziddiyyətlərini, insanların qüsurlarını tərbiyəsizliyin, savadsızlığın nəticəsi kimi təqdim olunması səciyyəvi idi.

Azərbaycan ədəbiyyatında maarifçi realizmin ən bariz nümayəndəsi A.A.Bakıxanov və M.F.Axundov idi. Sonuncunun pyeslərinin finalında Çar üsul idarəsinin jandarmı gəlib konfliktdə müdaxilə edir və yerli əhəldən daha Maarifli qüvvə kimi ədaləti bərpa edirlər, qanunsuz hərəkətlərin qırçısını alırlar.

Beləliklə, sivilizasiyalı adam daha ədalətli hesab olunur. Bu xalis maarifçi təsəvvür idi, ədalət problemini birbaşa savad və tərbiyə ilə bağlayırdı. M.F.Axundov pyeslərində Çar məmurları həm də birmənalı mütərəqqi qüvvədirlər. Böyük ədib inanırdı ki, Rusiya tərkibinə daxil olmaq Azərbaycan xalqının sürətli tərəqqisinə xidmət edəcək.

Müsəlman şərqində maarifçi realizm

Müsəlman şərqində maarifçilik dünyagörüşünün ayrılmaz tərəfi Qərb xalqlarının siyasi, mədəni və iqtisadi tərəqqi yoluna nümunə kimi baxmaq, Avropa sənaye inqilabları istiqamətində inkişafın qaçılmazlığına inam idi. Sovet hakimiyyəti qurulana qədər Azərbaycanda bu qərbçi maarifçilik üstünlük təşkil edirdi. Lakin islami maarifçilik də var idi.

Azərbaycanda maarifçi realizm

Sovetləşmədən sonra Azərbaycanda marksist maarifçilik yayılmağa başladı. Terminoloji fərqlərə baxmayaraq marksist maarifçilik də Avropanın ateist maarifçiliyinin bir forması idi. Birmənalılıq, ümumiyyətlə, maarifçi realist qəhrəman konsepsiyasının mühüm əlaməti idi. Maarifçi realizmdə romantiklərdə olduğu kimi mənfi surətlər canlı adamdan çox müəyyən əxlaqi qüsurların birmənalı təmsalidirlər. Hacı Qara xəsislik rəmzidir. Maarifçi qəhrəmanlarda mənfi sifətlər müəyyən şəxsi motivlərlə deyil, mütləq bir keyfiyyət kimi, mütləq ideyanın təmsali kimi mövcuddur. Kapitalist cəmiyyəti inkişaf etdikcə, Burjua inqilabları qanlı proses kimi davam etdikcə maarifçi müsbət qəhrəmanların məhdudluğu ortaya çıxdı. Aydın oldu ki, maarif sosial tərəqqiyə də, sosial şəxərə də xidmət edə bilər. Rusiyada və sonradan Azərbaycanda marksizmin yayılması mütərəqqi hadisə idi. Amma marksist maarifçiliyin hər iki ölkədə qanlı nəticələri də oldu. Ona görə maarif və düzgün tərbiyə sosial tərəqqi yaradan mühüm prosesdir. Lakin maarifin çiçəklənməsi birbaşa cəmiyyətdə sosial ədalətin artmasına səbəb olmur. Maarifçiliyin böhranı insanın və cəmiyyətin inkişaf mexanizmi barədə belə sadələvh təsəvvürlərin dağılmasının nəticəsi oldu. Şər işlər görməkdə savadlı adamların savadsızlardan daha təhlükəli olduğu aydınlaşdı.

Azərbaycan ədəbiyyatında maarifçi realizmin prinsipləri C.Məmmədquluzadə, N.Nərimanov, N.B.Vəzirov kimi ədiblərin də yaradıcılığında özünü göstərmişdir. Yalnız Birinci Dünya müharibəsi başlandıqdan sonra cəbhələrdə milyonlarla adamlar qırıldı və bu, müsəlman maarifçilərin gözündə Avropa sivilizasiyasının müsbət obrazını məhv etdi. Avropa tərəqqi yoluna inam sarsıldı və maarifçi dünyagörüşü az-az aradan çıxdı.

Modernizm

(fr.modernisme, moderne-yeni, müasir)

Ədəbiyyatda və incəsənətdə cərəyan. Modernizmin nəzəriyyəçisi ispan filosofu Orteqa-i Qasetin fikrincə modernizm köhnə ədəbiyyatın və incəsənətin bütünlükdə inkarından ibarətdir. Bu cərəyanın başlanğıcının fransız dekadentliyi dövrünə, yaxud kubizm (1907-14) dövrünə aid edilməsi məsələsi indiyədək mübahisəlidir. Araşdırmalara görə modernizm Birinci dünya müharibəsi ərəfəsində meydana gəlmiş və sonralar sosial fəallığını daha da artırmışdır. Müxtəlif tarixi mərhələlərdə ekspresionizm, kubizm, futurizm, abstraksionizm, atonal musiqi və s. realizmə zidd cərəyanlara ayrılmışdır. odernizm P.Elüar, B.Brext, P.Neruda, N.Hikmət, E.Hemenquey, U.Folkner və Q.Qrinin yaradıcılığına ciddi təsir göstərmişdir. Onların əsərləri forma və mündəricə etibarilə modernist cərəyanın tələblərinə uyğun gəlir. Hazırda Qərb ədəbiyyatşünasları C.Coys, M.Prust və F.Kafkanın (yaradıcılıqlarındakı kəskin ziddiyətlərə baxmayaraq) da yaradıcılığına əsasən modernizm haqqındakı təsəvvürlərə yenidən baxır və onları dəqiqləşdirmək üçün tədqiqat aparırlar.

Naturalizm

(fr. Naturalisme)

XIX əsrin 2-ci yarısında Avropa və ABŞ ədəbiyyatında formalaşmış cərəyan.

Naturalizmin estetikası təbiətsünaslığa, başlıca olaraq, fiziologiyaya əsaslanırdı.

İtaliyadakı verizm cərəyanı da naturalizmə yaxın cərəyanlardandır. Naturalizm XIX əsrin 60-cı illərində Fransada yaranmış, 70-80-ci illərdə başqa ölkələrdə əd geniş yayılmışdı.

Onun ilk əlamətləri Q.Flober, xüsusilə Qonkur qardaşlarının yaradıcılığında əksini tapmışdır. Lakin naturalizmin formalaşması onun nəzəriyyəsinə işləyib hazırlamış Emil Zolyanın adı ilə bağlıdır. G.Mopassan, H.Hauptman, F.Norris, A.Strindberq, H.İbsen, K.Hamsun və başqalarının yaradıcılığına ciddi təsir göstərmişdir.

Şüurlu surətdə ədəbi obrazın fərdiliyinə meyl XIX əsrdə Fransada realizmin naturalizm deyilən bir qolunun yaranmasına gətirib çıxardı. Naturalistlər realist yaradıcılıq üçün ədəbi materialın və obrazın fərdiliyinin prinsipial xarakterini nəzərə alaraq rəssamlıqda naturadan şəkil çəkmə prinsipinə bənzər bir ədəbi təsvir üsuluna meyl etməyə başladılar. Bir sıra fransız realistləri yazıcıdan obyektivlik, elmilik və s. tələb edirdilər. Bunlar da tarixilik məsələsinin aspektləri idi. Naturalizmin ədəbi manifestini 1880-ci ildə Emil Zolya “Eksperimental roman” adı ilə çap etdirdi. Buradakı eksperiment anlayışı o zaman darvinizmin əsas üsulu olan canlı müşahidəni əks etdirirdi. Belə müşahidə konkret və fərdi faktın həm bədii, həm də elmi mənasını ortaya qoyurdu. Yeni cərəyan Avropanın digər ölkələrində də özünə tərəfdarlar tapdı. E.Zolya müəyyən tibbi və genetik fərziyyələri təsvir edən, tibbi eksperimenti proses kimi təsvir edən əsərlər də yazmışdır. Naturalistlər həm də coşqun inkişaf edən təbiətsünaslığın, xüsusilə darvinizmin müşahidə yolu ilə təbiəti öyrənmək metodunun təsiri altında idilər. Onlar da obrazın, xüsusilə insan obrazlarının dəqiq təsvirini, müşahidə vasitəsi ilə göstərilməsini, hətta fərdlərin genetik xüsusiyyətlərini belə dəqiq qələmə almağı tələb edirdilər. Təbiət mənasına gələn natura sözü də bununla əlaqədar idi. Ədəbi təsvirin dəqiqliyi elmi fakt dəqiqliyi ilə müqayisə olunurdu və yazıcıdan elmi obyektivlik tələb edilirdi.

Naturalizmin əsas prinsipindən – həyati konkret müşahidə ilə öyrənmək və göstərmək prinsipindən Balzak da istifadə etmişdi və bu yolla böyük məhsuldarlığa nail olub doxsandan artıq roman yazmışdı. Lakin Balzak üçün həmişə bədii ümumiləşdirmə üsulu daha əsas idi. O konkret müşahidələrdəki ən fərdi, ünvanlı cəhətləri atırdı. Lakin Emil Zolya və onun davamçıları canlı müşahidəni məqsədə çevirirdilər. O özü şaxtaçıların həyatını öyrəniş ən yaxşı romanlarından birini “Jerminal” əsərini yazmışdı.

Əlbəttə, naturalizmin proqramında və təcrübəsində ədəbiyyatın inkişaf tarixi üçün mütləq yenilik yox idi, bu realizmin ümumi inkişaf məcrası daxilində olan bir hadisə idi. Emil Zolya sadəcə öz zəmanəsində coşqun inkişaf edən elmi prinsip və informasiyadan, elmin nəticələrindən ədəbi yaradıcılıqda istifadə etməyə çağırırdı. Bu iş əslində onun həyata qiymətləndirici münasibətinin Balzaka nisbətən yoxsulluğunu doldurmaq üçün idi. Bu mənada naturalizm realizmin tarixi inkişaf üsullarından və yollarından biridir və öz proqramı və prinsipi ilə dünyanı ədəbi təsvirin əsas fundamental əlamətinə – dünyanı fərdi görümdə təsvir prinsipinə bir qədər zidd idi. Aydındır ki, naturalistlər elmin nailiyyətlərindən istifadə yolu ilə özlərinin dünyaya qiymətləndirici münasibətlərini fərdiləşdirmək üçün istifadə edirdilər.

Naturalizm çox inkişaf etmədi: çünki onun təsvir prinsipi naturalistlərdən əvvəl də, onlardan sonra da olmuşdur. Sosialist realizmində, bədii publisistikada, sənədli kinoda, foto sənətində, neorealist kinoda naturadan təsvir prinsipindən geniş istifadə edilmişdir və

edilir. Müasir bədii kinoda müəyyən fərdi tibbi xəstəlik tarixçələrini ssenariləşdirən kino janrı da naturalist sayıla bilər. Əslində hər bir yazıçı az-çox naturalistdir. E.Zolya öz naturalistliyini prinsip kimi təbliğ edirdi, amma sonralar yazıçılar bu təbliğatda aktual məntiq görmədilər

Neoklassisizm

Ədəbiyyatda neoklassisizm məhdud bir dövrü (1890-1900-cü illərin ortası) əhatə edən cərəyan kimi götürülür. Neoklassisizm antik obraz və motivlərdən, süjet və konfliktlərdən istifadəyə əsaslanan ideya-üslub prinsipidir. Ötən əsrin 30-cu illərində ABŞ ədəbiyyatındakı "yeni humanizm" də neoklassisizmin bir növü idi.

Parnas

(fr. "Parnasse")

XIX əsrin ikinci yarısında Fransada ədəbi cərəyan, məktəb. Fransız şairləri Ş.Lekont De Lil, T.Qotye, Ş.Bödlər, A.Süllü-Prüdom, P.Verlen, S.Mallarme və başqaları tərəfindən yaradılmışdır. Parnasizmdə "sənət sənət üçündür" ideyası müdafiə olunur, ədəbiyyatın ictimai-siyasi rolu qəbul olunmur, bədii forma əsas götürülür.

Personalizm

(lat.persona-şəxsiyyət)

Şəxsiyyəti ilkin reallıq və ali ruhi sərvət, bütün aləmi isə ali şəxsiyyətin (Allahın) yaradıcı fəallığının təzahürü hesab edən cərəyan.P.Leybnitsin monadologiyası ilə əlaqədardır və XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəllərində yaranmışdır. Aləmin elmi-materialist anlayışına qarşı çıxan personalizmin konsepsiyasına görə təbiət ruh-"şəxsiyyətlərin" məcmusundan ibarətdir (Plüralizm), "Ali şəxsiyyət"-hər şeyə qadir Allahdır (Teizm). B.Boun, R.Flüellinq, E.Braytmen,E.Munye, J.Lakrua bu cərəyanın görkəmli nümayəndələri hesab olunurlar.

Postmodernizm

Postmodernizm - XX əsrin ikinci yarısında fəlsəfədə, incəsənətdə, ədəbiyyatda inkarı inkar nəticəsində yaranmış cərəyan.

Bir vaxtlar modernizm klassik, akademik dəyərləri inkar edib yeni bədii formalar yaratdığı kimi postmodernizm (almanca "moderndən sonra gələn") də modernizmi inkar edərək ədəbiyyatda xaos, elementlər müxtəlifliyi yaradır. Postmodernist amerika yazıçısı Con Bartın fikrincə, postmodernizm - keçmişin mədəniyyətindən şirə çəkən bədii təcrübədir. Postmodernizm nəzəriyyəsi məşhur filosof J.Liotarin, Jak Derridanın və digərlərinin fəlsəfi konsepsiyası əsasında yaranıb. Onun fəlsəfəsinə görə "dünya-məndir", "mətn-reallığın yeganə mümkün modelidir". Postmodernizmin əsasında duran ideya mənbələrindən biri olan Poststrukturalizmin nəzəri əsaslarının hazırlanmasına filosof-kulturoloq Mişel Fukonun və başqalarının böyük rolu olmuşdur. C.Bart, T.Pinçon, C.P.Danlivi, D.Bartel ("Qara yumor məktəbi"nin nümayəndələri), D.Delillo, J.Dölöz,

F.Qatari, U.Eko, U.Gibson,C.Barns, İ.Kalvino və b. postmodernizmin görkəmli nümayəndələri hesab olunurlar.

Müxtəlif sahələrdə postmodernizm

Fəlsəfənin, ədəbiyyatın, sənətin, arxitekturanın və bir çox başqa sahələrin öz postmodernizm anlayışları mövcuddur, və intellektual əməyin ən müxtəlif sahələrində postmodernizm barədə ciddiən tutmuş anekdot səviyyəsinə qədər söz-söhbətlər, mübahisələr aparılmaqdadır. Riyaziyyatda modernizm hərəkatı 20-ci əsrin əvvəllərində başlayıb, bu hərəkatın nəticəsində çoxlu sayda çox böyük, uzun, o vaxt üçün vərdiş edilməmiş bir dərəcədə abstrakt nəzəriyyələr meydana gəldi, və deyək ki, günün bu günündə də bizim Bakı universitetlərində həmin bu qrandioz nəzəriyyələrin elementləri belə tədris olunmur (funksional analiz istisna olmaqla). Amma 20-ci əsrin sonlarından başlayaraq riyaziyyatçılar uzun nəzəriyyələri yox, daha çox konkret nümunələri öyrənməyə meylləndilər.

Ədəbiyyatda postmodernizm fəlsəfi mənada postmodernizmlə və daha geniş sosial mənada işlənən "postmodernizm"lə sıx bağlıdır. "Biz postmodern insanlarıq", "biz postmodern dövrdə yaşayırıq" kimi cümlələr işlədə bilərik, və həqiqəti demiş olarıq. Postmodernizm ədəbi janr yox, müxtəlif ədəbi janrları, stilləri özündə birləşdirən geniş bir ədəbi hərəkatdır. Intertekstuallıq, haşiyə çıxma, imitasiya, eklektisizm, dekonstruksiya postmodernizmin ÇOXLU SAYDA xarakteristikalarından bir neçəsidir, amma postmodernizm həm də müxtəlif çox ciddi ədəbi janrları əhatə edir. Bu janrlardan biri də sehrlili realizmdir (magical realism). Terminin tarixi qədimdir, amma daha çox Markesin əsərlərindən sonra populyarlaşdığı üçün bəzən müəyyən dövr Latın Amerikasına ədəbiyyatına aid edilisə də, əlbəttə, bir ciddi ədəbi janr kimi ayrıca tərif verilir, və təbii, hər hansı məkana və zamana məhdudlaşdırıla bilməz. Horhe Borhes, Toni Morrison, Salman Rüşdü kimi məşhur sehrlili realist yazıçılar həm də məşhur postmodern yazıçılardır.

Postmodernizm haqda bir-iki kəlmə

Azərbaycan ədəbi mətbuatında postmodernizm haqda ən yaxşı halda olduqca qəribə və anlaşılmaz, ən pis halda isə gülməli və uğunub getməli fikirlər ara vermir. Məsəlün, tənqidçi Esəd Cahangir 525-ci qəzetdə hansısa əsərin postmodern olduğunu 3 müddəylə "əsaslandırır" ki, bunlardan biri tamamilə anlaşılmaz və mənasız, o birisi dibindən yanlışdır; 3-cü müddə isə budur: "əsr çap olunmamışdan əvvəl onun müxtəlif kanallarla reklamı aparılır". Yaxud, dünyanın ən məşhur postmodern müəlliflərindən çoxunun öz əsərlərinin postmodern olub-olmadığı haqda "bu barədə nəse demək mənə çətindir" kimi yazıçıya yaraşan təvazökarlıqla (və əslində əsl həqiqəti əks etdirən) cavablar verdiyi bir zamanda Azərbaycanda hansısa müəllif daha o yer qalmayıb car çəkməsin ki, bunun əsəri postmoderndir, və bu hansısa bir coğrafi məkanda guya postmodernizmin bəsidir. İş o yerə gəlib çatıb ki, mən - riyaziyyatçı baba və həvəskar yazıçı - nəzəri hazırlığının çox aşağı olmasına baxmayaraq indi də durub tənqidçilik eləmək fikrinə düşmüşəm və bu yaxın vaxtlarda, inşallah, "Ədəbiyyatda postmodernizmə dair" məqaləni diqqətinizə çatdırmağı ciddi düşünürəm.

525-ci qəzetdə və "Nar"da qarşılıqlı sayğısızlıqla müşayiət olunan konfliktin təcililiyini nəzərə alıb öncədən, qısaca da olsa, aşağıdakıları demək istərdim:

Elm tarixində ən böyük şəxsiyyətlərdən olan (riyaziyyatda topologiyanın, fizikada nisbilik nəzəriyyəsinin banisi) fransız alimi-filosofu Anri Puankare yazırdı: "bəzən elə olur ki, bir söz, tək bircə söz ixtira edirsən və sonra həmin söz özü bir ixtiraçıya çevrilir..." Puankare buna misal olaraq fizikada "enerji", riyaziyyatda "qrup" sözlərini diqqətə çatdırırdı. Zənnimcə "postmodernizm" belə sözlərdəndir! "Post" + "modern" kimi ilk baxışda aydın bir mənası olan

bu söz hər bir təhsilli adamın diqqətini bir maqnit kimi çəkir, düşüncələrini sonsuzluğa qədər məşğul etmək gücündəymiş kimi görünməkdədir.

Fəlsəfənin, ədəbiyyatın, sənətin, arxitekturanın və bir çox başqa sahələrin öz postmodernizm anlayışları mövcuddur, və intellektual əməyin ən müxtəlif sahələrində postmodernizm barədə ciddiən tutmuş anekdot səviyyəsinə qədər söz-söhbətlər, mübahisələr aparılmaqdadır. Hətta, mən özüm, bir riyaziyyatçı kimi, riyaziyyatda postmodernizm nə deməkdir mövzusunda mənasız spekulyasıylar edə bilərəm. Bir şeyi demək yerinə düşür ki, riyaziyyatda modernizm hərəkəti 20-ci əsrin əvvəllərində başlayıb, bu hərəkətin nəticəsində çoxlu sayda çox böyük, uzun, o vaxt üçün vərdiş edilməmiş bir dərəcədə abstrakt nəzəriyyələr meydana gəldi, və deyək ki, günün bu günündə də bizim Bakı universitetlərində həmin bu qrandioz nəzəriyyələrin elementləri belə tədris olunmur (funksional analiz istisna olmaqla). Amma 20-ci əsrin sonlarından başlayaraq riyaziyyatçılar uzun nəzəriyyələri yox, daha çox konkret nümunələri öyrənməyə meylləndilər. Və təəssüf edin, Azərbaycanda da həmin o qrandioz nəzəriyyələrdən heç bir anlayış olmadan, onların üstündən adlayıb ayrı-ayrı nümunələrin öyrənilməsinə başlansa, bu, Qərbdəkindən fərqli bir mənzərə yaradacaq! Bu təxminən ona bənzəyəcək ki, İran hökumətindən kimsə deyirmiş ki, Qərb bizi modern olmamaqda suçlaya bilməz, çünki biz postmodernik!

Ədəbiyyatda postmodernizm fəlsəfi mənada postmodernizmlə və daha geniş sosial mənada işlənən "postmodernizm"lə sıx bağlıdır. "Biz postmodern insanlarıq", "biz postmodern dövrdə yaşayırıq" kimi cümlələr işlədə bilərik, və həqiqəti demiş olarıq.

Postmodernizm ədəbi janr yox, müxtəlif ədəbi janrları, stilləri özündə birləşdirən geniş bir ədəbi hərəkətdir. Intertekstuallıq, haşiyə çıxma, imitasiya, eklektisizm, dekonstruksiya postmodernizmin ÇOXLU SAYDA xarakteristikalarından bir neçəsidir, amma postmodernizm həm də müxtəlif çox ciddi ədəbi janrları əhatə edir. Bu janrlardan biri də sehrli realizmdir (magical realism). Terminin tarixi qədimdir, amma daha çox Markesin əsərlərindən sonra populyarlaşdığı üçün bəzən müəyyən dövr Latin Amerikasına ədəbiyyatına aid edilisə də, əlbəttə, bir ciddi ədəbi janr kimi ayrıca tərif verilir, və təbii, hər hansı məkana və zamana məhdudlaşdırıla bilməz. Horhe Borhes, Toni Morrison, Salman Rüşdü kimi məşhur sehrli realist yazıçılar həm də məşhur postmodern yazıçılardır. Cənubi Amerika ədəbiyyatında duyulan ruhca bizə yaxınlıq ona görə deyil ki, bu əsərlər sehrli realist janrdadır, bu sadəcə latın mentaliteti, latın ruhu ilə azərbaycanlı menatliteti arasındakı yaxınlığa görədir. Eynilə, postmodernizm Qərbin janrıdır demək ona bənzər ki, durub deyək, sərbəst şer Qərb şeridir, gəlin biz qoşma, gəraylı və məsnəvi yazaq. Bundan əlavə (və daha vacibi!), postmodernizm məhz universal dəyərləri (və universal səviyyədə təqdim olunan Qərb dəyərlərini) rədd edir, lokal dəyərlərə, subyektiv dəyərlərə ayrıca tək bir şəxsin dəyərlərinə inanır. "Postmodernizm" termininin (ədəbiyyat çərçivəsində) hələ öz mənə yatağına tam yerləşib oturmadiğı, mübahisələrin, müzakirlərin belə qızgın bir çağında "xaricdə postmodern ədəbiyyat olur" demək ("xaric" deyiləndə hara nəzərdə tutulur?!) qəzet səhifələrində Mark Tveni vaxtından əvvəl öldürməyə bənzəyir. Yalnız sənətdə postmodernizmin indi az populyar oldughunu eşitmişəm, amma anlayışım olmadığı üçün (bəli, mənim ədəbi postmodernizm haqda yalnız anlayışım var!) bu barədə nəsə deyə bilmərəm. Və son olaraq, əgər Azərbaycanda yazıçının kimliyini müəyyən etmək küçədəki adamın umuduna qalıbsa (bir "xalq yazıçı"sı fəxrə deyirdi ki, rayonlara gedəndə onun ayağının altında qoyun kəsirlər), onda demək lazımdır ki, küçədəki adam modernist ədəbiyyat tərbiyəsi görməyib əsla, və onun postmodern ədəbiyyat haqda fikir yürütməsi yuxarıda riyaziyyatdan və Irandan gətirdiyim misallara bənzəyir. Bəlkə bu küçədəki adamların təsirindəndir ki, məndə olan təəssürata görə, elə nə yenidirsə postmodern hesab olunur, o cümlədən "kitabın çap olunmasından əvvəl müxtəlif kanallarla reklamının aparılması".

Müəllif: Azər Əhmədov

Realizm

Həyat həqiqətinin bədii yaradıcılığın bu və ya digər növünə məxsus spesifik təsvir vasitələri ilə əks etdirilməsi. Ədəbi termin kimi XIX əsrin 50-ci illərindən fransız ədəbiyyatının "realist məktəb" adlanan cərəyan nümayəndələrinin fəaliyyəti sayəsində yayılmağa başlamışdır. Adətən realizmə XIX əsrdə romantizmi əvəz etmiş, naturalizmə, müxtəlif modernist cərəyanlara qarşı yönəlmiş bir cərəyan kimi baxılır. Yaradıcılıq tipləri kimi realizm və romantizm bədii-estetik cəhətdən bir-birinə qarşı durmur, vahid tamın iki cəhətini təşkil edirlər; bədii həqiqət həyat həqiqəti ilə estetik idealın vəhdətində təzahür etdiyindən, adətən, romantik əsərlərdə realist, realist əsərlərdə isə romantik üsürlər özünü göstərir. Dünya ədəbiyyatında O.Balzak, Q.Flober, G.Mopassan, Ç.Dikkens, M.Y.Dostoyevski, L.Araqon, P.Nerudanın, Azərbaycan ədəbiyyatında isə M.F.Axundov, M.Ə.Sabir və C.Məmmədquluzadənin əsərləri realist ədəbiyyatın parlaq nümunələridir.

Romantizm

(fr.romantisme)

XVIII əsrin sonu-XIX əsrin əvvəllərində Avropa və Amerika mədəniyyətində ideya-bədii cərəyan. Romantizm ədəbi-estetik anlayış kimi Almaniyada "Yena məktəbi" nümayəndələrinin (Şlegel qardaşları, F.Novalis, L.Tik, V.Vakkenroder) fəaliyyəti (1798-1802) sayəsində yayılmağa başlamışdır. Romantizmin estetik əsasını "bədii ideallaşdırma" prinsipi, müstəsna şəraitdə müstəsna xarakterlərin yaradılması, həyatın olduğu kimi kimi deyil, "olmalı olduğu kimi" təsviri təşkil edir.

Puşkin, M.Y.Lermontov, A.Hofman, C.Q.Bayron, P.B.Şelli, C.Kits, V.Hüqo,F.R.Şatobrian, A.Vinyi, C.Leopardi, A.Mandzoni, Ş.Petöfi, K.Maxi, M.Eminesku, T.Şevçenko, Azərbaycan ədəbiyyatında isə H.Cavid, M.Hadi, A.Səhhət və b. romantizmin ən görkəmli nümayəndələri hesab olunurlar.

Sentimentalizm

Əxlaqi həyatın ölçüsü olaraq duyğunu əhatəyə alan təlimlərin ümumi adı. Fəlsəfə və ədəbiyyatda daha geniş rast gəlinir. Çox vaxt rəşionalizmə qarşı çıxma olaraq qəbul edilir.

Ədəbi termin kimi ilk dəfə Lessinqin təsiriylə J.J. Bode tərəfindən 1868-də istifadə edilib. Duyğunu əsas alan bir ədəbiyyat janrında duyurluğu və romantikliyi əsas və ölçü sayan sənət anlayışını ifadə edir. İçə bağlanma, dəyməduşərlik, gözü yaşlı bir duyğululuq, gedərək xoşbəxtliyi ümidsizlik, heç nə etməmək kimi yollarda axtarır.

Simvolizm

(fr. symbolisme, yun.-symbolon-işarə, rəmz)

XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəlində Avropa ədəbiyyatında cərəyan. XIX əsrin 2-ci yarısında naturalist romanında realist prinsiplərin təhrifi ilə bağlı olaraq meydana gəlmişdir. Simvolizmin estetik əsasları fransız şairləri P.Verlen, A.Rembo, Q.Hofmanstal, H.İbsen və A.Blokun yaradıcılığına ciddi təsir göstərmişdir. Oxucunu dövrün mühüm ictimai-siyasi məsələlərindən uzaqlaşdıran ifrat fərdiyyətçilik və mistikanın təbliği, ədəbiyyatın ictimai vəzifələrinin inkarı, gerçəkliyin mücərrəd

simvollarla şərti və təhrif olunmuş inikası, pessimizmin, həyata nifrət hissinin və ölümün (əsasən intihar yolu ilə) tərənnümü simvolizmin səciyyəvi cəhətləridir.

Sosialist realizmi

Sosialist realizmi termini SSRİ-də bolşevik inqilabından sonra sovet hakimiyyətinin rəsmi himayə etdiyi ədəbiyyatın adı kimi yaranmışdır. 1917-ci il Oktyabr inqilabından sonra Rusiyada 20-ci illərdə proletar ədəbiyyatı (proletkultçuluq) konsepsiyası meydana çıxdı. Bu konsepsiyaya görə, hakimiyyəti almış fəhlə sinfi yeni mədəniyyət və ədəbiyyat yaratmalıdır. Ən qərribəsi isə yeni ədəbiyyat kadrlarının mütləq inqilabçı fəhlələr arasından çıxacağı ümidi idi. Bu nəzəriyyəyə əsaslanaraq varlı siniflərdən olan qələm adamları sinfi düşmən elan edildi və onların əsərləri irticaçı hesab edildi.

Lakin tezliklə bolşevik ideoloqları özləri də anladılar ki, sosial siniflərin xüsusi ədəbiyyatı ola bilməz, bu ədəbiyyat və mədəniyyət anlayışının təbiətinə ziddir. Proletar ədəbiyyatı konsepsiyası V.Lenin tərəfindən hazırlanmışdı və sözün hərfi mənasında ədəbiyyatın proletariyatın inqilabını və hakimiyyətini, daxili siyasətini himayə etməsini nəzərdə tuturdu. Proletar ədəbiyyatı anlayışı inqilabçı maarifçiliyin bir şəkli idi. Maarifçilər ədəbiyyatdan pedaqoji tərbiyə üçün, marksistlər isə sosial tərbiyə üçün istifadə edirdilər.

Bolşeviklərin ədəbi siyasəti partiyanın yuxarı orqanları tərəfindən ədəbiyyata dair qəbul edilən xüsusi direktiv qərarlar əsasında aparılırdı. Bu qərarlar ehkam kimi tətbiq olunurdu. Nəticədə proletar ədəbiyyatı burjua maarifçiliyi ilə dini maarifçilik arasında olan bir hadisə kimi meydana çıxdı. Bu ədəbiyyat bir tərəfdən şüurlu, qabaqcıl fəhlə tərbiyə etməli idi və bu burjua maarifçilərinin ağıl qanunları ilə yaşayan insan nəzəriyyəsinə uyğun idi. İkinci tərəfdən, proletar ədəbiyyatı proletar dünyagörüşünü, marksizmi yayan və tərbiyə edən bir vasitə sayılırdı və bu da onu dini maarifçiliyə, din təbliğinə yaxınlaşdırırdı.

30-cu illərin əvvəllərində proletar ədəbiyyatı termini guya daha dəqiq olan sosialist realizmi termini ilə əvəz edildi. Bu termin sosializm quran cəmiyyətin realizmi anlamına gəlirdi. Ad dəyişsə də, proletar ədəbiyyatı anlayışındakı əsas prinsiplər dəyişməz olaraq qaldı. Sosialist realizmi termini ilə bu anlayışda rəsmi ədəbiyyat elementləri də qüvvətləndi. Yazıçılar İttifaqı. Hakimiyyət yaranandan saraylarda məddah şairlərin olması ənənəsi olmuşdur. Onlar kralı və sultanı tərifləməklə əsasən onun insanlar arasında nüfuzunun artmasına və bu yolla hakimiyyətinin möhkəmlənməsinə xidmət etməli idilər. Rəsmi ədəbiyyatın əsas əlaməti onda müəllif başlanğıcının, istedad və daxili istəklərin ikinci dərəcəli olmasıdır. Yəni rəsmi şair özünü ifadə etmir, o sifariş yerinə yetirir və pul qazanır. Onun istedadının əsas əlaməti də bədiilik yaratmaqda yox, yaltaqlıqda, hakimiyyətə yarımaqda, hakimiyyəti təmsil edən adamların şəxsi ambisiyalarına maksimum xidmət göstərməkdədir. Rəsmi ədəbiyyatın əsas siması yazıçı yox, sifarişçidir, haqq ödəyən hakimiyyətdir. Sovet dövründə rəsmi ədəbiyyat Yazıçılar İttifaqı vasitəsi ilə yaradılırdı. Bu ittifaq formal olaraq seçkili ictimai birlik idi. Amma əslində Yazıçılar İttifaqı dövlət büdcəsindən maliyyələşən hakimiyyət qurumu idi. İttifaqın bütün işçiləri dövlət büdcəsindən əmək haqqı alırdı. İttifaqın rəhbərliyində DTK-nın məxfi zabiti işləyir və hamıya göz qoyurdu. Rəhbər işçilər, xalq yazıçıları Kommunist partiyası MK-nın üzvləri, Ali Sovetin deputatları idi, onlar dövlətin xüsusi güzəştlər sistemindən, xüsusi mağazalardan, istirahət evlərindən, xəstəxanalardan istifadə edirdilər. İttifaqın rəhbərləri, xalq yazıçıları, qəzet və jurnalların redaktorları partiyaçı idilər və partiyanın ədəbi siyasətini, sosialist realizmi ədəbiyyatının prinsiplərini həyata keçirən adamlar idilər. Buna görə onlar nəşriyyatlarda dövlət planlarına daxil olan

əsərlərin, müəlliflərin siyahısına baxıb onu təsdiq edir və çıxan kitabların ideoloji təmizliyinə görə cavabdeh idilər. Onlar nəşriyyatlarda çıxan kitabları üçün adi, titulsuz, vəzifəsiz yazıçılardan 3-6 dəfə artıq haqq alırdılar. Bu qonorar fondunun 80 faizindən çoxunu təşkil edirdi.

Rəsmi tənqid. Yazıçılar İttifaqının rəhbərləri, titullu yazıçılar və ədəbi orqanların rəhbər işçiləri rəsmi partiyalı, sinfi ədəbi tənqidin hegemonluğunu təmin edir və özləri də qələmləri ilə buna xidmət edirdilər. Rəsmi tənqid dövlətin və partiyanın ədəbi siyasətini təmsil edən qələm adamlarının mövqeyi idi. Bu da müəllif yaradıcılığını yox, partiyanın baxış nöqtəsini təmsil edən bir hadisə idi. Rəsmi tənqid 1934-cü ildə SSRİ Yazıçılar İttifaqı yaranandan sonra formalaşmış bir hadisə idi. Deyilənlərə görə, sovet vaxtı tənqidlə məşğul olmuş qələm əhlinin çoxu rəsmi tənqidin xidmətçiləri idi, onların öz tənqidi görüşlərindən danışmaq çətindir. Rəsmi tənqidçi dövlətin ədəbi tələblərini konkret yazıçıya və əsərə tətbiq edirdi. Onun əsas vəzifəsi sovet həyatındakı qüsurların ədəbiyyatda göstərilməsinin qarşısını almaq idi.

Sovet quruculuğunu və partiyayı tərənnüm. Sosialist realizminin əsas vəzifəsi sovet dövlətinin və kommunist partiyasının üstünlüklərini və yaxşılığını tərənnüm etmək idi. Bu təkcə poeziyadan yox, bütün janrlardan tələb olunurdu. Həmin tələbdən də sosialist realizmi ədəbiyyatının şüarlara və plakatçılığa bağlılığı onun marksist maarifçilik forması olduğunu ortaya qoyurdu. Beşillik planlar, İ.Stalinin və V.Leninin şəxsiyyəti, kommunist partiyasının siyasətindən gələn bütün kampaniyalar ədəbiyyat tərəfindən himayə olunmalı böyük uğurlar, əmək adamlarına qayğı və s. kimi təqdim edilməli idi. Hələ proletar ədəbiyyatı dövründən yazıçıdan həyatı inqilabi inkişafda göstərmək tələb olunurdu. Bunun üçün xüsusi bir tipiklik konsepsiyası yaradılmışdı. Bir milyon fakt qeyri tipik sayıla bilərdi, amma inqilabi inkişafı göstərən bircə fakt isə əksinə, tipik elan olunurdu. Həyata belə yanaşmaq tələbi yazıçının istedadına qarşı zorakılıq idi, çünki o öz bildiyi və duyduğu şeyləri ədəbiyyata gətirə bilməzdi. Əgər belə təşəbbüs edilsə belə, rəsmi tənqid silahlanıb həmin yazıçını sovet gerçəkliyini təhrif etməkdə ittiham edirdi. Belə yazıçılar rəsmi partiya sənədlərində pislənirdi və bu yolla onların nəşriyyatda kitab buraxdırmaq imkanları əldən gedirdi. Ümumən Yazıçılar İttifaqı şəraitində təsadüfi adamların, bu qurumla bağlı olmayan və orada işləməyən adamların ədəbiyyata gəlməsini və yaradıcılıqla məşğul olmasını praktiki olaraq qeyri-mümkün edirdi. Bütün üzde olan yazıçıların müəyyən dövlət vəzifələri var idi. Bu sovet dövründə ədəbiyyatın ideya istiqaməti baxımından birmənalı və eybəcər bir vəziyyətə gəlməsinə səbəb olmuşdur.

Müsbət qəhrəman. Sosialist realizminin əsas estetik prinsiplərindən biri sovet həyatının yaxşılığa doğru inkişafını göstərən, sosializmə xidməti həyat ideali sayan insanların obrazlarını yaratmaq idi. Əslində həyatda belə adamlar yox idi, bəlkə çox az və qüsurlu adamlar var idi. Partiya və dövlət orqanlarında karyera edən adamların əksəriyyəti simasız, tamahkar, yaltaq insanlar idi. Amma partiya onları ideal insanlar kimi göstərməyi tələb edirdi. Bu tipik müsbət qəhrəman əmək adamı idi. Ədəbiyyatda yaradılmış bu qəhrəman şəxsi mənafe və maraq hissindən məhrum, istehsalatda çalışan fəhlə idi. Bu fəhlənin belə heç bir şəxsi qüsuru ola bilməzdi. Əslində müsbət qəhrəman konsepsiyası sosialist realizmində cəmiyyəti müsbət planda təqdim etmək üsulu idi. Buna isə sovet ədəbiyyatının təsdiq pafosu adı verilmişdi.

Lakin sosialist realizmi ədəbiyyatının içində milli əqidəli, istedadlı, vicdanlı yazıçılar da olmuşdur. Məhz onlar – C.Cabbarlı, C.Vurğun, M.İbrahimov, İ.Əfəndiyev, B.Vahabzadə kimi yazıçılar sovet dövrü Azərbaycan ədəbiyyatında milli bir ədəbiyyat xətti yarada və qoruya bilməmişlər. Ona görə sosialist realizmi ədəbiyyatının içində həqiqi bir milli ədəbiyyat yarandığını da inkar etmək doğru deyildir.*Sosialist realizmi termini SSRİ-də

bolşevik inqilabından sonra sovet hakimiyyətinin rəsmi himayə etdiyi ədəbiyyatın adı kimi yaranmışdır. 1917-ci il Oktyabr inqilabından sonra Rusiyada 20-ci illərdə proletar ədəbiyyatı (proletkultçuluq) konsepsiyası meydana çıxdı. Bu konsepsiyaya görə, hakimiyyəti almış fəhlə sinfi yeni mədəniyyət və ədəbiyyat yaratmalıdır. Ən qəribəsi isə yeni ədəbiyyat kadrlarının mütləq inqilabçı fəhlələr arasından çıxacağı ümidi idi. Bu nəzəriyyəyə əsaslanaraq varlı siniflərdən olan qələm adamları sinfi düşmən elan edildi və onların əsərləri irticaçı hesab edildi. Lakin tezliklə bolşevik ideoloqları özləri də anladılar ki, sosial siniflərin xüsusi ədəbiyyatı ola bilməz, bu ədəbiyyat və mədəniyyət anlayışının təbiətinə ziddir. Proletar ədəbiyyatı konsepsiyası V.Lenin tərəfindən hazırlanmışdı və sözün hərfi mənasında ədəbiyyatın proletariyatın inqilabını və hakimiyyətini, daxili siyasətini himayə etməsini nəzərdə tuturdu. Proletar ədəbiyyatı anlayışı inqilabçı maarifçiliyin bir şəkli idi. Maarifçilər ədəbiyyatdan pedaqoji tərbiyə üçün, marksistlər isə sosial tərbiyə üçün istifadə edirdilər.

Bolşeviklərin ədəbi siyasəti partiyanın yuxarı orqanları tərəfindən ədəbiyyata dair qəbul edilən xüsusi direktiv qərarlar əsasında aparılırdı. Bu qərarlar ehkam kimi tətbiq olunurdu. Nəticədə proletar ədəbiyyatı burjua maarifçiliyi ilə dini maarifçilik arasında olan bir hadisə kimi meydana çıxdı. Bu ədəbiyyat bir tərəfdən şüurlu, qabaqcıl fəhlə tərbiyə etməli idi və bu burjua maarifçilərinin ağıl qanunları ilə yaşayan insan nəzəriyyəsinə uyğun idi. İkinci tərəfdən, proletar ədəbiyyatı proletar dünyagörüşünü, marksizmi yayan və tərbiyə edən bir vasitə sayılırdı və bu da onu dini maarifçiliyə, din təbliğinə yaxınlaşdırırdı.

30-cu illərin əvvəllərində proletar ədəbiyyatı termini guya daha dəqiq olan sosialist realizmi termini ilə əvəz edildi. Bu termin sosializm quran cəmiyyətin realizmi anlamına gəlirdi. Ad dəyişsə də, proletar ədəbiyyatı anlayışındakı əsas prinsiplər dəyişməz olaraq qaldı. Sosialist realizmi termini ilə bu anlayışda rəsmi ədəbiyyat elementləri də qüvvətləndi.

Yazıçılar İttifaqı. Hakimiyyət yaranandan saraylarda məddah şairlərin olması ənənəsi olmuşdur. Onlar kralı və sultanı tərifləməklə əsasən onun insanlar arasında nüfuzunun artmasına və bu yolla hakimiyyətinin möhkəmlənməsinə xidmət etməli idilər. Rəsmi ədəbiyyatın əsas əlaməti onda müəllif başlanğıcının, istedad və daxili istəklərin ikinci dərəcəli olmasıdır. Yəni rəsmi şair özünü ifadə etmir, o sifarişi yerinə yetirir və pul qazanır. Onun istedadının əsas əlaməti də bədiilik yaratmaqda yox, yaltaqlıqda, hakimiyyətə yarınmaqda, hakimiyyəti təmsil edən adamların şəxsi ambisiyalarına maksimum xidmət göstərməkdədir. Rəsmi ədəbiyyatın əsas siması yazıçı yox, sifarişçidir, haqq ödəyən hakimiyyətdir. Sovet dövründə rəsmi ədəbiyyat Yazıçılar İttifaqı vasitəsi ilə yaradılırdı. Bu ittifaq formal olaraq seçkili ictimai birlik idi. Amma əslində Yazıçılar İttifaqı dövlət büdcəsindən maliyyələşən hakimiyyət qurumu idi. İttifaqın bütün işçiləri dövlət büdcəsindən əmək haqqı alırdı. İttifaqın rəhbərliyində DTK-nin məxfi zabiti işləyir və hamıya göz qoyurdu.

Rəhbər işçilər, xalq yazıcıları Kommunist partiyası MK-nın üzvləri, Ali Sovetin deputatları idi, onlar dövlətin xüsusi güzəştlər sistemindən, xüsusi mağazalardan, istirahət evlərindən, xəstəxanalardan istifadə edirdilər. İttifaqın rəhbərləri, xalq yazıcıları, qəzet və jurnalların redaktorları partiyaçı idilər və partiyanın ədəbi siyasətini, sosialist realizmi ədəbiyyatının prinsiplərini həyata keçirən adamlar idilər. Buna görə onlar nəşriyyatlarda dövlət planlarına daxil olan əsərlərin, müəlliflərin siyahısına baxıb onu təsdiq edir və çıxan kitabların ideoloji təmizliyinə görə cavabdeh idilər. Onlar nəşriyyatlarda çıxan kitabları üçün adi, titulsuz, vəzifəsiz yazıçılardan 3-6 dəfə artıq haqq alırdılar. Bu qonorar fondunun 80 faizindən çoxunu təşkil edirdi.

Rəsmi tənqid. Yazıçılar İttifaqının rəhbərləri, titullu yazıçılar və ədəbi orqanların rəhbər işçiləri rəsmi partiyalı, sinfi ədəbi tənqidin hegemonluğunu təmin edir və özləri də qələmləri ilə buna xidmət edirdilər. Rəsmi tənqid dövlətin və partiyanın ədəbi siyasətini təmsil edən qələm adamlarının mövqeyi idi. Bu da müəllif yaradıcılığını yox, partiyanın baxış nöqtəsini təmsil edən bir hadisə idi. Rəsmi tənqid 1934-cü ildə SSRİ Yazıçılar İttifaqı yaranandan sonra formalaşmış bir hadisə idi. Deyilənlərə görə, sovet vaxtı tənqidlə məşğul olmuş qələm əhlinin çoxu rəsmi tənqidin xidmətçiləri idi, onların öz tənqidi görüşlərindən danışmaq çətindir. Rəsmi tənqidçi dövlətin ədəbi tələblərini konkret yazıçıya və əsərə tətbiq edirdi.

Onun əsas vəzifəsi sovet həyatındakı qüsurların ədəbiyyatda göstərilməsinin qarşısını almaq idi. Sovet quruculuğunu və partiyayı tərənnüm. Sosialist realizminin əsas vəzifəsi sovet dövlətinin və kommunist partiyasının üstünlüklərini və yaxşılığını tərənnüm etmək idi. Bu təkə poeziyadan yox, bütün janrlardan tələb olunurdu. Həmin tələbdən də sosialist realizmi ədəbiyyatının şüarlara və plakatçılığa bağlılığı onun marksist maarifçilik forması olduğunu ortaya qoyurdu. Beşillik planlar, İ.Stalinin və V.Leninin şəxsiyyəti, kommunist partiyasının siyasətindən gələn bütün kampaniyalar ədəbiyyat tərəfindən himayə olunmalı böyük uğurlar, əmək adamlarına qayğı və s. kimi təqdim edilməliydi. Hələ proletar ədəbiyyatı dövründən yazıçıdan həyatı inqilabi inkişafda göstərmək tələb olunurdu. Bunun üçün xüsusi bir tipiklik konsepsiyası yaradılmışdı. Bir milyon fakt qeyri tipik sayıla bilərdi, amma inqilabi inkişafı göstərən bircə fakt isə əksinə, tipik elan olunurdu. Həyata belə yanaşmaq tələbi yazıçının istedadına qarşı zorakılıq idi, çünki o öz bildiyi və duyduğu şeyləri ədəbiyyata gətirə bilməzdi. Əgər belə təşəbbüs edilsə belə, rəsmi tənqid silahlanıb həmin yazıçını sovet gerçəkliyini təhrif etməkdə ittiham edilirdi. Belə yazıçılar rəsmi partiya sənədlərində pislənirdi və bu yolla onların nəşriyyatda kitab buraxdırmaq imkanları əldən gedirdi.

Ümumən Yazıçılar İttifaqı şəraitində təsadüfi adamların, bu qurumla bağlı olmayan və orada işləməyən adamların ədəbiyyata gəlməsini və yaradıcılıqla məşğul olmasını praktiki olaraq qeyri-mümkün edirdi. Bütün üzdə olan yazıçıların müəyyən dövlət vəzifələri var idi. Bu sovet dövründə ədəbiyyatın ideya istiqaməti baxımından birmənalı və eybəcər bir vəziyyətə gəlməsinə səbəb olmuşdur.

Müsbət qəhrəman. Sosialist realizminin əsas estetik prinsiplərindən biri sovet həyatının yaxşılığa doğru inkişafını göstərən, sosializmə xidməti həyat idealı sayan insanların obrazlarını yaratmaq idi. Əslində həyatda belə adamlar yox idi, bəlkə çox az və qüsurlu adamlar var idi. Partiya və dövlət orqanlarında karyera edən adamların əksəriyyəti simasız, tamahkar, yaltaq insanlar idi. Amma partiya onları ideal insanlar kimi göstərməyi tələb edirdi. Bu tipik müsbət qəhrəman əmək adamı idi. Ədəbiyyatda yaradılmış bu qəhrəman şəxsi mənafe və maraq hissindən məhrum, istehsalatda çalışan fəhlə idi. Bu fəhlənin belə heç bir şəxsi qüsuru ola bilməzdi. Əslində müsbət qəhrəman konsepsiyası sosialist realizmində cəmiyyəti müsbət planda təqdim etmək üsulu idi. Buna isə sovet ədəbiyyatının təsdiq pafosu adı verilmişdi. Lakin sosialist realizmi ədəbiyyatının içində milli əqidəli, istedadlı, vicdanlı yazıçılar da olmuşdur. Məhz onlar – C.Cabbarlı, C.Vurğun, M.İbrahimov, İ.Əfəndiyev, B.Vahabzadə kimi yazıçılar sovet dövrü Azərbaycan ədəbiyyatında milli bir ədəbiyyat xətti yarada və qoruya bilmişlər. Ona görə sosialist realizmi ədəbiyyatının içində həqiqi bir milli ədəbiyyat yarandığını da inkar etmək doğru deyildir.

Sürrealizm

(fr.surréalisme-realizmin fəvqü)

XX əsrin bədii mədəniyyətində avanqard cərəyan. Ötən əsrin 20-ci illərində Fransada təşəkkül tapmışdır. Yazıçılardan G.Appoliner ("sürrealizm" terminini ilk dəfə o, işlətməmişdir), L.Araqon, P.Elüar, R.Desnos və başqaları bu cərəyanın baniləri hesab olunurlar. Sürrealistlər instinktləri, xəstə əhvali-ruhiyyəni, sayıqlama, dəhşətli qarabasma və eybəcər rüyaları bədii yaradıcılığın başlıca mənbəyi və estetik prinsipi sayırdılar. Sürrealizmin banilərindən birinin fikrincə "ruhi xəstələr əsil sürrealistlərdir". Sürrealistlər dünyaya qarma-qarışıq hadisələr meydana kimi baxır, hadisələr arasındakı məntiqi bağlılığı subyektiv assosiasiyalarla əvəz edirdilər. XX əsrin 30-cu illərində ədəbiyyatda sürrealizm tənəzzülə uğramış, L.Araqon, P.Elüar ondan uzaqlaşmışdılar. 1940-cı ildə sürrealizmin mərkəzi ABŞ olmuş, A.Breton, M.Düşan, S.Dali, İ.Tanki və b. sürrealistlər buraya köçmüşdülər.

Transsendentalizm

1830-1860-cı illərdə ABŞ-da ədəbi-fəlsəfi hərəkat.

1836-cı ildə ABŞ-da Transsendental klubun əsasını qoymuş idealist filosof və yazıçılar qrupuna Ralf Uold Emerson (1803-1882), C.Ripli (1802-1880), T.Parker (1810-1860), M.Fuller (1810-1850), Henri Devid Toro (1817-1862) və başqaları daxil idi.

Transsendentalistlər sensualizmə mənfi münasibətini bildirir, Kant və Fixtenin, Yakobinin və Şleyermaxerin fəlsəfəsi ilə öz əlaqəsini qeyd edirdilər.

Onların dünyagörüşünə Amerikan puritanizminin etik-sosial ideyaları, Platonun, ingilis romantik şairlərinin – C.Kolric, U.Vordsvortun "Göl məktəbi", Karleylin və Jan Jak Russonun baxışları dərin təsir göstərmişdir.

Romantizm və xırda burjua demokratiyadan mövqelərindən kapitalizmin amansızlığını tənqid etmiş, sosial münasibətlərin həllində mənəvi özünü təkmilləşdirməyə diqqət yetirmiş, təbiətlə yaxınlaşmağa çağırmışlar.

Bir çox transsendentalistlər ABŞ-da köhnəliyə qarşı fəal çıxış etmişlər. 1841-ci ildə C.Ripli yazıçı H.Qotorn və başqaları ilə birlikdə Boston yaxınlığındakı "Bruk Farm" (1847-ci ilə qədər mövcud olmuşdur) adlı furiyist koloniya təşkil etmişlər. Baxışları Ralf Uold Emersonun "Təbiət" əsərində tam şəkildə ifadə olunmuş transsendentalistlər Amerika ədəbiyyatı və fəlsəfəsinin inkişafında müəyyən iz qoymuşlar.

Tənqidi realizm - ədəbi cərəyan

XIX əsrin birinci yarısında Fransada romantizmlə eyni vaxtda tənqidi realizm cərəyanı da inkişaf etdi. Qısa bir vaxtda tənqidi realizmin Stendal və Balzak kimi klassikləri meydana çıxdı, Qərbi Avropada və Rusiyada realist cərəyanın inkişafına mühüm təsir göstərdi. O zaman Avropada realizmə natural məktəb də deyirdilər, əslində natura və reallıq sözləri eyni mənaya gəlirdi və bunlar sinonim terminlər idi. Realizm sözünün mənası da ilk növbədə yaradıcılığın real dünya həqiqətlərinə əsaslanması və bədii uydurmaya verilən yerin azlığı mənasını daşıyırdı. Lakin sonradan realizm termini daha artıq işlənməyə başladı.

Tənqidi realizm ifadəsindəki tənqid sözü kapitalist gerçəkliyinə aid idi. Balzak kimi tənqidi realistlər insanın bədii təsvirində sentimentalizmin və romantizmin nailiyyətlərinə prinsipial bir şey əlavə etməmişdilər. Onların əsas yeniliyi burjua cəmiyyətini təhlil və tənqid etmək, insanların qüsurları və problemlərini, qəddarlığını açıb göstərməklə bağlı idi. Məhz bu xüsusiyyətlər tənqidi realistlərin ədəbi tərəqqiyə verdikləri əsas töhfələr idi. Əlbəttə, böyük tənqidi realistlərin hamısı ilk növbədə, müasir insanın obrazını yaratmaqda böyük istedad göstərmiş sənətkarlar idilər. Sadəcə onların bu sahədəki işində ancaq nisbi yeniliklər var idi və onlar prinsipial xarakter daşıyırdı.

Balzak ədəbi proqramını şərh edərkən özünü fransız cəmiyyətinin katibi adlandırır. Burada katib sözü daha çox araşdırıb dəftərə salmaq, cəmiyyətin bütün təbəqələrinin və sosial qruplarının obrazlarını yaratmaq mənasına gəlirdi. Balzakin əsas əsərləri sosial-psixoloji öçerklər xarakteri daşıyırdı.

Əlbəttə, romantiklərdə də parlaq sosial təsvirlər tapmaq olar. Lakin bütünlükdə cəmiyyəti təhlil etmək, onun dərin qatlarına, siniflərinə, bütün peşə adamlarına bədii işıq salmaq yaradıcılıq məqsədi kimi romantiklər üçün maraqsız idi. Onlar üçün həyatın prozası, adiliyi qeyri-estetik bir material sayılırdı. Lakin romantiklərin qeyri-estetik, ədəbiyyat üçün maraqsız saydıqları həyat materialı realizm epoxasının əsas bədii hədəfi oldu. Marksist nəzəriyyədə realizm bir qayda olaraq tipikliklə əlaqələndirilir. Şübhəsiz ki, tipiklik romantiklərdə də kifayət qədər var idi və onu realist ədəbiyyatın əsas əlaməti saymaq olmaz. O biri tərəfdən tipikliyin özü nisbi bir anlayışdır. Bir-iki halı da, milyon variantda təkrarlanan variantı da tipik adlandırmaq olar.

Tənqidi realizmin ümumi əlaməti onun bütün böyük nümayəndələrinin içində yaşadıkları cəmiyyətə qarşı mənəvi (siyasi yox) müxalifətdə olmaları idi. Bu müxalifətçilik L.N.Tolstoy, F.M.Dostoyevski, İ.S.Turgenev, A.P.Çexov kimi rus tənqidi realistlərində daha güclü idi. Bu Rusiya cəmiyyətindəki faciəli ziddiyyətlərlə bağlı idi.

Tənqidi realizm epoxası üçün ədəbiyyatın, xüsusilə nəsr və dramaturgiyanın tamam tarixilik prinsipinə keçməsi səciyyəvi idi. Zaman və məkan konkretliyi, birmənalı milli zəmində durmaq realizmin ilkin əlamətlərindən biri idi. Ona görə realizm epoxası hər xalqın ədəbiyyatında özünə xas tarixi və milli həqiqətləri əks etdirən bir hadisə kimi daxil olur, xalqların milli həyatının və tarixinin bədii mənzərəsi və salnaməsi kimi meydana çıxır. Romantizmdə bədii həqiqətin belə milli konkretliyi prinsip səviyyəsində yox idi. İntibah, klassisizm, romantizm epoxaları ədəbi obrazın məzmunca tarixiləşməsi baxımından ardıcıl bir prosesin mərhələləri idilər. Məhz realizm epoxasında ədəbi obraz vasitəsi ilə tarixi həqiqətlərin əks etdirilməsinin təkmilləşmə prosesi tamamlanır.

Realizmin əsas janrı olan iri nəsr – roman janrı milli bir janr olmağa və adlanmağa başlayır. Milli tarixilik zəminində yazılan romanlarda bədii obraz sistemi birmənalı milli və konkret tarixi məzmun daşdığından roman əsas milli janr hesab edilməyə başladı. Realist obraz sosial və milli əlamətləri əks etməklə yanaşı həm də fərdi həqiqətləri əks etmədə də ədəbi tərəqqinin yüksək səviyyəsi oldu. Realizm epoxasına qədər ədəbi obrazın fərdiliyi və ədəbi yaradıcılıq üçün prinsipial və köklü mənası ən qədimlərdən yazıçı tərəfindən aydın dərk olunmayan bir prinsip idi. Yəni realizmə qədər ədəbi obrazın fərdi yaddaşa bağlılığı və fərdi yaddaş baxışı kimi özünü bürüzə verməsi kortəbii, mexaniki şəkildə baş verirdi. Lakin realist yaradıcılıqda ədəbi obrazın fərdiliyi müəlliflərin şüurlu ədəbi prinsipi kimi özünü bürüzə verir.

İmpressionizm

(fr.impressionisme, impression-təəssürat) XIX əsrin 60-70-ci illərində Fransada təşəkkül tapmış incəsənət cərəyanı. Ədəbiyyatda impressionizm geniş mənada XIX əsrin son rübündə yaranmış, müxtəlif əqidə və yaradıcılıq metoduna malik yazıçıları birləşdirən üslub, məhdud mənada isə XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəllərində dekadentliyə meyl göstərən cərəyandır. Dəqiq düşünülmüş formanın olmaması, ani təəssüratların ötəri, lakin daxili vəhdət və əlaqədə verilməsi impressionist üslubun səciyyəvi cəhətləridir. Təhkiyənin ilk təəssürat, təsadüfi detallar üzərində qurulmasına baxmayaraq, o, özünün "dolayı" həqiqəti ilə bu və ya digər hekayətə qeyri-adi parlaqlıq verir.

Cərəyanın K.Hamsun, M.Prust, O.Uayld, G.Bar kimi görkəmli nümayəndələri var. Ədəbiyyatda impressionizm metodu XX əsrin ortalarında aradan çıxmışdır.