**DÜNYA ƏDƏBİYYATI**

**ORTA ƏSRLƏR AVROPA ƏDƏBİYYATI**

**(XVII – XVIII ƏSRLƏR)**

**Bissimillahir-rəhmanir-rəhim**

**Mən kimsənin haqqına girmədim. Mənim haqqıma da kimsə girməsin.**

**Dərslik S.D. Artamonov, Z.T. Qrajdanskaya və R.M. Samarinin “XVII – XVIII əsrlər xarici ədəbiyyat tarixi” kitabı və internet resursları əsasında hazırlanmışdır.**

**Tərtib edən**: Ramil Əliyev, filologiya elmləri doktoru, professor

Orta əsrlər Avropa ədəbiyyatı (XVII – XVIII əsrlər). Bakı, 514 s.

**Orta əsrlər Avropa ədəbiyyatı (XVII – XVIII əsrlər) haqqında**

Qərbi Avropa ədəbiyyatı dünya ədəbiyyatının mühüm tərkib hissəsini təşkil edir. Ümumiyyətlə, Avropa ədəbiyyatı qitə ədəbiyyatları arasında aparıcı mövqe tutmuş və bu gün də tutmaqdadır. Avropa ədəbiyyatını əsrlər və dövrlərə ayırmış olsaq, XVII – XVIII əsrləri ictimai həyatda baş verən tarixi, ictimai və siyasi hadisələrə münasibət baxımından ən çox seçilən dövr kimi fərqləndirmək olar. Dövrün ədəbiyyatı da bu hadisələrə vaxtında reaksiya verməklə onları bədiiləşdirərək poetik şüurun dərkinə ötürmüşdür.

XVII – XVIII əsrlərin ictimai və siyasi həyatını dərk etmək üçün S.D.Artamonov, Z.T.Qrajdanskaya və R.M.Samarinin “XVII – XVIII əsrlər xarici ədəbiyyat tarixi” (Moskva, Prosveşenie, 1973, 800 s.) dərsliyi ən yaxşı mükəmməl vasitədir. Avropa xalqlarının həyatında baş verən tarixi hadisələrə çevik münasibət göstərərn bu xalqların bədii ədəbiyyatı özündən sonrakı sosial həyatı qələmə almağa da yol göstərmişdir. Məsələn, sentimentalizm bir ədəbi cərəyan kimi yaranmaqla uzun bir dövr ərzində insanların sentimental hisslərini poetikləşdirməyə kömək etmişdir. Romantizm, maarifçilik və realizm də ədəbi hadisə kimi Avropa xalqlarının sənətkarlarının bədii yaradıcılığında öz sözünü demiş, dünyaya romantik, maarifçi və realist ideyaları yaya bilmişdir. Ədəbi simaların yaradıcılığında göstərdiyimiz bu ədəbi cərəyanlar haqqında yenə həmin müəlliflərin adı çəkilən kitabında ətraflı şərhlər verilmişdir.

Bu gün ali məktəblərin dövrün ədəbiyyatını əks etdirən dərslik və dərs vəsaitlərinin məzmununda və istifadə olunan ədəbiyyat siyahısında “XVII – XVIII əsrlər xarici ədəbiyyat tarixi” kitabı mühüm yer tutur. Çox zəngin ədəbi mənbəyə əsaslanan bu kitab rus filologiyasında bir çox dərsliklərin də hazırlanmasında rol oynamışdır. Azərbaycan filolofiyasında da XVII əsr Qərbi Avropa ədəbiyyatından bəhs edən dərslik və dərsliklərin yazılması diqqət çəkir. Ancaq bütöv bir XVIII əsr Qərbi Avropa ədəbiyyatından elmi mənbələr varsa da, onu dərslik kimi ümumiləşdirən elmi ədəbiyyata ehtiyac duyulur. Bu boşluğu nəzərə alaraq, S.D.Artamonov, Z.T.Qrajdanskaya və R.M.Samarinin “XVII – XVIII əsrlər xarici ədəbiyyat tarixi” dərsliyini bütövlükdə olmasa da, Qərbi Avropa ölkələrinin bədii ədəbiyyatını əks etdirən hissələrini müəlliflərin elmi üslubuna və əsərin dilinə xələl gətirmədən işləmişik. XVII – XVIII əsrlərin Qərbi Avropa ədəbiyyatları (ingilis, fransız, alman, ispan və italyan, polyak), eyni zamanda Cənubi slavyan ədəbiyyatı (rumın, bolqar, çex, macar, serb) çoxlu məşhur şəxsiyyətləti ilə bütün dünyaya tanışdır. Əsas məqsədimizdən biri də müasir Azərbaycanın tələbə mühitini onların yaradıcılığı ilə yaxından tanış etməkdir.

Dərslikdə şeirlər sətri tərcümə olunmuşdur.

**RAMIL ƏLIYEV,**

**filologiya elmləri doktoru, professor**

**GİRİŞ**

İntibah humanistləri bəşər qarşısında təbiətin bütün qüvvələrini insan ağlına tabe etməyi məqsəd qoymuşdular. Onlar ibtidai həyatın bütün normalarını ağıla tabe etməyi arzulayırdılar. Bu, tarixən feodalizmin ləğv olunması məsələsinin həllinə gətirib çıxarırdı.

XVII əsr birinci məsələnin həlli üçün ağlın diqqətini bir yerə topladı. Rene Dekart, Frensis Bekon, Qalileo Qaliley və başqa korifeylər təbiət elmləri ilə məşğul olurdular və demək olar ki, sosial məsələlərə toxunmurdular. XVIII əsr ən yaxşı intellektual qüvvələri sosial məsələlərin həllinə yönəltdi, bir sözlə, onlar intibahın ikinci məsələsini həll etdilər.

XVII əsr iki sosial-iqtisadi sistemin toqquşması ilə əlamətdardır. Yeni burjua quruluşu doğulmuşdu. Niderland (1566 – 1609) və İngiltərə (1640 – 1688) inqilabları dünyaya bu yeni quruluşun ilk nümunələrini vermişdi. Feodalizm ilk zərbə almışdı, o, səntirləmişdi, amma ayağa qalxmışdı, hələ bir əsr də lazım idi ki, onu tamamilə ləğv etsinlər. “Kitab nəşrinin, barıtın və kompasın təsiri ilə beynəlxalq əlaqələrdən heç bir ailə, heç bir sekta, heç bir ulduz kənarda qalmamışdı”, - deyə görkəmli ingilis materialist filosofu Frensis Bekon yazırdı. XV əsrin sonunda Amerikanın kəşfi (1494) Yerin coğrafi vəziyyəti haqqında təsəvvürləri dəyişdi. Kopernikin geosentrik sistemi insanların kainata baxışlarını dəyişdirdi. Humanist alimlərə ciddi təsir edən antik mədəniyyətin dirçəlməsi bəşər tarixi haqqındakı düşüncələri dəyişdirdi, ardınca xristianlığın ideoloji əsasını təşkil edən orta əsrlər dünyagörüşünü silkələdi.

İnkişaf edən məhsuldar qüvvələr elmdən yeni kəşflər, ixtiralar tələb edirdi. Burjuaziyanın ictimai həyatda rolu artırdı. İnkişaf edən və möhkəmlənən burjua sinfi ticarətə, daxili iqtisadiyyatın tərəqqisinə başçılıq edir, dənizçiliyi, orduya başçılığı öz əlinə alırdı. O, elmin və materialist dünyagörüşün praktik mənasını anlayırdı. Buna görə də alimlərin elmi kəşflərini dəstəkləyir, azad əmək bazarına, ticarətin hansısa müəyyən qaydaya tabeçilikdən azad edilməsinə maraq göstərirdi, bərabərlik humanist ideyasının, milli quruluşun, milli ədəbiyyatın və dilin tərəfində idi.

Burjuaziyanın feodalizmə qarşı çıxışları bəzi ölkələrdə kilsə islahatları uğrunda mübarizəyə çevrildi. İngiltərə, Niderland, Skandinav ölkələri, Cenevrə, alman knyazlığının bir hissəsi Roma katolik kilsəsindən ayrılıb, ona gəlirlərinin onda bir hissəsini ödəməli oldular. Almaniyada kəndli müharibələri başladı. Fransada dini çəkişmələrlə bağlı qanlı daxili müharibələr alovlandı. Avropa monarxları və Roma papası hansı odla oynadıqlarını başa düşdülər. Fransa kralı I Fransisk, maarifçi, “ədəbiyyatın atası” ilk dəfə olaraq yeni fikirin yetişməsinə başçılıq etdi.

1542-ci ildə papa III Pavelin təyin etdiyi kardinal Karaffanın təşəbbüsü ilə Romada inkvizisiyanın ali divanxanası yaradıldı. 1559-cu ildə “konqreqasiya” (Roma papasının müəyyən məsələlərə baxan inzibati idarəsi) yarandı. Onun vəzifəsi qadağan olunmuş kitabların siyahısını çıxarmaq və ağılın üzərində nəzarət etmək idi. Roma kilsəsinin “indeksləşdirilmiş” belə kitablar siyahısına Volterin, Didronun, Hüqonun və başqalarının da əsərləri daxil edilmişdi.

Ümumdunya Kilsə Məclisi Tridente şəhərində (1545 – 1563) papanın qüsursuzluğunu tanıdı, ona çox böyük məhdudiyyətsiz hakimiyyət təqdim etdi. 1540-cı ildə III Pavel ispan monaxı İqnati Loyol tərəfindən təşkil olunan Yezuitlər ordenini (“İisus Qardaşlığı”) tanıdı. Geniş təhsilli, cəmiyyətin ayrı-ayrı üzvləri arasında ciddi ierarxiyada birləşən yezuitlər XVII – XVIII əsrlərdə Qərbi Avropa dövlətlərinin tarixində böyük rol oynadılar. Onlar gənclərin tərbiyə sisteminə nəzarəti ələ aldılar və Avropa ölkələrində yezuit məktəbləri yaratdılar. Volter də belə yezuit məktəblərinin birində oxumuşdu.

Feodal-katolik irticası intibahın əsas əldə etdiklərini məhv etmədi, lakin o, tarixin inkişafının qarşısını aldı. Qərbi Avropada katolik irticasının ağılın vəziyyətindəki dəyişikliyə səbəb olmasını başa düşmək üçün XVI əsrin ikinci yarısının böyük italyan şairi Torkvato Tasonun yaradıcılıq faciəsini xatırlamaq kifayətdir. Taso antikliyin tərəfdarı kimi intibah dünyagörüşündən imtina edib katolisizmə tabe oldu. O, hətta yeni xristian eposunun nəzəriyyəsini yaratdı. “Həqiqətə uyğunluqla möcüzə demək olar ki, bir-birinə ziddir, halbuki onlar qəhrəmanlıq poemasının tamamilə lazımi şərtlərini təşkil edirlər. Şairin sənətkarlığı ona bağlıdır ki, onları birləşdirə bilir, - deyə Taso yazırdı. – Xristian şair bunlara o vaxt nail olur ki, Allahın belə möcüzəli fəaliyyətindən, onun mələklərindən, müqəddəslərindən, yaxud fövqəlgüc verilən sehrbazlardan, pərilər və demonlardan yazır. Həqiqətə uyğunluq ona görə mümkündür ki, biz körpəlikdən uyğun möcüzələr haqqında eşidirik. Beləliklə yeni epik poemanın məzmunu hökmən xristianlıq və ya yəhudilik olmalıdır” (s.6).

Sənət həqiqətə uyğunluğun prinsiplərindən hələ imtina etmir. Taso başa düşür ki, “möcüzə” və “həqiqətəuyğunluq” bir-biri ilə qarşılıqlı surətdə bağlıdır, insanların dini hisslərinə arxayın olub onların birləşməsinə ümid etmək olar. Qərbi Avropa ölkələrinin sənət cərgəsini xarakterizə edən, barokko adlanan istiqamət, elementlərin rabitəsizliyi belə doğulur. Onun daxili varlığı faciəli canfəşanlıqda, qırılmış hisslərdə, Tasonun imtina edə bilmədiyi intibah düşüncəsi arasındakı ziddiyyətdədir.

Tassoninin “Azad edilmiş Yerusəlim” əsəri əbədi düşmənçilik və barışmazlıq ideyasını – zövq ideyasını və xristian tərki-dünyalığı ideyasını birləşdirməyə faciəvi cəhdi aydınlaşdıran klassik nümunədir. Poema xristian cəngavərlərinin Yerusəlim divarları önündə göstərdiyi qəhrəmanlıqlardan danışır. Xristian ordusuna başçılıq edən Qotfrid Bulyoniskiy əsas fəaliyyətdə olan şəxs kimi düşünülüb, lakin oxucunun diqqət mərkəzində gözəl, sevimli sehrkar Armida görünür. Volter Tasonun poemalarının dini planını ələ salaraq əsəri inkar etmişdir.

Taso başa düşdü ki, bir-birinə uyğun gəlməyənləri birləşdirmək onda alınmır. O, bu tərəfdən o tərəfə vurnuxurdu: o, bütün yer üzünü və həqiqətə uyğun olanları məhv etmək istəyirdi. Bu fikir onun adı çəkilən poemalarında əksini tapmışdı, onu gözəl əks etdirmişdi, Allahı unudaraq məhəbbət və gözəllik naminə poemanın səhifələrində göz yaşı tökürdü.

Qərbi Avropanın hər yerində belə idi. İspaniyada katolik şair, insanın dünyəvi məhəbbətə gözəl himn (“Ölümdən sonrarı məhəbbət”) yaratmış Kalderonun yaradıcılığında da bu hisslərin əksini görürük. İngilis şairi Con Donnun da poeziyasında dini mistika cismani məhəbbətlə bir-birinə bənd olunaraq şərh olunurdu.

Qərbi Avropa ədəbiyyatında və incəsənətində barokko feodal sisteminin böhranı nəticəsində doğulmuşdu. Həmişə olduğu kimi siniflər səhnədən gedərkən həyatın fəlsəfəsində ürək ağrıdan zərbələr əmələ gəlirdi. Pessimizm və ümidsizlik – ölən sinifin əhval-ruhiyyəsi səhnədə müxtəlif şəkildə estetik forma ilə ifadə olunurdu. Şairləri, rəssamları, heykəltəraşları dəhşətli və qorxunc mövzular cəzb edirdi. İntibah humanistlərinin özünəməxsus dinlə skeptik əlaqələrinin yerini dini azğınlıq tuturdu (Kalderon. “Xaça təzim”). Allahın qəddar, amansız qüvvəsi, gücü qarşısında insanın heç bir müqavimətinin olmaması barokkonun sevimli mövzusu olmuşdur.

XVII əsr ədəbiyyatında üç bədii istiqamət ayrılır: intibah realizmi, intibah humanistlərinin aparıcı ənənəsi, klassisizm və onun bağlı olduğu, bizə tanış olan barokko. Barokkonu ədəbiyyatda və sənətdə antibədii hadisə elan etmək olmaz. XVII əsrdə barokko ədəbiyyatda və incəsənətdə mübahisəsiz qiymətli bədii əsərlər ortaya qoyan güclü istiqamətlərdən biri olmuşdur.

Barokko – çirkin atadan və gözəl anadan doğulan uşaq kimidir. İntibah dövründə tozdan törəyən humanist antiklik və orta əsrlər cəhalətpərəstliyinin tutqun kölgəsi barokkonu yaradan xüsusiyyətlərdir. Portuqaliyada “barokko” sözü sifət kimi mirvarinin düzgün olmayan forması olaraq işlənir. Buradan da sözün “düzgün olmayan”, “qəribə” anlayışları yaranmışdır.

Beləliklə, barokko Qərbi Avropa ədəbiyyatı və incəsənətində feodal sisteminin böhranından doğulmuş, feodal-katolik irticasının təsiri altında humanist dünyagörüşün böhranını ifadə etmişdir. Barokkonun ən parlaq nümayəndəsi Kalderondur. Barokkonun izlərinə Korneldə, Rasində (“Qofoliya”), Miltonda, alman şairlərində, o cümlədən Qrimmelshauzenin yaradıcılığında rast gəlirik. Barokkonun beşiyi İtaliyadır. Bualo bu cərəyanı “italyan muzasının hamının ağlını başından çıxaran” adlandırır. XVI əsrin sonundan İspaniya mədəniyyətində çiçəklənmə başlayanda bu ədəbi hərəkat üç istiqamətdə: intibah realizmi, klassisizm və barokko – inkişaf etməyə başladı. İspaniyadakı barokko da antik incəsənəti, intibah dövrünün estetik prinsiplərini, xalqın milli bədii zövqünü rədd etmişdir. Əvəzinə kədər, bədbinlik, ümidsizlik duyğuları ilə yanaşı, güclü poetik forma, üslub xüsusiyyətləri ona bir gözəllik və cazibə qüvvəsi vermişdir. Dahi ispan şairi Don Luis de Qonqoranın adı ilə bu cərəyan qonqorizm adını almışdır. Barokkonun üç mərhələsi vardır: ilkin barokko (1600 – 1650), yüksək barokko (1650 – 1720), barokko – rokoko (1720 – 1770).

İntibah realizmi intibah humanizminin demokratik ənənələrini davam etdirir. XVII əsrdə bu ədəbi istiqamətin ən böyük nümayəndəsi Lope de Veqa barokkonun kədər, qəm, pessimizm düşüncəsinə qarşı özünün şöhrət qazanmış komediyalarının optimist enerjisini, həyat qüvvəsini qoyur.

Realist ənənəni inkişaf etdirən yazıçılar marinistlərin, qonqoristlərin, dəqiqlik axtaran presiozların işlətdikləri metafor, antiteza, heyrət doğuran fiqurlar üzərindəki təmtəraqlı axtarışlarına gülür.

Realist istiqamətin bəzi yazıçıları qəsdən reallığın “kobud” həqiqətini göstərərək, “alçaq” formasını seçir. Fransız yazıçısı Şarl Sorel “Fansionun həyatının təsviri” romanında yazır ki, “biz insan həyatının mərhələlərini göstərməyi qarşımıza məqsəd qoymuşuq, buna görə də burada müxtəlif tərəflərinə baxmaq lazımdır” (s.10).

Klassisizm ədəbi istiqamət kimi universitet dairələrində doğulub, özündə mücərrədliyin, həyatdan uzaq düşməyin izlərini daşıyır. İntibah humanistləri orta əsrlər incəsənətindən uzaqlaşaraq, antikliyə müraciət edir, ilk dəfə olaraq klassisizm nəzəriyyəsinin əsasını qoyurdular. Bu nəzəriyyənin zəifliyi antik təcrübənin qanunlaşdırılması, xalq adət-ənənələrinə, milli xüsusiyyətlərə etinasızlığı ilə bağlıdır. Bu xüsusiyyət orta əsrlər Qərbi Avropa xalqlarının ədəbiyyatında özünü göstərmişdir. Buna görə də klassisizm nə Almaniyada, nə İngiltərədə, nə İtaliyada, nə İspaniyada, nə də Fransada münbit zəmin tapa bilməmişdi. O, Fransada xüsusi tarixi səbəblərin təsirinə qalib gəlmişdi, XVII əsrin incəsənətində tarixi qələbələrin sırasını əks etdirmişdi. Bualo onun nəzəriyyəsini işləmiş, Kornel, Rasin və Molyer klassisist dramaturgiyanın şedevrlərini yaratmışdı.

XVII əsrdə Qərbi, Mərkəzi və Cənubi Avropada xalqların tarixi taleyi bir-birindən fərqlənirdi. Avropanın bir çox ölkələrində intibah nümayəndələrinin aqibəti kilsənin təqibi nəticəsində faciəli şəkildə olmuşdur. İtaliya intibahının sonuncu mogikanı Qaliley, maarifpərvər adamları özünə cəlb edən bu şəxs repressiya təzyiqləri altında özünün fəaliyyətini dayandıraraq universitet kafedrasını tərk etdi. İtaliyada feodal-katolik irticası hökm sürürdü. Belə bir sıxıntıya Almaniya da məruz qalmışdı. Ölkədə iqtisadiyyat, siyasət və mədəni həyat otuzillik müharibənin dəhşətləri altında məhv olurdu, hətta XVII əsr Almaniyası dünyaya ədəbiyyat sahəsində diqqətəlayiq nailiyyətlər təqdim edə bilmədi.

Qərbi Avropa ölkələri arasında İspaniya qısa müddət ərzində hər sahədə irəli çıxdı, Amerikanı zəbt edərək XVI əsrdə oradan gələn qızıllara görə Avropanın ən güclü dövlətinə çevrildi. Lakin bu, uzun çəkmədi. Amerikadan qızıl axını dayandıqdan sonra ölkənin təsərrüfat həyatı, xüsusi mülkiyyəti, istehsal tənəzzülə uğradı. Amerikadan gələn qızıla ümid olub heç təsərrüfatla məşğul olmaq istəmirdi. Əsrin sonunda İngiltərə sahillərində “Məğlubedilməz Armada” adlanan ispan donanması darmadağın edildi. 1565 – 1609-cu illərdə Niderland inqilabı niderlandların şimal torpaqlarının əldən düşmüş İspaniyadan ayrılmasına gətirib çıxardı. İtaliyada olduğu kimi İspaniyada da katolik irticası öz məqsədlərinə nail olurdu.

Servantesin ölümündən (1616) sonra ispan nəsri ümumavropa əhəmiyyətini itirdi. Lakin XVII əsrin birinci yarısının dramaturgiyası intibah ənənələri ilə bağlı olmuşdur. Lope de Veqa və Kalderon hələ yaradıcılıqla məşğul idilər. XVII əsrdə Fransada milli birlik öz bəhrəsini verirdi, mədəniyyət inkişaf edirdi. Bu dövrdə fransız fəlsəfəsi Rene Dekartın adı ilə bağlı olub dünya səhnəsinə çıxırdı. Kornel və Rasin klassisist faciənin ən yaxşı nümunələrini yaradırdılar. Molyer Şekspir və Lope de Veqadan sonra, Bomarşe yaradıcılığa başlayana qədər Qərbi Avropada klassisist komediya sahəsində özünə bərabər dramaturq tanımırdı.

Lafonten təmsillərin klassik formasını yaradırdı. Paskalın, Laroşfukonun Labrüyerin aforistik, kardinal de Retsin, hersoq Sen-Simonun memuar əsərləri, xanım de Lafayetin “Klev şahzadəsi” psixoloji romanı fransız nəsri kimi uğur qazanmışdı.

İngiltərə burjua inqilabı əsrin ortalarında feodal sistemini darmadağın edib kapitalizm sisteminin əsasını qoyurdu. İngiltərədə XVII əsrdə dünya ideya səhnəsinə iki dahi materialist filosof – Frensis Bekon və Tomas Hobbs çıxmışdı. İngilis bədii ədəbiyyatı bu dövrdə dünyaya “İtirilmiş cənnət”, “Qaytarılmış cənnət” və “Mübariz Samson” dramlarının müəllifi olan Miltonu vermişdi.

Artıq XVII əsrdə feodal-katolik irticası əvvəllərdə olduğu qədər güclü deyildi, XVII əsrin yazıçılarının bədii yaradıcılığını və kitab çapını əngəlləyə bilmirdi. Həyata nikbin münasibət bəsləyən ideyalar qaranlıq əsrlərin ideologiyasından özünə yol açaraq sənətdə əbədi həqiqiliyi təmin etmiş olurdu.

Avropa feodalizminin taleyi tam olaraq Fransada XVIII əsrdə həll olundu. Güclü antifeodal hərəkatları Avropanın başqa ölkələrinə də yayıldı. Amma Avropada antifeodal hərəkatları XVII əsrdə burjua inqilablarına hələ gətirib çıxarmadı. Burjualaşma prosesi, Karl Marksın dediyi kimi, 1648 və 1789-cu illərdə ingilis və fransız inqilabları çərçivəsində və Avropa maşstabında idi, amma burjua sinfinin köhnə siyasi sistemi üzərində qələbəsini təmin etməmişdi. Burjuaziya qalib gəlmişdi, lakin bu tam qələbə deyildi, yeni ictimai quruluş yaranmadı, millilik əyalətçiliyə qalib gəlmədi, sex quruluşu üzərində rəqabət hələ yox idi, mülkiyyətçiliyin mayoratçılığa qalib gəlməsi mümkün olmamışdı, torpaq mülkiyyəti üzərində ağalıq hökm sürürdü (s.13).

XVIII əsrdə Qərbi Avropa ölkələrində mütləqiyyət siyasi sistem olaraq qalırdı. İngiltərədə kral hakimiyyəti, Fransada monarxiya quruluşu olsa da, burjuaziya öz hakimiyyətinin yeni dvoryanlıqla hələ bölüşürdü. Almaniya kiçik knyazlıqlar, hersoqluqlar şəklində bölünmüşdü. Ona görə də burada antifeodal hərəkat ölkənin ölkənin birləşdirilməsi vəzifəsini qarşıya məqsəd qoymuşdu. İtaliya da Almaniya kimi parçalanmışdı, ölkəni yadellilər işğal etmişdi. Polşa, Macarıstan, Rumıniya və Bolqarıstanda isə antifeodal hərəkatları milli-azadlıq mübarizəsi ilə bağlı idi.

XVIII əsrdə Qərbi Avropa xalqlarının başlıca vəzifəsi feodalizmi ləğv etmək idi. Avropanın mütərəqqi qüvvələrinin siyasi mübarizəsi, əsasən, antifeodal xarakterdə idi. Maarifçilər özlərinin bədii yaradıcılığını cəmiyyətin yenidən qurulması məsələsinə tabe etdilər. Maarifçilik estetikasının əsas prinsipi sənətin tərbiyəedici rolunun təsdiqi idi, onlar sosial qaydaları məhv etlməyə çağıraraq, rəssamdan dərin gerçəklik, fəaliyyətin arasıkəsilməz təsvirini tələb edirdilər. Onlar Aristotelin sənət haqqındakı materialist təlimindən istifadə edərək, incəsənəti klassisistlərin sxolastik interpretasiyalarından təmizlədilər. Maarifçilərin əsərləri dərin fəlsəfi məzmunda idi. Bunların sırasında belletristik, yəni nəsrlə yazılan traktatlar da var idi. Bura maarifçilərin məntiqə əsaslanan bədii yaradıcılığı da daxil idi.

Cəmiyyətin yenidən qurulması uğrunda mübarizə apararaq, onlar rəssamın ictimai fikirə aktiv təsirinin prinsiplərini təsdiq etmiş, publisistik fəlsəfi-siyasi roman janrını, mənəvi-siyasi dram qrotesk (mübaligəsiz gülüş) komediyalı məzmunda pamfleti yaratmışdılar. Maarifçilər rəssamı sadə insanın yüksək hisslərini və qəhrəmanlıq hərəkətlərini təsvir etməyə çağırırdılar. Onlar yeni ədəbi hərəkatın – XVII əsr axırıncı otuz ilində Avropa ölkələrinə yayılan sentimentalizmin möhkəmlənməsinə kömək etdilər. Sentimentalizmin vətəni İngiltərə idi. Bu adı ona Lorens Stern vermişdir. O, Fransaya səyahətini “sentimental” adlandırmışdı, oxucuya “ürəyin səyahəti” kimi təqdim etmişdi. Hiss kultu, mənəvi əzabların süni həyəcanı, ədəbiyyatda göz yaşlarının təsviri kimi hallar isə Riçardsonun yaradıcılığında özünü təzahür etdirirdi.

Sentimentalist yazıçılar ədəbiyyata çox qiymətli xəzinə verdilər. Onların yaradıcılığı klassisistlərin yaradıcılığından kəskin fərqlənirdi. Doğrudur, Rasinin Andromaxası da əzabkeş bir obrazdır, ərinin həlak olmasından sonra sarsılır. Sentimentaistlər də qadını əzabkeş, təhqir olunmuş zəif, sadə bir insan kimi təsvir edirlər. Lakin Andromaxa bütün həyatı boyu əzabkeş olmayıb, onu ərinin faciəsi, ana şərəfi, qadın ləyaqəti təkliklə üz-üzə qoyub. Riçardsonun Pamela obrazı isə həyatın sıxdığı, öz həyatı uğrunda çarpışa bilmədiyi bir qadının faciəsini əks etdirir. O xidmətçidir, onu təhqir edən, alçaldan insanla mübarizədə məğlub olur.

Maarifçilər sentimentalizmi öz ideyalarının təsdiqində silah kimi götürmüşlür. Volter “Kandid”də acılayıb, gülüb, “Meropa”da ağlayıb, “Zaira”da göz yaşları axıdıb. Didro “Həyasız sərvət” və “Jak-fatalist” əsərlərində gülüb, amma dramlarında ağlayıb.

Avropanın müxtəlif ölkələrində sentimentalizm bir çox rənglər qazanmışdır. İngiltərədə sentimentalistlərin əsərlərində (Qoldsmitin “Vekfild keşişi” romanı və “Tərk edilmiş kənd” poemasında) sosial ədalətsizlik, mistika, idealizm, pessimizm tənqid olunmuşdur. Fransada və Almaniyada sentimentalizm maarifçilik ədəbiyyatı ilə çulğalaşmışdı, bu da ingilis sentimentalizmi ilə müqayisədə onun sifətini göstərir. Beləliklə, hər bir xalqın ədəbiyyatı özünün keçdiyi tarixi inkişaf yolundan asılı olaraq, milli xarakterlərin parlaq təsviri kimi onun xüsusiyyətlərinin təntənəli daşıyıcısına çevrilir.

**İspan ədəbiyyatı**

İspaniya yezuitlərin vətənidir. İspaniyada inkvizisiya 3 əsr ərzində (XVI – XVIII əsrlər) 30 min insanın yandırılması, 300 minə yaxın insanın isə həbsxanaya salınması prosesində öz qəddarlığını göstərmişdir. İspan katolik kilsəsi Roma papasının dini inamı qorumaqda ən sadiq tərəfdaşı olmuşdur. Əgər Fransa və İngiltərədə absolyutizm (mütləqiyyətçilik) feodal anarxiyası ilə mübarizədə qurulmuşdusa, İspaniyada belə olmamışdı. Kral hakimiyyəti feodalların imtiyazlarını əllərindən alaraq, cəngavər – ruhani ordenlərini özünə tabe etmiş, onları torpaq mülkiyyətindən azad etmişdi. Bu proseslər Lope de Veqanın “Fuente Ovexuna” pyesində öz əksini tapmışdı.

XV əsrdə kral hakimiyyəti Kastiliya və Araqon şəhərlərinin ittifaqını təşkil etdi (“Müqəddəs Germandada”), bu ittifaqın köməyi ilə iri feodalları hissə-hissə öz müstəqilliklərindən məhrum etdi. İngiltərədə və Fransada kral hakimiyyəti merkantilizm (ticarətin və sənayenin inkişafı üçün keçirilən iqtisadi siyasət) tətbiq etdi, ölkənin iqtisadi gücünü artırdı. İspaniyada kral hakimiyyəti isə ağılsız siyasət yeridərək, xarici ticarət sahəsində xarici mallara üstünlük verərək, milli istehsalın qarşısını aldı. Amerika koloniyasından Pireney yarımadasına axan qızıllar İspaniya üçün Allahın göndərdiyi qəddar bəla oldu. Ölkənin özünəməxsus təsərrüfatı dağıldı, çörək sənayesi, sənətkarlıq aradan qalxdı. “Məğlubedilməz Armada”nın 1588-ci ildə İngiltərə sahillərində darmadağın edilməsi nəticəsində ispan koloniyalarında iğtişaşlar baş verdi. İspaniyada absolyutizm iqtisadi və siyasi siyasət həyata keçirə bilmədi, ölkənin birləşməsinə nail olmadı. XVI əsrdə ispan inkvizisiyasına qarşı güclü üsyanlar baş verdi. Bu tarixi hadisələri Kalderon “Ölümdən sonrarı məhəbbət” pyesində qələmə almışdı.

XVII əsrdə İspaniya Avropada ikinci dərəcəli ölkəyə çevrilmişdi. Axırıncı Habsburqlar (III Filipp, 1598 – 1621; IV Filipp, 1621 – 1665; II Karl, 1665 – 1700) dövründə İspaniyada hakimiyyət dekorativ şəkildə qalmışdı. Aristokrat şair Vilyamedyanın (1580 – 1622) şeirlərində ispan kralları lağa qoyulurdu. Buna baxmayaraq Pireney yarımadasında intibah ideyaları yaşamaqda idi. Servantes və Lope de Veqa intibahın axırıncı titanları idilər. Lope Feliks de Veqa 25 noyabr 1562-ci ildə Madriddə anadan olmuş, 27 avqust 1635-ci ildə vəfat etmişdir. O, həyatı boyunca 3000 sonet, 3 roman, 4 povest, 9 ədəbi dastan və 1800 teatr əsəri yazmışdır. Ədəbi əsərlərini yazarkən keyfiyyətdən çox kəmiyyətə üstünlük verdiyi fikirləri söylənilsə də, teatr əsərlərindən 80-i ən məşhur əsərlərindən sayılır. Lope de Veqanın ispan teatrına xüsusi əmək sərf etmiş və onun inkişafında böyük rolu olmuşdur.

Lope de Veqa “Rəqs ustası”, “Madrid poladı”, “Bağbanların iti”, “Valensiyadan pəncərə”, “Feribanez və Okananın baş komandanı”, “Fuente Ovexuna” (“Qoyun bulağı”), “Fenisanın çəngəli”, “Kordova cəsarətlisi Pedro Karbonero”, “Ən yaxşı rəhbər. Kral”, “Kristofer Kolumbun Yeni dünya kəşfi”, “Olmedo cəngavəri”, “Axmaq qadın”, “Sevgi”, “İntiqam olmadan ədalət”, “Belisa kimi qoçaq”, “Amalfi Stevardın düşesi”, “Lo Fingido Verdadero”, “La Quardianın günahsız uşağı”, “Madness Valensiyada” adlı dram əsərlərinin, “Tərk edilmiş meşə” tamaşasının, “Drake Pirate”, “İsidro”, “Angelisanın gözəlliyi”, “Rimas”, “Arte nuevo de hacer comedias”, “Yerusəlimin fəthi”, “Rimas sacras”, “Filomena”, “Circe”, “El laurel de Apolo”, “La Gatomaquia”, “Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos” poemalarının, “Arkadia”, “El peregrino en su patria”, “Doroteya” fantastik nəsr əsərlərinin müəllifidir ([**az.wikipedia.org/wiki/Lope\_de\_Veqa**](https://az.wikipedia.org/wiki/Lope_de_Veqa)).

İspan filosofu Françisko Sançes (150 – 1632) F.Bekonun müasiri olub, intibah ənənələrini davam etdirir, orta əsrlər sxolastikasına qarşı çıxır, dərketmə yolu ilə faktları öyrənməyə çalışır, müasirlərini dünyanın dərkinə çağırırdı. Onun “Düşüncənin olmaması haqqında” əsəri (1581) XVII əsrdə ispan pessimistlərinin və aqnostiklərinin “Bibliya”sına çevrilmişdi. Baltasar Qrasian (1601 – 1658) öz əsrini qəmli zarafatları ilə ələ salırdı, lakin onun fəlsəfi ironiyaları insan qüvvəsinə inamsızlıq doğururdu.

XVII əsrdə İspaniyada fəlsəfi fikir mistik və pessimist xarakterdə olub Kalderonun dramaturgiyasında öz əksini tapırdı. İspaniyada bədii ədəbiyyat bu dövrdə qeyri-adi dərəcədə çox idi. İspaniyada intibah gecikmişdi, XVII əsrdə İspaniya ədəbiyyatında 3 bədii istiqamət: intibah realizmi (Lope de Veqa), klassisizm (alim-şairlər) və barokko (Kalderon) var idi.

İntibah realzmi antik mədəniyyət təcrübəsindən istifadə edib, ispan xalqının milli bədii ənənələrini yaşadırdı. İspaniyada intibah realizmi XVII əsrin birinci yarısında xalq bədii yaradıcılığına əsaslanırdı. İspan klassisizmi isə antik dövrün nüfuzlu müəlliflərini əsas götürərək, xalqın milli bədii zövqündən kənarlaşmır, antikliyin estetik prinsiplərini qiymətləndirirdilər. İspan barokkosu İspaniyada daxili və beynəlxalq şərtləri əsas götürərək, ölkənin ədəbi həyatında güclü mədəni hadisəyə çevrilmişdi.

Klassisizm İspaniyaya kənardan calaq olunmamışdı. Lope de Veqanın qüdrətli istedadı poetik reqlamentlərə tabe olmurdu. “Fuente Ovexuna” dramı ilə ispan dramaturgiyası inkişaf yoluna qədəm basmışdı. İspaniyada klassisizmin tərəfdarı olan alim-filoloqlar antik ənənələrlə ədəbiyyatın inkişafını ləngidirdilər. İspaniyanın Lope de Veqanın estetikasına qarşı Madrid akademiyası, başda Alkal Torres Ramira olmaqla universitet professorları çıxış edib, onun dramaturgiyasını cahil və varvar adlandırırdılar. Lakin klassisizmin tərəfdarları Lope de Veqanın sisteminə qarşı heç nə qoya bilməmişdilər. O, özünün estetik proqramını ədəbi təcrübəsi əsasında yaratmışdı. O, “Komediya əsərlərinə yeni rəhbərlik” poetik traktatında “biz İspaniyanı ciddi incəsənətlə yox etmişik, indi alimlər qarşımızda susmalıdırlar” deyirdi (s.27).

Lope de Veqanın və onun dramaturji nəzəriyyəsinin müdafiəsinə ardıcılı və pərəstişkarı Tirso de Molina, Rikardo de Turiya, professor Alfonso Sançes və başqaları qalxdılar. Torres Ramiranın traktatının üzə çıxmasından bir il sonra “Expostulatio Spongiae” (1618) adlı təkzib çap olundu. Orada Lope de Veqanın dramaturji sistemi – İspaniyaya qürur gətirən milli sistemi sübut edilirdi. Tirso de Molina onun sistemindən vəcdə gələrək, “Təvazökar adam sarayda” pyesinin son sözündə bu milli sistemi öyürdü. İspan yazıçıları Lope de Veqanın xalq dramına qarşı spesifik ispan dramı kimi klassisist teatrı qoyurdular və fəxr edirdilər. Yazıçı Rikardo de Turiya 1616-cı ildə “İspan komediyasına tərifli söz” əsərini çap etdirir. Tirso de Molina antik estetik məktəbin kanonlarını müzakirə edir. Lope de Veqa intibah realizminin əsas prinsiplərini formulə etmişdi. Klassisizm sənətin ən əsas ibrətamiz prinsiplərinə üstünlük verirdi. Lope de Veqa ona qarşı həzz, məmnunluq hissini qoyurdu. XVII əsrin ikinci yarısında dramaturgiyada xristian-moizəçi motivlər Alvaro Kubilyo de Araqon adlı birinin “Karlik muz” (“Qısaboylu ilahə”) didaktik poemasında əyləncəli komediya uğrunda döyüşür. “Teatr – ağıl məktəbi deyil, təbliğat aparan kafedra deyil, əxlaq təlimi almaq istəyirsənsə kilsəyə get, moizəyə qulaq as, müqəddəs Əhdi-ətiqi, Əhdi-cədidi əlinə al, özünü sağlam hesab et” (s.30).

İspaniyada klassisistlər qonqorizmi və ya kulteranizmi ədəbiyyatda barokko üslubunun meydana çıxmasında mühakimə edirdilər. Lope de Veqa və onun düşmənləri klassisistlər bir yerdə fəaliyyətdə idilər. Qonqorizm (kulteranizm) italyanlarda marinizmin, İngiltərədə evfuizmin ispanlarda bu adla təzahürü idi.

Qonqora (1561 – 1627) öz adını ədəbiyyat tarixinə yazdıran, mənşəcə aristokrat, Kordova şəhər rəisinin oğlu, mükəmməl təhsil almış, 55 yaşında kral kapellanı (kral keşişi) kimi yüksək dini vəzifəyə təyin olunmuş böyük şəxsiyyətdir.

Qonqora ispan ədəbiyyatına poetik nitq gətirmişdir. O, öz mövqeyini cəsarətlə müdafiə edib, “vulqar” ağılı ayıraraq, bəsitliyə qarşı “kultura”nı irəli sürürdü. Qonqoristlər klassisistlərin başqa bir üzü idi. Onlar antik incəsənəti, onun normalarını qəbul edən, məntiqin qanunlarını bilən “mədəni” insanlar üçün yazmaq istəyirdilər. “Kulteranizm” adı da buradan yaranmışdı. Klassisistlər də barbar orta əsrlərə qarşı “sivilizasiyalı” antikliyi irəli sürürdülər. Qonqora üçün mədəni insanlar real olmayanı anlamaq bacarığı olan, şüuraltıya malik insanlardır. Qonqora ağıla gəlməyən qəribə söz birləşmələrini seçir bir-birini inkar edən anlamları qarşılaşdırır, gözlənilməz müqayisələr, metaforlar tapır. Lope de Veqa kulteranistlərin poetik üsullarını zarafatyana ələ salır: “Siz 24 saat ərzində mədəni şair yarada bilərsiniz. Neçə dəfə sözlərin, latın sözünün və ya 4 formulun, frazanın yerini dəyişə bilərsiniz və məsələ həll olunar” (32).

Qonqorizm – ədəbi barokkonun içindən çıxmışdır. Barokko üslubunda olan pessimizm, faciəvi coşğunluq, nizamsızlıq, bağırtılı disharmoniya qonqoristlərin də poetik forması, dünyagörüşləri, həyat fəlsəfəsi idi. Qonqoranın sonetlərində belə bir-birinə zidd fikirlər, ifadələr vardır. Məsələn, şirin zəhər, nəvaziş və inildəmə, xoşbəxt əziyyət. Qonqora hesab edirdi ki, ölümü və əzabı poetikləşdirmək onun vəzifəsidir. Bunlar həyatda ən tutqun və qəribə şeirlərdir. O dəfələrlə deyirdi ki, həyatda daimi heç nə yoxdur, çalışmaq, təcrübə əbəsdir.

Müasirləri onu kulteranizmin yaradıcısı kimi qiymətləndirmişlər, hətta Servantes onu çox tərifləmiş, təkrarolunaz və nadir dahi adlandırmışdır. Onun əsərləri – 1580 – 1626-cı illərdə yazılmış 23 min misradan ibarət 420 poetik əsər [1627](http://az.wikipedia.org/wiki/1627)-ci ildə işıq üzü görmüşdür. Ölümündən az sonra Xuan Lopes de Vikunya onun əsərlərinin külliyyatını tərtib etmiş, “İspan Homerinin mənzum əsərləri” adı ilə [1634](http://az.wikipedia.org/wiki/1634)-cü ildə çap etdirmişdir.

Qonqorizm klassisistlərin müqavimətlərinə, alim-şairlərin, Lope de Veqanın kinayəsinə baxmayaraq, XVII əsrin ədəbiyyat tarixində özünə yer etmişdir. Qonqorizm bir müddət ispan ədəbiyyatına təsir etmiş, ikinci dərəcəli şairlərin, hətta Kalderonun yaradıcılığında iz qoymuşdur.

Luis de Qonqora 11 iyul 1561-ci ildə [Kordovada](http://az.wikipedia.org/wiki/Kordova_%28%C4%B0spaniya%29) qədim zadəgan ailəsində anadan olmuş, 23 may 1627-ci ildə vəfat etmişdir. [XVII əsr](http://az.wikipedia.org/wiki/XVII_%C9%99sr) [ispan ədəbiyyatında](http://az.wikipedia.org/wiki/%C4%B0span_%C9%99d%C9%99biyyat%C4%B1) [barokko](http://az.wikipedia.org/wiki/Barokko) ədəbi cərəyanının ən böyük şairi və yaradıcısı Don Luis de Qonqora-i-Arqote olmuşdur. Qonqora öz orijinal poeziyası ilə barokko ədəbiyyatında qonqorizm, kultizm, kulterianizm adları ilə səciyyələnən bir cərəyanın yaranmasına səbəb olmuşdur.

Atası Fransisko de Arqote Kordova şəhər hakimi idi. İlk təhsilini şair evdə almış, Salamanka Universitetində oxumuşdur. Qonqora təhsilini bitirib keşiş rütbəsi alır və bir vəzifə tutmaq arzusu ilə [Madrid](http://az.wikipedia.org/wiki/Madrid)ə gəlir. Lakin latın və yunan dillərini mükəmməl bilməsi və aristokratlığı ona kömək etmir. Qonqora uzun müddət müxtəlif vəzifələrdə işləyir. Ancaq ölümündən bir az əvvəl, [1626](http://az.wikipedia.org/wiki/1616)-cı ildə o, [III Filippin](http://az.wikipedia.org/w/index.php?title=III_Filipp&action=edit&redlink=1) saray kapellanı vəzifəsini tutmağa layiq görülür. Bu rütbə nə qədər şərəfli olsa da, şairi maddi cəhətdən təmin etmirdi. Qonqora bu dövrdə yazdığı məktublarda yoxsulluqdan, onu təqib edən uğursuzluqlardan, borclarını ödəmək üçün ev əşyalarını satmasından danışır, şikayətlənir. Şeir yaradıcılığı da onu sevindirməmişdir. Madriddə olarkən o, şeirlərindən az bir hissə çap etdirmişdir. Ölümündən iki il əvvəl şair səhhəti pozulmuş halda ciddi baş ağrıları ilə doğma şəhəri Kordovaya qayıdır. Ölümündən sonra o, İspaniyanın ən böyük şairi kimi şöhrət qazanır.

Qonqora İspaniyanın həyatında baş verən güclü siyasi-ictimai və mədəni böhran dövründə yaşayıb və yeni dövrün qarşıya qoyduğu problemlərə cavab verərək, öz poetik üslubunu yaratmışdır. Ədəbiyyat tarixində qonqorizm, yaxud kulteranizm adı ilə məşhur olan bu üslub ispan ədəbiyyatının sonrakı inkişafı üzərində güclü təsirə malik olmuşdur. Hətta Lope de Veqa, [Fransisko Kevedo](http://az.wikipedia.org/w/index.php?title=Fransisko_Kevedo&action=edit&redlink=1) kimi ədəbi düşmənləri də Qonqoranın təsirindən yaxa qurtara bilməmişdir. Bəzən onu qaranlıq, dumanlı, cəfəng şair saymışlar. Lakin XIX əsrin sonlarında Fransada, XX əsrdə isə İspaniyada Qonqoranın irsinə maraq güclənmişdir. Ruben Daria, Qarsia Lorka, Pablo Neruda kimi şairlər, Damaso Alonso, Menendas Pedal və başqa ədəbiyyatşünaslar onun poetik təcrübəsini yeni şəkildə dərk etməyə çağırırdılar.

Qonqoranın poeziyasında intibah humanizmi yeni, adət olunmamış formalarda təzə həyat qazandı və yaşadı. Adətən, Qonqoranın yaradıcılığını iki dövrə bölürlər: aydın üslub dövrü ([1610](http://az.wikipedia.org/wiki/1610)-cu ilə qədərki dövr), dumanlı üslub dövrü (1610-cu ildən sonrakı dövr). Müasir ədəbiyyatşünaslıq belə bir bölgünü rədd edir. Aparılan tədqiqatlar nəticəsində sübut olunur ki, poetik üslubların şüurlu şəkildə qarışdırılması, şairin şəxsi bədii tapıntılarının problemləşdirilməsi, latinizmlər və neologizmlər hesabına şeirdə işlənən söz ehtiyatının genişləndirilməsi, sintaksisin qətiyyətlə yenidən qurulması kimi xüsusiyyətlər onun yaradıcılığının bütün dövrləri üçün xasdır. Onun ilk dövrlərdə tez-tez müraciət etdiyi romans, letrilya, sonet janrlarına [1616](http://az.wikipedia.org/wiki/1616)-cı ildən sonra da rast gəlirik.

Müasir ispan filoloqu [Damaso Alonso](http://az.wikipedia.org/w/index.php?title=Damaso_Alonso&action=edit&redlink=1) doğru qeyd edir ki, Qonqora özünün ən yaxşı əsərlərini yaradıcılığının ikinci, dumanlı dövründə yazmışdır. “Polifem və Qalateya haqqında dastan”, “Piram və Fisba”, “Tənhalıqlar” kimi əsərlərində onun şeir texnikası, sənətkarlığı əlçatmaz bir yüksəkliyə qalxır. Onun bu dövrdə yazılan şeirlərində sönük, süst bir misra belə tapmaq çətindir. Şair üslubu son dərəcə gərginləşdirir, metonimiya, istiarə və mübaliğələrdən sıx-sıx bəhrələnir. Şeir mətninə artıq işlək olmayan latın sözləri daxil edilir, ifadələrin quruluşu mürəkkəbləşdirilir. Ona görə də Qonqoranı birdən-birə, asanca başa düşmək çətindir, onu anlamaqdan ötrü müəyyən hazırlıq və diqqət tələb olunur.

Orta əsr ispan poeziyasının ən mühüm xüsusiyyətlərindən biri onun ərəb şeiri ilə sıx əlaqəli olmasıdır (muvaşşah şeiri). Bu əlaqə XVI – XVII əsrlərdə da davam etmişdir. Əndəlisdə isə ərəb poeziyasının forma və motivləri daha güclü olmuşdur. Əndəlib poeziyasında muvaşşah şeirinin ispan şeirinə təsiri böyükdür.

Muvaşşahın ilk nümunələri onuncu əsrdə yaranmış, sonrakı əsrlərdə daha coşqun inkişaf etmişdir. Bununla belə, bu dövrdə köhnə qəsidə formasında yazan şairlər də çox idi. Beləliklə, ədəbiyyatın hər iki qolu – həm yeni, həm də köhnə üslubu inkişaf edirdi.

Muvaşşah şeiri ərəb-ispan poeziyasının ərəb ədəbiyyatına bəxş etdiyi ən böyük yenilikdir. Bu formanın yaradıcısı Müqəd­dəm ibn Müafə hesab olunur. Muvaşşah şeiri ərəb ədəbiy­yatında ən böyük yenilikdir. Bu şeir ərəb poeziyasında təxminən beş əsrlik bir müddət ərzində formalaşmış poetik ənənələrə zərbə endirir və onun qafiyə və vəzn kimi dəyişməz buxovlarını qırıb poetik fikrin daha asan və sərbəst ifadəsinə nail olur.

Muvaşşah şeiri qufl və beyt hissələrindən ibarətdir. Hər bir şeir quflla başlayır. Adətən qufl iki və ya daha çox mis­radan – ğusndan ibarət olur. Qufldakı misralar öz aralarında qafiyələnir və müəyyən vəznə malik olur.

Qufldan sonra gələn beyt hissəsi də müxtəlif sayda mis­­­ralardan – ğusnlardan ibarət olur. Beytin qafiyələri quflun qafiyə­sindən fərqli olur. Sonra şeirdə qufl və beytlər növbələşir, qufllarda qafiyə gözlənilir, beytlər isə ayrı-ayrılıqda qafiyələnir. Təxminən bu cür formul alınır: aa, bbb, aa, vvv, aa, sss, aa və sair...

Klassik muvaşşah təxminən beş beytdən, altı qufldan ibarət olur. Axırıncı qufl xərca adlanır. Xərcada adətən yahikmətamiz bir fikir söylənilir, ya da oxucu gözləmədiyi bir halla qarşilaşir. belə ki, bəzən xərca dialektdə və yaxud başqa dildə olur, bəzən də burada açiq-saçiq bir fikir söylənilir. şairlər öz muvaşşahlari­nin xərca hissəsinə diqqət yetirirdilər.

Muvaşşah heç bir qaydaya tabe olmayan bir şeirdir. Ona görə də təsvir etdiyimiz forma tez-tez pozulur. Misraların sayı, beytlərin sayı, qafiyə sistemi istənilən şəkilə salına bilər. Muvaş­şahın yüzlərlə bir-birindən fərqli nümunələri vardır. Ən əsas cəhətlər bu şeirin nəğmə üstə bəstələnməsindən irəli gəlir və onun oynaqlığı, yüngüllüyü, dilinin sadəliyi ilə xarakterizə olunur. Muvaşşahlar adətən sevgi mövzusunda – qəzəl janrında olur. Lakin həcv, mədh, fəxr və s. janrlarda olan muvaşşahlar da vardır. Bu şeir 4 – 10 misra olur. İlk 2 beyti öz aralarında, bəndin son beyti isə həmin beytlərlə qafiyələnir. Bu sözün iki mənası vardır: o, “belə dolanan kəmər” və “çiyinə salınan çələng” mənalarını verir. İkinci məna bu şeirin xüsusiyyətlərinə daha çox uyğun gəlir. O dövrdə İspaniyada gəlinləri çələnglərlə bəzəyirdilər, bu çələnglər əlvan olurdu. Muvaşşah şeirində də əlvanlıq vardır. Müxtəlif qafiyələr, müxtəlif ölçülər bu şeirdə işlənə bilir. Bu ruhda yazılmış şeirlər məhəbbət, aşiq-məşuq sevgisi, əlbəttə, irfani məzmun daşıyıb işıqlı, nurlu bir aləmə, gözəlliklər aləminə qovuşmağın rəmzi kimi səslənir.

Muvaşşahın yaranması barədə bir çox təzadlı mülahizələr vardır. Bəzən alimlər bu şeirin meydana gəlməsini Ibn əl-Mutəzzin adı ilə bağlayırlar, onun xəmriyyə (şərab) janrında aşağıdakı quflla başlayan bir muvaşşahı olduğunu söyləyirlər:

Ey saqi, biz səndən şikayətliyik,

Çünki nə qədər çağırsaq da bizi eşitmirsən.

Lakin bu şeirin İbn əl-Mutəzzin divanına sonradan daxil edilməsi söylənilir. Əslində muvaşşah İspaniya şairi Əbu Bəkr ibn Zuhr əl-Əndəlusiyə məxsusdur. İbn Bəssam, Ibn Xəldun kimi məşhur tarixçilərin fikrincə, muvaşşah İspaniyada təşəkkül tapmış, formalaşmış, yalnız bundan son­ra Şərqdə yayılmağa başlamışdır.

Alimlər muvaşşah şeirinin yaradıcısı barədə müxtəlif fikirlər irəli sürürlər. İbn Bəssam “əz-Zəxirə” əsərində yazır: “Məlum olduğuna görə, muvaşşahın vəznlərini yaradan və üslubunu kəşf edən kor şair Məhəmməd ibn Mahmud əl-Qabri olmuşdur”. Digər görkəmli alim İbn Xəldun isə “Müqəddimə” əsərində yazır ki, muvaşşahın ixtiraçısı İspaniyada əmir Ahdulla ibn Məhəmməd əl-Mərvaninin saray şairlərindən olan Müqəddəm ibn Müəfa əl-Qabri olmuşdur. Sonra “əl-Əqd” kitabının müəllifi İbn Əbd Rəbbihi də onun yolu ilə gedib muvaşşah yazmışdır. Lakin sonrakı nəsillər onları unutmuş, muvaşşahları itib-batmışdır. Bu sahədə ilk şöhrət qazanan isə əl-Mariyyanın hökmdarı Mötəsim ibn Sumadehin saray şairi Übadə əl-Qəzzaz olmuşdur. Qeyd etdiyimiz kimi, İbn Xəldun öz “Müqəddimə”sində bu janrda ilk geniş şöhrət tapan şairin İbn əl-Qəzzaz adı ilə tanınan Əbu Abdulla Məhəmməd ibn Übadə olduğunu göstərir. Lakin İbn Bəssam “əz-Zəxirə” əsərində bunun əksinə olaraq qeyd edir ki, bu sahədə birincilik İbn Qəzzazdan xeyli əvvəl yaşamış Übadə ibn Məus Səmaya mənsubdur. İ.Y.Kraçkovski də bu fikri təsdiq edir. Sonralar isə bu janr əl-Əmə ət-Tutaymə, İbn Bacə ibn Zuhr, İbn Səhl Usənəddin ibn əl-Xətib və başqaları tərəfindən inkişaf etdirilmişdir. Daha sonra Səna əl-Məlikin sayəsində muvaşşah Şərqə də yayılmış, burada onun yazı üslubu, vəznləri nəzəri cəhətdən əsaslandırılmışdır.

İki böyük alimin muvaşşahın yaranmasını müxtəlif adamların adı ilə bağlamaları elm aləmində bir çaşqınlıq yaratsa da, hər iki şairin – həm Məhəmməd ibn Mahmudun, həm də Müqəddəm ibn Müəfanın eyni kənddən çıxması, hər ikisinin İspaniyanın Qabr kəndindən olması muvaşşahın müəyyən bir mühitin məhsulu kimi meydana gəidiyini söyləməyə əsas verir (**Azəbaycan ədəbiyyatı tarixi. 6 cilddə. 2-ci cild**). Təbii ki, bu şeir birdən-birə yaranmamış, müəyyən inkişaf yolu keçmişdir. Buna görə də muvaşşahın yaradıcılarının müxtəlif mənbələrdə müxtəlif cür verilməsi də təəccüblü deyildir. Çünki muvaşşah zəminsiz bir yerdə yaranıb bir şəxsin dühasının məhsulu ola bilməz. Ədəbi janrların formalaşması uzun sürən bir proses olub cəmiyyətdə baş verən təbəddülatların nəticəsi kimi meydana çıxır. Muvaşşah şeirinin yaranması da o dövrkü ərəb-ispan cəmiyyətinin spesifik xüsusiyyətləri, müxtəlif xalqların mədəniyyətlərinin çulğaşması, Şərqlə Qərbin qovuşmasının spesifik bəhrəsi kimi meydana çıxır. Muvaşşah şeiri klassik ərəb poeziyasının xalq şeiri, xalq nəğmələri ilə sintezindən doğan bir ədəbi növdür. O dövrdə İspaniya kəndlərində türk aşıqlarına bənzəyən, şeir qoşub onu müəyyən melodiya ilə ifa edən xalq sənətkarlarının (trubadur­ların) musiqi ilə müşayiət olunan nəğmələri var idi. Həmin trubadurların nəğmələri muvaşşah şeirinə oxşayır. Trubadur nəğmələri XII əsrdə yaranmışdır, aşağı təbəqənin yaradıcılığı sayılır. Bu təbəqələr ərəb dilinə, ərəb poetika qanunlarına bələd olmadıqlarından bu cür sərbəst şeir yaranmışdır. Muvaşşah şeirinin məhz bu cür sənətkarların yaradıcılıq məhsulu kimi meydana çıxması ilk növbədə xalq yaradıcılığı ilə bağlı olmuşdur. Buna görə də bəzi alimlər bu şeiri ispan trubadurlarının nəğmələri ilə də bağlayırlar. Lakin ilk trubadur nəğmələri XII əsrin əvvəllərində yarandığından onların muvaşşahın yaranmasına təsirindən deyil, hər ikisinin eyni zəmində yaranmasından, eyni kökdən bəhrələnməsindən danışmaq daha düzgün olar. Hər iki şeir forma və məzmun cəhətdən yaxındır. Hər iki şeir aşağı təbəqələr arasında yaranmışdır. Məhz bu təbəqələr ərəb dilinə, ərəb poetikasının qanunlarına dərindən bələd olmadığından bu cür sərbəst bir şeir yaratmışlar. Muvaşşahın ilk janrı da xalqın ruhuna daha yaxın olan qəzəl idi. Zaman-zaman muvaşşahın geniş yayılması, onun ziyalı, aristokrat təbəqələr tərəfindən qəbul edilməsi, saraylara yol tapması bu şeirin məzmununa yeni çalarlar gətirir, mədh, həcv, fəxr, hikmət və sair kimi muvaşşah növləri yaranır. Fəlsəfi düşüncəyə meyil, həyat, bəşəriyyət haqqında müdrik sözlər də bu şeirin əsas xüsusiyyəti idi. Bunlar xalq aforizmi və xalq fəlsəfəsindən doğan kəlamlar idi.

Muvaşşah şeiri klassik ərəb poeziyasının xalq şeiri, xalq nəğmələri ilə sintezindən doğan ədəbi növdür. İlkin dövrlərdə muvaşşahın qəzəl forması yaranmış, sonra bu şeir saraylara yol tapmış, yüksək təbəqələr tərəfindən qəbul edilmiş, bu şeirin mədh, həcv, fəxr, hikmət və s. formaları formalaşmışdır. Onun xalq təfəkkürünə yaxın olması şeirdə fəlsəfi fikirləri daha asan ifadə etməyə kömək etmişdir. Bu şeirin görkəmli nümayən­dələri Əbu Abdulla Məhəmməd ibn Übadə, Übadə ibn Məus Səma, əl-Əmə ət-Tutaymə, İbn Bacə əl-Qurtubi, Əbu Bəkr ibn Zuhr, İbn Səhl Usənəddin ibn əl-Xətib və başqaları olmuşdur. Avropa ədəbiyyatında muvaşşah şeiri akrostix adlanır.

Muvaşşah şeiri ispan poeziyasına güclü təsir etmişdir. Qonqora da keçmiş ispan-ərəb xilafətinin paytaxtı Kordovada doğulduğu üçün onun şeirlərində ərəb poeziyasından gələn cəhətlər daha güclü olmuşdur, o cümlədən, Əndəlusda yaşamış ərəb şairi İbn Səidin şeirləri ilə Qonqoranın şeirləri arasında bir sıra bədii vasitələrin, poetik üsulların yaxınlığı tədqiqatçıların diqqətini nahaq yerə cəlb etməmişdir. Lakin bu poeziyada yunan-latın mədəniyyəti ilə yaxınlaşan Qonqora həm də yeni bir hadisə kimi meydana çıxır.

O, ilk dəfə İspaniyada poetik dilin zərif incəliyi ilə fikrin dumanlığı prinsipini dəb halına gətirdi. Bu yolla Qonqora özünün irsinin yüksək mədəni təbəqələr üçün olduğunu, sadə, qara camaatdan ötrü yazılmadığını nəzərə çatdırırdı. O, belə güman edirdi ki, hamı üçün yox, seçmələr, mədənilər (ispanca “los kultos”) üçün yazmaq lazımdır. Kulteranizm termini belə yaranmışdır.

Ancaq “mədənilər”, seçmələr üçün yazmaq prinsipində qonqoristlər klassisistlərlə birləşdilər. Lakin klassisistlər xalqa nifrət etmir, əksinə, onlar mədəniyyətsizlik, gerilik səviyyəsinə enmədən, onları maarifləndirmək və antik mədəniyyət zirvəsinə qaldırmaq meyili ilə hərəkət edirlər. Qonqoristlər isə incəsənətin aristokratlığı prinsipini təbliğ edir, xalqa ikrahla yanaşırdılar. Onların mədəni hesab etdiyi adamlar qeyri-real, ancaq instinktiv yolla dərk edilənləri anlayanlardır. Qoy qara camaat öz vulqarlığı ilə torpaqda, kobud maddi aləmdə batıb qalsın. Şair ondan yüksəkdir, ona nifrət edir, ancaq çox seçmələr, incə təbiətli adamlar üçün yaradır.

Qonqora öz şeirlərində həmişə ən ağılkəsməz söz birləşmələri düzəldir, bir-birini rədd edən anlayışları qarşılaşdırır, gözlənilməz müqayisələr aparır, nadir bənzətmələr, istiarələr işlədir. Fransisko Kevedo Qonqoranın şeirlərində olan bu cəhətə işarə edərək yazır: “Kulteranistlərin zərgərlik emalatxanasında çaylar üçün axan büllur və dəniz köpüyü üçün donmuş büllur, dənizin hamar səthi üçün yaqut xalça, çəmənliklər üçün zümrüd süfrələr hazırlanır. Qadın gözəlliyi orada cilalanmış gümüşdən boyunlar, saçlar üçün qızıl saplar, gözlər üçün inci ulduzlar, sifətlər üçün mərcan və ləl dodaqlar, pəncələr üçün fil sümüyündən əllər, fısıldamaq üçün ənbər nəfəslər, sinələr üçün brilyantlar, yanaqlar üçün çoxlu miqdarda sədəf hazırlanmışdır. Onların şeirlərində qadınlara əvvəlcədən kürk və çəkmə geyib ancaq xizəkdə yaxınlaşmaq olar: əl, alın, boyun, sinə hamısı buzdan və qardandır”. Kevedo bir qədər mübaliğəyə yol versə də, onun iradları doğrudur. Bu iradlar Sabirin klassik Azərbaycan ədəbiyyatında geniş yayılan, qadın gözəlliyinin təsvirində sıx-sıx işlənən bənzətmələrə qarşı yazılmış şeirini xatırladır.

Qonqora və onun davamçıları ispan ədəbiyyatında barokko ədəbi cərəyanının əsas nümayəndələridir. Məsələ təkcə formada, dildə, üslubda deyil, bəlkə onların həmin formadan istifadə edərək irəli sürdükləri baxış və görüşlərdədir. Onların əsərlərində barokko üslubuna məxsus bir bədbinlik, faciəvilik, nizamsızlıq, sistemsizlik vardır. Qonqoranın işlətdiyi bəzi müqayisələrə diqqət yetirək: “ən şirin zəhər”, “oxşamalar və iniltilər”, “bəxtiyar iztirab”. Ümidsizlik, bədbinlik, dünyanın puçluğu, mənasızlığı haqqında danışmaq, uğursuzluğu, ölümü, iztirabları qələmə alan qonqoristlər üçün təbii bir haldır. Qonqoranın bir şeirindən götürdüyümüz aşağıdakı parça bu cəhəti doğru əks etdirir.

Xeyir – bir günlük çiçək,

Açılar tezdən səhər.

Günorta artıq solar,

Qalmaz ondan bir əsər.

Kədər – müəzzəm palıd,

Ucalar asimana.

Saqqalı yamyaşıldır,

Zaman toxunmaz ona.

Həyat saçan bir ceyran,

Köksündən vurur əcəl.

Uğur – ilbiz. Sürünür.

Çatmaz ölümdən əvvəl.

“Ümid sübhü aparır, gözləmir zaman ancaq:

Xeyir dağlar dalında, ölüm qapıdadır, bax!”

Belə bir kədər, ümidsizlik zamanın doğurduğu əhval-ruhiyyə idi. Süqut, tənəzzül dövrünün doğurduğu bədbinlik idi. Qonqora ilk dəfə ispan ədəbiyyatında bu süqutu görən, onu yeni, orijinal poetik forma ilə əks etdirən qüdrətli, yenilikçi bir şair olmuşdur. Klassisistlərin, Lope de Veqa və Kevedonun hücumlarına baxmayaraq, qonqorizm XVII əsrin ədəbiyyatına güclü təsir göstərmiş, hətta onun düşmənləri də bu təsirdən yaxa qurtara bilməmişlər. Kalderonun yaradıcılığında bu ədəbi cərəyanın təsiri daha güclü olmuşdur.

Qonqora şüurlu şəkildə yaradıcılıq işi aparan, nə istədiyini çox gözəl bilən, öz poetik sistemini nəzəri cəhətdən əsaslandırmağı bacaran bir sənətkar idi. 1613-cü ildə öz “Tənhalıqlar” poemasını bitirib Kordovadan Madridə göndərəndə onu başa düşməmiş və etirazla qarşılamışlar. Anonim rəyçinin poemanın dili haqqındakı kəskin tənqidi qeydlərinə cavab olaraq şair yazırdı ki, o, ümumişlək ispan dilinə kamillik və mürəkkəblik verib, onu nəsr dilindən fərqlənən qəhrəmanlıq dilinə yaxınlaşdırmaq istəmişdir. İfadələrin tam aydın olmaması, qaranlıq qalması oxucunu düşünməyə, şairlə fəal yaradıcılıq əməkdaşlığına yönəldir. Adi, adət olunmuş, hamının işlətdiyi söz və ifadələr oxucunu hərəkətə gətirmir, dumanlılıq isə onu fəallaşdırır, düşündürür, aydın olmayanı aydınlaşdırmağa çağırır. Gördüyümüz kimi, Qonqora mürəkkəblikdən, fikrin aydın olmamasından şeirin estetik təsir gücünü artırmaq məqsədilə istifadə edir.

Qonqora fikrinin genişliyi, maraq dairəsinin rənga-rəngliyi, mədəni səviyyəsinin zənginliyi ilə seçilən bir şairdir, onun şeirlərində coşqun lirizmlə öldürücü sarkazm, xalq romanserolarını xatırladan aydın ahəngdar şeirlərlə “Tənhalıqlar” poemasının rəmzi, eyhamlı obrazlılığı bir vəhdət halındadır. Qonqora İspaniyada barokko üslubi cərəyanının banisi kimi tanınır. Onun şeir dilinin, obrazlarının yeniliyi İspaniyanın və Latın Amerikasının bir çox sənətkarlarının diqqətini cəlb etmiş, [Ruben Dario](http://az.wikipedia.org/w/index.php?title=Ruben_Dario&action=edit&redlink=1), [Pablo Neruda](http://az.wikipedia.org/wiki/Pablo_Neruda) kimi şairlərə də təsir göstərmişdir.

XVII əsr İspaniyada dramaturgiya əsridir. Lope de Veqa, qüdrətli sənətkar teatrı ümumxalq incəsənətini yüksəklərə qaldırmışdır. Onun pyeslərini hamı sevmişdir. Lope de Veqanın yaradıcılığı haqqında çox yazılmışdır.

Lope de Veqanın istedadlı davamçılarından biri Gilyen de Kastrodur (1569 – 1631). Onun qələminə ispan milli qəhrəmanı Sid haqqında məşhur dramaturji xronikalar məxsusdur. Dramaturji xronikanın birinci hissəsi (“Sidin gəncliyi”) Kornel tərəfindən tərcümə olunub fransız klassisist teatrında səhnələşdirilmişdir. Kornelin “Sid” və Gilyen de Kastronun “Sidin gəncliyi” əsərləri arasında nisbi əlaqələr vardır.

Gilyen de Kastro Lope de Veqanın realist prinsiplərini əsərlərində qorumuşdur. Lope de Veqanın bədii sistemi ruhunda milli poetik ənənələrdə istifadə etmiş, qəhrəmanlar haqqında xalq rəvayətlərinin tərifini göylərə qaldırmışdır. Gilyen de Kastronun pyesində xalq hekayətlərinin romantikasından istifadə olunmuşdur. Onun pyesində o zaman üçün adi olan dramaturji konflikt vardır, iki məşhur nəsil arasında münaqişə, dueldə təhqir, hər iki nəsilin gənc aşiqlərinin əzabları və ölümü. Onun obrazları canlı insanlardır. Hər birinin öz sifəti vardır. Kral yox, Fernando mühakiməli və ehtiyatlıdır, qraf Losano lovğa və kobuddur. Himenanın atasının, Himenanın, Rodriqonun (Sidin) özlərinə məxsus cizgiləri vardır. Xarakterlərində hər bir obrazın nitqi canlıdır, xarakterlərinə uyğundur. Cəngavərlikdə təzəcə ad-san qazanan gənc Rodriqo Losanonu atasını təhqir etdiyinə görə duelə çağırır. Losano rəhmdilliklə ona deyir: “Sənin ağzından süd iyi gəlir”. Gənc ona cavab verir ki, intiqam uzaqda deyil, dodağımdakı süd sənin qanınla qarışmışdır (s.34). Rodriqo ilə qraf Losano arasındakı kobud söyüşmə Himenanın və infant don Urakanın gözləri önündə baş verir. Sidin atası Dieqo Laynes oğlunun cəsurluğunu yoxlamaq üçün onun əlini dişləyir. Bundan narazı qalan Sid deyir ki, əgər sən mənim atam olmasaydın, şapalaq ilişdirərdim. Bu sözlər qocaya xoş gəlir, onun oğlu qadın kimi şıx geyinən, ağlayan deyil, o döyüşçüdür. Sənin qəzəbin mənə sevinc gətirir, mən sənə xeyir-dua verirəm (s.85).

Pyesdə Sidin xarakteri açılır. O, atasının təhqir olunmasına dözə bilmir, bu təhqirə cavab verməsə ölməyə hazırdır. II Filipp kral səhnəsində səbri çatmır. Səhnə monarx adını təhqir edir, onu katolik kralı güman edir. Lope de Veqa krala məhəl qoymayıb həmişə monarxları ləyaqətsiz görkəmdə təsvir edib. Onun şagirdləri də bu yolla getmişlər. Gilyen de Kastro kralın vassallardan asılılığını göstərmişdir. Losano və Dieqo Laynes bir-birilərini təhqir edirlər. Kral onları barışdırmaq istəyir, lakin ona qulaq asmırlar. Losano düşməninə şapalaq vurur. O, bu hərəkətini kralın qarşısında, ona hörmət etmədən yerinə yetirir. Fernando özbaşına vassalını cəzalandırmağı fikirləşir.

Yox, yox, kral, Losano hakimiyyətdir.

O varlıdır, qarşısı alınmazdır, ədəbsizdir.

Bu addımda təhlükə vardır krallığa.

Bu səhnə ispan mütləqiyyətinin göstəricisidir. Kral hakimiyyəti nominaldır, yalnız kağız üzərindədir.

XVII əsr ispan ədəbiyyatının dramaturqlarından biri də Xuan Ruis de Alarkondur (1581 – 1639). O, [Lope de Veqa](https://az.wikipedia.org/wiki/Lope_de_Veqa) məktəbinə mənsub olan dramaturqlardan biri olmuşdur. Dramaturq əsərləri üzərində vasvasılıqla dönə-dönə işlədiyindən başqa həmkarlarından az yazmışdır. Onun cəmi iyirmi altı pyesi məlumdur. Buna görə də öz dövründə Alarkon az tanınmışdır. Xarici ölkələrdə onun irsinə göstərilən maraq Alarkonun yada düşməsinə, maraqla qarşılanmasına səbəb oldu.

Alarkon Meksikada zadəgan ailəsində anadan olmuş, təhsilini İspaniyada almışdır. Ömrü boyu yüksək dövlət vəzifəsində çalışmışdır. Onun yaradıcılıq tarixi özünə məxsus şəkildə formalaşmışdır. Müasirləri onu tanımamışlar. Ölümündən sonra isə tamam unudulmuşdur (Xuan Ruis de Alarkon [4 avqust](https://az.wikipedia.org/wiki/4_avqust) [1639](https://az.wikipedia.org/wiki/1639)-cu ildə vəfat etmişdir). Onun yaradıcılığı haqqında son iki əsrdə danışmağa başlamışlar, unudulmuş dramaturqu yada salmışlar. O, Meksikada aristokrat ailəsində anadan olmuş, təhsilini vətənində alıb İspaniyaya gəlmiş, həyatını burada keçirmiş, Dövlət Şurasında Amerika məsələləri üzrə məruzəçi olmuşdur. Onun ən yaxşı əsəri “Seqoviyadan olan toxucu” pyesidir. O, əsərdə insan xarakterinin gücündən, qəhrəmanlığın gözəlliyindən, iradənin sarsılmazlığından danışır. Əsərdə dini mistika, dini motiv yoxdur. İnsanın qorxulu taleyi təsvir olunur. Həqiqətdə göy qübbəsi insanların çiyninə düşür. Belə görünür ki, onun xilası yoxdur, üzərinə düşən ağırlıqdan öləcək. O, qüdrətli Atlant kimi öz çiyinlərində hüdudsuz bədbəxtlikləri saxlayır, o təslim olmur, vüqarlı çağırışla bədbəxtlikləri çiynindən atmalıdır. O qalib gəlir, güclüdür, cəsurdur, dözümlüdür, mərddir. Onun bu həyatında xoşbəxtliyin vüqarlı çağırışında nə qədər optimizm vardır.

Mən son dərəcə sevinirəm ki,

Hələ yaşayıram.

Yer üzü qüvvət ilə dopdoludur,

Mənim qanım qaynayır,

Əlim mənə sədaqətlə xidmət edir.

Yox, yox, möcüzə deyiləm mən. (s.36)

(Sətri tərcümə)

- deyə pyesin qəhrəmanı Fernando qışqırır. Alarkonun qəhrəmanının dili çox gözəldir. Pyesin romantik mövzusu öz ardınca səhnə qəhrəmanlarının romantik-metaforik nitqini çəkir.

İnsan iradəsinə, gücünə himn kimi səslənən bu komediyada dini motiv, mistik əhval-ruhiyyə yoxdur. Həyatın, şəraitin ağırlığı onu az qalır məhv etsin, lakin əsərin qəhrəmanı Fernandonun simasında insan taleyin bütün oyunlarına, zülmlərinə mətanətlə dözür, ona meydan oxuyur və qalib gəlir. Onun gücü, cəsarəti, mərdanə dözümü, öz məğlubedilməzliyinə inamı insanı heyran edir. Don Fernando həyata, həyatın müsibətlərinə meydan oxuyub deyir: “Mən hədsiz dərəcədə xoşbəxtəm ki, hələ yaşayıram, həyat gücüm var, qanım qaynayır, əlim sədaqətlə mənə qulluq göstərir, yox mən möcüzə deyiləm”. Pyesin döyüşkən romantik ruha, adamların hissləri və hərəkətləri, əməlləri və sözlərinin gerçəkliyi oxucunu, tamaşaçını öz nikbinliyi ilə heyran edir. Pyesin qəhrəmanı gənc Fernandonun atası varlı zadəganlardandır, kralın sevimlisidir. Həyat, atasının mövqeyi onun qarşısında işıqlı üfüqlər açır, şan-şöhrət vəd edir. Lakin saray adamlarının paxıllığı, məkrli oyunları onun atasına ləkə yaxır, böhtan atır, nəcib, şöhrətli adını çirkaba bulayır. Fernandonun atasını mavrlarla /ərəblərlə/ əlaqədə ittiham edib şəhər meydanında öldürürlər. Don Fernandonu da eyni şəkildə edam olunmaq təhlükəsi gözləyir. Fernando məbəddə gizlənir. Eşidir ki, onun atasına böhtan atan adamlar indi də bacısı donya Annanın namusunu ləkələmək istəyirlər. Bacısının gücünə, iradəsinə, mətanətinə inana bilməyən Fernando iztirab çəkir, həyəcanlanır, yeganə çıxış yolunu bacısını zəhərləyib öldürməkdə görür. O belə düşünür ki, alçaq adamların əlinə keçməkdənsə, onları bu yolla sevindirməkdənsə, bacısının ölməsi daha məsləhətlidir. Ölüm şərəfsiz, ləkəli yaşamaqdan daha üstündür. Bu çətin anda istədiyini yerinə yetirən və yaxın adamını zəhər verib öldürən Fernando üçün dünya boş bir səhraya çevrilir. Heç kəsi olmayan, sevinci yasa çevrilən, düşmənlərinin təntənəsini görən Fernando ümidsizləşmir, qul kimi taleyə baş əymir, ona qarşı döyüşmək, taleyə qalib gəlmək qətiyyəti ilə yaşayır. Fernando bu məqsədlə qəbiristanlığa gedir, qəbirüstü daşı kənara itələyib meyiti çıxarır, onun kəfənini çıxarıb öz paltarını ona geyindirir. Bundan sonra o, meyitin üz-gözünü tanınmaz bir hala salıb şəhərin küçələrindən birinə tullayır. Səhər camaat don Fernandonun paltarını və sənədlərini ölmüş adamın üstündə tapıb, onun öldüyünü zənn edir, onu sakitcə basdırırlar.

Don Fernando bu hadisədən sonra Pedro Alonso adı ilə Seqoviyada yoxsul bir toxucu kimi yaşamağa başlayır. O, sadə bir fəhlə kimi işləyir və yaşayır, varlı bir zadəgan olduğunu unudur. Hər şeyi dəhşətli bir yuxu kimi yaddan çıxarır. Yeni mühitdə, yeni tipli insanlar arasında o, əsl səadət tapır. Bu, gerçəkliklə barışmaq, taleyin hökmünə baş əymək deyildir. Fernando cinayət və eybəcərliklər hökm sürən kübarlar dairəsinə nifrətlə baxır, onlardan ayrıldığı üçün peşman olmur, ruhdan düşmür. Başına gələn əhvalatlar, düşdüyü şərait onun iradəsini sındırmır, insani hislərini, şəxsi ləyaqət duyğularını öldürmür. O özünü qalib və xoşbəxt hiss edir. Həm də o Teodora adlı gözəl bir qızla dost olmuşdur. Bu yoxsul, sadə və cazibəli qız onun qəlbinə əsl səadət və sevinc gətirmişdir. Özünün alçaldığı, təhlükələrə məruz qaldığı günlərdə rastlaşdığı Teodoranı o, dərin səmimi məhəbbətlə sevir, onun saflığına, səmimiliyinə heyran olur. Bu, müəyyən mənada insanın mənəvi qələbəsidir, çətinliklərə, uğursuzluqlara üstün gəlməsidir. İndi Fernando kübar cəmiyyətində təlatümə gələn, dalğalanan, qəddar nərlərlə hayqıran şər, eybəcərlik, böhtan, xəyanət dəryasına uzaqdan tamaşa edir, qorxmur, narahat olmur. Lakin bu şər dünyası qəhrəmanı yenə də rahat buraxmır, onu yeni-yeni imtahanlara çəkir. Onun atasının ölümünün baisi don Xuan saray adamları ilə birlikdə Seqoviyaya gəlib çıxır. Don Xuan burada Fernandonun sevgilisi Teodoranı görür və ona vurulur.

Lope de Veqa kimi Alarkon da təsvir etdiyi adamları birtərəfli göstərmir. O cümlədən don Xuan özü də onun təqdimində müəyyən müsbət cizgilərə də malikdir. O, cani yox, bağlı olduğu mühitin pozduğu, eybəcərləşdirdiyi bir adamdır. Pyesin sonunda baş verən cinayətdə iştirakı atasının təhriki ilə əlaqələndirilməsi özü də bu cəhəti aydın göstərir. Alarkon onun atasının da müəyyən insani cizgilərə yad olmadığını göstərir. Oğluna nəsihət verəndə onu cəsarətli və nəcib qəlbli bir insan olmağa sövq edir. “Kim ki, cəsur və nəcib qəlblidir, o, kral və şərəf-namus uğrunda qılıncını tez qından çıxarar”. Dramaturq mənfi surətləri ancaq mənfi cizgilərlə göstərməyin əleyhinədir. Realist prinsiplərə əməl edən ədib yaratdığı surətləri həyatda olduğu kimi mürəkkəb və ziddiyyətli səciyyəyə malik adamlar kimi əks etdirir. Qraf don Xuan bir tərəfdən dövlət işləri ilə maraqlanmayan, ərəblərin hücumundan narahat olmayan, borc, şərəf işini yerinə yetirməkdənsə, öz sevgisi, eyş-işrəti haqqında düşünən bir adamdırsa, o biri tərəfdən Teodora və Fernandonun yaşadığı daxmanın qarşısında özünü ehtiram və cəsarətlə aparır. Finlo onun bu davranışını görüb təəccüblənir, qrafın yoxsul bir qıza bu qədər ehtiram göstərməsini ona yaraşmayan bir hərəkət kimi pisləyir. Don Xuanın dostuna verdiyi cavab onun qəlbində nəcib insani duyğuların da olduğunu bir daha sübut edir:

Sevgidə, görürəm, sən nabələdsən,  
Elə ki, hislərlə üstələnirik,  
Xəyala, arzuya vuruluruq biz.  
Sevib özümüzə şübhələnirik.  
Finlo, ucqarda bu kiçik koma  
Mənə bir saraydır, o bakir sənəm  
Bir kraliçadır gözümdə hər dəm.  
Qorxuram beləcə toxunmaqla mən,  
Bu təmiz qapını ləkələməkdən.

Lakin elə məqamlar da olur ki, biz qraf don Xuanın bu təmiz qapını ləkələmək istədiyinin şahidi oluruq. O, Finlo ilə birlikdə toxucunun evinə soxulanda məhz alçaq məqsədlər izləyir, Teodoraya sahib olmaq niyyətini yerinə yetirmək istəyirdi. Toxucu Pedro Alonso adı ilə yaşayan Fernando cəsarətlə özünü və sevgilisini müdafiə edir. Ona şillə vuranda o, qeyzə gələrək ağaların iki nökərini öldürür, özlərini isə biabırçı bir şəkildə evdən qovur. Don Xuanın hərəkəti pyesdə korluq, xalqı qəzəbləndirən bir hərəkət kimi qiymətləndirilir. Toxucunun hərəkəti, zadəganlarla cəsarətlə davranması güclü siyasi mahiyyət alır. Lakin Alarkonu tamamilə demokratik ruhlu bir yazıçı kimi qiymətləndirmək doğru olmazdı. O öz mühitinin, sinfinin oğlu olaraq qalır. Fernandonun cəsarəti, ləyaqəti xalq kütlələrinin yox, zadəgan dairələrinin cəsarəti və ləyaqəti kimi nəzər çatdırılır, onun zadəgan mənşəyi ilə əlaqələndirilir. Pyesin ən mühüm səhnələrindən biri Fernandonun həbsə alındığı səhnədir. Onu edam gözləyir. Lakin burada da ümidini itirmir, öz qələbəsinə inanır. Teodoranın onu xilas etmək xatirinə Don Xuanın yanına getmək istəyini eşidəndə isə qısqanclıq və qəzəb alovları ilə alışıb yanır. Özünün xilası yox, əgər Teodora onun düşməninin yanına gedərsə, hətta adını belə çəkərsə, onu tikə-tikə doğramaqla hədələyir.

Bununla bərabər o, həbsdən dəhşətli, cəsarət və mərdlik tələb edən bir üsulla xilas olur. Yoldaşlarından xahiş edir ki, qılınc zərbəsi ilə vurub onun başını yarsınlar, bu yolla o, həbsxana xəstəxanasına düşər və oradan qaçar. Hər şey onun dediyi kimi olur. Əlindəki qandalları açmaq lazım gələndə isə o, özünün iki barmağını dişləyib qoparır. Onun cəsarəti, mərdliyi, əzmi, iradəsi insanı heyran edir. Bundan sonra biz Fernandonu quldurlar dəstəsində görürük, realist bir yazıçı olan Alarkon onu bir quldur kimi idealizə etmir, romantikləşdirmir. Qəddar, zalım bir adam kimi verir. O, təhlükə qarşısında cəsarət göstərərək yoldaşına belə aman vermir, hər hansı ehtiyatsız bir yolçu görəndə onu soymaq imkanını əldən buraxmır. Fernandonun quldurluq həyatını təsvir edərkən Alarkon yenə də real həyat faktlarından çıxış etmişdir. Onun dövründə İspaniya quldur dəstələri ilə dolu idi. Dramaturq bu quldurların həyatını, hərəkətlərini doğru əks etdirdiyi kimi, onların əmələgəlmə yolunu da doğru müəyyənləşdirir, ədalətsizliyin insanları bu yola gətirib çıxardığını təsdiq edir. Pyesdə cərəyan edən hadisələrdə də biz Fernandonu cəsur, nikbin, öz qələbəsinə inanan bir adam görürük. Don Fernando həqiqətən də öz düşmənini onun yataq otağında təkbətək döyüşdə öldürür. Pyesin ən maraqlı surətlərindən biri təlxək Çiçondur. O, qorxaq, hiyləgər, çevik bir adamdır. Kiçik bir qazanca tamah salıb ən yaxın dostunu sata bilər. Həyat onu o qədər də əzizləməmişdir. Lakin ən böyük müsibətlər içərisində olduğu vaxtlarda o, şənliyini itirmir, zarafatından qalmır. Çiçon küçədə böyümüşdür, həyatın qəddar və amansız üzünü görüb həqiqətə inamını itirmişdir. Nəcib görkəm arxasında gizlənən xudbin məqsədlər ona yaxşı tanışdır. O, gah filosofluq edir, Kalvinin sözlərindəki səhvlərdən danışır, gah qonqorizm üslubunda parlaq, incə bənzətmələr işlədir. Miyançılıq haqqını alanda bu hadisənin nəticəsini “bağlanmış qızıl açar” adlandırır. Atasının yanından qaçanda qışqıraraq ona “həbsxana darağacının yanında görüş” vəd edir. Bütün bu və digər gözlənilməz bənzətmələr onun nitqini qonqorizm, yaxud kulteranizm adlanan bədii üsluba yaxınlaşdırır. Lakin Alarkon burada həmin üslubdan daha çox gülüş doğurmaq üçün faydalanmışdır. Don Fernando öz rəqibi, düşməni don Xuanı öldürəndə ciddiliyi, amansızlığı ilə tamaşaçını heyrətə salır, həyəcanlandırır. Elə bu vaxt taxtın altından çıxan Çiçon don Xuanın meyiti üzərində məzəli bir tərzdə sızıldamağa başlayır, həmin meyitlə bir yerdə bağlı qapı arxasında qalmağının xoşa gəlməz olduğunu söyləyir. Tamaşaçı istər-istəməz gülməyə başlayır. Faciə ilə gülüş bir-birinə qarışır. Alarkon həyatda olduğu kimi zidd, bir-birinə əks hadisələri bir yerdə təqdim edərək Lope de Veqa üslubuna sadiq qalır. Alarkonun komediyalarının dili əzəmətli və əlvandır. Onun qəhrəmanlarının danışıqları da mübaliğəlidir, gerçəkliyin fövqündə durur, lakin bu cəhət dramaturqun əsərinin realist xarakterinə zidd deyildir. Alarkon pyeslərinin dili üzərində Qonqoranın dilinin təsiri də aydınca hiss olunur. Alarkon yeni Avropa ədəbiyyatında, hər şeydən əvvəl, xarakterlər komediyasının yaradıcısı kimi tanınır. İlk nümunələri antik Yunanıstanda Menandr tərəfindən yaradılan xarakterlər komediyası Roma ədəbiyyatında Plavt və Terensinin yaradıcılığında yeni zirvələr fəth edir. Xristian kilsəsinin təqibləri nəticəsində teatr uzun müddət susur. Lakin çoxəsrlik fasilədən ispan teatrı yenidən canlanır. Bu yenidən canlanma dövründə ilk xarakterlər komediyasını Alarkon yaradır. Bu yolda onun atdığı ilk addımlardan biri “Şübhəli həqiqət” komediyasının yaradılmasıdır. Komediya yalançılığın ifşasına həsr edilmişdir. Əsərin qəhrəmanı don Qarsiya yalançıdır. O hər addımbaşı lazımlı-lazımsız yalan danışır. Həm də öz yalanlarını elə məharətlə uydurur, elə təbii, canlı danışır, elə istedadla onu həqiqət kimi təqdim edir ki, adamları inandıra bilir. Onun yalanları həqiqətə uyğundur, inandırıcıdır. Get-gedə don Qarsiya öz yalanları içərisində dolaşıb qalır. Ömründə tək bircə dəfə o, doğru söz danışır, lakin həmin vaxt onu yalançılıqda ittiham edirlər. O, doğru sözü, həqiqəti inandırıcı şəkildə söyləməyi yadırğamışdır. Bu qəribə uğursuzluqdan don Qarsiya belə nəticə çıxarır: “Əfsus! Həqiqətin qiyməti necə də azmış!” Onun nökəri isə müəllif mövqeyini aydınlaşdıraraq əlavə edir: “Yalançının dilində”. Fransız dramaturqu Kornel bu əsər əsasında özünün “Yalançı” komediyasını yazmış və bununla da xarakterlər komediyasının əsasını qoymuşdur.

Alarkon komediya xarakterləri yaradıcısı olmuşdur. Onun əsərlərində xalq teatrında antikliyin doğulduğunu görürük. Onun xarakterləri Menandrın xarakterlərinə yaxındır. Onun obrazları ilə Plavtın və Terensinin obrazları arasında oxşarlıq sezilir. O, köhnə bədii ənənələri çox əsrlər keçəndən sonra ispan səhnəsində yenidən canlandırmışdır. Alarkon “Şübhəli həqiqət” komediyasında yalan qüsuruna gülür. Gənc aristokrat don Qarsia da yalan qüsuruna tutulmuşdur. İspaniyada yalan iyrənc bəla sayılır. Yalan üzərində təhqir olunanların günahını duel təmizləyir. Don Qarsia həmişə yalan danışır, o, yalan danışmaqda istedadlıdır. Onu təkcə bircə dəfə yalan danışmaqda günahlandırıblar, onda doğru danışmağa məcbur olub. Müvəffəqiyyətsizliyə düçar olanda çox ağılla nəticə çıxarıb. “Heyhat, həqiqət az deməkdir. Yalançının dilində azdır”, - deyə müəllif don Qarsianın xidmətçisinin dili ilə deyir. Bu pyes Qetenin çox xoşuna gəlmişdir (s.37).

Lope de Veqanın dramatik ənənələrini davam etdirən görkəmli ispan dramaturqlarından biri də Tirso de Molina təxəllüsü ilə yazıb yaradan Qabriel Tellesdir ([1579](https://az.wikipedia.org/wiki/1579)—[1648](https://az.wikipedia.org/wiki/1648)). Tirso de Molina rahib və mənsub olduğu ordenin tarixçisi idi. Buna baxmayaraq o, dini pyeslərlə yanaşı şən, həyatsevər komediyalar da yazmışdır. Ədib özünü Lope de Veqanın şagirdi adlandırmış, bununla fəxr etmişdir. Lakin Tirso de Molinanın yaradıcılığında artıq ispan dramaturgiyasının yeni inkişaf mərhələsinin cizgiləri müşahidə olunur. Xristian tövbəkarlığı mövzusu onu Lope de Veqadan çox Kalderona yaxınlaşdırır. Eyş-işrət və həzzin günah olması mövzusu artıq özlüyündə dramaturqun intibah dünyagörüşündən imtina etdiyini, orta əsrlər teatrının ideya mövqelərinə qayıtdığını təsdiq edirdi. Tirso de Molina Lope de Veqanın komediyaya estetik həzz mənbəyi kimi baxmaq ənənəsindən də uzaqlaşır, dini öyüdçülük, nəsihətçilik mövqelərinə qayıdır. Əlbəttə, Tirso de Molinanın yaradıcılığında xristian moizəçiliyi ruhu birdən-birə əmələ gəlmir. Onun ilk komediyalarına məharətlə qurulmuş intriqalar, səhvlər, paltar dəyişmələrlə birlikdə əsl intibah həyatsevərliyi, şən əhval-ruhiyyə də hakimdir. Tirso de Molina dörd yüzə qədər komediya yazmışdır. Bunlardan ancaq səksən altı əsər qalmışdır. Bu səksən altı əsərdən beşi auto sakramentale formasında yazılmışdır. Auto sakramentale pasxa günlərində İspaniyanın şəhər meydanlarında ifa olunmaq üçün nəzərdə tutulan və Bibliya əfsanələri mövzularında yazılan birpərdəli dini pyes formasıdır. Lope de Veqa kimi Tirso de Molinanın yaradıcılığı da ziddiyyətlidir. Bununla bərabər o, həm də dini fəlsəfi dram janrının ilk nümunələrini yaratmaqla Kalderon üçün zəmin hazırlamışdır. Dramaturqu bütün dünyada tanıtdıran “Sevilya dəcəli, yaxud daş qonaq” komediyası da həmin qrupa daxil olan əsərlərdəndir. Tirso de Molina 1630-cu ildə yazdığı bu komediyada Don-Juan haqqındakı əfsanəni ilk dəfə yazılı ədəbiyyata gətirmiş, bu süjeti sonralar işləyən Molyer, Merime, Puşkin, Bayron, A.K.Tolstoy, M.İbrahimov və başqaları üçün bir mənbə rolunu oynamışdır. Don Juan mövzusunun dünya ədəbiyyatında belə geniş yayılmasının bir çox səbəbləri var idi. Hər şeydən əvvəl, bu mövzu insan həyatının ən mühüm və mürəkkəb məsələləri ilə daha dərindən maraqlanmağa və ciddi söhbət aparmağa imkan verirdi. Maddi aləm və din, əxlaqi normalar və xudbin arzuların, istəklərin hüdudsuzluğu, sevgi və ehtiras kimi məqsədlərdən danışmaq üçün Don Juan əfsanəsi əlverişli material verirdi.

Tirso de Molinanın belə bir mövzuya müraciət etməsi bir tərəfdən Lope de Veqanın irsi ilə bağlı idi. Lope de Veqanın əsərlərində ispan hakim dairələrinin əxlaqi düşkünlüyü dönə-dönə tənqid edilmişdir. Tirso de Molina da Don-Juan surətini yaratmaqla düşkünləşmiş ispan zadəganlığının qadın dalınca qaçmaq ehtirasının adi bir idmana çevrildiyinə etirazını bildirmişdir. Tirso de Molina ölmüş adamın heykəlini qonaq çağırıb, bu cəsarətinə görə həyatını qurban verən Don-Juanı əsərinə qəhrəman seçmiş, qadınları vicdansızcasına aldadaraq yoldan çıxaran əxlaqsız bir zadəgan surəti yaratmışdır. Don-Juan öz dostunun nişanlısı Donya Annanın sevgisindən ləzzət almaq üçün onun görkəmini qəbul edib qızın yanına gəlir. Burada o, qızın atası komandorla qarşılaşır və onu öldürür. Bu vaxta qədər bir çox qadınları yoldan çıxaran Don-Juan istehza ilə öldürdüyü komandorun heykəlini şam yeməyinə çağırır. Sonra komandorun dəvətini qəbul edib komandorun basdırıldığı kilsəyə gedir. Burada yer yarılır və o, cəhənnəmə yuvarlanır. Tirso de Molinanın qəhrəmanı hələ ibtidai səciyyə daşıyır. O, qadınları şəxsi cazibəsinin hesabına yoldan çıxarmır, daha kobud vasitələrə əl atır. Aristokrat qadınları müxtəlif üsullarla aldadırsa, sadə xalq qızlarını onlara evlənəcəyini və onları kübar xanımına çevirəcəyini vəd etməklə istəklərinə tabe edir. Eyni zamanda o, həyatsevərliyi, tükənməz enerjisi, qeyri-adi cəsarəti ilə insanı heyran edir. Müəllif öz qəhrəmanını bu baxımdan ittiham etsə də, onu cəzbedici cizgilərlə göstərir. Heykəlin gəlişindən sonra soyuq tər basan Don-Juan tezcə özünü ələ alır və deyir: “Bütün bunlar ancaq xəyalın oyunudur. Rədd olsun axmaq qorxaqlıq!.. Qəlbi, gücü, ağlı olan canlı bədənlərdən qorxmayan mənmi, mənmi ölümdən qorxmalıyam? Bir halda ki, mən dəvət olunmuşam, sabah kilsəyə gedəcəyəm, qoy bütün Seviliya mənim qorxu bilməz şücaətimə heyran qalsın”. Don-Juan Tirso de Molinanın təsvirində heç də dinsiz və allahsız deyildir. O hələ belə güman edir ki, düzəlməyə vaxtı var, ona qədər həyatdan zövq almaq, kef görmək fikrindədir. Nə nökəri Katalinonun, nə də başqalarının öyüdləri ona kar edir. Ölüm onu qəfildən yaxalayan vaxt, heykələ qışqırıb keşiş çağırmaq, günahlardan təmizlənmək istədiyini bildirsə də, buna imkan tapmır, tövbə etməmiş məhv olur. Tirso de Molina öz qəhrəmanını haqq məhkəməsi ilə cəzalandırır. Orta əsrlər klerikal teatrının yolu ilə gedərək günaha görə cəzalandırmaq prinsipini əsas götürür. Dramaturq dönə-dönə qeyd edir və nəzərə çatdırır ki, peşman olmaq, tövbə etmək üçün vaxt həmişə azdır. “Hələ qarşımda vaxt çoxdur” deyirsə, səhv edir. Don-Juan ölü ilə şam edərkən eyni məzmunlu axirət nəğməsi səslənir. Bu yolla Tirso de Molina tövbəyə, özünü hər şeydən məhrum etməyə çağırır. Kim bilir ölüm nə vaxt gələcək, ona görə hər vaxt canını axirətə tapşırmağa hazır ol, sabahkı günün qorxusu ilə özünə əzab ver. Müəllif əsər boyu oxucunu allahın cəzası ilə qorxudur. “Allahın möcüzələrinin ölçüsü yoxdur” deyərək hər yerdə insanı ilahinin qüdrəti ilə hədələyir. Bir cəhəti də mütləq qeyd etmək lazımdır ki, Tirso de Molinanın əsərində barokko cərəyanına bağlılıq da aydınca hiss olunur. Xüsusilə, son səhnədə dəhşətli səhnələrin təsvirinə olan xəstə meyil özünü aydın büruzə verir. Buradakı axirət kabusları və iyrənc naturalist səhnələr bu cəhəti bir daha təsdiqləməkdədir. Tirso de Molina eyni zamanda bir sıra şən komediyalar da yaratmışdır. A.A.Smirnov yazır: “İntriqa ustası kimi o, Lope de Veqadan geri qalmır, xarakterlərin işlənməsi baxımından isə çox vaxt onu ötür. Onun pyeslərində kişilərdən daha üstün görünən qadın surətlərinin yaradılmasında o, daha çox müvəffəq olur. Onun qadın qəhrəmanları böyük ehtirası, nadir enerjisi, təşəbbüskarlığı, tədbirliliyi, öz hüququnu müdafiə etmək və öz səadətini qoruya bilmək bacarığı ilə seçilirlər”. Doğrudan da, ədibin “Yaşıl şalvarlı Don Hil”, “Mömin Marta” və başqa komediyalarında təsvir edilən qadın surətləri öz güclü xarakterləri, döyüşkənlikləri, cəsarətləri ilə seçilirlər. “Yaşıl şalvarlı Don Hil” komediyasında Donya Xuana kişi paltarı geyir və ağıllı tədbiri ilə istədiyi adamla ailə həyatı qurmağa nail olur. Haqlı olaraq, bir çox ispan ədəbiyyatı mütəxəssisləri bu əsəri bütün ispan və hətta Avropa ədəbiyyatında ən yüksək ustalıqla yaradılmış intriqa komediyası sayırlar. Tirso de Molinanın yaradıcılığındakı bu mürəkkəblik və ziddiyyət onun yaşadığı dövrün mürəkkəblik və ziddiyyətləri ilə bağlıdır. İspaniyada dövrün ən qabaqcıl və istedadlı adamlarında həmin ziddiyyətləri müxtəlif şəkillərdə müşahidə etmək mümkündür.

Tirso de Molina da özünü Lope de Veqanın şagirdi hesab edirdi və onu klassisistlərin hücumlarından qoruyurdu. Əgər Alarkonun yaradıcılığında Lope de Veqa dramaturgiyasının realist ənənələrinin inkişafını görürüksə, Tirso de Molina ispan teatrının yeni frazasını açırdı.

Onun yaradıcılığında xristian tövbəsi mövzusu Kalderonla doğmalaşırdısa, nəşənin günahkarlığı mövzusu renessans dünyagörüşünün rədd olunması və orta əsrlər teatr ənənələrinə qayıdışa şahidlik edirdi.

Nəhayət, Tirso de Molina özünün müəlliminin komediyaya estetik zövqün mənbəyi kimi baxmaq haqqında əsas vəsiyyətini rədd edirdi və kilsə-moizə nəsihətlərinə qayıdırdı. Dramaturq monax idi, ilahiyyat magistri idi, ölümünə az qalmış monastır başçısı olmuşdu. Onun pyeslərinə xristian-moizəçilik birdən-birə gəlməmişdi. Onun ustalıqla intriqa və səhvlərlə, dəyişmiş libasla qurulmuş komediyaları özündə əsl intibah mənliyini əks etdirirdi. O, dünya ədəbiyyatı tarixində Don-Juanın “əbədi obrazı”nın yaradıcısı kimi qalmışdır (“Sevilya dəcəli, yaxud daş qonaq”). Don-Juan mövzusu dünya ədəbiyyatında təsadüfi yer tutmamışdı. Onunla bir yerdə insanların həyatı, problemləri də yaranırdı. Tirso de Molinanın teatrda bu obrazının üzə çıxmasının 2 səbəbi var idi. Birincisi, özünəməxsus idmanda qadınları təqib edənə çevrilən əxlaqsız şahzadələri cilovlamaq idi. Başda Lope de Veqa olmaqla (“Sevilya ulduzu”nda kral, Alarkonun “Seqovinadan olan toxucu” pyesində Don-Juan) ispan dramaturqlarının əsərlərində saray hakimlərinin məhəbbət əyləncələri təsvir olunmuşdur. İkincisi, mömin monax əxlaqsız zadəganları mühakimə edərkən hər cür həzzi, hər cür şəhvətli məhəbbəti müzakirə etməkdən çox uzaq deyildi. Həmin motivin dəqiq sərhədləri var idi, onu ispan dramaturqlarının bu haqdakı əsas fikirlərindən başa düşürük.

Tirso de Molinanın Don-Juanı qadınları yoldan çıxarır, yalan, aldatma ardınca qaçaraq, onların inamını qazanır. O, məhəbbətin nə olduğunu bilmir, hissi məmnunluq axtarır. Lope de Veqa və Alarkon öz qəhrəmanlarının şiddətli ehtirasını nəcib və gözəl insani məhəbbətə qarşı qoyurlarsa, Tirso de Molina bunu etmir. Lope de Veqa və Alarkon öz pozğun obrazlarını bəşər məhkəməsi önündə mühakimə edir. “Sevilya ulduzu”nda kral özünü mühakimə edir, bu da mənəvi-tərbiyəvi təəssürat doğurur. Tirso de Molina isə öz pozğunlarını Allah qarşısında tənbeh edir. Beləliklə, qarşımızda orta əsrlərin klerikal teatrının primitiv sxemi canlanır. Tirso de Molina pyesləri ilə ədəbiyyatda barokko istiqamətinə yaxınlaşır.

İspaniyada bədii nəsr satirik istiqamətdə də inkişaf etmişdir. Biz orada barokko ilə nəfəs alan heç bir mistikanı, dramaturgiyadakı xristian idealizmini görmürük. Orada nə isə sənətdə bu istiqamətin ideyaları ilə yaxınlıq vardır. Bu, həyat həqiqətlərinin pessimist qiymətləndirilməsi, “dünyanın islah olunması”na olan hər hansı ümidin və inamın ehtimal edilməyən, qadağan edilən qiymətidir.

XVII əsrin ispan nəsrinin görkəmli nümayəndələrindən biri də Fransisko Qomes de Kevedo olmuşdur (1580 – 1645). O, aristokrat yazıçı kimi hökumətdə maliyyə naziri postunu tutmuşdur. O, heç bir mənəvi qanunlara tabe olmayan, enerjili bir insan olmuşdur. İki fiziki qüsuru (uzağı görməmə və axsaqlıq) ona əzab vermişdir. O, özünü dalaşqan və duelsevər kimi tanıtdırmış, hətta qəfəsdən ona hücum edən bəbiri öldürmüşdür. O, satirası ilə saraya və kralın yaxınlarına zərbə vurmuşdur. Onu öldürmək üçün muzdlu qatil də tutmuşdular, lakin Kevedo paltarını dəyişib qaça bilmişdir. Qüdrətli nazir Olivaresin hücumu onu həbsxanaya gətirib çıxartdı. Ramolunmaz satiriki xəlvətcə San Marko monastrında dustaq etdilər və zirzəmidə 4 il saxladılar. Həbsdən çıxandan sonra az yaşadı. Zirzəmi muzdlu qatilin xəncərindən daha çox təsirli olmuşdur. Kevedo siyasi xadim kimi absolyutizmin (mütləqiyyətin), möhkəm monarxiyalı hakimiyyətin tərəfdarı olmuş, dövlətin siyasi xəttini dəstəkləmişdir. Lope de Veqanın poeziyasının pərəstişkarı kimi həqiqət uğrunda mübarizə aparmış, ədəbiyyatda məntiqilik, genişlik, əhatəlilik axtarmışdır. Qonqorizmi tənqid edərək demişdir: “Bəli, Lope de Veqa bizi öz poeziyası ilə şəffaf aydınlığa öyrətmişdir” (s.40). Kevedo həm də şair idi. Onun şeirləri öz motivləri ilə ədəbiyyatda barokko üslubuna yaxındır. Bu şeirlər Lope de Veqanın şeirləri ruhunda insana və dünyaya məhəbbət məzmunundadır. Onun yaradıcılıq ruhuna Kalderon yaxındır. O, sonetlərinin birində vəhşiləşmiş və viran olmuş dünyanı təsvir edir. Nə vaxtsa qüdrətli bir şəhər xarabalığa çevrilmişdir. Şair çəmənliyə üz tutur, orada həyat sevinci yoxdur, günəşin şüaları quruyub. Şair evə qayıdanda hər yerdə toz, zibil, lazım olmayan əşyalar, hətta əl ağacı görür. Sadiq qılınc da pasla örtülmüşdür.

Mən hara nəzər yetirdim, hər yerdə çürüntü, qaranlıq,

Qəbiristanlıq da mənə ölümü xatırladır. (s.40)

Şairin ikinci sonetində də pessimizm və ümidsizlik hiss olunur.

Taleyin yazdığı sonuncu vida günü,

Xəstə ürəkdəki dəhşətli gün,

Səslənən axırıncı vahiməli saat,

Yer kürəsinin sonuncu saatı

Mənə yaxınlaşaraq şüuruma saçır qorxu. (s.40)

Kevedonu şeirləri şöhrətləndirməmişdir. Onu şöhrətləndirən “Xəyallar” (1627), “Buskonun həyatının tarixi” romanları (1626), “Hamı haqqında və bir də çoxlu dostlar haqqında kitab” satirik pamfleti məharətli nəsrlə yazılmışdır. “Buskonun həyatının tarixi” romanı dəllək və küçə qadınının oğlu hansısa Pablo haqqında avantürist-satirik əsərdir. Müəllif qəhrəmanını həyatda baş verən müxtəlif bədbəxtliklərdən keçirir. Pablo fırıldaqçıdır. Onun heç bir mənəvi prinsipi yoxdur. O, aktyor olub, yalandan özünü şikəst kimi göstərir. Pablo oğruların dəstəsinə düşür, hətta muzdlu qatilə çevrilir. Onu əhatə edən belə tiplərdir. “Xəyallar” əsərində satirik-fəlsəfi ümumiləşdirmələr vardır. İnsanlar, oğrular, qarətlə məşğul olanlar, qanunla cəzalandırılanlar və qanuna söykənərək oğurluq edən dövlət nazirləri onun tpləridir. O dünyada necə ki, qatillər və həkimlər “sənət üzrə qardaş” olduqları kimi, oğrular və dövlət xadimləri də bir yerdədirlər.

Kevedonun nəsrinin çox vacib bir xüsusiyyəti vardır: o, “konseptizm” ilə təmin edilmişdir. Konseptizm ədəbi hadisə kimi İspaniyada doğulmuş, başqa ölkələrin də yazıçılarına güclü təsir etmişdir. Konseptizmin yaradıcısı şair Alonso Ledesma (1552 – 1623) 1600-cı ildə şeirlərin məzmununu əks etdirən başlıqlar altında şeirlər toplusunu çap etdirmişdir. Məsələn, “Beyin paradoksları”, “İntellektual tapmacalar”, “Təfəkkür anlamları”. Burada zərif anlam, ideya, nəzəriyyə, özünəməxsus əyləncə oyunu vardır. Bu, dərin düşüncəli adamlar üçün irəli sürülən incə yarımişarələr və intellektual tapmacalardan ibarətdir.

Kevedo öz nitqini bol-bol konseptizmlə bəzəmişdir. Məsələn, “korlanmış burun sifilistikada olduğu kimi” demək əvəzinə o, belə deyir: “Burun Roma ilə Fransa arasında yerləşir” (s.41). Burada oxucu dərin müqayisə aparmalıdır. Və ya Kevedo dişsiz ağızı insanla müqayisəli təsvir etmək üçün belə deyir: “Yazıçılar evsiz və işsiz avaraların zamanında sürgün olunduğu kimi, dişlər də avaralanmağa və bekarçılığa göndərilmişdir” (s.41). Onun müqayisə sistemi konseptizm ruhunda verilmişdir: “Bütün xəsislər bizə (ayaqqabı bizi) oxşayır, onların sifətləri aşındırıcı kislota ilə malalanıb”, “Bədənin aşağı hissəsi çəngəl və ya iki uzun və yastı ayaqlı kompas kimi görünür”, “Saqqal qonşu ağız qapısında işıqdan məhrum edilmiş kimidir, aclıqdan əzab çəkmiş halda onu yeməklə hədələyir” (s.41).

Kevedonun nəsri məntiqə əsaslanır, orada lirika, emosiya elementləri yoxdur. Yazıçı oxucunun hissinə yox, ağlına müraciət edir. O, qərəzsiz təsvirçi, dərdsiz masqaraçı duruşunu özünün əşyaya olan baxışı ilə bağlamamaq arzusu kimi qoruyur. O, “Hamı haqqında və bir də başqaları haqqında kitab”ında mənəvi məsələlərin cədvəlini və həllini verir, yenidən dərin fikirli intellektual oyunlar təqdim edir. “İnsana nə etmək lazımdır ki, onun sevimlisi olasan” sualına dərin pessimist cavab alırıq: “Borc ver və onu geri tələb etmə, bağışla, qona qelə, xidmət göstər, sus, özünü aldanmağa imkan ver, döz, əzab çək”, “Nə etmək lazımdır ki, insanlar sənin arzunu yerinə yetirsinlər?” Cavab: “Xahiş et sənin sahib olduğun şeyləri əlindən alsınlar, onlar bunu həvəslə edərlər” (s.42).

Onun əyləncəli sual-cavablarında astroloqlar, astronomik əlamətlər və inamlara gülüşə də rast gəlirik. “Quyruqlu kometa şübhəsiz olaraq onu göstərir ki, o, çatana qədər quyruğundan yapışmaq lazımdır. Əgər onun quyruğu həddindən artıq uzun olarsa, kimin ölümü Allaha lazım olarsa, o il bütün krallar ölər” (s.42).

XVII əsrin başlanğıcında yer üzərindən uçan kometa çox adamları həyəcanlandırmışdı. Bu səma hadisəsini katolik kilsəsi günah dünyasına Allahın göndərdiyi gözlənilən bəla kimi qəbul etmişdi. Şarlatan astroloqlar da fəallaşmışdılar. İspan yazıçısı öz tənqidində bunları nəzərdə tuturdu.

Kevedonu mizantrop (adamlara nifrət edən) yazıçı adlandırırdılar. Həqiqətən o, insan nəsilləri üzərində rişxənd edən yazıçıdır. Lakin bu mizantropiya deyil. Bu, matəm humanizmidir. Bu, Molyerin “Mizantrop” komediyasında Alsestin nitqində də duyulur. Kevedonun müsbət idealı olmuşdurmu? O, belələri haqqında özünün satirik əsərlərində üstüörtülü danışır, bu da diqqətli oxucuya aydın olur. “Dünyada həddindən artıq nifrət oyandıran üç şey yaxşıdır. İnsanların üç kateqoriyası – sağlamlığın həkimlərə, dünyanın – əsgərə, həqiqətin – bəzi yazıçılara, cızmaqaraçılara tapşırılması”. Əlbəttə, bu düşüncə o zamanın yazıçısının fikridir.

XVII əsrin ispan yazıçılarından digər ikisinin adını çəkmək olar: Luis Veles de Gevara (1579 – 1644) və Baltasar Qrasian (1601 – 1644). Hər ikisi konseptizmin tərəfdarı olmuşdur. Gevara öz zamanında məşhur olan “Axsaq it” romanının müəllifidir.

Romanın qəhrəmanı tələbə Kleofas astroloqun kolbasındakı xəbərçiliklə məşğul olan şeytanı – cəhənnəm birələrini, “xırda şeytanı” azad edir. Bunun əvəzində şeytan tələbəyə Madridin sirlərini açır. Oxucunun gözləri qarşısında yazıçının müasirlərinin satirik portretlərinin qalereyası canlanır. Bu romanın süjeti XVIII əsrin başlanğıcında Lesajın qələminə məxsus şəkildə yenidən işlənmək üçün Fransaya köç etmişdir.

Hər iki əsərdə süjet, satirik obrazlar uyğun gəlir, lakin yazılış manerası fərqlidir. Fransız yazıçısı sadəlövhlüyə və məsumluğa qarşı iddiasız olaraq hadisələri təsvir edir.

Konseptist Gevara iti hazırcavablığın ardınca qaçır. O, həmişə oxucunun diqqətini şərhin forması ilə cəlb edir və heç vaxt geri çəkilməyə bənzər şəkildə nəqletməni qırmır: “Bəli, mən müqayisənin şuxluğunu bağışlamalıyam” və ya “bizim metaforlara heyranlığımızı tələb etmirik” və s.

Baltasar Qrasian filosof yazıçıdır. Onun nəsri insan həyatının vacib problemləri haqqında fikirlərin şərhinə həsr olunmuşdur. Bu problemlər həyat və ölüm, şöhrət və şərəf, yaxşılıq və xidmət, müdriklik və bilik və s. məsələlərə həsr edilmiş, Qrasianın çox böyük məşhur olan “Kritikon” (tənqidbaz) fəlsəfi romanında istifadə olunmuşdur. Kritelo adlı birisi gəmi qəzası zamanı bir adaya düşür. O, burada vəhşi Andrenio ilə qarşılaşır, onunla dostluq edir, ona ispan dili öyrədir, sonra bir yerdə İspaniyaya gəlirlər. Burada Andrenio çoxlu adamlarla söhbət edir, həyatın mənasını öyrənməyə çalışır. Andrenio obrazı D.Defonun Pyatnitsa obrazının prototipidir. “Kritikon” 1681-ci ildə ingilis dilinə tərcümə edilmişdir.

Qrasianın fikirləri XVII – XVIII əsrlərdə Avropada məşhur olan “Orakulun məişəti” fəlsəfi kəlamlar toplusunun demək olar ki, hər yerinə köçürülmüşdü. Onun fikirlərində “Orakul”un bütün quruluşunda, bütün istiqamətlərdə yazıçı üçün tipik olan barokko zərəri və qaşqabaqlı kədər hiss olunur. “Bu dünya – sıfır; ayrıca götürəndə o, heç nəyə dəyməz, səma ilə birləşəndə çox böyük”, - Qrasian belə deyir. “Tez-tez dəyişməyə laqeydlik – dünyada hökmranlıq edir, müdrikliyin əlamətidir”. Bu fəlsəfi fikiri Kalderon özünün “Həyat bir yuxudur” pyesində də istifadə etmişdir. Bu əsər barokko yazıçıları üçün çox tipikdir.

Qrasianın kəlamlarında “kifayət qədər özü özünə ağıllılıq” faciəli notu dərin tənhalıq kimi səslənir. Asketizmin tutqun ruhu, bəşəriyyətə və insana etibar etməmə Qrasianın fəlsəfəsində və kitabında çoxdur. O, hətta konseptist nəzəriyyənin əsasını qoyan yazıçıdır. Onun “Həssas ağılın sənəti” traktatında konseptizmin apologiyası (mədhi) və özünə məxsus nəzəriyyəsi əks olunmuşdur. Onun nəsri belə ifadələrlə rəngarəngdir: “Kim xoşbəxtlik evinə ləzzət qapısından daxil olursa, o qapıdan kədərlə çıxır, yaxud əksinə” (s.44).

**Lope de Veqanın yaradıcılığı** (1562 – 1635)

XVII əsrin birinci onilliyinin intibah epoxasında insan ağlına inam bəsləyən çoxlu şəxsiyyətlər yaşayır və fəaliyyət göstərirdilər. İntibahın birinci dövründə Şekspir və Servantes həyatlarının birinci yarısını yaşayırdılar. Bütövlükdə XVII əsr Lope de Veqanın təkrarolunmaz, parlaq istedadı ilə intibah tarixinə düşdü. Lope de Veqa intibah oğlu idi. Onun haqqında Servantes “Təbiətin möcüzəsi zühur etdi – böyük Lope de Veqa!” demişdi (s.45). O, bu sözləri 1635-ci ildə, ölümündən bir az əvvəl söyləmişdi (**Mигель де Сервантес Сааведра. Избранных произведения. M..-Л., Готлиздат, 1948, s.131**). İspanlar özlərinin milli dahilərinə böyük ehtiram göstərirdilər, fəxr edirdilər. Onlarda belə bir deyim də formalaşmışdı: “Lopenin özü bundan yaxşı düzəltməzdi”.

Tədqiqatçılar onun yaradıcılığının təxminən 50 min şeirdən, onlardan 42 min şeir misrası olan 2989 sonet, dramatik əsərlərdən ibarətdir. İndiki halda onun 426 komediyası, 40-dan çox “auto” adlanan biraktlı dini pyesləri məlumdur.

Lope de Veqa 25 noyabr 1562-ci ildə Madriddə anadan olmuşdur. Atası Asturiyada kəndli ailəsindən idi, sərbəst yaşamağı sevirdi, Madriddə güləbətin müəssisəsinin sahibi idi. Oğluna yaxşı təhsil vermişdi, o zamanın qanunu üzrə zadəgan rütbəsinin patentini almışdı. Lope de Veqa universitetdə oxumuşdu, Kral Akademiyasında riyaziyyat üzrə mühazirələri dinləmişdi. Yazıçının şəxsən özünün dediyinə görə, 11 yaşından yazmağa başlamışdı. O, xarici dilləri yaxşı bilirdi, bu həvəs onda balacalıqdan yaranmışdı. İstedadlı şair İspaniyanın tanınmış şəxsiyyətlərinin – hersoq Albanın, hersoq Sessanın, Markiz de Malnikin və b. yanında xidmət etmişdi. O, “Məğlubedilməz Armada”nın 1688-ci ildə İngiltərə sahillərinə yürüşündə iştirak etmiş, Ariostonu təqlid edərək “Anjelikanın gözəlliyi” poemasını yazmışdı. Bu poemada intibah dövrünün insan gözəlliyi kultunu əks etdirmişdi. Onun naturası qızğın, qəmsiz idi, sevgiyə aludə olması səbəbindən nə qədər sıxıntılı vəziyyətlərə düşmüşdü. Onu sevən, lakin varlı məşuquna dəyişən aktrisa Yelena Osoryoya kəskin epiqramlar yazmışdı. Bunun üstündə onu mühakimə edib, Madriddən 8 illiyə sürgün etmişdilər.

O, çox enerjili idi, müxtəlif janrlarda – komediya, poema və sonetlər yazmışdı. Qocalığa doğru onda dini və o dünya haqqında təsəvvürlər formalaşmışdı. Kilsə onu dindarların köməyi ilə izlətdirirdi, narahat istedadını, düşünən beynini cəzalandırdı, istedadlı insanın əhval-ruhiyysəinin dəyişməsi hiss olundu. 1609-cu ildə ispan katolik kilsəsi ona “etibar” edərək, “İnkvizisiya müqəddəslərinə yaxınlaşan” adını verdi, daha sonra ona keşiş rütbəsi təqdim etdi. Katolik irticası öz damğasını böyük intibah oğlunun yaradıcılığına vurdu. Lope de Veqanın yaradıcılığının son dövrlərində matəm və mistik motivlər yer almağa başladı. Lakin irtica onu tam olaraq özünə tabe edə bilmədi. Lope de Veqa kralın qəbri üstündə qocalığının son dövründə əvvəlki Lope kimi güldü, ələ saldı (“Filida” poeması, 1635). O, 27 avqust 1635-ci ildə vəfat etdi. 153 ispan yazıçısı onun ölümünə “Ölməz tərif” toplusunda mədhnamə çap etdirdi, 104 şair onun ölüm xəbərinə xatirələr yazdı (“Poetik dəfn mərasimi” Venesiyada çap olunmuşdur).

Lope de Veqa ispan milli teatrının yaradıcısıdır. O, hələ erkən dövrlərdə müşahidə etmişdi ki, klassisizmin ciddi qanunları əsasında yazılmış xalq tamaşaları arasında əks-səda vermir. Lope de Veqanın xoşuna gəlmək üçün sadə insanlar üçün yazdı. Lakin bu cəhətdən qiymətləndirilmə ona baha başa gəldi. Pedant alimlər hiddətlənərək teatra gəlmədilər, onların heç biri məcbur edilmədi. “Xalq qayda-qanunlarını heç bir hesaba almır, tezliklə əksinə olacaq” - deyə Lope de Veqa yazırdı. O, qabaqcadan fransız klassisistlərinin İtaliyaya qəzəbini görürdü.

…məni fransızlar

və italyanlar cahil adlandırırdılar.

Nə etmək? İndiyə kimi mən yazmışam,

Bəzilərini bu günlərdə tamamlamışam.

Dörd yüz və səksən üç komediya

Lakin altısı istisnadır.

Hər halda onlardan mən üz döndərmədim.

Onlar başqa cür yazılmışdır,

Onların əldə etdiyi uğur azdır (s.47).

Lope de Veqa müasirlərini antikliyi təqlid etməkdən imtina etməyə, səhnəni süni qaydalarla, ehkamlarla zorla bağlamamağa çağırırdı. Klassisist teatrın qanunvericiləri təəssüratın özünəməxsusluğunu tələb edirdilər: faciə üçün faciəvi, komediya üçün gülməli. Lope de Veqa bundan imtina edərək elan edirdi ki, həyatda hər şey tam faciəvi, ya da gülməli olmur. O, həyat həqiqətləri xatirinə öz teatrı üçün “faciəviliyin əyləncə ilə qarışığını”, “ucalığın və gülüşün qarışığını” müəyyənləşdirir.

Lope de Veqa dramaturqu iyirmi dörd saatlıq zaman hüdudu ilə məhdudlaşdırmağı və ondan birliyin yerini tələb etməyi mənasız sayır. Təkcə fabulanın, hərəkətin vahidliyi lazımdır.

Dramaturq pyesin quruluşunda xüsusi maneraların olmasını zəruri sayır. İntriqa pyesin əsəbidir. O, tamaşaçını səhnənin əsirinə çevirir. Lap başlanğıcdan, pərdənin açılmasından, birinci aktyorun səhnədə görünməsindən, birinci hərəkətdən, birinci sözdən intriqa hadisələrin düyünü Ariadnanın sapı kimi bir-birinə bağlanır. Qarşıda antik və klassisist teatrla onların ən yaxşı obrazları ilə müqayisədə şərhetmənin tamamilə başqa cür səhnə marağı görünür. Antik klassisist teatr məktəbi tamaşaçının marağını səhnə intriqasında bir yerə cəm etmədi, onun acgöz marağını hesaba almadı. Antik faciədə qəhrəman və süjet qabaqcadan tamaşaçıya məlum idi. Antik faciə tamaşaçını obrazın dərin traktovkası (təfsir), müəllifin insan həyatının psixoloji, mənəvi, sosial və siyasi cəhətdən problemlərinə münasibəti dərindən cəzb edirdi. Dramaturgiyanın bu yolu ilə Rasin və Kornel gedirdilər.

Lope de Veqa pyesin intriqası haqqında və dramaturgiyanın mövcud olan çoxlu yaxşı tərəfləri – xarakterin açılması forması, ideyası, əbədi problemlər və onların dramaturgiyada əks olunması haqqında məlumat verir.

Lope de Veqa teatrı işıqlı, özünü təsdiq edən teatrdır. Dramaturq insanların enerjili, sağlam və qələbə əzmli olmasını sevir. Onun elə bir pyesi, bir-iki müsbət qəhrəmanı yoxdur ki, müəllifin ona ürəkdən simpatiyası olmasın. Onun teatr haqqında fikirləri “Bizim zəmanəmizdə komediyada yeni sənət yaratmaq” traktatında verilmişdir. Bu traktat Madrid Akademiyasına ünvanlanmışdır. Onun dram teatrı haqqında fikirləri ilə heç də hamı razılaşmamışdır. Klassisistlərin bəzi tərəfdarları onun dram nəzəriyyəsi əleyhinə çıxış edirdi. Lakin İspaniyada ədəbi mühit şairin tərəfində olmuşdur. Lope de Veqanın sistemi qalib gəlmiş və ispan teatrı yeni yola çıxmışdı. Onun yaradıcılığı, həyatı haqqında əfsanələr gəzirdi. O, öz həyatı, yaradıcılığı haqqında heç bir əsərində məlumat verməmişdir. “Qoyun bulağı” pyesində zarafatcıl və şən kəndli Menqo və yeri düşəndə şair itiağılla heç bir zəhmətsiz kimin tez söz quraşdırmasını müzakirə edirlər. Lope de Veqa öz qüvvəsini müxtəlif janrlarda sınamışdır. O, Ariostonu, Torkvato Tasonu təqlid edərək, sonentlər, epik poemalar yazmışdır. Xüsusilə Torkvato Tasonun poeması əsasında “Yerusəlimin fəthi” poemasını yaratmışdır. O, çoban janrında “Vifleem çobanları” poemasını, “Diananın macəraları”, “Cəsur Qusman” novellalarını, 200-dən artıq öz dövrünün yazıçılarının eyni adla adlandırdığı ədəbi-tənqidi “Bülbül” poemasını, dövrünün ruhuna uyğun dini şeirlər (“Müqəddəs şeirlər” toplusu) yazmışdır. O, amma sözün əsl mənasında dramaturq olmuşdur. 50 ildən artıq ispan teatrına xidmət etmişdir. O, dramaturgiyada komediya və auto – “müqəddəs dini tamaşa”ya üstünlük vermişdir.

Komediya mütləq üç aktdan ibarət olan pyesdir. Bu, qəti klassisist anlamda olan komediya deyil, antipod faciəsidir. Orada komik personajların, təlxək tamaşalarının olması mütləq deyil. O, özündə həyatda olan gülünclüyü, həssaslığı, bayağılığı daxilində saxlayır. Lope de Veqanın pyesləri bir halda faciə, digər halda qəhrəmanlıq dramı, amma şən və yumorlu komediyadır. İkinci dram janrı onun az-az hallarda müraciət etdiyi “auto”dur. Lope de Veqanın komediyalarının süjet diapozonu çox genişdir. İnsanlıq tarixi, İspaniyanın milli tarixi, xüsusilə rekonkista zamanının qəhrəmanlığı, müasirlərinin zamanındakı hadisələr, ölkənin müxtəlif sosial təbəqələrinin, başqa xalqların həyatında parlaq epizodlar – Lope de Veqanın teatrında canlı, həyəcanlı, hərəkətdə olan lövhələrdir.

İspan ədəbiyyatının bilicisi olan K.Derjavin Lope de Veqanın “Seçilmiş əsərləri”nin giriş sözündə yazmışdır: “Onun komediyalarının süjetinin zamanı Bibliyadakı dünyanın yaranması tarixindən tutmuş, müasir İspaniyanın hüdudlarından kənara çıxır, tamaşaçıları Rusiyaya, Albaniyaya, Macarıstana, Bohemiyaya, Polşaya, Amerikaya aparır. Lope de Veqanın komediyalarında İspaniyanın özü başlıca şəhərləri, əyalətləri və vilayətləri ilə bir yerdə təqdim olunur” (s.51).

Lope de Veqanın bir neçə komediyasına nəzər yetirək. Qəhrəmanlıq dramı olan “Qoyun bulağı” (1612 – 1613) əsərində Kordova şəhərindən uzaqda olmayan Fuente Ovexuna adlı yaşayış məskəni təsvir edilir, bu söz tərcümədə “Qoyun bulağı” mənasını verir. 1476-cı ildə Ferian Qomes de Qusman adlı birisinin başçılığı ilə Kalatrava ordeninin komandorunun özbaşınalığına qarşı xalq üsyanı alovlanmışdı. Bu tarixi epizodu dramaturq öz pyesinə gətirmişdi.

“Ruhani orden” sözü bizi İspaniyanın qədimliyinin dərinliyinə aparır. XII əsrdə ölkədə mavrlarla mübarizə etmək üçün ruhani-rıtsar ordeni, hərbi monax təşkilatı yarandı. Ordenin başında Roma papasına və ordenin şurasına tabe olan böyük magistr (ruhani-rıtsar ordeninin başçısı) dururdu. Böyük magistrin hakimiyyətinə komandorlar, vilayət hərbi canişinləri tabe idi. Bu orden böyük əraziləri işğal etmişdi, iqtisadi cəhətdən güclənmişdi, bilavasitə krala yox, Roma papasına tabe idi, feodal anarxiyasının dayağına çevrilmişdi. Komandor Ferian Qomes, tarixi xronikada səsləndiyi kimi, kralın və Kordova vilayəti hakiminin iradəsinin əleyhinə olaraq Fuente Ovexuanı ələ keçirmişdi. Ona qarşı üsyan edən kəndlilər nəinki xalqı əsarətdə saxlayanlarla edənləri özlərində təcəssüm etdirir, həm də ölkənin siyasi birliyinə çalışırdılar. Bu da Lope de Veqanın pyesində də öz əksini tapmışdı. Pyesdə ölkənin siyasi birliyi ilə bağlı hadisələrin təsviri I Karlın 1523-cü ildə dini qardaşlığı öz hakimiyyəti altında olan ölkəsinə birləşdirmək proqramına uyğun gəlir. Bu da dramaturqa kəndli üsyanını şöhrətləndirməyə imkan verdi.

“Qoyun bulağı” əsəri ciddi pyesdir. Bizim qarşımızda böyük insanlıq faciəsi, tək bir nəfərin yox, xalqın faciəsinin təsviri durur. Tutqun hadisələrin səhnə həlli, müəllifin qələbə inamı, ədalət, xeyirxahlıq, gözəllik haqqında fikirləri Lope de Veqanı klassisist yazıçılardan fərqləndirir. Pyesdə hər bir şəxsin öz sifəti vardır. Komandor kobuddur. Kobudluq təkcə onun nitqində yox, fikirlərində, hisslərində, mənəviyyatındadır. Komandorun mənəviyyatı sadə və aydındır. “Xaç və qılınc hökmən qırmızı olmalıdır – əlbəttə, qandan”. Məhəbbət onun üçün mücərrəd anlayışdır. Qadına qarşı özündə məhəbbətə ehtiyac hiss etmir. Meşədə qadınla qarşılaşanda kobudluqla onu ələ keçirmək istəyir. O, Laurensiyanın atasına təklif edir ki, qızını inadkarlığına görə danlasın. O biri məskunlaşan qızı o dəqiqə az inadkar olduğuna görə tərifləyir. Bu pyesdə mərkəzi fiqur Laurensiyadır, o, xoşsifətli, zərif bir kəndli qızıdır. Lakin qürurludur, dili itidir, ağıllıdır. Onun xüsusi ləyaqət hissi çox inkişaf etmişdir, kiməsə özünü təhqir etməyə imkan verməz. Onu hələ heç kim sevməmişdir. Ona bir kənd cavanı qayğı göstərir. O və rəfiqəsi Paskuala belə qərara gəlirlər ki, onların hamısı yalançıdır. O başa düşür ki, dünyada məhəbbət vardır.

Kəndlilərin məhəbbət haqqında mübahisələrində biz müxtəlif fəlsəfi sistemlərin ilə qarşılaşırıq. Kəndli Menqo pyesin maraqlı xarakterlərindən biridir. Menqo məhəbbəti inkar edir. Onun fikri ilə ikinci kəndli Barrildo razılaşmır. Barrildo deyir ki, əgər məhəbbət olmasa, dünya mövcud ola bilməz. Mənası dərindir. Bu problemi qədim Roma filosofu Lukressi “Şeylərin təbiəti haqqında” poema-traktatında öyrənmişdir. Bunu Lukressini öyrənən Lope de Veqa bilir, amma Barrildo bilmir. Amma heç nə onun sağlam mühakiməsinə mane olmur. Menqo ona deyir ki, o, zəif filosofdur, kitab oxumağı bilmir, amma məhəbbəti müzakirə edir. Barrildonun fikrincə, hərgah məhəbbət əzəldən təbii hadisə kimi ixtilaf içində yaşayırsa, deməli, dünya həmişə mübarizədədir.

Fəlsəfi mübarizə daha da inkişaf edir. Barrildo deyir ki, dünyada harmoniya hökm sürür, bunu özündə məhəbbət də əks etdirir. Süzülüb gələn dünya birlikdədir. Savadsız filosof heç də pis düşünmür. Biz onun fikirlərində dialektikanın atası Heraklitin əksliklərin mübarizəsi, inkişafı və dəyişikliklər haqqında təliminin əks olunduğunu görürük.

Fuente Ovexuna kəndlilərinin müzakirə etdikləri nəzəriyyə antik dövrdə doğulmuş, intibah dövrünün humanistləri tərəfindən müzakirə obyektinə çevrilmiş, fransız maarifçiliyində isə feodalizm ideologiyasına qarşı, xristian asketizminə qarşı filosofların silahına çevrilmişdir.

Laurensiya da Menqonun fikirləri ilə razılaşır. O, bu mübahisəyə yekun vuraraq belə bir sual formulə edir: “Məhəbbət nədir?”. Qarşımızda intibahın optimist antiasketik fəlsəfəsini görürük.

Laurensiyanın xarakteri tamaşaçı üçün dərhal açılmır. Onun xarakterində çox mürəkkəbliklər vardır. Çay qırağındakı səhnədə Laurensiya paltar yuyur. Kəndli gənc Frondoso ona olan məhəbbətindən əzab çəkir, hisslərini söyləyir. Laurensiya ona gülür, onu sevən gənci ələ salır. Amma Frondoso onun xoşuna gəlir. O, doğruçu və təmizdir. Komandor peyda olur, onu Frondoso görüb gizlənir. Komandor Laurensiyanı tək görüb, onunla kobud davranır. Laurensiya təhlükədədir, köməyə adam axtarır. Kolun arxasında gizlənən Frondosoya yox, göyə müraciət edir. Frondoso cəsurdur, o, köməyə tələsir, onu ölüm hədələsə də, qızı xilas edir. Frondoso gizlənməyə məcburdur. Komandorun əsgərləri onu izləyirlər. O ehtiyatızdır. O, Laurensiya ilə görüşə can atır, ona öz məhəbbəti haqqında deyəcəyi sözlər vardır. İndi Laurensiya onu sevməyə bilməz, Laurensiya ona ərə getməyə hazırdır. Beləliklə, bütün kişiləri yalançı, kələkbaz sayan Laurensiya onu sevməyə başlayır. Tezliklə toy olacaq, gənclərin valideynləri bu xeyir işə razıdırlar.

Komandor və onun əsgərləri kəndliləri çox narahat edirlər. Bir dəfə tarladan gec qayıdan qız evlərinə tələsir və Menqodan xahiş edir ki, onu tək qoymasın. Ona doğru kəndli qızı Xasinta qışqıra-qışqıra köməyə gəlir, onları izləyirlər. Qızlar qorxu içində qaçırlar. Təkcə Menqo və onunla Xasinta qalır. Təhlükə anında özünü necə aparsın. Təbii eqoizm fəlsəfəsinin bələdçisi Menqo qorxaqlıq etmir, qaçmır. O, əlinə daş götürür və bədbəxt qızı müdafiə etməyə qalışır. Lakin qüvvələr bərabər deyil. Komandorun əmri ilə əsgərlər cəsur kəndlini tuturlar, döyür və söyürlər. Təbii eqoizm fəlsəfəsinin daşııcısı olan, qəhrəmanlığa doğru gedən və xristian “insansevərliyinə” malik Menqo və sinəsində xaç gəzdirən komanlor bir-birinə qarşı konktrast təntənəli toy mərasimi. Frondoso və Laurensiya adaxlanırlar. Kəndlilər yeyir, içir, mahnılar oxuyurlar. Kötəklənmədən qayıdan Menqo da buradadır. Onu sevir, başına gələnlərə təəssüflənirlər, onunla gülə bilmirlər. Zarafat sağlam, həyatsevər insanları izləyir, onlar həmişə şəxsi fəlakətlərinə gülüblər. Xoşbəxt Frondoso da özünün bədbəxt dostunun şən, məzəli, kəskin zarafatlarını yaddan çıxara bilmir. Menqo heç də incimir, o zarafatcıldır və zarafatdolu şeirlə gəncə cavab verir. Toy mərasiminə komandor əsgərləri ilə gəlir. O yaramazlıq edir, qurban onun əlindən çıxır, buna görə rəqibi xoşbəxtdir, nə vaxtsa Laurensiyanı qorumaq üçün onun üzərinə silah qaldırıb. Kilsə cəngavəri “hər ikisini tutun” deyə əmr edir. Toyu bayram edən insanlar qaçırlar, bədbəxt valideynləri uşaqları üçün göz yaşı axıdırlar. Frondosonu edam təhlükəsi hədələyir. Uzun cəhdlərdən, iyrənc kələklərdən, canatmalardan sonra Laurensiya komandordan qaçır, qadınlar buraxılmayan xalq toplantısına gəlir: Mənə səs vermək hüququ lazım deyil. Qadınların işləmək hüququ vardır.

Lakin o, inildəmək üçün toplantıya gəlməyib, özünün onu qoruya bilməyən kişilər haqqında olan şübhələrini söyləməyə gəlib. Onun qəzəbli çıxışı qul fəlsəfəsinə nifrətlə doludur, o, atasından imtina edir, onun Laurensiyanı “qızım” adlandırmağa hüququ yoxdur.

Harada zəiflik vardır, orada pessimizm doğulur, bu çətin şəraitdə o unudur ki, həyatın qanunu mübarizə, qələbəyə inamdır. Bu, dramaturqun fəlsəfəsidir. Laurensiyanın inqilab ruhlu çıxışı sadə insanların qəlbində əks-səda oyadır. 1876-cı ildə əsərin Moskvada Malıy Teatrda ilk tamaşasında Laurensiya rolunu oynayan məşhur Yermolovanın hərarətli çıxışı çoxlarını həyəcanlandırmışdı. Ona görə də tamaşa qadağan olunmuşdu.

Laurensiyanın çıxışı kəndliləri alovlandırmışdı, onların içərisində Menqonun “tiranları məhv etmək lazımdır” sözlərinin həqiqət olması şübhə doğurmur. Üsyançıların qəzəbi alınmaz olur. Komandor öldürülür.

Kəndlilər öz üzərlərində məhkəmə prosesini səhnələşdirmək istəyirlər. Onlar bilirlər ki, bu hadisədən yaxalarını çəkə bilməyəcəklər, kral məhkəməsi gələcək, onlara divan tutacaqlar. Ona görə də əvvəlcədən cavablarını əzbərləyir, məşq edirlər. Laurensiyanın atası hakim rolunda həmkəndlilərini təhqiredici adlarla – “it”, “oğru” və s. bölür. Kral məhkəməsi hadisə yerinə gəlməyi yubatmır. Bütün qəddarlığı ilə təhqiqat aparılır, qocalar və uşaqlar işcəngələrə məruz qalır, lakin heç kəs komandoru öldürənin adını vermir. Hamı bir şeyi təsdiq edir – Fuente Ovexuna yaşayış yeri kəndlilərindir. Otuz adam işgəncələrdən keçir, hamısının da cavabı bir olur. “Bu necə xalqdır?” - deyə Laurensiya heyranlıqla qışqırır. Onunla bir yerdə dramaturq və başqaları da belə düşünürlər.

Lope de Veqanın “Sevilya ulduzu” pyesində sadə kəndlilər yox, varlı, tanınmış insanlar iştirak edirlər. Onların da bəlaları vardır, onları daha varlı, tanınmış adamlar sıxışdırır. Bu pyesdə də şərəf uğrunda mübarizə gedir. Pyesin finalı qəmlidir. Hadisələr uzaq zamanlarda Sevilyada, Əndəlusun mərkəzində Kastiliya kralı IV Cəsur Sançonun (1284 – 1295) hakimiyyəti illərində cərəyan edir. Şair ilk dəfə XVII əsrin əvvəllərində bu şəhərdə olmuş, onun gözəlliyinə heyran olmuş və onun poetik bir əfsanəsini şöhrətləndirmişdir.

Hadisələr kralın Sevilyaya gəlişindən sonra başlayır. Əhali kralı təntənə ilə qarşılayır. Kral onların arasında qeyri-adi gözəlliyə malik qadın görür. Ona heyran olur, vurulur, şair olmasa da, melodik şeirində həyəcanlı hisslərini izhar edir. Krala xəbər verirlər ki, Estrelya qardaşının evində yaşayır, tezliklə onu ərə verməyə hazırlaşırlar. Kral qızın qardaşını özünə yaxınlaşdırmağı qərara alır, onu şəfqəti ilə ələ almaq və bu istəklə bacısını ələ keçirmək istəyir.

Estrelyanın qardaşı gənc Busto Tabera inadkarlıqla kral mərhəmətini rədd edir, özünü buna layiq bilmir. “Nəyə görə o mənə nəvaziş edir?” deyə özündən soruşur. “Mən burada ələ alınmağı duyuram”. Kral öz məiyyəti ilə birlikdə Taberanın evinə getməyi qərara alır, gənc zadəgan bu şərəfi qəbul etmir. Kral hirslənir, lakin büruzə vermir, Estrelyanın qardaşına kələk gəlmək istəyir. Qız çoxdan gənc Sanço Ortisə vurulmuşdu. “Yarımallah (Roma mifologiyasında ikinci dərəcəli tanrı) kimi gözəldir”, – ilk dəfə kral onu görəndə belə düşünmüşdü. Don Sanço da Estrelyanı sevirdi. Gənclərin məhəbbətinin izahı pattik müqayisə, lirik həsrət və ahəngdarlıqla trubadurların poetik dialoqlarını xatırladır.

**Estrelya**: Mən öz həyatımı sənə həmişəlik verirəm, mənim dəyişməyən məhəbbətimlə.

**Don Sanço**: O, Estrelya, sən mənim ulduzumsan. İşıq, atəş və sevinc kainatım!

**Estrelya**: Mənim qiymətsiz bədbəxt edənim.

**Don Sanço**: Məim parlaq nurum. Göylərdə həyatıma bərq vurursan, mənim qütb ulduzum.

Teatrda adətən bu dialoqu ud alətinin müşayiəti ilə ifa edirlər. Lope de Veqa məhəbbətin izahında bu formanı təsadüfən seçməyib. Hadisələrin baş verməsinin təsvir olunduğu illərdə trubadurların poeziyası haqqında xatirələr hələ təzə idi. İspaniya şahzadəsinin sarayında Provansın hakim şəxslərindən götürülmüş dəb hökm sürürdü. Burada mavrların poeziyasının təsirini də qeyd etmək lazımdır.

Kral gənclərin məhəbbəti haqqında heç nə bilmir, Estrelyanın yataq otağına yol tapmaq arzusu ilə yanır. Bu işdə ona saray əyanları kömək edir. Estrelyanın xidmətçisi ələ alınır, gecə öz qaranlığına bürünəndə kral Taberanın evinə soxulur. Lakin əbəs yerə. Birdən IV Sanço evin kandarına ayaq basanda Estrelyanın qardaşı peyda olur. Tabera kralı tanıyır, özünü o yerə qoymayaraq, naməlum yad qonağı kobudluqla evdən qovur. Qısa döyüşdən sonra xidmətçilərin səs-küyünə qaçanları görüb, başına tac qoyan aşiq geri çəkilməyə məcbur olur. IV Sanço özünü təhqir edilmiş sayır, xalqda həyəcan oyatmamaq üçün özünün ədalətsizliyinin üzə çıxacağından qorxur, intiqam almaq istəyir. Saray əyanlarının yenə kədərli məsləhətləri. Qoy Ekstrelyanın qardaşını kralın gizli əmri ilə öldürsünlər. Bu məqsəd üçün don Sanço seçilir. Gənc həyatını hökmdarın yolunda qurban verməyə hazırdır. Ali hökmdarı təhqir edən insanı öldürmək vətəndaşın borcudur. O, belə düşünür və kralın əmrini yerinə yetirməyə and içir. O, hələ kimi öldürəcəyini bilmir, amma monarxın şərəfinə tamamilə qəti hərəkət edəcək. Qurbanın adı qeyd olunan kağızı açaraq, don Sanço amansız həqiqəti başa düşür. Burada yeni zərbə: ona Estrelyanın məktubunu gətirirlər, ona xəbər verilir ki, qardaşı onların nikahına razılıq vermişdir. Xoşbəxt xəbərsizlikdən Estrelya onun yanına tələsir, onu öz əri adlandırır. Məhəbbət və şərəfin faciəsi belə başlayır. Gənc əzab çəkir, sözünü pozub xoşbəxtlik qazansın, yoxsa məhəbbətini rədd edib şərəfini qorusun. Ağlına cürbəcür fikirlər gəlir, amma bir şey aydındır. Cəngavər şərəfini uca tutmağı üstün sayır. Don Sanço Bustonu öldürür, onu hökmdara təhvil verir. Onu mühakimə edirlər. Kral bir sözü ilə onu xilas edə bilər, tələsmir, rişxəndli sözlə gənci sözündən dönməyə məcbur etmək istəyir, kralın adını çəkərək xəbər versin ki, Bustonun öldürülməsini kralın iradəsi ilə yerinə yetirmişdir. Bu, krala nə üçün lazımdır? Qarşımızda yaradıcılığında rast gəlinən tqsan psixologiyasına və həyatına dərindən nüfuz edən həmişə məsum dahi adlandırılan dramaturqun böyük realistik dərketməsi canlanır.

Kral təkidlə Sanço Ortisin nə üçün sirrin üstünü açmasına çalışır? Axı, o, bu sirrin üstünün açılmasını istəmir. Nə qədər vaxt tamaşaçı heyrətlənir, ona əvvəlcə Kastiliya kralının davranışı aydın olmur. İş ondadır ki, kral özünün əclaf davranışını çox yaxşı başa düşür, bu nəcib insan qarşısında ona ayıbdır. Onun cinayətinin ağırlığını özünə qəbul edir. İnsanın bu nəcibliyi onu sıxır, təzyiq edir, şəxsi vicdanı üçün əzablı məzəmmətə çevrilir. O, don Sançonu aşağılamaq, mənəvi cəhətdən məğlub etmək istəyir. Özünün şəxsi maraqlarına baxmayaraq, bunu əldə edir. Qoy sözündən dönsün, qoy zəiflik göstərməsin, belə eyibsiz, nöqsansız olmayacaq, bu, onun narahat vicdanını yüngülləşdirəcək. Lakin gənc cinayətkarın niyyətini başa düşür. Onu saray əyanı don Arkas sorğu-suala tutur. Cinayətin təhrik yolu ilə törədildiyini bilsə də, yenə bunu öyrənmək istəyir. O tələb edir ki, sirrin üstünü açsın, kralın adından ona azadlıq verəcəyinə and içir. Gənci öz əlləri ilə xoşbəxtliyini məhv etmək istəyirlər. Kral və onun saray əyanı onu iyrənc işgəncəyə sürükləyirlər. Lakin gənc dayanır, o susacaq, qoy kral özündə mərdlik tapsın, həqiqətin gözünə dik baxsın, öz günahını dərk edərək cəsarət toplasın. Kral əzab çəkir, bir qərardan o birisinə keçir, lakin boynuna almaq gücündə deyil. O, gəncin edam olunmasına yol verə bilməz. Vicdanı buna yol vermir. O. nəvaziş və mərhəmətlə hakimi ələ almaq istəyir ki, ona bəraət versinlər. Lakin hakim ölüm hökmü çıxarır. Nə etmək? Məzlum və zəif cinayətkara onun saray əyanı qərarı gizlincə söyləyir ki, o, gəncin cinayətinin iştirakçısı və şahididir. Məzlum kral təslim olur, özündən asılı olmadan məcburi surətdə etirafını edir. Don Sanço bəraət alır. Bu azadlıq ona nə verir? Estrelya onu sevir, qeyri-iradi günahına görə onu bağışlayır. Lakin onlar bir yerdə yaşaya bilmirlər. “Qardaşımın qatili mənim ərim ola bilməz. Hərçənd mən onu ilahiləşdirirəm, həmişəlik onu sevəcəyəm”. Onun bu qərarını həqiqətpərəst don Sanço “acı nəticə” hesab edir.

Məhkəməyə qədər Estrelya kraldan intiqam tələb etmişdi, xahiş etmişdi ki, bu intiqamı ona həvalə etsinlər. Qorxaq kral şəxsi günahını boynuna almayaraq, intiqamını almaq üçün don Sançonu ona verəcəyini bildirmişdi. Bu haqda danışanda vəhşilərin də ürəyinin yumşaq olduğunu demişdi. Əclafın dilində pis ironiya! Don Sanço həbsxanadan çıxandan sonra Estrelya ondan imtina almır, onu tərk etmir, danlamır. Bu hadisəni nə üçün törətdiyini soruşmadan onu azad edir. “Don Sanço Ortis, siz azadsınız. Rədd olun! Sizə maneə yoxdur” (s.66), - kədərlə ona deyir.

Don Sanço özünün sevdiyindən ağrılı bağışlanmağı qəbul etməyərək, həbsxanaya qayıdır. Estrelyanın güclü və həqiqətpərəst cizgiləri əsərdə öz təsvirini tapır. Xalq əxlaqı daha sadədir, təbii və təmizdir. Onun birinci tələbi insanın xoşbəxtliyidir. Xoşbəxtliyə heç nə mane olmursa, Klarindonun təbii məntiqinə görə, maneçilik yoxdur, çünki onun ağası don Sanço cinayətkar kralın əlində silah olmuşdur. Onda nə üçün xoşbəxtlikdən qaçmaq lazımdır? Klarindonun bu replikası müəllifin fikrinin açarıdır. Lope de Veqa qətiyyət “qul şərəfi”nin tərəfində deyil, qətiyyən mürəkkəb və dolaşıb qalmış zadəganların əxlaqi kauzistikasının (mübahisədə yalan və şübhəli tezisləri sübut etmə bacarığı) tərəfdarı deyil. Xarakterlərin gücünü, mənəvi dözümünü o, tərifləyə bilmir. Qoy onlar səhv etsinlər, lakin onlar gözəldirlər, son dərəcə valehedicidirlər. Böyük dramaturqun belə bir qiyməti ilə pyes tamamlanır.

Klarindo görür ki, onun ağası sayıqlayır, göz yummağı qərara alır. Sanço ona başqa dünyada olduğunu deyir, xidmətçi bu dünyanın cəhənnəm olacağını söyləyir. Sanço “Nə üçün cəhənnəm, həbsxana özü cəhənnəmdir”, - deyə əlavə edir.

Lope de Veqa həyatının sonuna qədər yazıö-yaratmışdır. Ölümündən bir neçə gün əvvəl isə məşhur “Qızıl əsr” poemasını yazmışdır. O, öz xalqını, onun milli tarixini, hadisələrini və ənənələrini parlaq misralarla şöhrətləndirmiş, ciddi şəkildə qədim Kastiliya salnamələrini – bılinalarını (“Asturiyanın məşhur qadınları” pyesi) qələmə almışdır. Onun “Nə özü yeyir, nə də başqasına verir”, “Rəqs müəllimi” pyesləri də tamaşçıları həyəcanlandırmış, heyran etmişdir.

**Kalderonun yaradıcılığı** (1600 – 1681)

Lope de Veqa öləndən sonra müvəqqəti olaraq onun şöhrəti daha da artdı. Onun əsərlərini dəfələrlə çap etdilər, pyeslərini yenidən səhnələşdirdilər. Onun adv xalqın dilindən düşmədi. Feodal-katolik irticasının sərt dövrü İspaniyanın səmasını tutqunlaşdırdı. Şairin həyatsevər istedadı vaxtında olmuşdu. İspaniyanın kumiri Kalderon tərs, qaşqabaqlı şair oldu.

Kalderon başqa yeni istedad idi. Onun realist ustalığı parlamamışdan əvvəl Lope de Veqa poeziya və dramaturgiya sahəsində yüksək zirvələr fəth etmişdi. Ömrünün son illərində onun yaradıcılığının pessimizmlə bağlı olması, ruh düşkünlüyünün yaranması və s. Kalderonun da yaradıcılığına təsirsiz ötüşməmişdi. Məhz bu səbəbdən Kalderonun yaradıcılığında, şeirlərində fəlsəfi pessimizm ruhu duyulurdu. Əbədi dünyada daii heç nə yoxdur. Gözəllər? Onlar “toz örtüyünün altında yuxuya getmişlər”. Qızılgül? Onlar “gül açırlar solub-saralsınlar deyə”, “İnsanın özü gözlərini açır, sonra göz qapaqları əbədi yumulur”, “Dünyada həyat bir andır və illər bir andaca gəlib keçir, beşikdən qəbrə qədər – təkcə bir addımdır” (s.70). Biz əgər tədqiqat apara bilsək görərik ki, onun duyğularındakı bu kədəri zaman və mühit yaratmışdır. O, gözəlliyi sevə bilir, gülməyi, mübarizə etməyi bacarır.

Kalderon mənşəcə aristokrat deyildi. Don Pedro Kalderon de lya Barka Enao lya Barreda-i-Riano – onun tam adı belə səslənir. O, 17 yanvar 1600-cü ildə Madriddə doğulmuşdur. İbtidai təhsilini yezuit məktəbində almışdır. 15 yaşında ilahiyyat kursunu dinlədiyi Salamankada universitetə daxil olmuşdur.

Kalderon həyatının birinci yarısında Sant-yaqo ordeninin cəngavəri kimi İtaliya və Flandriyaya hərbi yürüşlərdə Kataloniyada qiyamın yatırılmasında iştirak etmişdir. Gəncliyində bircə dəfə də olsun qılıncını təkbətək döyüşdə sıyırmamış, bir dəfə bir keşiş natiqliyinə təşəxxüslə güləndə həmin ruhanini təhqir etdiyinə həbs olunmuşdu. Kalderonun həyatının ikinci yarısı kilsədə keçmişdir. O, 1651-ci ildə keşiş rütbəsini qəbul etmişdir. O, 35 il ən lazımlı ruhani şəxs olmuş, kralın kapellanı vəzifəsini tutmuş, baş keşişlə, kilsə monastırının başçısı müqəddəs Petro ilə qardaşlaşmışdır. O, çox qoca yaşlarında, 1681-ci ildə vəfat etmişdir. Onun yazı masası üzərində başa çatdırılmamış dini dram (auto) qalmışdır. Kalderon ilk poetik dəfnə çələngini 1622-ci ildə müqəddəs İsidor bayramında şairlərin yarışında qazanmışdır. Lope de Veqa onu görmüş, gənci xoşa gələn sözlərlə tərif etmişdir. O, 1635-ci ildə saray dramaturqu adını almışdır. O, saray üçün pyeslər və musiqili komediyalar, dini bayramlar üçün isə Madrid şəhər hakimiyyətinin siyarişi ilə biraktlı autos sakramentales – dini tamaşalar yazmışdır. Şairin “Seçilmiş əsərləri”nin tam külliyyatı ölümündən sonra – 1682 – 1699-cu illərdə nəşr olunmuşdur. Bura 120 pyes, 80 auto və 20 intermediya daxil edilmişdir.

Kalderon Lope de Veqanın ənənələrini davam etdirərək komediya yaradıcılığı ilə məşğul olmuşdur. Onlardan biri, “Gözəgörünməz xanım” kəskin, yüngül və həyatiliyi ilə seçilmişdir. Kalderonun “Salamey alkaldı” dramı Lope de Veqanın “Qoyun bulağı” əsərinin süjetini xatırladır. Alkald seçilən kəndli kral ordusunun kapitanının qızı İzabellanın namusunu ləkələyir, kapitanı isə mühakimə edib edam etdirir. Kalderonun bu əsərini A.İ. Gertsen oxuyaraq yüksək qiymət verir. Kalderonu şöhrətləndirən təkcə bu əsər deyildir. Onun katolik hökmlərini əks etdirən auto dramları, məsələn, “Valtasarın ziyafəti”, “Müqəddəs Patrikin məhşəri”, “Xaça təzim”, “Dözülməz şahzadə” əsərləri, fəlsəfi-alleqorik dram tipində “Həyat bir yuxudur”, “Möcüzəli maq” əsərləri də vardır. Axırıncı əsərdəki maq obrazını Karl Marks Qetenin “Faust” əsərindəki Faustla müqayisə etmişdir.

Kalderon “Xaça təzim” əsərini gənclik yaşlarında, 1620-ci ildə yazmışdır. Bu əsərdə fəlsəfi ciddilik yoxdur, daha çox şairin dini fanatizmi ifadə olunmuşdur. İ.S.Turgenev bu əsəri yüksək qiymətləndirmişdir.

Bapokko şairləri öz əsərlərində qəhrəmanlarını dəf edilə bilməyən şiddətli sınaqdan keçirirdilər. “Xaça təzim” pyesində də üst-üstə qalanmış dəhşətin əks olunduğunu görürük. Bir gənc sinəsində odlu xaç işarəsini gəzdirir. O, valideynlərini tanımır, onu sıx meşəlikdə xaçın ətəyində tapmış və kənddə tərbiyə etmişlər. Hansısa müdrik və sirli əlaqə onu xaç işarəsi ilə birləşdirir. Xaç işarəsi həmişə onu xilas edir, ona köməyə gəlir. O, sirli qüvvənin qarşısında titrəyir və ona təzim edir. O, gənc bir qızı sevir, evlənməyə hazırlaşırlar. Yuliya da razıdır, amma atası və qardaşı bu işə yox deyirlər. Yuliyanın qardaşı gənci təhqir edir, onu duelə çağırır və həlak olur. Gənclərin xoşbəxtliyi pozulur, Yuliya monastıra gedir, gənc (Eysebio) isə quldura çevrilir. Bu hünərli oğlanın yerinə yetirə bilmədiyi cinayət yoxdur. O, insanları öldürür, soyur, qadınları zorlayır. Bütün əyalət onun çirkin əməllərindən ziyan çəkir. Bunları monaxinya Yuliya eşidir. Eysebio gecə monastıra gəlir, yatan qızın hücrəsini dəlir. Yuliya onun arvadı ola bilmədi, məşuqəsinə çevrildi. Bu nədir – Allaha şübhə, Allaha qarşı mübarizənin özünəməxsusluğu? Çıxış yolu yoxdur. Eysebio isə dinə necə inanırdısa, elə qalıb. Yuliya ondan getməsini xahiş edir. Eysebio onun arzusuna qarşıdır, fikrindən dönmür, o, ehtirasla yanır. Nəhayət, qız təsdim olur. Quldur qızın çılpaq sinəsində xaç işarəsi görür və dəhşət içində qaçır. Yuliya sevdiyinin ardınca monastırı tərk edir. Yuliya demonik qadına çevrilir. Meşə yolunun üzərində, Eysebionun dəstəsi ilə gizləndiyi yerdə nə qədər iyrənc qətlləi həyata keçirir. Onun arzusu onu qonaq edən insanları öldürməkdir.

Mən mələyəm, göyün ənginliyindən enən,

Mən demonam, hörmətdən düşən,

Peşmanlıq hiss etmirəm. (s.73)

Faciəvi düyün xaçın ətəyində, Eysebionun körpə ikən tapıldığı yerdə açılır. Yuliya bura gəlir, onu tərk etmiş insani məhəbbətini əldə etməyə çalışır. Bura kəndlilərlə bir yerdə atası da Eysebionu öldürməyə gəlir. Axırıncı dəqiqələrdə günaha aldanan ailənin sirrinin magik şəbəkəsi açılır: Yuliya və Eysebio qan qohumu, bacı-qardaşdırlar. Ölən Eysebio bir andaca dirilir ki, buraxılmış səhvləri geri alsın. Atasının cəza qılıncı ilə cəzalandırılan Yuliya tüstü kimi yox olur. Onu xaçın qarşısında etdiyi dualar xilas edir. Özlərinin əhd-peymanlarını dua etməklə təmizləyirlər. İki qorxulu günahkarın “qalaq-qalaq yığılmış pis əməlləri” bağışlanır. Bu, müəllifin fikridir və bütün pyesin tutqun koloritində saxlanılmışdır.

İnsanlar öz hərəkətlərində azad deyillər, onlar ali yaradanın əlində oyuncaqdırlar. Qoy pyesdə ehtiraslı insanlar təsvir olunsunlar. Kalderonun allahı qəddardır. Bu allah inkvizisiyaçı, əks-islahatçıdır. Burada ən başlıcası incəsənətə yer, insana məhəbbət yoxdur.

İldən-ilə Kalderonun fanatizmi get-gedə az qəddar olur. Onun “Həyat bir yuxudur” pyesi dramaturqun hisslərinin dərinliyini göstərir, insana məhəbbət bu əsərdə özünə məxsus yer tutur. Hadisələr Polşada (Poloniya) cərəyan edir, göstərilən yerdəki hadisələrin harada baş verməsinin əhəmiyyəti yoxdur. Qarşımızda üzdə və şəkildə fəlsəfə və fəlsəfi alleqoriya durur. Xarakterlər həddindən artıq təsvir olunub və fəlsəfi simvolikdir.

Pyes tutqun şəkillərlə açılır. Yarğanlar, dik qayalar, qəmgin qüllə, alatoranlıq. Kişi qiyafəsində olan Rosaura peyda olur. Onunla birlikdə Klarin də gəlir. Onlar nə üçün buradadırlar? Qadınlar qaşqabaqlı görünürlər. Onların ürəyini hansısa bədbəxtlik üzür. “Mən kor-koranə ümidsiz halda qayalar arası cığırda azmış kimi gedirəm”, - o deyir, amma biz onun kim olduğunu bilmirik. O gedir, taleyi “başqa yol bilməyərək” onu hara sürükləyir? Bu simvolik-fəlsəfi çıxış pyesin ideyasını göstərir. Dünya dəhşətdir, o, insana düşməndir. İnsan incidilir, təhqir olunur, o əzab çəkir. Səyahətçilər qala, açıq qapı görürlər. Qapı yox, tələ. Orada “gecə tənəffüsü əldən salır özünün qaranlığında”. Qaladan zarıltıya oxşar ağır nəfəs eşidilir. Kim zarıldayır? Bu əzab çəkən insan kimdir? Klarin və Rosaura həyəcan içində qaçmaq istəyirlər, lakin bacarmırlar, ayaqları qorxudan ağır donuza dönüb. Qalada “canlı meyit”, qala onun qəbri. O, divara zəncirlə buxovlanıb, orada vəhşi heyvan dərisi və o özü yarı insan, yarı heyvandır.

Xristian simvolikası açılır. Yer kürəsi insan üçün həbsxanadır. İnsan əzab çəkir, özünün taleyinə zəncirlə buxovlanıb. Onun günahı nədir? Katolik Kalderon bu suala belə cavab verir: İnsanın günahı ondan ibarətdir ki, bu torpaqda yaşayır, varlığı böyük günahdır.

Pyesdə bu fikirləri qalada saxlanılan şahzadə Sexismundo söyləyir. Nəhayət, bir səhnədə baş verənlərin sirrini öyrənirik. Polşa kralı Basilio astroloqdan oğlu Sexismundonun gözlənilən taleyi ilə bağlı cavab alır. Şahzadə qəddar və qəzəbli böyüyür. Onun alnına öz nəslinə qarşı qorxulu cinayət törətmək yazılmışdır. Ulduzlar belə xəbər verir. Kral yazılmış taledən yaxa qurtarmaq üçün oğlunu sadiq Klotaldonun himayəsində həbsxanada yerləşdirir. Bu hadisədən çox illər keçəndən sonra kralda şübhələr əmələ gəlir. O, düzgün hərəkət etdimi, ulduzları aldatdımı? Sınağın həyata keçməyini yoxlamağı qərara alır. Bihuş edilmiş şahzadə saraya gəlir, ona hakimiyyət və dövlət verilir. O, özünü necə aparır? Sexismundo kralın bahalı yataq otağında ayılır. Xidmətçilər onun arzusunu yerinə yetirirlər. Hətta sərt zindanban Klotaldo da onun ayaqlarına döşənməyə hazırdır. Klotaldo onun doğuş sirrini açır, Sexismundo həyəcanlanır. Onu güclə dünyadan ayırıblar ona əzab veriblər, insandan yarıvəhşi düzəldiblər. O, indi amansız qisas alacaq. Onun kralla söhbəti mənalıdır, o, problemi dərk etməyə çalışır.

Sən məni, gələcək atam,

Mənim üçün öz evini sən bağladın.

Məni böyütdün vəhşi kimi,

Məni yırtıcı kimi parçaladın,

Məni öldürməyə çalışdın. (s.76)

Kalderonun pyesində hər şey simvolikdir. Sexismundonun nitqi də dərin fəlsəfi simvollarla doludur. İndiki vəziyyətdə bədbəxt və ağılsız şahzadəetirazı ilə qiyamçı günahkar kimi Allaha müraciət edir. Allah insanlara həyat verib, onlardan əzab çəkməyi tələb edir. O, öz evinə çıxışı bağlayıb, göydə cənnət var, o, onlara ruhi əzab verir. Məgər Allah Sexismundonun gözündə atası Basilio kimi tiran deyil? Ona həyat verir və əlindən alır, bu, həyatdan məhrum etmək demək deyil?

Nə vaxt ki sən mənə həyat vermədin,

Mən ki sənin haqqında danışmadım.

Lakin bu dəfə sən verdin, mən lənətləyirəm,

Sən məni ondan məhrum etdin. (s.76)

- deyə günahkarlar Allahla danışan kimi atasına müraciət edir. Kalderon bu qiyamçıya hüsn-rəğbət göstərmir. O, bu fəlsəfi etirazı ifşa etməyə, qəhrəmanının dili ilə ifadə etməyə çalışır. Allaha qarşı mübarizə fəlsəfəsi ən uzaq əsrlərdən xristianlıqda insanların ağlını məşğul etmişdir. Volter Allah haqqında “Lehinə və əleyhinə” fəlsəfi poemasında yazmışdır. Kilsə Allahın qəddarlığına “anadangəlmə günah” kimi bəraət verir, insanın etiraz edən ağlı bu izahla bölüşmür. Əsrlərlə ilahiyyatçılar arasında insanın öz hərəkətlərində sərbəst və ya asılı olması üstündə mübahisələr getmişdir. Əgər o, azaddırsa, nə üçün Allah insanlara pis işlə məşğul olmağa imkan verir, yox, əgər insanlar öz hərəkətlərində azad deyilsə, mərhəmətli Allahın qəzəbi kimi sonradan insandan qisas alması, onu təqib etməsi və ondan intiqam alması ilə necə razılaşmaq olar?

Sexismundonun nitqində bu mühakimələr ifadə olunmuşdur.

O… göylər, mən öyrənmək istəyirəm,

Nə üçün mənə əzab verirsən?

Mən sənə nə pislik etmişəm,

İlk dəfə işığı görən günümdə,

Bu necə ədalətdir? (s.77)

Həqiqətən Sexismundo heç bir pislik etməyib, amma onu dustaq kimi hansıs günaha görə həbsxanaya salıblar.

Sexismundonun hakimiyyəti ələ almasından sonra ağılsızlıq etməyə başlayır. Onunla mübahisə edən xidmətçiləri uçuruma tullayır. O, öz xalası oğlu Moskva hersoqu Astolfo ilə duelə girir, Rosauranı zorla ələ keçirmək istəyir, Klotaldonun həyatına qəsd edir, hətta atasını hədələyir, Basilio onu yumşaltmaq istəyir, onu insansevərliyə, itaətkarlığa çağırır. “Sən qürurlusan, pisliyi sevirsən… Sakitləş”. Yenə və yenə pyesdə nəqərat kimi onun əsas “Həyat bir yuxudur” fikri səslənir: “Həyat bir yuxudur” (s.77). “Bəlkə sən çox yatmısan və xəyallanırsan”, - bu sözləri dəfələrlə qəzəbli və hirslənmiş gəncə təkrar edirlər. Nəhayət, oğlunun islah olmasına ümidi qalmayan ata qabaqcadan yuxugətirən verərək onu yenidən qalaya göndərir.

Sexismundo təzədən zəncirlə bağlanır. Bütün gördükləri, yaşadıqları ona yuxu kimi görünür. İndi həyatın mənasızlığını başa düşür. Nəyə lazım həyəcanlar, şöhrətpərəstlik, həzz axtarışları, xoşbəxtlik – bunlar hamısı bir yuxudur.

Sexismundo hansı nəticələri çıxarır? Mübarizədən, etiraz etməkdən, itaətsizlikdən imtina etmək lazımdır.

İndi Sexismundo dəyişilmişdir. Onu heç nə həyəcanlandırmır. Qiyam etmiş ordu onu azad edəndə o, ruhi sakitlik qazanır, könülsüz döyüşə gedir. Kral yenə əvvəlki kimi mərhəmətli olub, ədalətli və humanistdir. Bütün bunlar müdriklik haqqında düşünmək üçün ona ağıl verir.

Basilio oğlunu qovmaqda haqlı deyildi, onu tənha qalada saxlamışdı. O, taleyin əleyhinə çıxmaq istəmişdi, lakin əbəs yerə. O, lazım olmayan qürur göstərmişdi. İnsan qabaqcadan cızılmış taleyini yaşamalıdır. O, taleyini dəyişdirməyə gücsüzdür. Şair-katolik belə düşünür.

Sexismundo alleqorik obrazdır. Onda konkret insanın cizgiləri çox azdır. Bu son dərəcə şeytanın şəklini dəyişmiş obrazıdır Orta əsrlərin dünyagörüşündə göydən enən mələk obrazını yaratmışlar. Pyesin əvvəlində itaətsiz, dəlisov qiyamçı zəncirlənmiş, allah əleyhinə olan, sonda günahlarını boynuna alan, bağışlanmağı xahiş edən obraza çevrilir.

Kalderon nəinki şair-katolik, xristianlığın keşişi kimi də çıxış edir. Eyni zamanda o, kralın sadiq xidmətçisi idi. Pyesin qəhrəmanı Klotaldo öz qızını xilas edəndə hökmdarın əmrini pozur. Tənqidi ədəbiyyatda Kalderonu zadəgan və dini dözümsüzlüyündə qorxu, şübhə bilməyən fanatik kimi qeyd edirlər. Dramaturqun yaradıcılığı bunu deməyə əsas verir. Onun yaradıcılığında bütün baxışlarının sistemini əks etdirən “Ölümdən sonrakı məhəbbət” pyesini heyrətamiz hesab etmək olar. Bu əsər öz yaradıcılıq manerası ilə, Kalderonun dəst-xətti ilə biri əsərlərinə oxşamır. Pyes başqa xalqlara hörmətlə yanaşmağı, isti humanizmi təblğ edir. Hələ “Həyat bir yuxudur” pyesində kral Basilionun dilindən nəcib humanizm nəsihət edilirdi. Sexismundo hakimiyyəti ələ keçirəndə bundan məyus olan xidmətçilərini öldürür. Güclü hökmdar üçün xidmətçi kimdir? Pyesdə heç onun adı da verilmir. Amma Basilio oğlunu qucaqlamağa tələsərkən heyrət içində geri çəkilir. Onun oğlu qatildir. Bu xidmətçi elə bil ictimai nərdivanın aşağısında dayanmayıb – o insandır. Kral da insandır. Özünün təbiəti haqqında var-qüvvəsi ilə Basilio çığırır – insanın təbiəti! (s.79)

“Ölümdən sonrakı məhəbbət” pyesi İspaniyada morisklərin (rekonkista hərəkatından sonra ərəblərin İspaniyada qalan hissəsi) qiyamından və onların qəddarlıqla döyülməsindən danışır. Morisklər İspaniyada milli azlıq təşkil edirdilər. XVI əsrdə onlara zorla xristianlığı qəbul etdirmişdilər. Lakin bu onların vəziyyətini yaxşılaşdırmamışdı. Onları təqib edir, söyür, talan edirdilər. 1568 – 1570-ci illərdə Əndəlusda morisklərin üsyanı baş verdi. XVII əsrdə yüz minlərlə moriski Afrikaya qovdular.

Pyesdə Kalderon morisk qəhrəmanlarını təsvir etmişdir. Onlar öz həyati hüquqlarını, insan ləyaqətini, məhəbbət və xoşbəxtliklərini müdafiə etmişlər. Don Alvaronun və onun gəlini Klaranın nişan günündə, onların xoşbəxtliyi anında uzaqdan döyüş barabanları eşidildi. İspan ordusu gəlirdi. Gənc nişanlının sözləri simvolik səslənir.

…xoşbəxt oldum.

Təkcə günəş yüksəkdən

Bu xoşbəxtliyə tamaşa edirdi.

Mənim qabağımda həmin saatdaca

İspan silahının cingiltisi altında

O dünya valehedici sönmədədir. (s.80)

Morisklər cəsurcasına müdafiə olunurlar. Şəhər dağıdılır, yandırılır, morisklər döyülürlər. Cəsur don Alvaroya aşiq olmuş gözəl donya Klara vəhşicəsinə öldürülür.

Kalderon özünə inanır. Burada onun barokko poeziyası qəbiristan motivləri ilə doludur: “Kim gözləyirdi, sevgilim, nikah yatağını və qəbirlə qarşılaşdı”, “sevimli obraz, ilahi onda təcəlla etdi, onun qabağında ölü kimi peyda oldu”. Bu misralarda təkcə mücərrəd surətdə pessimist fəlsəfə ifadə edilməyib, sosial həyatın pislikləri də öz əksini tapıb. Xristian tərki-dünyalığının tərəfdarı olan şair məhəbbətin gözəlliyini, gözəl qadınları, dünyanın gözəlliklərini də tərif etmişdir. Kalderon belə şeirlər yazanda 50 yaşında idi. Kalderonu katolikliyi müdafiə etməkdə mühakimə edənlər onu inkvizisiya yazıçısı adlandırırdılar. “Ölümdən sonrakı məhəbbət” dramını oxusaydılar, “Qalisiyalı Luis Peres” və ya “Salamey alkaldı” pyesləri haqqında başqa cür danışmazdılar. Onlar hökmən öz hökmlərini dəyişdirərdilər”, - deyə Kalderonun tərcüməçisi Balmont yazırdı. Zaman və mühit onun dünyagörüşünə öz möhürünü vurdu. Ayrı-ayrı adamlar, görkəmli ağıl sahibləri öz xurafatları və yolundan azmaları ilə öz əsrlərinin zirvəsinə ucaldılar. Kalderona isə bu qismət olmadı.

Dini dram janrından bütün ispan dramaturqları istifadə etmişdər. Dini dramları şairlərə şəhər hakimləri sifariş verir, buna görə çoxlu pul verirdilər. Onların tamaşası şəhər meydanında böyük səs-küylə müşayiət olunurdu. Sadə xalq meydana yığılır, aristokratlar isə özlərinin balkonundan tamaşa edirdilər.

Kalderon dini dramların yaxşı ustası idi. Bu janr onun ruhuna yaxın idi. “Valtasarın qonaqlığı” auto-dini tamaşasını nümunə göstərə bilərik. Burada Bibliya obrazları alleqorik fiqurlar – Fanilik, Bütpərəstlik, Fikir, Ölüm var idi. Səhnədə Daniil peyğəmbər və onun Fikir adlı təlxəyi təsvir olunurlar. Katolizm ideologiyasına görə Fikir günahkardır. Xristian kilsəsinin nəzəriyyəçilərindən olan Tertullian “İnanıram, amma bu cəfəngiyatdır” demişdi. Kor inam Allaha doğru aparır, Fikir isə şübhədən doğulur, o – Şeytanın ixtirasıdır. Buna görə də Fikir təlxək obrazında təsvir edilmişdir. Fikir xəbər verir ki, Valtasar şərqli kraliça İdolisaya (bütə pərəstiş edənə) evlənəcəkdir. Daniil Vavilon əsirinin öz fikri olmamasından acı-acı şikayətlənir. Valtasar cah-calallı məiyyətinin arasında səhnəyə gəlir. O və onun arvadı Fanilik kralın ikinci arvadı olacaq İdolisa ilə qarşılaşırlar. Hər iki qadın sədaqətli olmağa and içir və krala bütün dünyanın hökmdarı olacağını qabaqcadan xəbər verirlər. Onlar deyirlər ki, tezliklə Vavilon qülləsi tikilib başa çatdırılacaq. Çar Valtasar şənlənir. Qürurdan gözləri qamaşan Valtasar özünü bütün dünyanın hökmdarı kimi görür, deyir: “Kim mənə qarşı çıxmağa cürət edər?”. Onda bu vaxta qədər susan Daniil peyğəmbər “Sən Allahın əli ilə cəzalanacaqsan” deyir. Həyəcanlanan çar ədəbsizin cəzalandırılmasını əmr edir. Lakin heç kim göylərin elçisinə yaxınlaşmağa cürət etməsin. Pərt olmuş çar gedir. Daniil Allaha xahişlə müraciət edir ki, böyük günahkarı, Valtasarı öz məhkəməsində cəzalandırsın. Yerin altından Ölüm adlı qara cəngavər çıxır. O, Fikirlə bir yerdə bağa gəlir. Çar Valtasar səs-küylü şənlik edir. Hər iki qadını asudə vaxtda ona kef verirlər. Təlxək Fikir vicdan əzabından ayıraraq çarı güldürür. Ölüm ona qorxulu həqiqəti pıçıldayır. Meyit oğlu meyit olaraq qalacaqsan. Hər şey dünyada fanidir. Sənin əzəmətin də fanidir. Çar qorxu içində ətirli çiçəklər səpilmiş köşkə qaçır. Burada Fani və İdolisa onu yuxuya verirlər və çar yuxulayır. Çar yuxu görür. Onun qarşısında kölgələr peyda olur. Onlar boşluğu və insan arzularının xəyallarını simvolizə edirlər. Nəhayət, Allahın məclisində Valtasarın gözü qarşısında özünün təsviri və mis heykəlin qarşısında üzü üstə təzim edən xalq görünür. Allah insanın əli ilə yaradılmış bu bütlərə nifrətlə baxırdı. Bir səs eşidilir: “İtaət et və tövbə et”. Çar qorxu içində oyanır, qorxur və sarsılır. O, tövbə etməyə hazırdır, lakin qorxulu səs və həzz onun iradəsindən güclüdür. Yenidən Valtasar şənlik edir. İdolisa və Fani ələ salırmış kimi şənliyə müqəddəs damar gətirir və onlara natəmiz halda toxunaraq murdarlayırlar. Bu, səsli-küylü kütləyə qorxunc əlamət kimi təsir edir, Ölüm peyda olur.

Nəhayət, Allahın səbir kasası dolur, Zülmət yerə enir, göy gurultusu zamanı və ildırım parıltısında nəhəng əl odlu hərflər cızır, çara ölüm xəbərini verir. Daniil peyğəmbər müqəddəs səcdəgahda çörək və şərablı ziyafət stoluna çevrilir. İdolisa gördüklərindən sarsılmış halda böyük Allah qarşısında təzim edir.

Əsərdə Allah ideyası və tərki-dünyalıq nəzəriyyəsi həddindən artıq təriflənir. Şair yerdə olan xoşbəxtliyin xəyaliliyi haqqında nəğmə oxuyur.

Kalderon dramaturgiya sənəti haqqında nəzəri traktatlar yazmamışdır, lakin onun pyesləri ciddi sistem əsasında qurulmuşdur. Onlar adətən üç hissəyə, xornadaya (tərcüməsi “gündüz” mərhələsi”) bölünür.

Onun bütün pyeslərində təlxək iştirak edir, təlxək Klarin “Həyat bir yuxudur” pyesində gülümsəməyi, zarafatı sevən yeganə şən insandır, həyatı faciəyə çevrilir, yüksək vəzifəli şəxslərin çoxlu sirlərini bildiyinə görə onu həbsxanaya salırlar. Nə üçün o yaşayır? Prinsessa Rosauranı müşayiət edərək Poloniyaya gedir, özünü təhlükəyə atır – bunlar tamaşaçı üçün sirr olaraq qalır. Kalderon pyesdə bir neçə süjet xəttini izləyir: Sexismundo – Basilio – Klotaldo, Astolfo – Rosaura – Klotaldo.

Pyesin personajları uzun monoloqlar söyləyirlər, onlar xidmətçilər, şahzadələr kral haqqında fəlsəfi fikirlər yürüdür. Kalderon müqayisəni sevir, onun metaforları güclü və cəsarətlidir. Bu metaforlarda bəzən ürək – quş, göz – ürəyin pəncərəsi kimi mənalandırılır.

Kalderon qonqorizm dövründə yaşamışdır. O, barokko şairi kimi Qonqoradan çox şey yığmışdır. Onun çoxlu metaforları və müqayisələri XVII əsrdə Qərbi Avropada dəbə düşmüş Qonqoranın təmtəraqlı üslubunu xatırladır. “Həyat bir yuxudur” pyesində təlxək Klarin qonqorizm ruhunda uzaqlarda çapan atı yerdəki atın bədəni ilə, onun nəfəsini hava ilə, ağzının köpüyünü dəniz dalğaları ilə müqayisə edərək təsvir edir.

Katolik irticasının və inkvizisiyanın azğınlıq dövrü Kalderonun obrazlar sistemini rədd etmişdir.

**Fransız ədəbiyyatı**

Fransa XVII əsrdə Qərbi Avropanın ən güclü ölkəsi idi, əsrin sonunda İngiltərəni ötüb keçdi. XVII əsr mədəniyyət sahəsində Fransada nailiyyətlər əldə olundu. Kornelin “Sid” faciəsinin tamaşasından sonra fransız ədəbiyyatı iri addımlarla irəlilədi. Fransız ədəbiyyatı İtaliyanın və İspaniyanın bədii təcrübəsindən istifadə edərək, özünün milli ənənələrini davam etdirirdi. Fransız şairləri və yazıçıları yeni əsərlər yazaraq, dünya mədəniyyət fonduna daxil oldular.

XVII əsr Fransa üçün IV Henrixin – ağıllı siyasi xadimin, dövlətin ehtiyaclarını başa düşən, daxili konfliktlərin düzgün həllini tapan, uzun illər ərzində ölkə üçün fəlakət olan dini müharibələrin xalq üçün faciəsini aradan qaldıran şəxsiyyətin hakimiyyətə gəlişi ilə tamamlandı. Dini müharibədə protestantlar (quqenotlar) məzhəb azadlığı və siyasi müstəqillik tələb edirdilər.

IV Henrixə iri feodalları özünə tabe etmək axıra qədər qismət olmadı. O, ancaq kral hakimiyyətinin yüksək təbəqələrini birləşdirməyi bacardı, bu yolla dövrünün ağıllı siyasəti üçün şəhərlərdə burjua təbəqəsindən dayaq kimi istifadə etdi, feodallara güzəştə getdi.

1610-cu ildə IV Henrix Parisin dar küçələrinin birində göndərilmiş qatilin əli ilə öldürüldü. Ondan sonra kral olan XIII Lüdovik 9 il hakimiyyətdə qaldı. Hakimiyyət yetkinləşməmiş kralın anasının, Mariya Mediçinin əlinə keçdi. Mənşəcə italyan olan Mariya Mediçi siyasi istedaddan məhrum idi. Fransız feodalları kral hakimiyyətinin zəifliyindən istifadə edərək, intiqam almaq, imtiyazları geri qaytarmaq fikrinə düşdülər.

1614-cü ildə Fransanın ruhanilərinin, zadəganlarının və şəhər burjuaziyasının nümayəndələrindən ibarət Baş ştat təşkil olundu. Yenidən köhnə vaxtlarda olan kimi pərakəndəlik, müxtəlif fikirlər yarandı, hər bir zümrə işi özünə tərəf çəkirdi. 1624-cü ildə XIII Lüdovik ölkəni sərbəst idarə etmək iqtidarında olanda siyasət səhnəsinə kardinal Rişelye çıxdı. O, öz ağlı ilə ona mane olmağa çalışanların intriqalarından, hətta kralın anasından istifadə edərək, hakimiyyətə keçdi və kralın birinci baş naziri oldu.

XIII Lüdovik dar düşüncəli idi, o, yaxşı qılınc oynatmağı bacarırdı, müharibəni idman xatirinə sevirdi, yaxşı oxuyur, şəkil çəkir, ov quşu və tula ilə əylənmək xoşuna gəlirdi.

Kral kardinal Rişelyenin anası Mariya Mediçinin, arvadı Anna Avstriyskayanın ona qarşı intriqalarından şikayət etməsindən, baş nazirinin asılılığından cana doymuşdu. Kardinal dəfələrlə onların sərt əlini özündən kənara atmağa hazır olduğunu, məsələləri özünün həll etməsinə həvəs göstərdiyini demişdi, lakin bu məsələni sərbəst həll edə bilməmişdi, xatırlamışdı ki, məsələləri sərbəst həll etmək, maliyyə, vergi, zümrələrin bölünməsi və s. haqqında düşünmək lazımdır. Rişelye təkbaşına, fasiləsiz olaraq ölənə qədər (1642) dövləti idarə etdi. Kral ondan yarım il çox yaşadı.

Rişelyenin 18 illik idarəçiliyi dövründə monarxiyalı quruluşun yaradılması başa çatdı. IV Henrixin başladığını kardinal Rişelye tamamladı. O, IV Henrixin başçılıq etdiyi dini dözümlülüyü rədd etmədi, quqenotlara dini inamlarını icra etmək üçün azadlıq verdi, təkcə onların siyasi hüquqlarını qəbul etmədi. Rişelye heç bir feodalın siyasi azadlığına razı deyildi, öz qalalarında, istehkamlarında möhkəmləndiyini görüb, onları məhv etməyi əmr etdi. Hersoq Monmoransi buna etiraz edəndə dərhal edam olundu.

Kral hakimiyyəti böyük qüvvəyə sahib oldu. Rişelye dövlət orqanlarını, ictimai və mədəni həyatı özünə tabe etdi. 1634-cü ildə Fransa Akademiyası təsis olundu və dövlətə tabe edildi. Rişelye sayıq idi, hamını izləyirdi. Kornelin “Sid” faciəsi onun xoşuna gəlmədiyindən Akademiyanın mühakiməsinə verilmişdi. Rişelye özü də faciə janrında yazırdı.

Rişelye tacirləri və müəssisə sahiblərini müdafiə edirdi, bilirdi ki, ölkənin inkişafında ticarət və daxili istehsal böyük rol oynayır. O, ordu və donanma yaratdı. Onun vergi siyasəti o qədər sərt idi ki, kəndli üsyanlarına səbəb olmuşdu. Rişelyenin bu qəddar siyasəti ilk dəfə olaraq Kornelin “Sinna” faciəsində müzakirə obyekti olmuşdu, əsərdə dramaturq qədim Roma yazıçısı Senekanın Avqustun “mərhəməti” haqqında hekayəsinin tarixi nümunəsindən istifadə edib, onun siyasətini idarəetmənin humanist forması kimi tərifləyirdi.

XIII Lüdovikin ölümündən sonra onun hakimiyyətə gəlməyinin əvvəlki dövrü bir daha təkrar olundu. XIV Lüdovikin beş yaşı var idi. Kral anası Anna Avstriyskaya onun naibi elan olundu. Hakimiyyəti isə onun favoriti kardinal Mazarini əlinə aldı. Narahat zadəganlar baş qaldırdılar. Dövlətə qarşı zadəganların oppozisiyasında axırıncı qığılcım tarixdə Fronda adı almış mütləqiyyət əleyhinə olan narazı zadəgan-burjua hərəkatı ilə bağlı olmuşdur. Şəhər yoxsullarının 26 avqust 1648-cı ildən inqilabi çıxışları da baş verirdi. Sonra xalq başçılarının antixalq mənafeyi güdməsini görüb Fronda hərəkatından geri çəkildi. 1661-ci ildə Mazarini vəfat etdi. 23 yaşlı XIV Lüdovik ölkəni sərbəst idarə edəcəyini elan etdi. Onun məşhur bir fikri vardır: “Mən özüm baş nazir olacağam” (s.88). XIV Lüdovik 1715-ci ilə qədər hakimiyyətdə oldu. XIV Lüdovikin idarəetməsini iki dövrə ayırmaq olar: birinci dövr Fronda qiyamından sonra kral hakimiyyətinin möhkəmləndirilməsi ilə bağlıdır. Kral istedadlı siyasi xadimləri ətrafına yığır, merkantilizm siyasətinə (XVI – XVIII əsrlərdə Avropada xarici ticarətdə aktiv balansın yaradılması ilə ölkə daxilində kapitalın toplanması hesabına ölkənin rifahının yüksəldilməsinə yönəlmiş iqtisadi siyasət) başçılıq edirdi.

İkinci dövr monarxiyanın tənəzzülü dövrü kimi məşhurdur. XIV Lüdovik uğursuz müharibələr aparırdı (Hollandiya ilə 1687 – 1697-ci illər müharibəsi, “İspan xəzinəsi” uğrunda 1701 – 1714-cü illər müharibəsi). XVII əsrin sonu Fransa üçün qəmli olmuşdur. Fransız yazıçısı Gizo yazırdı: “Təkcə XIV Lüdovik qocalmadı, təkcə o, hakimiyyətinin sonunda zəifləmədi; bütün mütləq hakimiyyət qocaldı, zəiflədi” (s.89).

**Klassisizm**. XVII əsrdə Qərbi Avropa ədəbiyyatında hökmranlıq edən üç ədəbi istiqamətdən biri də klassisizm idi. Fransa bu istiqamətin klassik nümunələrini vermişdi. Klassisizm burada kristallaşmış və nəzəriyyəyə çevrilmişdi. Fransız klassisistləri antik ədəbiyyatın təcrübəsini xalqın milli ənənələri ilə birləşdirməyi bacardılar. XVI əsr intibah realizm ənənəsi bədii nəsrdə, başlıca olaraq romanda davam etdirilirdi. Barokko istiqaməti özünü presioz ədəbiyyat adlandıran aristokratik ədəbiyyat kimi Rasinin son yaradıcılığında (“Ataliya”) büruzə verdi.

Klassisizm intibah dövründən doğulmuşdu, vətəni İtaliya idi. O, antik teatrın doğulması ilə birgə yaranmışdı və başlanğıcda “varvar” orta əsrlər dramaturgiyasına qarşı qoyulmuş kimi düşünülürdü. İntibah dövrünün humanistləri orta əsrlər dramını rədd edərək, bəzi təcrübələri xalqın bədii zövqünə uyğunlaşdırmağa nail olmuşdular. XVI əsrə qədər İtaliyada ispan auto sakramentale-sinə uyğun olan “sacre rappresentazioni” adlanan dini tamaşalar geniş populyarlıq qazanmışdı. Humanistlər də Senekanın faciələrini səhnəyə qoymağa başlamışdılar. Trissino (1478 – 1550) 1515-ci ildə Sofoklun və Evripidin faciələri əsasında “Sofonizba” faciəsini yazmışdı. Əsərin süjeti Roma tarixindən bəhs edən Tit Livinin hekayəsindən götürülmüşdü.

Doğruçuluq, rasional ciddilik və süjetin məntiqi inkişafı, səhnə hərəkətinin yoxsulluğu, bədii obrazın abstraktlaşdırılması, çoxsözlü monoloq və dialoqlar, dilin patetikası, əzəmətli pozalar və jestlər, on bir hecalı qafiyələnməmiş şeirlər klassisist pyesin əsas xüsusiyyətləridir.

Klassisizm başlanğıcda antik incəsənət nəzəriyyəsinin və praktikasının təqlidi xarakterini daşımışdır. Fransada klassisizm başqa ölkələrdəki bu cərəyanın hamısından fərqlənmişdir. Bu, ilk növbədə əsərlərin çoxluğu ilə bağlıdır. Bu da diqqət səviyyəsində olan nəzarətin sayəsində mümkün olmuşdur. Kral klassisist şair və yazıçıları, incəsənət xadimlərini mükafatlandırır, daha çox əsərlərin yaranmasına şərait yaradırdı. Həm də klassisist cərəyan feodal qaydalarına qarşı mübarizədə ədəbi silah kimi gərək olurdu. Dövlət və vətəndaş intizamı prinsiplərinə nəzarət edən Rişelye köhnə feodal qayda-qanunlarını sındıraraq, ədəbiyyatda, incəsənətdə də yeni formaların yaradılmasına fikir verirdi. O, Fransa Akademiyasının yaradılmasında əsas məqsədlərdən biri kimi yazıçıların bədii dünyagörüşünə nəzarəti həyata keçirməyi düşünürdü. Hətta Akademiyanın qarşısına fransız dili lüğətinin tərtib edilməsini tələb kimi qoymuşdu.

Klassisizmin Fransada yayılmasının ikinci səbəbi fəlsəfi fikrin yüksək dərəcədə təşəkkülü və yayılması idi. R.Dekartın fəlsəfəsi XVII əsrdə fransız xalqının fəlsəfi düşüncəsinin zirvəsi idi. Fransız fəlsəfi fikrinin inkişafında Pyer Qassendinin (1592 – 1655) böyük rolu olmuşdur. O, “Aristotelçilərin əleyhinə paradoksal məsələlər” (1624), “Fəlsəfə toplusu” (1658) əsərlərində dini asketizmə və orta əsrlərin sxolastikasına qarşı çıxış edirdi. O, Dekartın fəlsəfədəki rasional prinsiplərini tənqid edir, antik materialistlərin atomistik nəzəriyyəsini inkişaf etdirirdi. Molyerin çox komediyalarının fəlsəfi məzmunu Qassendinin nəzəriyyəsinə bağlı idi. Humanistlər də süjetin aydınlığını, məntiqiliyini ağılla bağlayaraq, antikliyin bədii qanunlarına əməl etməyi tələb edirdilər. Rasionalizm klassisist incəsənətin başlıca keyfiyyəti olmuşdu. Rasional fəlsəfənin banisi isə R.Dekart idi. O, “Metod haqqında düşüncələr” (1637) əsərində dünyanı dərk etmək üçün hər şeydən əvvəl insan təfəkkürünü təşkil etmək, onun qarşısına məntiqin qanunlarını qoymaq kimi məsələləri irəli sürürdü.

Fransız klassisizminin təşəbbüsçüsü Malerb (1555 – 1628) olmuşdur. Şair ciddi düşüncənin tərəfdarı kimi bədii yaradıcılıq sahəsində heç bir anarxiyaya dözmürdü. O, hər şeyi ağılın iradəsinə tabe etməyi düşünürdü. Şair belə nəticə çıxarırdı ki, ağıl sənətkarın yeganə yol yoldaşıdır. O, rəssamlıqda ağılı aydınlığa, dəqiqliyə, sadəliyə aparan yol hesab edirdi. O, ümummilli ədəbi dilinin tərəfdarı, hər cür əyalətçiliyin düşməni idi.

Malerbin bədii nəzəriyyəsi dövlətin siyasi kursuna uyğun gəlirdi. Şair ağılın iradəsinə tabe idi və bu hökmlər sarayda hazırlanırdı. Bədii yaradıcılığın məntiqini kral və saray təyin edirdi. Rəssam bu məntiqi izləməyə borclu idi. IV Henrix Malerbi saray şairi adlandırıb, ona saray kamergeri titulunu vermişdi. Rişelye isə onu Fransanın xəzinədarı elan etmişdi. Malerb odalar yazırdı, şeirlərində dövlətin siyasətini, daxili qayda-qanunu tərifləyirdi. O, optimist idi, insanın ağlına və qüvvəsinə inanırdı. O, feodal qarşıdurmasını, hər cür anarxiyanı aradan qaldırmağa çağırırdı, anarxist qüvvələrin fransız dövlətçiliyi xeyrinə qarşısının alınacağına ümid edirdi. Bualo onu tərifləyərək, Fransada ilk dəfə şeirdə düzgün harmoniyanı hiss edən, sözün qüvvəsini ilahi qaydalara tabe edən şair kimi qiymətləndirmişdir (s.95).

Fransız [klassisizminin](https://az.wikipedia.org/wiki/Klassisizm) Lafontendən sonra ikinci böyük şairi Nikola Bualo olmuşdur. O, ümumavropa klassisizminin əsas nəzəriyyəçisi idi. Bualo da Lafonten kimi qeyri-dramatik janrlarda yazdığı əsərlərlə məşhurlaşmışdır. Əgər Lafonten təmsil və mənzum nağıl janrında məşhurlaşmışdısa, Bualo müraciətləri və satiraları ilə tanınmışdır. Onun şeirləri quruluğu, ayıqlığı və satirik təmayülü ilə seçilir. Bualo dünya ədəbiyyatında daha çox fransız klassisizminin qanunvericisi, tanınmış rəhbəri və nəzəriyyəçisi kimi şöhrət qazanmışdır. A.S.Puşkin haqlı olaraq onu “fransız şairlərinin sərt hakimi” adlandırmışdır. Doğrudan da, Bualo Fransada ədəbiyyat tarixinin ən şanlı dövrlərindən birində ədəbi fikrin rəhbəri olmuşdur.

Nikola Bualo-Depreo [1 noyabr](https://az.wikipedia.org/wiki/1_noyabr) [1636](https://az.wikipedia.org/wiki/1636)-cı ildə [Parisd](https://az.wikipedia.org/wiki/Paris)ə burjua ailəsində doğulmuşdur. Atası parlamentin böyük palatasında qeydiyyatçı, bütün qohumları isə məhkəmə məmurları idilər. Atası onu ruhani rütbəsinə hazırlayırdı. Ona görə də Bualo kolleci qurtaran kimi ilahiyyatı öyrənməyə başlayır, lakin xoşuna gəlmədiyi üçün hüquq fakültəsinə keçir, oranı qurtardıqdan sonra vəkillər silkinə qəbul olunur, ancaq Bualonu vəkillik sənəti cəlb etmir, şeirlər yazmağa girişir.

[1657](https://az.wikipedia.org/wiki/1657)-ci ildə atası vəfat edəndə ona kiçik bir irs qalır. Hesabcıl və qənaətcil bir adam olan Bualo bu irs hesabına heç kəsdən asılı olmayan bir ömür sürür. Onun şeir yaradıcılığı madam Rambulyenin salonunda rövnəq tapan ədalı, təmtəraqlı ədəbiyyata qarşı yazılmış satiralarla başlayır. Bualonun [1660](https://az.wikipedia.org/wiki/1660) – [1667](https://az.wikipedia.org/wiki/1667)-ci illərdə yazdığı satiralar sərbəst və cəsarətli fikirləri ilə diqqəti cəlb edir. Kral [XIV Lüdovik](https://az.wikipedia.org/wiki/XIV_L%C3%BCdovik)ə həsr etdiyi şeirində isə Bualo başqa şairlərdən fərqli olaraq yaltaqlanmır, yaltaqlığı, cırtdanları [Atlant](https://az.wikipedia.org/w/index.php?title=Atlant&action=edit&redlink=1), qorxaqları [Herkules](https://az.wikipedia.org/wiki/Herakl) kimi göstərməyi bacarmadığını söyləyib öz şəxsi ləyaqətini alçaltmır. [1666](https://az.wikipedia.org/wiki/1666)-cı ildə Bualo ilk dəfə öz satiralarını nəşr etdirir və hay-küylü bir müvəffəqiyyət qazanır. Bu hay-küy daha çox Bualonun satiralarındakı cəsarətli tənqidlərlə bağlı idi. Ədibin tənqidləri vaxtı keçmiş, həyatdan uzaq düşmüş cərəyanlara qarşı yönəlmişdi. Bualo fransız ədəbiyyatında ilk dəfə satiranı ədəbi tənqid silahına çevirmişdi. O, nəinki təkcə Fransada, bəlkə də bütün [Avropada](https://az.wikipedia.org/wiki/Avropa) ilk əsl ədəbi tənqidçi idi. Bualo əsərləri şəxsi zövqünə görə yox, ümumi estetik tələblərə görə qiymətləndirirdi, ən çox presioz (ədalı) ədəbiyyatın nümayəndələrini tənqid edirdi.

1669 – 1677-ci illər arasında Bualo “müraciət” janrına keçir və bu müddətdə həmin janrda 9 əsər yazır. Bu janrda Horatsini örnək götürən şair formanın imkanlarından istifadə edərək incə şəkildə müxtəlif mövzularda oxucu ilə söhbət edir. Bir növ, forma etibarilə Nizaminin məqalətlərini xatırladan bu müraciətlərdə şair öz əxlaqi düşüncələrini qələmə alır. “Poeziya sənəti” (1674) kitabının meydana çıxmasından sonra Bualo rəsmi olaraq XVII əsr Fransasının ədəbi ideoloqu kimi tanınmışdır. 1677-ci ildən saray tarixçisi təyin edilən şair Rasinlə birlikdə XIV Lüdovik dövrünün tarixini yazmaqla məşğul olur. Yarımçıq qalmış bu əsər 1726-ci ildə yanğında məhv olur.

Bualo az qala XIV Lüdovikin hakimiyyətinin sonuna qədər yaşamış, 1709-cu ildən hərəkət etmək qabiliyyətini itirmiş və 1711-ci ildə Parisdə vəfat etmişdir.

Bualonun ədəbi irsi satiralardan, müraciətlərdən, “Rəhil” komik qəhrəmanlıq poemasından, “Poeziya sənəti” kitabı başda olmaqla bir sıra ədəbi-nəzəri əsərlərdən ibarətdir. Müraciətlərində Bualo Horatsinin oynaq üslubuna yiyələnə bilməmişdir. Şair onlarda dünyanın nemətləri və insanların işğalçılıq ehtiraslarının ağla zidd olduğu haqqında (I müraciət) danışır, məhkəmə çəkişmələrini çoxaldan ərizəbazların axmaqlığından (II müraciət), insanlara zülm edən və onları həqiqət yolundan çəkindirən saxta ismətdən (III müraciət), həqiqi səadətin özülü olan mənəvi təmkin və mülayimlikdən (V müraciət), şəhər hay-küyündən uzaq kənd həyatının gözəlliklərindən (VI müraciət), istedadlı şairə öz sənətini daha da inkişaf etdirməyə səbəb olan düşmənlərin olmasının əhəmiyyətindən (VII müraciət), ancaq doğru olanın gözəl olması və səmimiliyin şair üçün ən yaxşı sifət olmasından (IX müraciət) və s. söhbət açır (**anl.az/el/k/ks\_tsa.pdf**). Bütün bu əxlaqi düşüncələr arasında şair dövrünün eybəcərliklərinə hücum edir, hərbçiləri, məhkəmə məmurlarını, pulun hakimiyyətini, yaltaqları, istedadsız şairləri qamçılayır. Satiralarında Bualo daha kəskindir. Artıq birinci satirasında o, varlı mesenatlara xidmət etmək istəməyən və sələmçilərin əlindən Parisdən baş götürüb qaçan gənc şairin başına gələn müsibətlərdən danışır. Şairin fikrincə, Parisdə ləyaqət və ağıl artıq dəbdə deyildir, qanun keşikçiləri ağı qara göstərirlər, təkəbbürlü eybəcərlik isə keşiş əsası ilə var-gəl edir, elm hər yerdən qovulur, yeganə dəbdə olan sənət isə məharətlə oğurlamaqdır. Bualonun uğursuz şair qəhrəmanı deyir: “Mən nə aldatmağı, nə ikiüzlülük etməyi, nə də yalan danışmağı bacarıram. Yonulmamış və məğrur bir adamam, qəlbim kobuddur, mən hər şeyi ancaq onun öz xüsusi adı ilə çağıra bilirəm. Pişiyə pişik deyirəm, prokuror Roleyə isə dələduz”. Bu vaxt təkcə Molyer belə bir dillə danışmağa cəsarət edirdi. Məhz bu satirada Bualo Molyeri “nadir və şərəfli ağıl sahibi” adlandırmışdır. Sonrakı satiralarında da Bualo mövcud cəmiyyətin eybəcərliklərinə qarşı cəsarətlə çıxış edir, o cümlədən, 1664-cü ildə yazılmış dördüncü satirada axmaqlar silsiləsini nəzərdən keçirir. Burada Ərəstu fəlsəfəsi ilə qismən tanış olan pedant da, elmi məzəmmət edib öz nadanlığı ilə lovğalanan kübar cəmiyyətinin üzvü də, riyakar mömin də, pozğun qadın düşkünü də, acgöz xəsis də, yüngül xasiyyətli israfçı da satiraya hədəf edilir. Beşinci satirada isə zadəgan mənşəyi ilə öyünən yoxsullaşmış kübarlar ifşa olunur. Bualo onların qeyri-zadəgan varlılarla qohum olmaqla öz rövnəqini itirmiş rütbələrini qızılla təzələmək təşəbbüslərinə gülür. Molyer kimi o da acı bir sarkazmla etiraf edir ki, “mövcud cəmiyyətdə qızıl eybəcərliyə gözəllik görkəmi verir”.

Bualonun bədii irsində “Rəhil” poeması xüsusilə əhəmiyyətli yer tutur. Bu əsər fransız ədəbiyyatında komik qəhrəmanlıq janrının ən yaxşı nümunəsidir. Bu janr öz kökləri etibarilə antik ədəbiyyata gedib çıxır. Öz poemasında adi həyatdan götürülmüş “alçaq” mövzuda zarafatyana əsər yaradan Bualo təcrübədə sübut etməyə çalışırdı ki, “əsl qəhrəmanlıq poeması hadisələrlə yüklənməməlidir”. Bualo burada burlesk poeziyasındakı yüksək süjetin “alçaq” şərhinə qarşı “alçaq” süjetin yüksək təcəssümünü qoymuşdur. Poemada iki kilsə xadimi arasında gedən toqquşma təsvir edilir. Onlardan biri kilsədə oxuyanlar üçün ayrılmış hündür yerdə bir rəhil qoyur. Bunun üstündə ruhanilər iki dəstəyə bölünüb vuruşurlar. Burada top mərmilərini qonşuluqda yerləşən kitabxanadan götürülmüş kitablar əvəz edir. Poemanın qəhrəmanlıq poemalarına məxsus təmtəraqlı bir ölçü ilə yazılması, Nifaq, Şayiə kimi alleqorik obrazların istifadə edilməsi onun komizmini daha da artırır. Poema XVII əsr ədəbiyyatında kilsə xadimlərini, onların məişət və əxlaqını açıq hörmətsizlik və ifşaçılıqla əks etdirən poetik əsərdir. Bualo öz dövründən başlayaraq, daha çox poeziya tənqidçisi və nəzəriyyəçisi kimi tanınmışdır. Onun “Poeziya sənəti” kitabı meydana çıxan kimi klassisizmin əsl poetik kodeksi kimi qarşılandı. Horatsinin “Pizonlara məktub” əsərindən təsirlənən ədib fransız klassisizminin özünə qədərki nəzəriyyəçiləri tərəfindən irəli sürülən estetik fikirləri sistemləşdirmiş, orijinallığa meyil etmədən klassisistlər arasında formalaşan baxışları canlı və parlaq bir formada qələmə almışdır. Bualo bu işi o qədər məharətlə yerinə yetirmişdir ki, sonrakı nəsillər onları Bualonun hesab etmişlər. Kitabın bir çox misraları aforizm kimi dillər əzbəri olmuş, müəllifinə Fransanın xaricində də geniş şöhrət qazandırmışdır. Əsər dörd nəğməyə bölünür. Birinci nəğmədə poetik yaradıcılığın əsas prinsipləri şərh olunur, şeir yaradıcılığının, üslub və kompozisiyanın ümumi qanunları müəyyənləşdirilir. Ara-sıra fransız şeirinin tarixindən danışan Bualo erkən orta əsrlər və İntibah ədəbiyyatını yaxşı bilmədiyini nümayiş etdirir. Görünür ki, daha çox klassisizmin estetik prinsiplərinə uyaraq, Malerbi Ronsardan daha üstün tutur. İkinci nəğmədə ayrı-ayrı poetik janrlar təhlil olunur. Lirik janrlardan idilliya, elegiya, oda, sonet, epiqram, satira, vodevil və nisbətən ötəri şəkildə rondo, ballada, madriqal səciyyələndirilir. Bütün janrların qanunlarını Bualo onların özlərindən çıxarır, formal cəhətlərə və əlamətlərə deyil, məzmunun spesifik xüsusiyyətlərinə əsaslanır. Üçüncü nəğmə faciə, komediya və epopeya janrına həsr olunmuşdur. Epopeya janrına fransız ədəbiyyatında layiqli nümunə tapa bilməyən Bualo daha çox Homer və Vergiliyə ehtiram əlaməti olaraq bu janrdan söhbət açır. Faciədən danışarkən Rasinin yaradıcılığını əsas nümunə götürür, komediyaya isə dostu Molyerdən çox Terensiyə istinad edir. Bualo Molyeri xəlqi yazıçı kimi həzm edə bilmir. Dördüncü nəğmədə Bualo şairlərə bir sıra əxlaqi öyüdlər verib onları var-dövlət arxasınca qaçmaq ehtirasından uzaq olmağa çağırır. Bualo “Poeziya sənəti”ndə Dekartın fəlsəfi metodunu ədəbiyyata tətbiq edir. Universal ağıl qarşısında səcdə edən Bualo şairləri ağlı sevməyə, ondan qüvvət almağa çağırırdı. Ağıl anlayışı altında Bualo mütləq, universal, hələ antik dövrdə yaranan, lakin orta əsrlərdə itirilən yüksək bədii zövqü nəzərdə tuturdu. Bualoya görə, onun dövründə həmin yüksək bədii zövq formasında başa düşülən universal ağıl yenidən cəmiyyətin yüksək dairələrinin başqa sözlə, saray və şəhərin nəsibi olmuşdur. Odur ki, Bualo şəhəri müşahidə etməyi, sarayı öyrənməyi məsləhət görürdü. Başqa sözlə, Bualo sarayın zövqünə, baxışlarına, anlayışlarına, estetik qiymətlərinə uyğunlaşmaq və buna uyğun olaraq yazmağı tələb edirdi. Lafonten sarayın zövqünə xoş gəlməyən sərbəst aşiqanə novellalar yazdığı üçün kralın xoşuna gəlmədi. Bualo isə ustalıqla hərəkət edərək onun əleyhinə açıq çıxış etmədi. “Skapenin kələkləri” kimi kobud xalq tamaşası yaradan Molyeri Bualo öz istedadını alçaldan bir yazıçı kimi qiymətləndirdi. Belə çıxırdı ki, Bualo üçün ən yüksək sənət əsəri sarayın zövqünə uyğun, saray üçün yazılan əsərlərdir. Bualonun estetikasının məhdud cəhətlərindən biri bu idi. Digər tərəfdən ağlı sevməyə çağıran Bualo fikrin hiss və xəyal üzərində üstünlüyünü təsdiq edirdi. Lakin ağıl tərəfindən müəyyənləşdirilən həqiqəti gözəlliklə eyniləşdirir və onların hər ikisini təbiətdə, obyektiv gerçəklikdə axtarırdı. Bualo belə hesab edirdi ki, poeziya təbiəti əks etdirməklə, onu təqlid etməklə bütün insanlara eyni dərəcədə zövq verir və onun ədəbi qiyməti də özünü əsasən bunda təzahür etdirir. Lakin təbiəti təqlid etməyi sənətin əsas prinsiplərindən biri sayan Bualo özünün bu realist prinsipinə bəzi məhdudluqlar artırır. Şairləri “alçaq” təbiətə təqlid etməkdən çəkindirməyə çalışır. Halbuki özünün komik qəhrəmanlıq poemasında və bir sıra satiralarında işlək kobud predmetlərin təsvirindən çəkinmir. Burada onun nəzəriyyəsi ilə yaradıcılıq təcrübəsi bir-birini rədd edir. Təbiəti təqlidlə yanaşı, Bualo poeziyanın “xoşa gəlmək” və “əyləndirmək” prinsiplərini də xüsusi qeyd edir. Poeziyanı təsadüflər, müstəsnalıqlar, eybəcər qəribəliklər deyil, ümumi hadisələr cəlb etməlidir. Bualoya görə, şair xüsusi və fərdi hadisələr arxasında ümumi, tipik xüsusiyyətləri görməli və əks etdirməlidir. Burada da mücərrəd və rasionalist tipikləşdirmə tələbi Bualonun təbiətə təqlid prinsipini xeyli dərəcədə məhdudlaşdırır. Antik yazıçılardan təbiətə təqlid etməyi öyrənməyə çağıran Bualo burada da məhdudluğa yol verir, antik müəlliflərdən ancaq XVII əsr Fransa həyatına uyğun gələn cəhətləri götürürdü. Bununla yanaşı Bualo antik poeziyasının sadəliyini, doğruluğunu, realizmini onun əsas gözəlliyi kimi düzgün hiss edirdi. Bualonun estetik görüşləri aristokratik səciyyə daşıyır. O, aşağı təbəqələri, xalq nümayəndələri içərisindən çıxan oxucuları nəzərə almır, şairləri onların zövqünə uyğunlaşmaqdan çəkindirməyə çalışırdı. Xalq sənətini başa düşməyən Bualo bu sənəti vulqar, bazar, küçə sənəti kimi qiymətləndirirdi. Aristokratizmindən irəli gələn məhdudluqlarına baxmayaraq, Bualonun əsəri mütərəqqi estetik fikrin formalaşması tarixində mühüm rol oynamışdır. Onun bədii doğruluq, aydınlıq, sadəlik, dil təmizliyi və s. haqqındakı nəzəri fikirləri indi də öz əhəmiyyətini itirməmişdir. Fransada, Almaniyada, Rusiyada “Poeziya sənəti” güclü təsirə malik olmuş, klassisizmin davam etdiyi dövrlərdə onun əsas qanunlar kodeksi kimi qarşılanmışdır. Bualoya həmişə yüksək qiymət verən Puşkin onun haqqında yazmışdır: “Fransızlarda XVII əsrin yüksək ağıl sahibləri xalq poeziyasını bələkdə gördülər və ona nifrət etdilər, ona görə də klassik antik dövrün nümayəndələrinə üz tutdular. Güclü istedada və kəskin ağla malik şair Bualo öz qanunnaməsini yazdı və söz sənəti ona təslim oldu”. Bualonun “Poeziya sənəti” kitabı Azərbaycan dilinə tərcümə edilmiş və dəfələrlə çap olunmuşdur. Həmin nəşrə yazdığı müqəddimədə Ə.Ağayev müasir baxımdan Bualonun fikirlərini qiymətləndirərək yazır: “Ümumi dünyagörüşündəki və nəzəriyyəsindəki bir sıra ziddiyyətlərə, bədii ədəbiyyatın təcrübəsində və nəzəriyyəsində çoxdan aradan çıxmış və köhnəlmiş fikirlərinə baxmayaraq, Bualonun bütünlükdə bədii yaradıcılıq, istedad, yaradıcılıq zəhməti, bədii dil və sairə haqqında bir çox mülahizələri hələ də öz əhəmiyyətini itirməmişdir. Bu mülahizələrin xeylisi müasir nöqteyi-nəzərdən də maraqlıdır”. Buraya ancaq onu əlavə edək ki, Bualonun ədəbiyyat tarixində xidməti təkcə onun bu gün üçün də maraqlı olan fikirləri ilə deyil, bütövlükdə öz dövrü üçün yenilik olan nəzəri müddəaları ilə müəyyənləşir, onlardakı mütərəqqi və məhdud cəhətlərin vəhdəti, tənasübü ilə ölçülür. O, hər bir janrın çərçivəsini və xüsusiyyətlərini müəyyənləşdirmişdi. O, Dekartın fəlsəfi metodunu ədəbiyyata tətbiq etmişdi.

Ağıl gözəlliyi yaradır, gözəllik isə sənətin ali məqsədidir. “Ağıl” adı altında Bualo nə başa düşürdü? Mütləq, universal, yüksək bədii zövq hələ antik dövrdə yaranmamışdı. O, cəmiyyətin yüksək mədəni təbəqəsinin var-dövləti idi. Başqa sözlə, sarayın və şəhərin bəzəyi idi. Buna görə də Bualo şair və yazıçılara çağırış edirdi: sarayı öyrənin, şəhəri izləyin (s.95). Bualonun tələb etdiyi kimi, şairlərin saraya müraciəti sənət üçün böyük itkisiz ötüşmədi. A.S.Puşkin “Xalq dramı haqqında” məqaləsində xalq ənənələri ilə Şekspirin, saray dramının, Rasinin yaradıcılığı arasında ciddi fərqlər görürdü. Xalq ənənəsində yaradan müəllif bilirdi ki, öz tamaşaçılarına özünün azad yaradıcılığını təqdim edir. Sarayda isə şair özünü publikadan aşağı hiss edir (s.95).

Klassisizmin nəzəriyyəçiləri güman edirdilər ki, ağıllı elementar tələb dramaturqun bütün səhnə hadisələrinin fəaliyyətini 24 saat çərçivəsində qoymasını boynuna götürməsidir. Bu zaman dramaturqdan üç şey tələb edilir: zaman, məkan və hərəkət. Klassisist nəzəriyyəçilər insanın estetik hissini nəzərə almırdılar. Klassisizmin estetik normaları incəsənəti dövlətə tabe edən fransız absolyutizminin siyasi məsələsindən törəmişdi. Klassisizm nəzəriyyəsindən istifadə edən Rişelye azad surətdə yazıçıların yaradıcılığına qarışır və onları siyasətə tabe edirdi. Bualo təsdiq edirdi ki, sənətdə gözəllik əbədi, daimi, universal və mütləq anlayışdır. O, bəşərin bədii yaradıclığına sərhəd qoyaraq, yeni estetik kəşflərin axtarışına, inkişafına gedən yolda əngəl yaradırdı. Lakin onun Fransada bədii fikrin inkişaf etdiyi zamanda nəzəriyyəsi faydalı idi. Bualo sənətdə gözəllik anlayışını belə təyin edirdi: gözəllik həqiqət deməkdir. “Gözəl həqiqətdən savayı heç nə yoxdur” (s.97). Yazıçılar həmişə düşünməlidirlər ki, onların təsvir etdikləri həqiqətə uyğunluğa zidd deyil. Rasinin faciələrinin heç bir ön sözündə məsələ belə qoyulmayıb ki, həqiqətə uyğunluq dramatik kolliziyadır, yoxsa bu, başqa xarakterik həqiqətdir (s.97).

Bualo yazıçıları təbiəti təqlid etməyə çağırır, təbiət gerçəkdir, - deyirdi. Klassisist yazıçıların yaradıcılığında başlıca olaraq insan psixologası sahəsində dərin realist dərketmə ilə rastlaşırıq. Fransız tarixçiləri Jermen və Klod Villar “Fransız millətinin formalaşması” əsərində yazırlar: “Klassisizm fransız mədəniyyətinin formalaşmasında vacib mərhələ təşkil etmişdir. O, dərin milli ənənələrlə bağlı olub, onları gücləndirmiş və zənginləşdirmişdir. Klassisizm milli birliyin möhkəmləndirilməsi işində böyük tərəqqini əks etdirmişdir. Klassisizm mədəniyyətin və millətin formalaşmasında mütləqiyyət monarxiyasının proqressiv rolunu əks etdirmiş və bu mədəniyyət XVII əsrdə burjuaziyanın feodalizmə qarşı mübarizəsinə xidmət etmişdir” (s.98).

Klassisizm dramaturgiyası özünün Kornel, Rasin və Molyer kimi nəhənglərini doğurmuşdur. Klassisizm Fransada bədii nəsrdə də parlamışdır. Klassisist nəsrin hansı özünəməxsusluqları vardır? Burada söhbət dramaturgiyada olduğu kimi vahidlik haqda deyil. Müəllif personajların seçilməsində, təsvir vasitələrində çox sərbəstdir. Bualo yazıçılardan konkret adamların portretini, fərdi təsvirini yox, xarakterik orijinal cizgilərinin ümumiləşdirilmiş təsvirini tələb edirdi.

Klassisizmin estetikasında vacib element həqiqətin sənətdə gözəlliyin əsas kriteriyası kimi ağıl haqqında təlimi götürməsidir. Antik sənətkar ağılın qanunları ilə yaradırdı, yeni zamanda da ağılın qanunları ilə yaratmaq lazımdır – klassisistlər belə güman edirdilər. Bura klassisistlərin göstərdiyi sənətin qanun və qaydalarının üç birliyi (zaman, məkan və hərəkət), janrların ierarxiyası, ciddi riyazi dəqiqliyi daxildir.

Mütləq gözəllik haqqında təlimlə klassisistlərin rasionalizmi onların ümumi haqqında anlayışı, insan xarakterlərinin universal tipləri ilə sıx bağlıdır. Aristotelin şagirdi Teofrast qədimdə ən əsas insan xarakterini təsvir edərək, klassisistlərə bu anlayışın sübutu üçün arqumentlər verirdi. XVII əsrdə Teofrastın adı Fransada populyar idi. Qədimlərdə insan obrazlarını yaradıb, onların xarakterlərini təsvir etmişlər, yeni yazıçılarda isə həyatda insanları öyrənmək labüdlüyü olmamış, antik ədəbiyyatın öyrənilməsinə müraciət etməklə kifayətlənmişlər.

İnsan tipləri əbədi və dəyişməzdir. Buraya klassisist ədəbiyyatın bədii obrazlarının məlum mücərrədliyi daxildir. Onlar soyuq ağıl hesabı ilə yaradılmışlar. Onların bütün ümumi, universal və əbədi meyillərinin altından xətt çəkilmişdir və hər şey vahid qeyd olunur. Qarşımızda obrazlar, ideyalar, adamlar, canlandırılmış ideyalar (Mizantrop, Xəsis və s.) çıxış edirlər. Klassisistlər oradan müvəqqəti, təsadüfi, tək-tək hadisələri ayıraraq əbədi, universal, həyat hadisələrinin mütləq cizgilərini təsvir etməyə çalışırdılar.

Klassisizm nəzəriyyəsinin vacib elementlərindən biri də sənətin tərbiyəvi rolu haqqında təlimdir. İntibah humanistləri xalqın maarifləndirilməsini özlərinin başlıca vəzifəsi sayırdılar. Xalq inancların və cahilliyin zülmətindən çıxmalıdır. Xalqı hökmən maarifləndirmək və tərbiyə etmək lazımdır, - deyə onlar fikirləşirdilər. Bunu şairlər, yoxsa rəssamlar etməlidir? Heç kim. Lakin humanistlər sənətin tərbiyəedici funksiyasını tələb edir, orta əsrlər ədəbiyyatında hökm sürmüş əsla dar mənada xristian ibrətamizliyini istəmirdilər. İnsan yaşamaqdan həzz almalıdır, buna görə də sənət bəşərin sevinci olmalıdır, ona mənəvi estetik nəşə gətirməlidir.

Molyer humanistlərin sənət məsələləri haqqında baxışlarını ayıraraq, öz komediyaları haqqında “onlar əylənməyə başlayırlar” deyirdi.

Bədii əsər yaradarkən klassisistlər özlərinə sual verirdilər: onlar kifayət qədər ifşa edir və nöqsanı göstərirlərmi, ləyaqətliləri kifayət qədər mükafatlandırıblarmı? Rasin özünün “Fedra” faciəsində bəraət verərək deyirdi ki, onun qəhrəmanının heç biri şüurlu təhrik etməyə, qüsurlu fikirə məcbur edilməmişdir.

XVII əsrdə Fransada aforist yazıçılar meydana çıxdı. Bu cür yazıçılar roman, povest, poema yazmamışlar, ancaq qısa, sıxılmış mənsur (prozaik) miniatürlər yazmışlar və ya həyati fikirlərinin və tərəddüdlərinin nəticəsini qeydə alırdılar.

Ədəbi janr kimi aforizm o dövrdə özünün tədqiqatçısını tapmamışdı. Bu janr özünü ədəbiyyatda təsdiq etmişdir. Laronfuko, Labrüyer, Vovenarq, Şamfor aforizmin parlaq ustaları kimi bu janrın klassik ənənələrini yaratmışlar. Onun mənbələrini qədim yunan yazıçısı Teofrastın “Xarakterlər” əsərində axtarmaq lazımdır. Lakin fransız ədəbiyyatında adı çəkilən, öndə gedən yazıçılar artıq ədəbi janr kimi aforizmin doğurduğu xüsusi bədii üsullar yaratmışdılar (Montenin “Təcrübələr” əsəri). Aforizm janrı böyük ustalıq tələb edir. Aforizmdə fikir dərin və hüdudsuzdur, forma son həddə qədər sıxılır. Burada söz qızıl kimi qiymətləndirilir, söz külçə kimi nadir və bahalıdır. Lakoniklik – onun başlıca ləyaqətidir.

Laroşfuko parlaq aforizm ustası olmuşdur (1613 – 1689). Zadəgan Laroşfuko Frondanın iştirakçısı olub, gəncliyi çılğın keçib, qoca yaşlarında ədəbiyyatı müdafiə edib və “Düşüncələr və ya mənəvi kəlamlar və əxlaq qaydaları” (1605) kitabını yazıb.

Laroşfuko insanın cizgilərini “ümumiyyətlə” təsvir edir, o, hansısa bəşəriyyətin bütün zamanlar və xalqlar üçün yararlı olan universal psixologiyasını yaradır. Bu abstraktlaşdırma metodu onu klassisistlərlə bağlayır.

Tarix səhnəsindən gedən sosial qrupa mənsub olan yazıçı özünün bütün yaradıcılıq istiqamətlərində pessimist olmuşdur. O, həqiqətə və xeyirxahlığa inanmamış, hətta humanist və alicənablıq aktlarında insanlara gizli qərəzkarlıqla baxmağın tərəfdarı olmuşdur. Bir neçə misal. Hansı insanın özünün düşməninə yazığı gələr? Bu, necə də nəciblikdir, deyərik. Laroşfuko spektivcəsinə gülümsəyir və elan edir: “Burada xeyirxahlıqdan çox, qürur vardır”. Dünyagörmüş adam özünün həyat təcrübəsi ilə gəncə kömək etmək istəyir. Laroşfuko acı sarkazm ilə istehzalı frazada hücum edir: “Qoca ağılsızlar gənclərdən daha pisdir” və ya “Qocalıq – ölüm qorxusu altında gəncliyin bütün sevinclərini qadağan edən tirandır” (s.102).

Ciddi mənəviyyatlı qadınlar haqqında o deyirdi: “Namuslu qadınların əksəriyyəti gizli xəzinə kimidir, o səbəbə görə təhlükəsizdirlər, heç kim onları axtarmır”.

Laroşfuko üçün müqəddəs heç nə yoxdur. O, burada yalanın və şöhrətpərəstliyin izini görür. “Göz yaşı var ki, həmişə bizi aldadır, bundan sonra başqalarını aldadır” (s.102).

Onun parıltı ilə ifadə olunmuş bu mizantropik müşahidələri Fransanı həyəcanlandırmışdı.

Laroşfukonun psixoloji etüdləri ümumbəşəri universallığa iddia edirdi. Özünün dünyagörüşünə, həyata, sosial dünyaya, insana pessimist baxışları ilə Laroşfuko barokko yazıçılarına yaxındır və sonda tamamilə aydındır: zadəgan və Fronda iştirakçısı olan Laroşfuko feodal sisteminin böhran simptomlarını qəbul edə bilməzdi (s.103).

Pessimizm və mizantropiya onu insanlardan kənarlaşdırıb. Molyer “Kəlamlar”ın işıq üzü görməsindən bir il sonra “Mizantrop” komediyasını səhnəyə qoydu. Əsərdə Laroşfukonun öz kitabında verdiyi ictimai məsələlərin müzakirəsi təklif edilirdi (s.103).

XVII əsrin ikini yarısında fransız cəmiyyətinin xarakteristikası ilə Labrüyer çıxış etdi. O, 1687-ci ildə “Teofrastın xarakterləri yunan dilindən tərcümədə” kitabını nəşr etdirdi. Kitabın hər nəşri dəfələrlə müəllif korrektəsinə məruz qaldı. Yunan filosofunun, Aristotelin şagirdinin mətninin sadə tərcüməsi birinci mənada fransız yazıçısının “Xarakterlər və ya bizim əsrin xüsusiyyətləri” sərbəst orijinal əsəri kimi təzahür etdi.

Labrüyer burjua oğlu kimi öz baxışları ilə zadəgan Laroşfukodan fərqlənirdi. Onun zadəganlığa çağırışları tamam saymazyana idi, əksinə, xalq haqqında fikri zəhmətkeş insanlara dərin simpatiya ilə dolu idi. Labrüyerin kitabında müasir və ötən mədəniyyət haqqında dərin fikirlər əks olunmuşdur. Onun mühakiməsi həmişə ağlın genişliyinə və fərasətə şahidlik etmişdir. Labrüyer də insan fərasətinin çoxlu nöqsanlarını ifşa edir, lakin onun baxışları həyata nur saçırdı. Onun tamaşaları Laroşfukoda olduğu qədər dəhşətli deyildi. “Uşaqlar keçmişi, gələcəyi bilmirlər, onlar indiki ilə zövq alırlar”, - deyə o yazırdı (s.103).

Bu fikir qəmli idi, lakin biz orada gizli surətdə sevməyə və həyatı qiymətləndirməyə çağırışlar görürük. Uşaqlar haqqında danışarkən Labrüyer özünün siyasi ideallarını izah edir: “Uşaqlar öz oyunlarına demokratiya ilə başlayırlar, hərə özünə bir ağadır və çox təbii olaraq, bu vəziyyətlərini çox saxlamırlar və monarxiyaya keçirlər. Onlardan kimsə zirəkliyi və ya fiziki qüvvəsi ilə, ya da müxtəlif oyunları çox dəqiq bilməsi və özlərinin tərtib etdiyi kiçik qanunlarla fərqlənirlər, başqaları ona tabe olur və o, oyun üçün lazım olan mütləq hakimiyyət qurur” (s.104).

Labrüyer möhkəm, vahid hakimiyyətin tərəfdarı idi, lakin onun təkcə oyunlar üçün olan absolyutizm haqqında axırıncı sətiri çox mənalıdır. Hakimiyyət rifah üçün lazımdır. Uşaq oyunlarında olduğu kimi başqalarından seçilən müdrik xalqın riyahı naminə hökmranlıq etsin.

Labrüyerin xarakterlərinin sistemi klassisist nəzəriyyənin ruhunu saxlayır. Burada Laroşfukoda olduğu kimi tiplərin ümumbəşəri universallığına canatma vardır. Labrüyer öz xarakterlərini silki əlamətlərlə təsnif edir (sələmçilər, monarxlar, hakimlər, burjua, kəndlilər və s.). Molyer özünün “Xəsis” komediyasında canlı sələmçi obrazını onun tipləri əsasında parlaq şəkildə yaradır.

XVII əsrin fransız ədəbiyyatında yaranan barokkoda ikinci istiqamət presioz ədəbiyyat adlanır. Presioz Fransaya İspaniyadan, İtaliyadan və İngiltərədən keçmişdir. İspan şairi Qonqora, italyan şairi Marino, ingilis şairi Con Lili Qərbi Avropa ədəbiyyatında presiozun yaradıcısıdırlar. Axtarılan sözlər, perifrazlar (bir ifadə və ya sözün mənasının təsviri ilə bağlı başqa söz), metaforlar dilin incələşdirilmiş əlvanlığı, rəngarəngliyi nəinki ədəbiyyatda dəbdə idi, hətta şəxsi məktublarda da var idi. İspan diplomatı Peres lord Esseksə yazdığı məktubların birində belə ifadələrə müraciət etmişdi. Marinonu marşal Konçini Fransaya, Mariya Mediçinin sarayına dəvət etmişdi. O, etinasızlıqla kobud fransız poeziyasına xor baxırdı, Malerbin poeziyasına gülürdü. Saray italyan şairini himayə etdi. Onun ardınca ölkənin gənc qüvvələri gəlirdi. Məşhur Rambulye salonu italyan və ispan presioz şairləri ilə bağlı olmuşdur. Markiza Rambulyenin atası Jan de Vivon ispan Antonio Peresin dostu idi və ondan Qonqoranı öyrənmişdi. Qonqorizmə və marinizmə maraq ailə ənənəsinə çevrilmişdi. Markiza Rambulyenin mənşəcə italyan olan xalası Culiya Saveli ədəbi dərnəyin əsasını qoymuşdu. Marino onun qızı Katerine de Vivona madriqallar (gözələ həsr olunan kiçik lirik şeir) həsr etmişdi. Qocalmış Malerb dəbdən düşmüşdü. O, “müqayisəyə gəlməz” Artenisin gözəlliyini tərif etməyə başlamışdı, markiza Rambulyenin yaşadığı müqəddəs Foma küçəsindəki malikanə kral Luvr sarayına yaxın idi və sarayla rəqabət aparırdı. Burada qürurlu aristokrat müxalifətçilər – Konde, Konti, hersoq Laroşfuko, Byüsen, Qrammon və b. toplaşırdı. Burada onlar özlərini nəinki poetik xəyalların nəşəsinə uyğun olaraq presiozların incə zövqünə təslim edir, hətta presioz ənənəsinin qanunlarını da öz həyatlarına tətbiq etməyə çalışırdılar. Markiza Rambulyenin salonu təkcə presioz şairlərin yox, eyni zamanda siyasi müxalifətin də mərkəzinə çevrilmişdi. Frondanın rəhbəri orada fəxri qonaq olmuşdu. Siyasi intriqantlar – hersoginya Monpasye, hersoginya de Lonqvil və başqaları presiozçuluqda rol oynamışdılar.

Onlar sənətdən nə tələb edirdilər? Süjet seçimində, dildə və poetik obrazların sistemində ancaq həqiqətləri maksimum yox etmək istəyirdilər, heç kim çirkli, aşağı, sadə xalq həqiqətlərini xatırlamamalıdır. Onlar orta əsrlərin poeziyasından alleqorik şərtiliyi almışdılar. “Qızılgül haqqında roman” presioz “incəliyin kartı” üçün nümunə olmuşdu.

Zövqlərin aristokratik incəliyi qəsdən antidemokratik idi, kral hakimiyyəti ilə ittifaqda olan absolyutizm tərəfdarlarının tərbiyəsiz kobud burjua zövqünə qarşı qoyulmuşdu.

1610-cu ildə Onore Dyürfenin “Astreya” adlı tam tarixi ekzotik romanı çap olundu. Romanda hadisələr IV əsrdə Qalliyada cərəyan edir. Burada cəngavərlər, nimfalar, ideal çobanlar, çoban qızlar, druidlər, vestalkalar (qədim Roma əfsanələrində kahin qızlar) iştirak edir. Burada çox zərif məhəbbət hökmranlıq edir. Romanın qəhrəmanı ideal sevgili, presiozların kumiri Seladondur.

Madlena Skyuderinin “Böyük Kir” presioz romanı da ingilis, alman, italyan və ərəb dillərinə tərcümə edilmişdir. O, “zəriflik ölkəsinin müfəssəl təsviri xəritəsi”ni tərtib edərək, bu romana “Kleliya” əsərini də daxil edərək, onu 1654-cü ildə çap etdirmişdir. Burada Sevimli xidmətlər kəndi incə təfəkkürlərdə yerləşən Doğulan dostluq yolunda yerləşir. İncə hörmət şəhərinə daxil olmaq üçün Şeir dostluğundan keçmək lazımdır. Ora gedilən yol – Dostluq yolu davam edir. Burada Ürək arzusu çayı axır, Təhlükəli dənizə tökülür, onun o tərəfində Naməlum ölkədir. Belə uyğun xəritələr çox dəbdə idi. 1654-cü ildə abbat D**'**Obinyak da “Naz-qəmzə ölkəsinin xəritəsi”ni cızmışdı.

Madlena Skyuderi dəbə ədəbi portretlər gətirmişdi. Molyerin Madlon obrazı (“Gülməli nazlananlar”) elan edir: “Boynuma alıram, mən tamamilə portretlərdən dəli olmuşam” (s.107). Bualo və Molyer presiozçuları ələ salırdılar. Lakin klassisistlər markiza Rambulyenin salonunun təsirindən qaça bilmirdilər.

Presioz ədəbiyyatı təkcə nəzakət məktəbi deyildi, nəzakətin zərif dərsliyi idi. Presioz yazıçının dünyası tez ötən xəyal dünyası idi. Presiozçuluq sənətin barokko istiqamətinin bir tərəfi idi, onun aristokratik qanadını təşkil edirdi.

Rambulye salonundan, ora gələnlərdən, Kral Akademiyasından savayı, onların təsirinə düşməyən libertenlər, çirkli cızmaqaraçılar, qırmızısifət şairlər ləqəbi qoyulan yazıçılar da var idi. Odlu temperamentə sahib olan, qiyamçı ruhda və böyük fəlsəfi cəsarətlə onlar təmizlənməmiş dildən, burjua üslubundan istifadə edirdilər. Bu yazıçılar intibah realizminin satirik istiqamətini davam etdirirdilər. Onlarınn sırasına “Fransion” və “Ekstraqavant (qeyri-adi) çoban” romanlarının müəllifi Şarl Sorel (1597 – 1674) da daxildir. O, sadə fransız xalqını realistcəsinə təsvir edir, presiozçuları ələ salır. Fransız ədəbiyyatşünası Lanson “Fransion” romanını ilk fransız realist romanı adlandırmışdır. O, bu qrupa Bokkaçço ruhunda ədəbsiz, şən novellalar və “Komik roman” yazan Pol Skarronu (1610 – 1660) və “Meşşan” romanının müəllifi A.Fyüretteri (1619 – 1688) daxil edir.

Şarl Sorelin “Fransionun düzgün komik tərcümeyi-halı” romanı XVII əsr fransız ədəbiyyatında üçüncü üslub istiqamətində yazan yazıçıların nəzəriyyəsini və praktikasını özündə əks etdirirdi.

Ş.Sorel plebey mənşəli (şəhər yoxsulları sinfi) olub, yaradıcılıq ruhuna görə demokrat yazıçı idi. Digər versiyaya görə isə VII Karlın istəklisi məşhur Aqnessa Sorelin nəslindən olmuşdur. Bu onun adi zarafatı, titullu şəxsiyyətlər üzərində dərin gizli istehzası idi. Onun romanı tanınmışlara qarşı təsirli hücumlarla doludur.

Ş.Sorel presiozçuların dəbə daxil olan estetik kodeksini qəbul etmirdi. Onun Marinonun fransız davamçıları haqqında tənqidi qeydləri də məlumdur. O, pastoral ədəbiyyatı nümunələrinə çox gülür. Onlara “Dəli çoban” adlı bir roman da həsr etmişdir. Kitabın qəhrəmanlarından biri olan Fransionun dili ilə Sorel çoban janrını həqiqətə uyğun gəlmədiyinə görə tənqid edir: “Çobanlar mühakimə yürüdürlər ki, filosoflar dünyadakı nəzakətli insanlar kimi öz məhəbbətlərini necə ifadə edirlər? Bu nə hekayətdir? Düzdür, burada dünya tərsinə, başayaq təqdim olunub” (s.108).

Yazıçı Fransaya klassisizmlə bir yerdə daxil olan poeziya alimlərini də qəbul etmir. Lovğa pedant Qortenziusun obrazında o, klassisist şairlərdən biri olan Geza de Balzakı göstərir.

Ş.Sorel təkcə Malerbin nüfuzuna toxunmur, lakin onun ardıcıllarının üzərinə hücum edirdi. “Ehe, Fransion deyir, mən sizin niyyətinizə şübhə edirəm. Yadıma gəlir ki, mən məktəbdə oxuyanda siz Malerb ilə Koeftonu çox ustalıqla soyuzdunuz, onları ümumi gülüş hədəfinə çevirirdiniz” (s.108).

Sorel klassisistlərin normativ estetikasını rədd etmir, güman edirdi ki, o, məlum sərhədlərə qədər lazımdır və ağlabatandır, hər ikiçi şairə düzgün yazmağa kömək edir. Sorel klassisist poeziyasının həyatdan uzaq olmasından, “alimliyindən” ədəbiyyat üçün iki qəmli nəticə çıxarır – onların həyatdan və xalqdan ayrılmalarını. O, romana onun fikrini təsdiq edən iki komik epizodu daxil edir. Sevən Qortenzius öz sevimli kitabı üzrə izah etməyi öyrənir. Bunun üçün Ovidinin “Məhəbbət sənəti” əsərini diqqətlə öyrənir, “o, hətta İoann Sekundanın “Öpüşlər” əsərini təkrar oxuyub ki, necə öpüşməyi öyrənsin” (s.109).

Sorel nə istəyir? Onun xüsusi estetik proqramı necədir? O, öz qarşısında və ədəbiyyat üçün hansı məsələləri qoyur? Onlardan ən başlıcası dünyanı düzgün təsvir etməkdir. Kitabda onun mülahizələri aşağıdakına oxşar şəkildə səpələnmişdir: “Mən hər şeydən yüksək doğruçuluğu qiymətləndirirəm”, “Əsl və ya uydurmaları tarix imkanına uyğun olaraq təbiiliyə yaxınlaşmalıdır”, “Mən həddindən artıq həqiqətə pərəstiş edirəm”, “Mən həqiqəti gizlətməyə həddindən artıq ürəyi açığam” (s.109).

Sorel özü üçün satirik janrı ona görə seçir ki, təkcə satirada axıra qədər düz danışan olursan. O, sosial ədalətsizlik haqqında fikirlərini söyləyir. Biz onun kitabında Sorbonn üzərinə hücum görürük.

Feodal-katolik irticası ağıllı, dinin, kilsənin tənqidini buxovlayırdı. Romanda sosial əlaqələr boğuq şəkildə səslənir. Sorel hər zaman hər yana nəzər yetirir: inkvizisiya onu tutmağa hazırlaşmır ki! “Papa həqqında, onun sarayı haqqında danışmayacağam, - Fransion deyir. – Biz Romadayıq, istər-istəməz ehtiyatlı olmalıyıq, məgər siz inkvizisiyadan qorxmursunuz?” – deyə Sorel öz qəhrəmanının dilindən söyləyir (s.112).

1678-ci ildə Bualonun, Lafontenin, Rasinin, Laroşfukonun naşiri Klod Barben naməlum müəllifin “Klev şahzadəsi” romanını çap etdi. Fransız alimlərinin kiçik bir hissəsi romanın müəllifinin romançılıqda bu vaxta qədər başqa əsərlərin müəllifi kimi məşhur olan xanım de Lafayet olduğunu bilirdi. Qrafinya de Lafayet (1634 – 1692) xanım de Rambulyenin salonunun daimi qonağı presiozçulara, aristokrat fronderlərin dairəsinə yaxın idi. Onun Laroşfuko ilə dostluğu da məlumdur, hər ikisi mütləqiyyətə qarşı zadəgan müxalifətinin veteranı idi. Əgər əbədi ənənələrdən danışmalı olsaq, xanım Lafayetin romanı nəqletmənin memuar ruhunu saxlamışdır. Navarralı Marqarita da (XVI əsr) memuar yazmışdır. XVII əsr memuarlarla zəngindir (kardinal de Rets və b.). Bu janrın ləyaqəti dəqiqliyin təsviri zamanı maksimal xəsisliklə təsvir vasitələrindən istifadə ilə bağlıdır. Memuar yazanlar ritorik bəzəklərdən qaçır, lakin çox dəqiqliklə əsərdə tarixi şəxslərin portret uyğunluğunun düzgün ifadə edilməsinə nail olurdular.

Roman müəllifi özünün müəllifliyini inkar edərək, əsəri haqqında yazır: “Mən onu tamamilə gözəl, yaxşı yazılmış, lazımsız cilalalanmamış, tam heyranedici naziklikdə tapmışam, onu dəfələrlə oxumaq olar, xüsusən orada mən saray cəmiyyətinin tam təfsirini tapmışam. Orada romantik adətdən kənar heç nə yoxdur. Elə bil roman deyil: bu, xüsusilə memuardır, ilk dəfə kitabı belə adlandırıblar, mənə söylədilər, sonra adını dəyişmişlər. Bax, cənab, mənim “Klev şahzadəsi” haqqında rəyim belədir” (s.112).

Xanım Lafayet Rasinlə dostluq edirdi. Bu dostluq ümumi ədəbi maraqlardan qaynaqlanırdı. Xanım de Lafayet Rasinin fransız faciəsinə məxsus ədəbi xəzinəsini, ürəyinin, yəni həyatının ən dərin səmimiyyətini romanının var-dövlətinə çevirmişdi.

Çox gözəl canlandırılmış Rasinin faciələri psixoloji portretləri ilə yazıçılar üçün psixoloji ustalıq məktəbi olmuşdu. Xanım de Lafayet dramaturqun nailiyyətlərindən ilk dəfə olaraq romanda istifadə etmişdi. Onun açdığı cığırla sonrakı fransız ədəbiyyatı getməyə başlamışdı. XIX əsrdə Stendal romanistin başlıca vəzifəsi kimi xarakterlərin doğru təsvirinin xanım de Lafayetin bədii metodu olduğunu deyir, Valter Skottun metodunu – ingilis yazıçısının tarixi hadisələrin həddindən artıq təsvirinə meyillənməsini və ya XIX əsrin 20-ci illərinin fransız romantiklərinin dediyi kimi yerli koloritini məzəmmət edirdi.

Beləliklə, xanım de Lafayetin təhkiyə manerası memuarlardan, Rasinin faciələrindəki psixoloji portretləri əks etdirmək bacarığından irəli gəlirdi. Anatol Frans özünün “Klev şahzadəsi”nə yazdığı məqaləsinin girişində qeyd edirdı: “Xanım de Lafayet ilk dəfə təbii romanda insan xarakterlərinin həqiqi hisslərini təsvir etməyə başlamış, təbiət və həqiqət ilahəsinə müraciət edən klassiklərin, Molyerin, Lafontenin, Bualo və Rasinin konsertində ləyaqətlə çıxış edirdi. Rasinin “Andromaxa” faciəsi 1667-ci ildə, “Klev şahzadəsi” 1678-ci ildə yazılmışdı. Müasir ədəbiyyat bu iki tarixdən başlayır. “Klev şahzadəsi” başlıca olaraq ehtirasların həqiqiliyinə cəmlənmiş ilk fransız romanı idi” (s.113). Romanın süjeti mürəkkəb deyildi. Onu bir neçə sətirdə ifadə etmək olar. Klevin qoca hökmdarının gənc arvadı balda Nemurun gənc şahzadəsi ilə qarşılaşır Gənclər bir-birilərinə vurulurlar. Gənc qadın ərindən heç nəyi gizlətməyərək öz yeni hissləri haqqında ona danışır. Bu etiraf onu qızğıncasına sevən ərini öldürür. Klev şahzadəsi ölənin xatirəsinə sədaqət göstərərək, sevdiyi gənci özündən həmişəlik uzaqlaşdırır.

Romanın məzmunu hisslərin təsviri ilə bağlıdır. Klev şahzadəsi çox səmimi, düzgün, həqiqətpərəstdir, hiyləgərlikdən uzaqdır. O, ərini sevmir, lakin başqasını da sevmir. O, hələ şən və dərdsizdir. Ancaq böyük həyat təcrübəsinə malik anası qızının həyatının qəmli sonundan, taleyindən qorxaraq, onu sayıqlıqla izləyir. Klev şahzadəsini sınaqdan keçirən ilk həyəcan Nemur şahzadəsini görəndə baş verir, bu, anasının gözündən yayınmır. Lakin gənc qadın hələ təhlükənin nə olduğunu bilmir, ona məlum olmayan yeni hisslər onun ürəyini döyəcləyir. Bir dəfə kübar xəbərçilərdən biri ona deyir ki, Nemur şahzadəsi onun xeyirxahlığından mərhəmətsizcəsinə istifadə edir. Gənc qadının sifəti dəyişir. Ona nə olub? Nə üçün yad insanın hissləri onu bu qədər narahat edir. O, hələ də sevirmi? Qəmli həqiqəti ilk dəfə anlama belə baş verir. Anası ölərkən demişdi ki, Nemur şahzadəsinin hissləri çoxdan ona məlum idi. “Sən uçurumun başındasan, sarayı tərk et. Ruhdan düşmə, mənim qızım, özünə qarşı sərt tədbirlər qəbul etməkdən çəkinmə, onlar mənə dəhşətli görüniəsin” (s.114). Gənc qadın öz hissləri ilə mübarizə aparır, Nemur şahzadəsi ilə görüşməkdən qaçır, lakin məhəbbət onu təqib edir.

Bir dəfə onun evində Nemur şahzadəsi qonaq olarkən heç kim görmədən onun portretini çərçivədən çıxarır. Bu oğurluğu başa vurarkən özündən asılı olmadan Klev şahzadəsinə nəzər salır. Onların gözləri qarşılaşır. Nə etmək? Şahzadəni oğurluğa görə ifşa etsin, yoxsa ona məhəbbətini büruzə versin, sussun – demək onun oğurluğunun iştirakçısına çevrilsin, onun qarşısında hisslərini büruzə versin? Və Klev şahzadəsi özünü elə aparır ki, guya heç nə görməyib. Məhəbbətin ilk izahı, sözsüz izahı belə baş verir.

Başqa vaxt adi saray əyləncəsi zamanı o, Nemur şahzadəsini qorxulu təhlükədə görür. Onu az qala xam at belindən atırmış. Ölü solğunluğu sevən qadının çöhrəsini bürüyür. Bunu görməmək olmazdı. Onun məhəbbətini çoxdan axtaran şahzadə de Qiz təhqiredici heysiyyəti ilə ona elan edir: “Bu gün mən axırıncı təsəllimi itirmişəm, fikirləşirəm ki, sizə baxmağa necə cürət edim, mən necə bədbəxtəm?” (s.114).

Klev şahzadəsi dərindən sevir, Nemur şahzadəsini özünə dəfedilməz təsirinə qarşı mübarizə apara bilmir, lakin özündə kifayət qədər iradə tapır ki, özü ilə sevdiyi arasında divar qursun.

Nemur şahzadəsi Rasinin yumşaq, çox sədaqətli, mübarizəyə qabil olmayan, öz mənafeyini güdən gənc qəhrəmanlarını xatırladır. Rasinin faciələrindəki – “Bayazet” və “Britanik”dəki eyniadlı qəhrəmanları, “Fedra”dakı İppolit, “Andromaxa”dakı Orest də belədir. Xanım de Lafayet də öz qəhrəmanlarını belə rənglərlə təsvir edir. Lap başlanğıcdan oxucu gənc Nemur şahzadəsinin çöhrəsində melanxoliklik, əzabkeşlik görür. O, şahzadəni ümidsizcəsinə sevir, ona açmaq istəmir ki, onu az-az gördüyündən axırıncı xoşbəxtlikdən özünü məhrum etmək istəmir, onun səsini eşitmək istəyir, onu iki-üç sözlə aldadır. Boynuna alma onların hər ikisinin iradəsindən kənar baş verir, onlar bədbəxtdirlər. Klev şahzadəsi rahatlığını itirir, o, öz qadınına qısqanır və öz qısqanclığından utanır, o, arvadına inanır, amma ürəyini üzən şübhələrdən yaxa qurtara bilmir. Onun arvadı ilə söhbəti Kornelin dialoqlarının patetikasını xatırladır. “Mən özümü sizə layiq hesab etmirəm, siz məndən ləyaqətlisiniz. Mən sizə heyranam və nifrət edirəm, mən sizi təhqir edirəm və yalvarıram məni bağışlayasınız, mən sizinlə fəxr edirəm, bu fəxretmədən utanıram və məndə rahatlıq və düşüncə yoxdur” (s.115).

Onların arasında ən güclüsü Klev şahzadəsidir. O, heç vaxt sevmədiyi adama sadiqliyini qoruyur və sevdiyinə bədbəxtltk gətirir.

Xanım de Lafayet öz qəhrəmanlarını kral II Henrixin hakimiyyəti illərinə aid edir. Lakin qarşımızdakı saray, adət-ənənələr, adamlar XVII əsrin ikinci yarısına məxsusdurlar. Yazıçı öz qəhrəmanlarını az da olsa ideallaşdırmır, aristokratların həsəd və kini, bir-birinə qərəzkarlığı, ürəklərin sərt soyuqluğu zərif, incə nəzakətin üstünü örtür. Saray intriqaları və xəbərləri saray cəmiyyətinin üzvlərini dolaşdırır. Sarayda keçirilən ballarda II Henrixin və onun favoriti əvvəllər atası I Fransiskin məşuqəsi olmuş Diana de Puatyenin intim əlaqələrindən danışılır.

Xanım de Lafayet ayıq və dərin düşüncəlidir. O, humanizm zamanından dinə skeptik münasibət əsas götürmüşdür. Onun romanında Allahın adı az-az xatırlanır. O, həyatın dünyəvi obrazlarına vərdiş edib, lakin krallar, onu əhatə edən adamlar həyəcanları və ehtiramları ilə onu cəzb etmir.

“Klev şahzadəsi” romanı XVI əsr intibahının realist nəsrinin, XVII əsr klassisist dramaturgiyasının nailiyyətlərini əks etdirir.

**Lafontenin yaradıcılığı** (1621 – 1695)

Lafonten öz qüvvəsini bütün ədəbi janrlarda (faciə, komediya, roman, nəsihətnamə, təmsil, epiqram, oda, nəğmə və s.) sınamışdır. Bu janrlarda o, istedadlı yazıçı kimi yazıb-yaratmışdır. Lakin o, iki janra – təmsil və mənzum novellalara çox üstünlük vermişdir.

Jan Lafonten 8 iyul 1621-ci ildə Şato Tyerdə anadan olmuşdur. Onun atası kiçik məmur idi, varlı deyildi. Gələcək şair əvvəl kənd məktəbində, sonra Reylidə kollecdə oxumuşdu. Lafonten Homeri, Vergilini, Terensini, Ariostonu, Bokkaççonu oxumuşdu, Kleman Maro və Fransua Rableyə heyran olmuşdu. Onları hörmət əlaməti olaraq ustad Maro, ustad Rable adlandırırdı. Marqarita Navarralını, Dyürfenin “Astreya” əsərini oxumuşdu. Vyatyura obrazını sevmişdi.

Lafonten yazmağa gec başlamışdı (1654-cü ildə, 33 yaşında). O, Terensinin təsiri altında özünün “Yevnux” komediyasını çap etdirmişdi. Bu əsəri nazir Fukaya təqdim edib, onun nəvazişini qazanmış, pensiya almışdı. Şato Tyerdəki mülkünü satıb, öz vəzifəsini tərk edərək Parisə köçmüşdü. O, Parisdə Bualo, Molyer və Rasinlə dostlaşmışdı. O, dostlarını çox sevirdi, özünün “Psixeyanın məhəbbət macəraları” romanında Bualonu Arista, Molyeri Jelasta, Rasini Akanta adlandırırdı. 1655-ci ildə onun “Mənzum nağıllar və hekayələr”, 1668-ci ildə “Seçilmiş şeir-təmsillər” əsərləri çap olundu.

O, həyatda çox sadə, təmizürəkli və məsum idi. Əyalətdə yaşayan zaman krala təqdim olunanda çap olunmuş şeirlərini gətirməyi unutmuşdu, şeir kitabını evdə qoyduğunu etiraf etməyə məcbur olmuşdu. Bokkaçço ruhunda yazdığı yüngül novellaları kilsənin və kralın rəğbətini qazanmamışdı, onun Fransa Akademiyasına seçilməsinə mane olmuşdu.

Onun haqqında çoxlu lətifələr gəzirdi. Bu lətifələrdə deyilirdi ki, o, bu dünyada üç şeyi – şeiri, avaralığı və qadınları çox sevirmiş. Qadınları sevməsini onun əxlaqsız novellalar yazması ilə əlaqələndirirdilər. O, mübahisə etmirdi, qoca yaşında dostu şair Mokruyaya yazırdı: “Səni inandırıram ki, ən yaxşı dostun iki həftədən artıq yaşamazdı. Artıq iki aydır mən evdən çıxmıram, təkcə Akademiyaya gedirəm, ona görə ki, bu məni əyləndirir. Dünən mən qayıdarkən Şatr küçəsində məni zəiflik elə yaxaladı ki, düşündüm axır saatımdır. Mənim əzizim, ölmək hələ bir şey deyil, lakin təsəvvür et, mən allah qarşısında necə dayanacağam. Sən ki bilirsən mən necə yaşamışam” (s.118).

Kilsə rahibləri əhalidən kiminsə öləcəyini biləndə tez onun başının üstünü alır, ondan kilsəyə nə verəcəyini öyrənirdilər. Bu hal Lafontenlə də baş vermişdi, ondan kilsənin xeyrinə nə bağışlayacağını soruşmuşdular. O, cavab vermişdi ki, mənim tezliklə mənzum novellalarımdan ibarət kitabım nəşr olunacaq. Bu kitabdan 100 nüsxə götürün və satın.

Lafonten 15 aprel 1695-ci ildə 74 yaşında vəfat etmişdi.

Dediyimiz kimi, onun yaradıcılığında təmsil əsas janrlardan biri sayılır. Təmsil beynəlxalq janrdır. Dünya xalqlarının bədii yaradıcılığında təmsilin bir çox süjetləri üst-üstə düşür. Beynəlxalq təmsil yaradıcılığında Ezopun təmsillərindən çox istifadə olunmuşdur. Lafontenin də yaradıcılığındakı təmsillərin süjeti yarıməfsanəvi yunan təmsilçisi Ezopun təmsillərindən qaynaqlanmışdır. Onun təmsillərinin personajları qarğa, tülkü, canavar, quzu, qarışqa, cırcırama və sairdir. Bu personajlara “Qarğa və Tülkü”, “Qurd və Quzu”, “Qarışqa və Cırcırama” və s. təmsillərdə rast gəlirik. A.S.Puşkin onun təmsil yaradıcılığını yüksək qiymətləndirmiş, İvan Andreyeviç Krılovun təmsil yaradıcılığı ilə müqayisə etmişdir.

Lafontenin siyasi təmsilləri də vardır. Bu təmsillər üsyankar ruhu ilə seçilir. “Vəhşilər taun vaxtı eyş-işrətdə” təmsilində deyilir ki, taun bütün heyvanları yaxalamışdı. Şir yığıncaq çağırır, deyir: “Dostlar, göylərin bizə qəzəbi tutub. Allahlar bizdən günahı yüngülləşdirən qurban gözləyirlər. Aramızda ən günahkarı axtaraq, onu edam edək, bununla da allahların mərhəmətini qazanaq”. Birinci o, öz günahından danışmağa başlayır, nə qədər günahsız qoyunları parçaladığını, çobanları yediyini söyləyir.

- O, hökmdar, siz özünüzə çox böhtan atırsınız, - tülkü qışqırdı. – Qoyun yemək. Siz bununla ona böyük şərəf vermişsiniz! – Çobanlara gəlincə nə etmək olar? Onlar hansı qorxu ilə bizi qovurlar! Tülkünün nitqini heyvanlar alqışlayırlar. Beləcə onlar pələngə, ayıya və başqa yüksək mənsəb sahiblərinə bəraət qazandırırlar.

Eşşək danışmağa başlayır: - Mən çəmənlikdən bir dəstə ot qoparmışam, çəmənlik mənə məxsus deyildi. Mən ac idim. Şeytan məni çaşdırdı.

- A… heyvanlar qışqırdılar: - özgə çəməndən ot qoparmaq! Görünməyən cinayətdir, edam olunsun! Və eşşəyi parçaladılar (s.119).

Lafontenin təmsilləri sadə və başadüşüləndir. “Qurd və Tülkü” təmsilində Tülkü quyunun dibində vedrədə oturub Qurdla mübahisə edir, o, ağılsızcasına aşağı enib asan qazanc axtarır, orada olan pendiri yeyə bilmədiyi üçün Qurdu dilə tutur ki, onun yerini tutsun. – Yoldaş, mən səni qonaq edirəm, sən bu əşyanı görürsənmi? Bu, xüsusi pendirdir. Vallah, Favi özü hazırlayıb. İnək İo özü süd verib, hətta Yupiterə də. O, xəstə idi, bu yeməkdən sonra iştahı açılıb (s.119). Biz görürük ki, Tülkü biliklidir, antik mifologiyada da tülkünün dəfələrlə qurda uyğun hadisələrdə kömək üçün müraciət etməsi haqda dumanlı xatirələr qalmışdır.

Lafontenin təmsilləri fəlsəfidir. Onların birində sənətkar dahi və kütlə haqqında mühakimə yürüdür. Epikür öz vətənində dəli hesab edilib, həmvətənləri Hippokrata – məşhur həkimə müraciət edib ki, onun və filosof Demokritin dəliliyini müalicə etsin. “O, ağlını itirib, oxumaq onu məhv edib. O, nə danışır? – Dünya sonsuzdur… Bu ona azlıq edir. O, hələ hansısa atom haqqında danışır” (s.120)

Onun təmsilinin predmetində həmişə təkcə insanların nöqsanları deyil, Laroşfuko və Labrüyer ruhunda psixoloji müşahidələr də olurdu. “Ər, arvad və oğru” təmsilində Lafonten öz arvadını çox sevən, ancaq onun hüsn-rəğbətindən istifadə etməyən bir kişidən danışır. Bədbəxt ər nə tərifli çağırış, nə incə baxış, nə bir mehriban söz, nəvazişli baxış arvadında görmür. Bir dəfə qadın özü onun qucağına atılır. Sən demə, onu oğru qorxudub, oğrudan xilas olmaq üçün ərinin köməyinə ehtiyacı olub. Sevən ər ilk dəfə olaraq həqiqi xoşbəxtliyi dərk edib və oğruya təşəkkür edib, ona istədiyini götürməyə icazə verib. “Qorxu bəzən ən güclü hiss olur, nifrətə də qalib gəlir”, - deyə Lafonten təmsili qurtarır. – Təkcə məhəbbət güclüdür. O, nümunə kimi qadını sevən, bundan ötrü bir öpüşə evini yadıran, sonra da sevdiyini alovdan çıxaran kişini göstərir. “Mənə belə əyləncə xoş gəlir”, - Lafonten deyir (s.120).

“Qocalmış Şir” təmsilində söhbət alçaldılma həddinə qədər dözən bir adamdan gedir. Hər şeyin həddi var, ən qorxulu alçaldılma – bu, şübhəli varlığın etdiyi təhqirdir. Şir şimşək və meşənin dəhşəti, illərin ağırlığı altında qocalır, o qəmlənir, göz yaşı tökür. At dırnaqları ilə şıllaq atır, Qurd dişləri ilə qopardır, Öküz buynuzlarını soxur, hətta Şirin nərildəməyə də gücü çatmır, inciyir və susur, ölümünü gözləyir. Bir eşşək ona tərəf gəlir. “Bu həddindən artıq oldu”, - Şir qışqırır. – Mən ölməyə hazıram, lakin sənin köməyinə məruz qala bilmərəm. Bu iki qat ölüm deməkdir (s.120).

O, başqa bir təmsilində Məhəbbət və Dəlilik haqqında danışır. Onlar bir yerdə oynayır, mübahisə edir, dalaşır, savaşırlar. Məhəbbət başından elə güclü zərbə alır ki, gözləri tutulur. Allahlar yığılır, onların arasında Yupiter və Nemezida da vardır. Kor olmuş məhəbbətə necə kömək etmək olar? Qərara gəlirlər ki, ona Dəliliyi həmişəlik gəzdirən qoysunlar (s.120).

Lafontenin özünün təmsillərinin ön sözündə öz ustalığının orijinallığını göstərir. O deyir ki, Fedranın lakonizmini əldə edə bilmədi, laki bu çatışmazlığı şuxluqla doldurdu.

Lafontenin mənzum novullalarında bəşəri əlaqələrin və həssaslığın sadəliyi hökmranlıq edir. Bu novullalarda pöy buludsuzdur, günəş nəvaziş edir, isindirir, amma yandırmır, burada adamlar bədxah deyillər, insanın zəifliyinə dözürlər, qisasçı deyillər. Onlar qısa müddətə qəmlənir, onlarda insanı bərabər surətdə islah etmirlər, onlar doğrudan da böyükdürlər. Bir sözlə günəşdə bu qədər xırda ləkələr varsa, onlar nə üçün kədərlənsinlər?

A.S.Puşkin onun novellalarındakı şən əhval-ruhiyyəni, yüngül və oynaqlığı qiymətləndirirdi. O, 1825-ci ilin yanvarında K.F.Rıleyevə yazdığı məktubda Lafontenin “Nağıllar və novellalar”ının şən əhval-ruhiyyədə olmasını misal göstərirdi.

Onun novellalarının süjetinin Navarralı Marqaritanın, Bokkaççonun, Ariostonun novellalarından iqtibas edildiyini görürük. Onlar bir qədər kobuddur, lakin intibahın qıdrətli fikirlərini əks etdirir, onlar yüngül əxlaqlıdır, XVIII əsrin salonlarında dəbdə olan yüksək ifadəli sözlərlə (perifraz), yüngül hazırcavablıqla bəzədilmişdir. Ərəb nağılları ruhunda olan belə ətirlilik yüngül, parlaq şeirlə yazılmış “Cokond” novellasında da vardır.

Onun bəzi novellaları çox qısadır, bir neçə mənzum sətirdən ibarətdir. Bu oynaq novella-lətifələrdə bütün kəskinlik gözlənilməz məntiqi dəyişmələrlə ifadə olunur.. Belə novellalara “Janna bacı”nı misal göstərmək olar. Janna adlı bir qız uşaq vaxtı günahlarını yumaq üçün monastıra gedir, orada möminləşir, öz dini səyi ilə kişi monastırının başçısının (iqumenin) diqqətini özünə cəlb edir. O, rahibələri yanına çağırır və deyir: “Allaha xidmətdə həmişə belə qeyrətli olun, Janna bacı kimi”. Rahibələr deyir: “Əgər biz də onun kimi etsəydik, ax, onda biz də qeyrətli olardıq” (s.122).

Bu yüngül yumor kilsə xidmətçilərinə qarşı çevrilmişdir. Lakin bu, XVI əsrin humanistlərində olduğu kimi kilsənin əleyhinə çevrilməmişdir, dini ateizmin əleyhinə və təbii insan maraqlarının və arzularının bərpa olunmasına yönəlmişdir.

Lafonten aristokrat deyildi, şübhəsiz, onun simpatiyası sadə insanlara idi. Bunu “Öz ağası qarşısında günahlandırılan kəndli” novellası da təsdiq edir. Bu novella müəllifin tendensiyasını açır: Hansı kəndli ağası qarşısında təqsirləndirilirsə, onun boş şey olduğu təsdiq olunur. Lakin ağası onu güclü şəkildə söyüb danlayırsa, yeni tarix deyil (s.122).

Belə tonda kəndlinin kobud şəkildə cəzalandırılması nəql olunur.

Kilsə xadimləri Lafonteni əxlaqın bütün normalarını unutmaqda təqsirləndirirdilər. Hətta Burbonların riyakar bərpası dövründə, artıq XIX əsrdə (1815 – 1830) onun adı əxlaqsızlığın sinonimi kimi səslənirdi. Stendal “Qırmızı və qara” romanında Bərpa dövrü Fransa əyalətlərinin salon həyatından epizodlar gətirirdi. Jülyen Sorel monaxpərəst royalistlərin bəyəndiyi Renalın evindəki ümumi gurultunu Lafontenin əxlaqsız təmsili adlandırırdı.

Volter şairin müdafiəsi üçün yazırdı: “Lafontenin taun vaxtı öz günahlarını etiraf edən vəhşilər haqqındakı möcüzəli təmsilindən istifadə etmək olar. Hamı şiri, canavarı, ayını bağışlayır, lakin bir qədər ot yeyən günahsız heyvanı bağışlamırlar” (s.122).

**Kornelin yaradıcılığı** (1606 – 1684)

Fransız ədəbiyyatı iki Kornel tanıyır – Pyer və onun qardaşı Tom Kornel. Tom Kornel də çoxlu dram əsərləri yazsa da, yazıçı olaraq qardaşı kimi məşhur deyil. Bu, onların dostluğuna mane olmamışdır. Onlar bir binada yaşamış, iki bacıya evlənmiş, eyni sayda uşaq atası olmuşlar.

Pyer Kornel 6 iyun 1606-cı ildə Ruanda anadan olmuşdur. Onun atası məhkəmə məmuru idi və oğlunu da bu sahəyə hazırlaşdırırdı. Kornel Ruanda yezuit məktəbini qurtarıb, hüququ öyrənmiş, vəkil ixtisası almışdı. Kornel gənc olarkən yoldaşlarından biri onu özünün sevgilisi ilə tanış edir. Bu görüş sevgili üçün pis qurtarır. Qız Pyer Kornelə üstünlük verir. Bu əhvalatın gülməli tərəfi gənc Korneli komediya yazmağa həvəsləndirir. Beləliklə, onun ilk komediyası olan “Melita” 1629-cu ildə nəşr olunur. Bundan sonra 1631 – 1637-ci illərdə dalbadal “Klitandr”, “Dul qadın”, “Məhkəmə qalereyası”, “Kral meydanı” yazılıb çap olunur. Bu əsərlər oxucular tərəfindən maraqla qarşılanır. Fontenel 1730-cu ildə “Melita” tamaşası haqqında yazırdı: “Əsərin gözəlliyini mühakimə etmək onu kifayət qədər dərk etmədən asılıdır. Müəllifin ləyaqətini mühakimə etməkdənsə, onu əsrlə müqayisə etmək lazımdır. Kornelin ilk pyesi dediyimiz kimi yaxşı deyil, lakin başqa heç kəs xüsusi dahidən başqa yaxşı yaza bilməzdi. Qardinin pyesini oxuyandan sonra “Melita” ilahi görünür (Aleksandr Qardi – 1569-1632. “Burqund oteli” adlanan teatrı 30 il ərzində pyeslə təchiz edən fransız dramaturqu). (s.123).

Kornel öz gücünü qədim Roma dramaturqu və filosofu Senekanın “Medeya” faciəsinin motivləri əsasında eyniadlı faciə üzərində sınamışdır. Bu, hələ onun poetik şöhrətinin başlanğıcı deyildi. Qeyd etmək lazımdır ki, Kornelin yaradıcılığı böyük poetik yüksəlişlərin enmələri ilə də xarakterizə olunur. Onun “Komik illüziya” əsərindən sonra inanılmayan, ağlagəlməyən fantastik varlıqların və hadisələrin qalağı bu dövrdə dəbə düşdü. Kornel milli fransız teatrında inamlı tarix yaradan “Sid” faciəsini yazdı. Bu pyes Kornelin sağlığında böyük şöhrət qazandı. Onun kabinetində “Sid” faciəsinin ingilis, italyan, ispan və başqa dillərə tərcüməsindən ibarət kitabxana yarandı. Kornel bu əsəri ispan dramaturqu Gilyen de Kastronun pyesindən mənbə kimi istifadə etmişdi. “Sid” fransız xalqına şöhrət gətirsə də, kardinal Rişelyenin başadüşülməyən qıcıqlanması ilə üz-üzə qaldı. Müdrik siyasətçi, görkəmli dövlət xadimi Rişelye pis şair idi, həm də başqalarının uğurunu qısqanclıqla qarşılayırdı. Kornelin görünməyən təntənəsi onun müəllif özünəvurğunluğunu yaralayırdı. Qafiyəbaz şairlər, o cümlədən Jorj Skyüderi Kornelin üzərinə hücum etdilər. Kardinalın təhriki ilə Fransa Akdemiyası “Sid” faciəsində çox böyük zəhmətlə səhvlər axtarmağı və “qayda”lardan kənar etməyi qərara aldı və bunun ardınca sərt müzakirələr apardı. Fransa kardinalının qəzəbi təhlükəli idi. Dramaturq bu zaman Ruandakı evində yaşayaraq dözdü. O, 1639 – 1640-cı illərdə yeni faciələrini – “Horatsi” və “Sinna”, 1643-cü ildə “Polievkt” əsərlərini yazdı.

Sonralar Kornel “Sid”, “Horatsi”, “Sinna” ilə müqayisə oluna bilməyən əsərlərini yazdı. Bu barədə o, zarafatla deyirdi ki, poeziya onunla birlikdə dişləri ilə bir yerdə gedir. O, 1652-ci ildə uğursuz yaradıcılığa düçar olur. “Pertarit” faciəsi tam iflasa uğrayır. Bundan özünü itirən Kornel 7 il susur və 1659-cu ildə “Edip” faciəsi ilə çıxış edir.

Kornel ədəbi fəaliyyətsizliyə məcbur olduğu illərdə yezuit kollecində aldığı dini tərbiyə ruhuna sadiq qalaraq, bir dindar kimi Bibliya mətnlərini və şeirlərini başqalarına həvalə edir. Dramaturq 1662-ci ildə Parisə gəlir, o, hələ yazmır, lakin şöhrəti sönmüşdü, ədəbi yaradıcılığı zəifləmişdi. Səhnədə onu əvəz etməyə yeni istedad – Rasin gəlirdi. Kornel təslim olmaq istəmirdi. O, inanmaq istəmirdi ki, fransız tamaşaçısı onun igid qəhrəmanlarını Rasinin “şit” qəhrəmanlarından üstün tutsun.

Yazıçının əsərlərindəki ustalığı analiz etməyə ehtiyac yoxdur. Volter 1731-ci ildə yazdığı “Zövq məbədi” tənqidi poemasında Korneli öz axırıncı faciəsi – “xəlq olunmuşun soyuq qocalığı” kimi tonqala atılan şair tək təsvir etmişdir.

Kornel 1674-cü ilə qədər yazmışdır, 10 il sonra – 1 oktyabr 1684-cü ildə 78 yaşında vəfat etmişdir.

Fransızlar öz böyük sənətkarlarına dərin sevgi bəsləmişlər. Onun fransız teatrındakı şöhrəti bu günə qədər yaşayır. Onun teatr həyatından bir epizod bunu sübut edir. Bir dəfə Kornel çoxdan bəri olmadığı teatra gəlir. Onu görən aktyorlar tamaşanı saxlayır, salondakı tamaşaçılar onu ayaq üstə alqışlayırlar. Onların arasında məşhur sərkərdə Konde və şahzadə Konti də var idi. Parterdəkilər gurultulu alqışlarla Korneli qarşılayır, lojalardakılar da onların hərəkətlərini təkrar edirlər.

Lakin şöhrət Kornelə böyük mfddi rifah gətirməmişdir. Son illərdə o, həddindən artıq kasıb yaşamışdır. Hətta ölümü ərəfəsində heç bir maddi vəsaiti olmamışdır. Bunu eşidən fransız kralı ona 200 luidor göndərmişdir

Fontenel öz dayısının qısa tərcümeyi-halını tərtib edərkən belə demişdir: “Kardinal Rişelyenin himayəsi altında teatr çiçəklənməyə başladı. Şahzadə və nazirlərə ancaq əmr vermək qalırdı, şairlərin, rəssamların gəlməyini onlar arzu edirdilər”. Volter bu tərcümeyi halı oxuyub qeydlər etmişdi: “Mən çox şübhə edirəm. Bizim ən yaxşı rəssamımız Pussen təqiblərə məruz qalıb. Ramo özünün gözəl musiqi əsərini maneələr içində yaratdı, Kornel özü az mükafatlandırıldı, Homer kasıb kimi dərbədər gəzdi. Taso öz zamanının bədbəxt insanı, Kamoens və Milton zavallısı idi” (s.126).

Kornelin dövründə yenicə klassisist teatrın normaları, xüsusən üç qayda – zaman, məkan və hərəkət formalaşır. Kornel bu qaydaları qəbul etmişdi, ancaq onlara nisbi olaraq əməl edirdi, lazım gələrdisə çox cəsarətlə pozurdu. Belə halda özünün tənqidçilərinə qürurla deyirdi: “Əgər mən onlardan (qaydalardan) qaçıramsa, bu o demək deyil ki, mən onları bilmirəm” (s.126).

Kornel dramaturgiyanın qaydalarını təyin etmişdir: hər şey həqiqətə uyğun olmalıdır. Bu onun əsas yaradıcılıq prinsipi idi. Bu həqiqətəuyğunluq prinsipi əsasında tarixdən, az da olsa mifologiyadan öz faciələri üçün nadir hadisələri əsərin süjeti üçün alırdı. Müasirləri “Sid”, “Horatsi”, “Sinna”, “Pompey”, “Attila”, “Heraklius”, “Polievkt” əsərlərindəki tarixiliyi yüksək qiymətləndirirdi. O, tarixi keçmişdən ən kəskin dramatik momentləri, müxtəlif siyasi və dini sistemlərin toqquşmasını, çevrilişlər zamanı insanların taleyini götürürdü. Şairi ən çox həyəcanlandıran başlıca problem siyasi məsələlər idi. Kornel XVII əsrin dramaturqları içində daha çox siyasi şair idi. Onun yaradıcılıq irsində Romanın siyasi tarixi düşünmək üçün böyük material verirdi. Volter onu “fransızlar arasında qədim romalı” adlandırırdı.

Kornelin faciələri həmişə siyasi disputlar tipində qurulurdu (“Sinna”da respublika və monarxiya haqqında disput, “Pompey”də vətəndaş müharibəsinin siyasi təhlili və s.). onun kral faciələrinin əsas personajları həmişə krallar və görkəmli qəhrəman şəxsiyyətlər olurdu. O, sadə insanları əsərlərində təsvir etməmişdir. Onun faciələrinin əsas dramaturji konflikti hiss və mühakimə, iradə və şiddətli arzu, vəzifə və qorxu arasındadır. Qələbə isə iradə, mühakimə, borc tərəfində olur.

Kornelin tarixi faciələri bütünlüklə müasirliyə həsr edilmişdir. Tarixi adlar altında tarixi konfliktlərdə və hadisələrdə XVII əsr Fransası təsvir olunur. Kornel fransız absolyutizminin siyasi prinsiplərini müdafiə etmişdir. Bu onun vaxtında tarixi proqressiv missiya idi. Onun kral faciəsi olan “Edip” əsərini irtica əsəri adlandırmışlar, bu faciəni mühakimə edənlər Volterdən sitat gətirirlər. Lakin unudurlar ki, Volteri Korneldən tam yüz il ayırır. O zamanın Fransasının qarşısında başqa tarixi vəzifələr dururdu.

Kornel “böyük qəlb məktəbi yaratmışdır”, - deyə Volter yazırdı. “Sid”in yaradıcısı dahi idi, nəinki gözəl şeirlər yazırdı, igid, təmkinli, məğlub olmuş fransızlara qeyri-adi ifadəlilik, onların dilinə məlahətlilik, poeziyaya yüksək insan hissləri gətirirdi.

İspan qəhrəmanının tarixi fransız dramaturqunu təsadüfən özünə cəlb etməmişdi. Sid haqqındakı xalq rəvayətləri onun obrazını yaratmağa şairə geniş imkanlar vermişdi. Kornel öz faciəsini Rişelyenin qohumu Egiyon hersoginyasına həsr edərək yazırdı: “Sizə təqdim edilən bu canlı portret qəhrəmanın uğurla tamamlanmış layiqli şöhrətini təsvir edir. Onun həyatı bütünlüklə qələbələr qalereyasıdır. Onun ordu qabağında gəzdirilən bədəni ölümündən sonra da qələbə çalmışdır. Onun adı 600 ildir bütün Fransanı təntənə ilə gəzir” (s.128 – 129).

Kornel tarixi şəxs olan Rodriqo Dias, Sid haqqında məlumatı ispan qəhrəmanına həsr olunmuş orta əsrlərin qəhrəmanlıq poemalarından, romansero adlanan cəngavərlik nəğmələrindən ala bilərdi. Kornel belə iki nəğməni, həmçinin Marinanın “İspaniya tarixi”, Gilyen de Kastronun 1618-ci ildə Valensiyada tamaşaya qoyulmuş Sid haqqında ispan dramını misal göstərir.

Kornel Sidlə bağlı çoxlu tarixi hadisələrdən ancaq birini – evlənmə tarixini götürür. “Fransızlarda faciə 5 aktdan ibarət məhəbbət intriqası ilə bağlı olan adi söhbətlər cərgəsidir”, - Volter belə yazırdı. Bu Korneldə və onun ardıcıllarında da belə idi. Kornelin bütün faciələri eyni dərəcədə yaxşı deyildi, lakin o, klassisist faciənin çatışmazlığını “Sid”də yaxşı məziyyətə çevirmişdi.

“Sid” faciəsinə müraciət edək:

Birinci akt. Varlı Sevilya aristokratı don Qomesin qızı Himena səhnədədir. Yaxın adamı Elvira da onunladır. Söhbət Himenaya vurulan iki gəncdən gedir. Bunlar Rodriqo Dias və don Sançodur. Hər ikisi tanınmış, gənc və cəsurdur. Lakin gözəl Himenanın ürəyi Rodriqonu cəzb edir. Himenanın atası da ona üstünlük verir.

Rodriqo – nəcib don Dieqonun oğludur – Don Qomes belə düşünür. Kornel bu detalı verir: dünən sevənlərin ataları dost olublar, bu gün düşmənə çevriliblər. Elvira sözarası xəbər verir ki, kral özünün varisi olan oğlu üçün tərbiyəçi seçməyi qərara alıb və dövlət qarşısında xidmətləri olan qraf Qormas bu vəzifəni almağa ümid verir. Himena Elviranın sonuncu xəbərinə diqqət yetirmir. Onun fikri gənc Rodriqonun məöğul edir: hərçənd yaxşı təşəkkül tapır. Bu, qarşıdakı tufandan xəbər vermirmi? Hadisələr o saat dəyişir, böyük xoşbəxtlik böyük bədbəxtliyə çevrilmir.

Birinci səhnə belədir. O, sonrakı süjetin bağlarını bağlayır. Tamaşaçı Rodriqo ilə Himenanın məhəbbətindən, kralın oğluna tərbiyəçi tutması arzusundan xəbərdar olur, bu, sevən gənclərin məhəbbət tarixində faciəli rol oynayır və nəhayət, Himenanın qabaqcadan dediyi ürəyədamma yaxındakı faciəyə hazırlayır.

Himena və Elvira gedirlər. Səhnədə infant, kralın qızı, onun yaxın adamı Leonora və paj (sarayda xidmət edən gənc zadəgan) peyda olur. Burada Volterin qeydlərini yazırıq: Burada bizim üçün dözülməz xəta var. Səhnə boş qalır. Ayrı-ayrı səhnələr bir-biri ilə bağlanmır, hərəkət qırılır. Nə üçün bir aktyor səhnədən gedir, nə üçün başqası gəlir? Nə üçün biri gedir, biri gəlir, bir-biri ilə qarşılaşmırlar? Nə üçün Himena infantı görə bilir və onu salamlamır? Bu vacib çatışmazlıqlar bütün Avropaya xasdır, təkcə bir fransız ondan xilas olur?

Bütün səhnələri bağlamaq çətin olanda orada qələbəyə böyük xidmət vardır. Əlbəttə, həqiqətə və səhnə maraqlarına ziyan vuraraq, bunu eləmək lazım deyil. Burada faciə sənətinin çoxlarına məlum olmayan bir sirri orada kimin fəaliyyət göstərməsidir. Bu səhnəni nəinki infantdan ayırmaq, ümumiyyətlə, infantın rolunu çıxartmaq lazımdır. Kornel bu yolverilməz səhvi etməyə necə cürət edib, faciə üçün qabaqcadan yazılmış zamanı bədbəxtliklə doldurmaq lazımdır. Onu qısa etmək yaxşı idi, rol onu həddindən artıq uzun edir (s.130).

Volterlə razılaşmaq olar, ayrıca səhnələr bir-biri ilə bağlanmır, süni şəkildə parçalanır. Lakin onunla razılaşmaq olmaz ki, pyesdə infantın rolu artıqdır, zamanı, səhnə tamaşasını uzatmaq üçün bu, ya o lazımdır, ona görə də sünidir, bunlar pyesdə faciənin əsas konfliktindən kənar verilmişdir (s.130).

Kralın qızı həyəcanla izləyir ki, bir-birinə bağlı olan gənclər necə yetişirlər, necə sevinirlər, necə əzab çəkirlər? İnfantı nə məcbur edir ki, Sidin və Himenanın məhəbbətini ürəyinə salsın? O, özü də sevir, ümidsizcəsinə sevir, əzab çəkir. Kimi sevir? Heç vaxt ərə gedə bilməyəcək gənc Sidi. O, adi zadəgandır, o isə kral qızıdır. İnfant özünü necə təqsirləndirməsin, özü ilə mübarizə etməsin? Məhəbbətin sehri onu məğlubedilməz gücü ilə cəzb edir. Rodriqonun toyu həmişəlik özü ilə onun arasında keçilməz uçurum yaradır, vurulmuş kral qızı ürəyində əzablı sirr daşıyaraq, ictimai vəziyyətinə görə ona bərabər olan, onu sevən başqası ilə nifrət etdiyi nikaha hazırlanır.

Bundan sonra infant cidd-cəhdlə hazırlanır, o, yox edilməlidir. Himena və onun məhəbbəti ağır və faciəvi sınaqlara dözməlidir. Kral öz oğluna tərbiyəçi kimi Sidin atası don Dieqonu seçir. Himenanın atası qraf Qormas təhqir olunub. İki feodal arasında kobud dalaşma səhnəsi oynanılır. B udava səhnəsi qraf Qormasın don Dieqoya şillə vurması ilə qurtarır. Don Dieqo qılıncı tutmaq istəyir, lakin qılınc onun Qormasın gənc əlləri ilə əzişdirilmiş zəif əlindən düşür.

Kornel Qormasın ədalətsiz hərəkətini göstərmək üçün psixoloji olaraq təhqir olunmuş atasına görə Sidin qisas almasına bəraət qazandırır. Don Dieqo qrafı sakitləşdirmək üçün qızının əlini Sidin əlinə verməsini xahiş edir, lakin qraf gəzişərək heç nə eşitmək istəmir, don Dieqonun cəld ona şillə vurması ilə nəticələnir. Beləliklə, ataların mübarizəsi gənclərin xoşbəxt olmasına yol açır. “Qisas almaq və cəzalandırmaq” - deyə oğlu Siddən tələb edir və belə bir müqəddəs formulu ifadə edir: “Şərəfimiz məhv olanda bizim yaşamağa haqqımız yoxdur” (s.132). Don Dieqo bilir ki, Sid üçün Himena çox qiymətlidir, ona görə də Sid üçün qisas almaq missiyası çətin olacaq, amma onun üçün daha şərəfli olar ki, təhqir olunmuş və alçaldılmış adasını müdafiə etsin. Rodriqo tərəddüd etmir, belə bir fikir də doğur ki, təhqiri qisassız qoysa, namussuzluq olar. Lakin gənc əzab çəkir, o bilir ki, sevdiyi qızı əbədi itirəcək. Kornel faciəyə lirik element daxil edir. Rodriqo özü ilə tək qalanda qəmli və gur səslə stans (qitə və ya beytlərdən ibarət şeir) oxuyur. Atası və istəklisi, məhəbbət və şərəf həllolunmaz qarşıdurma kimi görünür. Birinin həlli xöşbəxtliyin itirilməsi, ikincisi isə şərəfin qorunması deməkdir.

Volter xəbər verir ki, stansı bir çox faciələrə daxil etmişlər, lakin aktyorlar onları oxumurlar, bununla da qəhrəmanların nitqinin oxşarlığı pozulur. Kornelin möcüzəli şeirləri səhnə effektini gücləndirən pyesin lirik elementi, keyfiyyəti kimi poetik vəznlə verilmişdir.

Kastiliya zadəganı don Arnas kralın adından qraf Qormasın başına ağıl qoymaq istəyir və onu təhqir etdiyi insanın qarşısında üzv istəməyə məcbur edir. Qraf isə bunun əleyhinədir. Yenidən siyasi disput aparılır və mövzusu da absolyutizm ideyasıdır. Dikbaş vassal krala tabe olmamaq hüququna bəraət qazandırır. Don Arnas “Cüzi tabe olmama böyük cinayətdir” - o, hökmdar qarşısında öz xidmətlərini xatırladaraq deyir. “Onda mən yox, səltənət onun əlindən çıxar” - Qormas krala görə deyinir. – O, həddindən artıq mənə lazımdır və mənim başım qılınca boyun əyərək, öz ardınca tacına doğru aparır. Sonradan qəsrləri Rişelyenin əmri ilə dağıdılmış və başları onun hakimiyyətinin qılıncı altına düşmüş narahat zadəganlar belə düşünürlər. Kornelin Qormasının dili ilə danışan dövrün şairləri də feodal qarşıdurmasından çox narahatdırlar. Kornel də təsadüfi olmadan öz qəhrəmanının yüksək frazalı dili ilə deyir: “Mən həlak olaramsa, bütün dövlət məhv olar” (s.132).

Zadəgan Arnas Rişelyenin rəsmi ideologiyasının tələb etdiyi mütləq hakimiyyət prinsipini müdafiə edir: “Kim krala xidmət edir, özünün borcunu yerinə yetirir”, “Siz yüksək hakimiyyətdən belə az qorxun…”, “Yada salın, krallar mütləq olmaq istəyirlər” və s.

Həqiqətən incə, çox nəzakətlə Rodriqo və Qormas arasında üzbəüz disput başlayır. Rəqiblər əvvəl mübahisə edirlər, şeirlə monoloq söyləyirlər, tərif edirlər. Kornel rəqiblərin bu zərif mübahisəsində psixoloji tərəfi qeyd edir: Rodriqo sevgilisinin atasına nifrət edə bilmir. Qormas da qızını sevən gəncə simpatiyasını gizlədə bilmir. Buna görə də birinci aktdakı don Dieqo ilə Qormas arasındakı mübahisə Qormas ilə Rodriqo arasındakı mübahisədən fərqlənir. Əvvəlki mübahisədə Qormas kobuddur, onu bürüyən lovğalıq və həsəddən özünü saxlaya bilmir, burada isə o, qızının arzularını həmişə parça-parça etdiyi üçün fikirdən qəmlənir.

Üzbəüz mübarizə səhnədən kənarda başa çatır. Baş verən bu və ya cür insanların taleyini əks etdirən hadisələr haqqında onların nəticələri danışır və göstərir.

Himena və infantın səhnəsində mübahisə haqqında bilirlər və qorxulu fəlakəti görürlər. Himena hətta ən yaxşı insanları ədalətsizliyə itələyən şöhrətpərəstliyə and içir. İnfant qızı sakitləşdirir, Rodriqoya iki söz deməyin lazım oduğunu deyir və gənc ona tabe olacaq, təkbətək döyüş də olmayacaq və onların xoşbəxt ittifaqı ataları barışmağa vadar edəcək. Lakin bu düşmənçilik yolunda Himena Sidi məhəbbət naminə özünə məftun edə biləcəkmi? Himena qorxulu dilemma qarşısındadır. Heç bir nəticə onu sevindirə bilməz. Əgər Rodriqo onun xahişini yerinə yetirsə, ona adamlar nə deyər? Əgər vəzifə hökmünə tabe olsa, deməli, məhəbbətin sonudur.

Gələn paj əzabverici düşüncələrə son qoyur. Rodriqo və Qormas həyəcanla, mübahisə edə-edə saraydan tək-tək çıxırlar. Şübhə yoxdur, onların birinin əli o birinin əlinə dəyəcək. Bədbəxt infant mümkün olan xoşbəxtlik haqqındakı eqoist arzularını əzizləyir, lakin utandırılmış Leonora öz şəxsi planlarından dəhşətə gəlir. “Mən dəliyəm, mənim düşüncələrim pozulub”.

Kornel səhnəyə Kastiliya kralı Fernandonu gətirir. Ona görə gətirir ki, üçüncü dəfə absolyutizm haqqında danışsın. “Allahlar ədalətlidir, cəsur xidmətçi belə məni az sayır, məni razı salmağın az qayğısına qalmaq lazımdır! Don Dieqo təhqir edir, özünün kralından şübhələnir! Mənim sarayımda öz qanularım diktə edir. O kim olub? Cəsur əsgər, böyük sərkərdə. Mən onun təkəbbürlü lovğalığını darmadağın edə bilərəm. Qoy o, şücaətli olsun, allahların döyüşü – o, bilir itaətsizlik nə deməkdir?” (s.134). Kral bunları dövlətin ümidsiz dəqiqələrində deyir. Mavrlar hücum edir və hər bir döyüşçü, xüsusən Qormas kimi belə igid ölkəyə lazımdır. Burada Volter Korneli səhv fikrinə, dramaturji konflikti belə idarə etməsinə görə məzəmmət edir. Kiçik bir səhv dövlətin təhlükəsizliyi haqda yoxsa biganə danışır? (s.134). Volterin fikri ilə razılaşmaq olmaz, bu maraqlı olardı. Lakin pyesdə bu, Korneli absolyutizmin ideoloqu kimi göstərmir. Burada Kornelin yaradıcılığında Volter üçün vacib olan xalq, vətəndaş motivlərinin mütləq hakimiyyət ideyasını əks etdirməsini söyləmək olar. Buna görə faciədə konflikt yaradılır. Qormas hakimiyyətə tabe olmayan feodaldır, kral hakimiyyətinin nüfuzunu qəbul etmir. Bütün bədbəxtliklər buradan doğur: Rodriqonun atası təhqir olunur, qızının nişanlısı atasına görə qisas aktını həyata keçirməyə məcburdur. Lap əvvəldən kralın müzakirəyə aid olmayan qərarını tanıyan Qormas onu ehtiyatla heç bir konflikti olmamış kimi don Dieqoya məsləhət görür.

Buna görə də Kornel təsvir olunan səhnədə birinci yerdə Qormasın hərəkətlərini qoyur. İlk iki aktda sevgililər tamaşaçılar qarşısında hələ heç görüşməyiblər. Üçüncü aktda onlar görüşürlər, lakin hansı vəziyyətdə? Qormas öldürülüb. Himena artıq krala müraciət edib, əvəz və müdafiə axtararaq, diz çöküb atasının qatilinin edam olunmasını istəyir. O, çıxışında “qana qan” deyərək qışqırır.

Himena Rodriqonun ölümünü tələb edir. Yoxsa Himena onu sevir? Yox! O, özünü aldadır. Ona vurulan gənc zadəgan don Sanço özünün xidmətini təklif edir. “Günahkarı mənim qılıncıma həvalə edin! Mənim məhəbbətimə rəğbət göstərin. Sizin əmriniz və mənim titrəməsin!” (s.135). Himenanın dodaqlarında təkcə bir söz gizlənir: “Bədbəxt!”. Volter bu ustalığı qiymətləndirir. “Don Sançonun eşidə bilmədiyi bu “bədbəxt” sözü çox gözəldir” - Volter deyir.

Himena öz rəqibi Elvira ilə danışır və ona öz gizli sirlərini etibar edir. “Mən onun başını tələb edirəm, lakin onu ala biləcəyimdən bu fikirdən sarsılıram. – Sən hələ onu sevirsən? - Elvira soruşur. “Sevirəm? Bu həddindən azdır, mən ona heyranam” (s.135).

“Onu təqib etmək, onu məhv etmək və öldürmək” - bu, Himenanın qərarıdır.

Rodriqo özü sevdiyi qızın evinə gedir. “Nə üçün, sən hara gəlmisən, bədbəxt!” - onu Elvira dayandırır. – Mənim hakimimə, mənim hakimim məhəbbətdir” - gənc cavab verir.

Müasirləri Korneli bir yerdəki pozulmaya görə məzmmət edirlər. Nə üçün Rodriqo Himenanın evinə gəlir? Məgər gənclər kral sarayında görüşə bilməzdilər? Klassisist normaların ciddi nəzarətçiləri belə soruşurlar. Hətta Volter də bu yerdə dramaturqu məzəmmət edir. Lakin Kornelin təqdim etdiyi incə poetik vəzn mübahisəyə səbəb ola bilməz. Sevgililərin sarayda təsadüfi görüşündə Rodriqo demişdi ki, o sevir və bədbəxtdir. Onun bu sözü bu qədər güclü idisə, Himenanın evində gecə?

Sevgililərin görüşü tamam iztirablıdır və əsl insan kədəri ilə doludur. Buradakı dramatik dialoqlar, baş verəcək duel, şeirlərin heyran edəcək melodiyası, hissləri ifadə edən poetik lirika haqqında da danışmaq lazımdır.

Himena Rodriqonu özündən kənarlaşdırır, hiddətlənir, nə vaxtsa onu öldürməyi təklif etmişdi, ona qılınc uzatmışdı, o, ona toxunmağa qorxurdu. Bəlkə Himena yalan danışır? Onu sevdiyini doynuna alır.

Beləliklə, iki sevən, gözəl və nəcib gənc əzab çəkir. Faciəvi günah Rodriqonun nəcib sifətinə yüngüllük gətirir. Onun günahını Himena da, tamaşaçılar da yaxşı başa düşürlər, lakin Rodriqonun özü, qeyri-iradi olaraq bu günahı daşıyan, onu bağışlamalıdır, tamaşaçılar da qəlbən istəyirlər ki, onlar xoşbəxt olsunlar, əgər Himena atasının ölümünü unuda bilsə, tamaşaçıya xoş olar.

Rodriqo xalq dəstələrinin başçısı kimi düşmənə qarşı yollanır və qələbə qazanır. Mavrlar basılır, iki kral əsir götürülür, bunu cəsur Sid edir. Elvira bu xəbərləri Himenaya çatdırmağa tələsir. “Bunları sənə kim dedi?” - Himena ondan soruşur. “Xalq” - Elvira cavab verir.

Rodriqo böyük şövqlə qələbə haqqında danışır. Onun qoşunu nəinki qələbə qazanıb, qələbə qazanmaq üçün hiyləgərlik də edib. Düşmən müqavimət göstərib, lakin onlar hücumun qarşısında dayana bilməyiblər, çünki Rodriqo və onun qoşunu vətəni qoruyurlar. Onun cəsur olduğunu mavrlar da təsdiq edir.

Rodriqo xalq və dövlət üçün gərəkli olanda şöhrətin zirvəsinə qalxır. Himena yenə kraldan atasının haqqını xahiş edir, yenə Rodriqonun ölümünü tələb edir. Kral onu yanına çağırır ki, ürəyində Rodriqoya sevgi olub-olmamasını öyrənsin. Qəzəblənmiş qız gənc döyüşçülərə müraciət edir, tələb edir ki, Rodriqonu onlar öyrənsinlər. Himenaya nə olub? Nə üçün əvvəlcə don Sançonun köməyini rədd etmiş, indi isə gənc döyüşçülərə buna görə kömək etmək istəyir? Onun bu hərəkətini psixoloji cəhətdən necə izah etmək olar? Yoxsa yenidən sevməyə başlayıb? Kornel iki dəfə qeyd edib ki, onun hissləri dəyişməz qalıb. Elvira onun qəhrəmanlığı haqqında Himenaya danışanda titrək səslə onun yaralı olub-olmadığını soruşub. Kral zarafatla Rodriqonun ağır yaradan ölməsini deyəndə onun bənizi saralmışdı. O, şübhəsiz, Rodriqonu sevir. Bəs onun bu hərəkətini necə izah etmək olar? O, hiyləgərlik etmirmi? Bilir ki, indi xalq qəhrəmanını edam etdirmək asan deyil, onunla döyüşməyə qoçaq tapmaq lazımdır. Bu qoçaq tapılıb. Bu don Sançodur. Rodriqo Himena ilə barışmağa gəlmişdir, o, məğlub olub. Rodriqo qalibdir. İndi hansısa az təcrübəli döyüşçü ilə üz-üzə gələndə ölüm haqqında düşünür. “Mən edama gedirəm, döyüşə yox” - Rodriqo ona deyir. Xalq, vətən uğrunda döyüşmək xoşbəxtlikdir. Himena özü atasının qisasını almaq istəmir, bunu kiminsə əli ilə etmək istəyir. Rodriqo onun iradəsinə tabe olacaq, qoy don Sançonun əl ionu yaralasın.

Volter bu səhnəyə gülüb. Dövrün zövqü Kornelin poetik manerasını əks etdirə bilməyib, bu da təbiidir. O, öz dövrünün zövqünə uyğun yazıb, bu, onun müasirlərinin xoşuna gəlib.

Rodriqo Kornel tərəfindən belə təsvir olunub. Onun ölümünü axtararkən silah gücünə sevgilisi ilə döyüşmək istəmir. Himena əli silah tutan bütün gəncləri çağırır ki, Rodriqonu öldürtsün. Himena bu şəraitdə öz xarakterini göstərməlidir, o, Rodriqonu bəyənir. Kral da elan edib ki, kim qalib gəlsə, qız onun olacaq, əgər Rodriqo qalib gəlsə, Himena onun arvadı olacaq. Rodriqo bu şərti bilir, qələbə çalmağa çalışmır, bilir ki, ürəyi silahla ələ almaq olmaz. Onun ölümünü tələb edən qız indi onu bəyənir və qələbəyə çağırır. Himena tez-tez özünə qarşı çıxır, özü don Sançonu Rodriqo ilə döyüşə göndərir, onun ölümünü tələb edir, don Sanço əlində qılıncla daxil olanda elə bilir ki, o, Rodriqonu öldürüb. Onu qovur, lənətləyir, onun izahını eşitmək istəmir. Amma don Sanço xəbər vermək istəyir ki, Rodriqoya məğlub olub. Hər dəfə Himena başqa cür olur: gah incə və şad, gah qəmli, kədərli olur, azğınlıq edir, özündən çıxır, ağlayır, lənətləyir, sevir və nifrət edir, Rodriqonu həlak etməyə çağırır. Kornel onun bu dəyişkən xarakterini çox yaxşı təqdim edir.

Müəllifin niyyətini başa düşmək çətin deyil. Qəhrəmanının sehrini tamaşaçıların gözündə hökmən qaldırmaq, onun Himenaya məhəbbətinə bəraət vermək gərəkdir. Gənci təkcə Himena deyil, kralın qızı da sevir. Deməli, Rodriqoda xüsusi nəsə var, təsadüfi deyil ki, Himena onu sevir. Tamaşaçı da bu sevgiyə inanır.

Kornelin faciəsi xoşbəxt sonluqla bitir. Gənclər kralın iradəsi ilə birləşirlər. Nəslin şərəfi və qan qisası yeni qanunlar qarşısında geri çəkilir. Dövlət qarşısındakı borc ailə və nəsil tərəfindən üstün tutulur. Dövlət absolyutizmi ideologiyası belə formalaşır.

Kornel “Horatsi” (1639) faciəsini kardinal Rişelyeyə həsr edilmişdir. Kornelin kardinal Rişelyeyə həqiqətən müraciət etməsi haqda əsl təqdimatının olmasını bilmək üçün onun kral XIII Lüdovikə yazdığı soneti gözdən keçirmək lazımdır. Onun bu epitafiyasında həm krala, həm də kraldan 6 ay əvvəl ölmüş Rişelyeyə kədər hiss olunur.

Bu faciənin nə üçün Rişelyeyə həsr olunmasına təəccüblənməmək olmaz. Kornel əsəri yazanda Rişelye hələ sağ idi. “Siz sənətin mənasını yüksəltmişsiniz, - deyə Kornel Rişelyeyə müraciət edirdi. – Nə qədər ki buna görə bizim müəllimimiz bu qabiliyyətin mənasının xalqa xoş gəlməsini görməyi bizə əmr edir… Siz bizə başqa məna göstərdiniz: Sizin xoşunuza gəlir, sizi əyləndirir… Hesab edirəm ki, sizin şəxsinizdə nə sizə xoş gəlir, nə gəlmir, biz bunu inamla təyin edirik. Hansı yaxşı, hansı pisdir, xüsusilə belə dəyişməz qayda çıxır ki, kimi izləmək, kimdən qaçmaq lazımdır. Beləliklə, həmişə iki saat ərzində daha çox tanıdığımı kitablarım 10 il ərzində mənə aça bilərdi” (s.141).

Kornel faciənin süjetini Roma tarixçisi Tit Lividən götürüb. Söhbət qədim Roma dövlətinin formalaşmasının ilkin yarıməfsanəvi hadisələri haqqında gedir. İki şəhər – Roma və Alba-Lonqa birləşsələr də, ayrılıqlarını hələ də saxlayırdılar, amma əhalini möhkəm ümumi maraq və qohumluq əlaqələri birləşdirirdi.

Qonşular! Biz sizə qızlarımızı arvadlığa verdik.

İndi azdır – sıx ittifaq yoxdur.

Sizin qohumlarınız içində bizim oğullarımız?

Bir xalq iki şəhərə hökmdarlıq edir, -

Nə üçün bizim aramızda daxili çəkişmə yaranıb. (s.141)

Faciədə Alba-Lonqa sakinləri romalılara belə deyir. Şəhərlər hökmən birləşməlidir, bu hamıya aydındır. Roma hegemonluq rolunu öz üzərinə götürməli, qonşu şəhər ona tabe olmalıdır?

Qərara alınır ki, iki şəhərin nümayəndələri təkbətək yarışda qaçsınlar. Romalılar tərəfdən 3 qardaş – üçəm Publi Horatsi qardaşları, Alba-Lonqalılardan üçəm Kurnatsi qardaşları vuruşa çıxırlar. Rəqiblər nəinki bir-birilərini tanıyır, hətta qohumdurlar. Horatsilərin balacası Sabinaya, Kurnatsilərin bacısına evlənib, Kamilla – qoca Publi Horatsinin qızı kurnatsilərdən birinə nişanlanıb. Aydındır ki, bu süjet dramaturqu nə üçün cəlb edib? Burada ciddi olaraq, şərəflə hiss arasındakı faciəvi konflikt nəzərdə tutulmuşdur.

Kornel bu faciədə iştirakçıların sayını minimuma endirmişdir. Tamaşaçılar qarşısında kurnatsilərdən bir, horatsilərdən bir nəfər, o biri qardaşlar isə səhnə arxasında dayanmışlar. Bütün hadisələr səhnədən kənarda başa çatır, səhnədəki qəhrəmanlar qızğın nitqlə öz hissləri haqqında danışırlar.

Təsvir metodu həminkidir: siyasi disputa oxşayan davamedici dialoqlar, davamedici monoloqlar. “O zamanlar aktyorlar monoloqu sevirdilər – Volter XVIII əsrin klassisist teatrı haqqında yazırdı. – Deklamasiya nəğməyə yaxınlaşırdı” (s.142).

Faciə iki dialoqdan başlayır: horatsilərin balacasının arvadı Sabina, sonra horatsilərin bacısı Kamilla Yuliya ilə danışırlar. Yuliyanın rolu təmiz köməkçidir, ikinci dərəcəlidir, hadisələrin gedişinə heç bir təsir göstərmir. Onun işi dialoqlarda iştirak etmək, söhbət edənlərə replika atmaq, bununla da onların fikrinin inkişafına kömək etmək, arabir də səhnə arxasında baş verənləri xəbər verməkdir. Uyğun rol bütün klassisist pyeslərdə vardır.

Sabina günün hadisələrinin əks etdirdiyi qorxulu döngə haqqında danışır. O, romalı arvadıdır, sözsüz ki, Alba-Lonqanın məğlub olmasını istəyir. Lakin orada onun qohumları, yaxınları yaşayır. Alba-Lonqa onun vətənidir. Əgər o, qohumluq hisslərinə təslim olsa, onda ikinci vətənində ərinin gözündə satqın kimi görünəcək. “Alba – mənim ilk nəfəsimin və ilk məhəbbətimin şəhəri, Alba, mənim əziz vətənim. Nə vaxt ki səninlə bizim aramızda mən açıq müharibə görürəm, məni məğlubiyyət və qələbə qorxudur!” (s.142).

Volter bu sətirlərdən çox həyəcanlanmışdır. Dramaturqun hər sözünə yanaşan və onu sünilikdə, həddindən artıq soyuqluqda ittiham edən Volter ona öz borcunu verir: “Baxın, bu şeirlər nə qədər başlanğıcdakı fikirdə, ifadədə axtarılan ümumi mənanı, sentensiyanı geridə qoyub. “Alba, mənim əziz vətənim!” - bunu təbiət özü deyir. Onun Kornellə müqayisəsi bizim zövqümüzü ən yaxşı tərbiyə edir, nəinki alimlərin dissertasiyaları və poetika” (s.142). Sabinanın nitqinə daxil edilmiş bu coşğun rəydə Volter maarifçidir, qəhrəmandır, vətəndaşdır, onu poetik formada yox, ideyada tərifləyir.

Sabina Romaya, özünün ikinci vətəninə, Fransaya ibarəbazlıqla müraciət edir:

Qoy sənə, o, Roma, düşmən qılıncı üsyan etsin,

Bu nifrət məni həyəcanlandıra bilər. (s.143)

Belə bir hissi Horatsinin böyük qızı Kamilla da ifadə edir: “Romanın qələbəsi ona vurulanları, Alba-Lonqanın qələbəsi onun qardaşlarını məhv edəcək” (s.143).

Yuliya soyuq mühakiməsi ilə onlara məsləhət görür ki, nişanlıları dəyişsinlər, onsuz da romalı Valer onu sevir. Kamilla bu biabırçı xəyanəti rədd edir. Vüqarlı qız artıq xoşbəxtliyə inanmır. Gərək final belə olmasın, bu, ona sevinc vermir, o, qalib romalının arvadı olmayacaq, onun qulu olmayacaq!

Kornelin faciəsindəki qadınlar belədir, onlar möhkəm sevir və sadiqdirlər, lakin heç vaxt öz hisslərinə uyğun qəhrəmanlıq borcu ilə çıxış etmirlər. Kişilər necədir? Səhnədə iki gələcək rəqib – balaca Horatsi və bacısının nişanlısı Kurnatsi görünür. Onlar hələ bilmirlər ki, şəhərlərinin taleyini təkbətək vuruşda həll etmək qabaqcadan onlara həvalə olunub.

Roma Horatsi qardaşlarını seçib, amma Alba-Lonqanın kimi seçəcəyi bəlli deyil. Horatsi xoşbəxtdir, ona və qardaşlarına belə bir şərəf verilib, Kurnatsi isə bu məsələdə qəmlənir.

Qəhrəmanların xarakterləri müxtəlifdir. Kurnatsi yumşaq və zərifdir, sadiqdir. O kədərlənir ki, müharibə onları ayıracaq. Şərəf və hiss ağır münaqişəyə başlayır. “Vətən nəyi gözləyirsə, dostluq ondan qorxur”, - o, qəmli halda qışqırır. Horatsi isə şübhə etmir. Həyat, məhəbbə, dostluq – o, tərəddüd və şikayət etmədən hamısını vətənə qurban verməyə hazırdır. “Ölmək və ya qalib gəlmək istəyən nadir halda məğlubiyyətə dözər”, - deyə Horatsi qışqırır və dostunun şikayətinə qürurla cavab verir:

Nə? Təəssüf, ölkənin şərəfini kim ütüb?

Uca qəlbin qisməti – şöhrət belə qurtarır.

Bizim onun haqqında kədərlənməyə haqqımız yox.

Mən döyüşdə ölsəm, fərz et, coşbəxtəm.

Roma nə vaxtsa bundan az itirər. (s.143).

Budur, xəbərçi gəlir, xəbər verir ki, Alba-Lonqa kurnatsiləri seçib. Beləliklə, onlar demək olar ki, qardaş kimi olduqları dostlarını öldürməli, vətənə qanlı qurban verməlidirlər.

Kurnatsi sarsılır. “Hamı ən qorxunc, vəhşi, amansızdır – heç nə bu şərəflə müqayisədə bizə məlum deyil”, - o deyir. Lakin Horatsi bundan heç utanmır. O, elə bil poladdan tökülüb. Ümumi işin xeyrinə düşmənə qalib gəlmək – bu, əsl vəzifədir. Bu, əlbəttə, xidmətdir, lakin adi xidmətdir, min dəfə belə ediblər, min dəfə də belə edəcəklər. Vətən uğrunda ölmək – bu, şərəfli taledir.

Qarşımızda artıq başqa əkslik vardır – şərəf və hiss yox, vətənpərvərlik və humanizm donuna bürünmüş şöhrətpərəstlik. Kurnatsi Horatsidən az vətənpərvər deyil, o, öz vəzifəsindən geri çəkilməyi düşünmür, lakin onu Horatsi kimi əbədiyyətə iddialı qürurla yox, gərəkliliyin qəmli hissləri ilə yerinə yetirir. O, sevinə bilmir, ona görə ki, üzərinə onun əli ilə yaxınlarının həlak olması hesabına vətənin şərəfini xilas etmək düşüb. O, vətən üçün Horatsi qədər əlindən gələni edib, onun da ürəyi möhkəmdir. Lakin o, insandır və əlini sevdiyi qızın qardaşına – bacısının ərinə qaldırarkən dəhşətdən sarsılır. “Əgər Roma daha böyük şücaət tələb edirsə, mənə ancaq allahlara təşəkkür etmək qalır ki, mən romalı deyiləm, ona görə ki, ürəkdə azca da olsa insanlığı qoruyur”.

Bu hissə pyesdə ən güclü yerdir. Horatsi Kurnatsini başa düşmək istəmir. Şübhə və ruhi həyəcan olmadan o, vəzifəsini icra edən əsgər kimi deyir:

Bax, Roma məni seçib – nəyə görə düşünmək?

Mən sənin bacının əriyəm, indi qardaşımın üzərinə gəlirəm

Lakin nürurlu sevinclə bağrıma basıram.

Məqsədsiz və boş danışmağı qurtaraq

Albanın seçilmişi, bundan sonra sən mənə yadsan. (s.144)

Klassik teatr birlik tələb edir. “Sid”də Kornel zaman və məkanın birliyini pozmuşdu, burada isə daha təhlükəli günaha batır – hərəkətin birliyini pozur. Hərəkətin birliyi əsas dramaturji konfliktin şərəf və hiss arasındakı konfliktin düz xətti kimi üzə çıxır. Dindar klassisist belə fikirləşirdi və pyesi belə də qurtarırdı. Kornel pyesə ikinci yeni konflikt gətirmişdir.

O nə üçün bunu etmişdir? Ciddi əsas olmadan Horatsinin faciədə səslənən utandırıcı mühakiməsində qəddarlığın möhkəm tənqidi kardinal Rişelyenin öz siyasi kursunu necə həyata keçirməsini aydın göstərir. Kurnatsi Horatsinin qətiyyətinə qarşı güzəştə getmir. Onun Kamilla ilə uzun söhbəti göstərir ki, vəzifə məhəbbətdən üstündür. Kamilla cəhd edir ki, əri öz qardaşı Horatsi ilə üzbəüz döyüşməkdən imtina etsin. “Sən bacarırsan, deməli, qəddarsan, onun kəsilmiş başını mənə vermək istəyirsən və xahiş edəcəksən, mənim əllərimi qələbənə görə mükafat istəyəcəksən” (s.145).

Kurnatsi qəmli halda qətiyyətlə ona cavab verir ki, hər şeydən əvvəl mən vətənə məxsusam.

Kurnatsinin bacısı, Horatsinin arvadı Sabina ona əziz olan adamları qardaş qırğınına səbəb olan döyüşə çağırır. Burada Kornelin şeirlərinin yüksək patetikaya malik olduğunu görürük. Sabinanın nitqi çox yüksək olduğu kimi çox dərin faciəviliyi ilə də seçilir. O, ərinə və qardaşına müraciət edir, bilir ki, ikisindən biri məhv olacaq. Həyəcanlanan və mütəəssir olan rəqiblərdən biri qışqıracaq: “O, mənim arvadım!”, “O, mənim bacım!”.

Qoca Publi Horatsi oğlanlarına şanlı döyüşə xeyir-dua vermək üçün gəlib: “Gedin, qardaşlarınız sizi gözləyir, vətən qarşısında borcunuz haqqında düşünün!” - deyə yumşaqca onlara öyüd-nəsihət verir. “Öz borcunuzu yerinə yetirin, qalan hər şey Allahın iradəsindədir” - qoca Horatsi deyir.

Horatsi ilə Kurnatsinin döyüşü səhnə arxasında baş verir. Bütün üçüncü pərdə bu döyüşə həsr olunmuşdur. Sabina və Kamilla qoca Horatsi ilə bir yerdə səhnədə həyəcan və təşvişlə bu döyüşü müzakirə edirlər. Teatr salonunda olan tamaşaçı döyüş haqqında başqalarından eşidir. Soruşula bilər: nə üçün ancaq qadınlar, qoca Horatsi də buradadırlar, səhnədə, döyüşdə yox, bütün xalqla bir yerdə iki şəhər arasındakı vacib döyüşün nəticələrini izləyirlər. Belə xüsusiyyət klassisist teatrlarına xasdır: üzbəüz döyüşləri səhnədə göstərmək mümkün deyil, bu, klassisizmin ciddi normalarının nəzarətçilərinin estetik zövqünü təhqir etmək demək olardı. Hadisələr səhnə arxasında gedir, onların təhqiqatı və qiymətləndirmə səhnədə olurdu.

Kornel pyesin sonunda başlanğıcda qoyduğu vətənpərvərlik və humanizm probleminə qayıdır. Onlar hökmən bir yerdə birlikdə olmalıdırlar, onda əsl şücaətdən, qəhrəmanlıqdan danışmaq olar.

“Sinna və ya Avqustun şəfqəti” faciəsi 1639-cu ildə yazılmışdır. Süjetin əsasında qədim Roma yazıçısı Senekanın “Şəfqət haqqında” kitabı durur. Bu əsərdə Senekanın fantaziyasının məhsulu olan faktı Roma tarixçilərindən heç biri təsdiq etmir. Kornel də təsadüfən bu mövzu ilə maraqlanmayıb. Avqust tərəfindən təyin olunmuş prinsipat quruluşu (qədim Romada respublikadan imperiyaya keçid dövründə siyasi quruluş) Roma xalqı üçün uzun və əzablı vətəndaş müharibəsi, iğtişaş, nahaq qanların tökülməsi dövrü idi. Avqustun sərhəd bilməyən hakimiyyəti qanlar üzərində qurulmuşdu. Fransa tarixində buna uyğun olan nə isə vardır. XVI əsrin ikinci yarısı Fransada dini müharibə adlandırılan vətəndaş müharibəsi, katoliklərlə quqenotlar arasında iki düşmən cəbhədə baş verən müharibə bir məsələni həll etdi: Fransanı katolikləşdirmək, yoxsa, protestantlaşdırmaq lazımdır? İştirakçıların gözünü praktik məqsəddən yayındırmaq üçün dini mübarizə bir forma idi, əsas məsələ ondan ibarət idi ki, Fransa uzaq mərkəzləşdirmə yolu üzrə milli birliyə can atacaq, yoxsa erkən feodalizmin köhnə formasına – qraflığın, markizatın muxtariyyətinə, iqtisadi və siyasi təcrid olunmaya, anarxiyaya qayıdacaq? Fransanın birləşməsi o vaxt silki monarxiyanın birləşməsi formasında düşünülmüşdü. Ona görə də mütləq kral hakimiyyəti haqqında məsələ xüsusi şəkildə qarşıya qoyulmuşdu. Fransada absolyutizm qantökmələrlə və daxili mübarizə içində, əzablarla təsdiq edilirdi. Kornelin “Sinna”sının yazıldığı illərdə hakimiyyətdə olan XIII Lüdovikin atası IV Henrix fanatik Ravalyak tərəfindən Oktavian Avqustun atalığı Yuli Sezarın qətlə yetirilməsinə oxşar şəkildə öldürülmüşdü. Tarixi paralellər həmin hadisələrdə əyani şəkildə özünü göstərirdi.

Kornel qədim Romanı təsvir edərək tarixi keçmişi müasirliyin cizgilərinə daxil edirdi.

Roma tarixini bilən Kornelin müasirləri əsərdə Avqustun təmtəraqlı nitqində həqiqətdən uzaqlığı qeyd edirdilər. Yazıçı Fenelon deyirdi: “Mənə elə gəlir ki, romalıların nitqində təmtəraqlı ibarələr toplanıb, mən bu ibarələr arasında heç bir uyğunluq tapmıram. “Sinna” faciəsində də hər hansı Avqust danışdığı nitqlə onun parlaqlığını ciddi ürəyiaçıqlıqla o cür təsvir edib” (s.148 – 149).

Dramaturq bütün faciələrində mütləq hakimiyyət haqqında məsələyə toxunur. “Sinna” siyasi faciədir. Bizim qarşımızda hiss və qorxu deyil, siyasi problem durur. Faciə öz-özlüyündə yüksək dərəcədə qızğın siyasi disputu əks etdirir. Bu məqsədlə Volter yazır: “Bu nə qeyri-adi möcüzəli nəsr üzərində poeziyadır! Bütün siyasi yazıçıların beynində bir fikir durulur: Məgər kimsə Sinnanın və Maksimin nitqinin dəqiqliyinə, təmizliyinə, dərinliyinə və gücünə yaxınlaşa bilərmi? Bütün dövlət xadimləri bu pyesin tamaşasında hökmən iştirak etməlidirlər ki, düşünməyi və danışmağı öyrənsinlər. Kornel onlar üçün vacib olan şeylər üzrə müəllimdir, lakin xurafat ona həmişə mane olub və çoxları Siseronu və Qortenzini yamsılamaqla ziyalı borcu vəzifəsini yerinə yetirib, Kornelin faciələrinə əhəmiyyətli dərəcədə güzəştə gedənlər faciəyə baxmağa gəlirlər” (s.149).

Volter özü siyasi faciə yaradaraq, burada Korneli teatr səhnəsində oynanılacaq əyləncəli pyesdə məhəbbət iştirakçıları görmək istəyənlərdən müdafiə edir. “Sinna” faciəsi ağlabatandır, orada baş verən hadisələrin, şəxslərin məntiqi əsası vardır, onlar siyasi doktrinanın daşıyıcılarıdır, insanları sıx birləşdirmir. Beləliklə, insanlar onlar üçün yazılmış pyesdə onları görmür. Qadınlar məhəbbətdən savayı heç nəyi başa düşmək istəmirlər. Bizdə təkcə bir kansler var, dram sənəti haqqında yazır, amma heç bir teatr tamaşasında iştirak etmir. Sisipion, Katon, Siseron, Sezar kimi məşhur insanlar tamaşaya gedirdilər (s.149).

Pyesdə məhəbbət, qorxu və qısqanclıq vardır. Lakin bunlar soyuq əllə təsvir olunub, bunu ayıq oxucu duya bilir. Emiliya Avqusta nifrət edir, baxmayaraq ki, sonuncu ona xeyirxahlıq edir (Kornel özü də Avqustun müsbət cəhətlərini qeyd edir). Emiliya Avqusta ona görə nifrət edir ki, onun günahı üzündən vətəndaş müharibəsində atası həlak olub. O, qəddarcasına nifrət edir, onun ölümünü arzulayır, məhəbbətini və həyatını onun ölümünə qurban verməyə hazırdır.

Emiliya ona vurulan gənc Sinnanın da qəlbində Avqusta nifrət alovlandırır, onu imperatorun əleyhinə çıxmağa təhrik edir. Beləliklə, sözləşənlər çıxış etməyə hazırdırlar. Lakin sözləşənlərin planı baş tutmur, heç nə baş vermir. Avqust Sinna və dostu Maksimi saraya çağırır. Onlar fikirləşirlər ki, planın üstü açılıb. Emiliya sevdiyinə xəbərdarlıq etməyə tələsir. Lakin həyəcan yersizdir. Avqust onların planı haqqında heç nə bilmir. Avqust dostlarını yanına çağırır ki, səmimi qəlbdən onlarla söhbət etsin, cansıxıcı fikirləri və şübhələri onlarla bölüşsün. Hökmdar ağır yük altındadır. Ətrafında sui-qəsdçilər, sui-qəsd təhlükəsi vardır. Bəlkə imperator öz xoşu ilə canına qəsd etməym boynuna götürsün? Belə bir məsələ Avqustun dostlarının qarşısında dayanır. Onlar siyasi söhbətə başlayırlar. Əsas sui-qəsdçi Sinna Avqustu hakimiyyətdə qalmağa inandırır. O, anti-respublika ideyalarından geri çəkilmir. “Xalq hakim olanda o, qiyamçı kimi hərəkət edir, ağlın səsi ona məsləhət vermir, şərəf şöhrətpərəstliyə satılıb, hakimiyyət qiyamçıların əmlakına çevrilir. Bu balaca hökmdarlar, görünür, qısa müddətə (bir il) hakimiyyətdən məhdudlaşdırılıb, özlərini varislərinin istifadəsinə verməmək üçün xoşbəxtliyə aparan təşəbbüsün meyvələrini məhv etməyə çalışırlar. Xalqın idarə etdiyi dövlət hakimiyyətdə olmuş dövlətdən lap pisdir”, - Sinna öz nitqini belə qurtarır (s.151).

Kornel, sözsüz, qəhrəmanının bu fikirlərini hiss edirdi. O, möhkəm dövlət hakimiyyətinin arxasında xalqın durduğu möhkəm dövlətin tərəfdarı idi. Kondeninvə başqalarının şəxsində “azadlıq” haqqında feodal ziddiyyətlərindən danışırdı. Sinna deyirdi: “…azadlıq vətəndaş müharibəsinin dəhşətlərindən doğulmağa başlayırdı. Dünyanın məhvindəki qalmaqallarda biri hökmdarı istəmir, ikincisi tayını. Romanı xilas edəcək hökmdar öz əlində ona tabe olanları birləşdirməlidir” (s.151).

Qarşımızda Kornelin zamanında, XVII əsrdə və XVI əsrin ikinci yarısında Fransada vətəndaş müharibəsində qorxulu çaxnaşmada çoxlu əzablar çəkmiş müdrik hökmdarın siyasi proqramı durur.

Siyasi disputda alışıb yanan Maksim əks tərəfdə dayanır. O deyir ki, hər bir xalq özü üçün dövlətçilik həyatı seçir, biri (makedoniyalılar) monarx hakimiyyətini, yunan ictimai azadlığı sevir, parfiyalılar, farslar hökmdar sevir, amma romalılara konsul sistemi (qədim Romada ali inzibati vəzifə) uyğundur.

Lakin Avqustun qarşısında diz çökən, vətənin və xalqın xoşbəxtliyi naminə yalvaran Sinna onu hakimiyyətdə qalmağa inandırır. Avqust həyəcanlanır və Emiliyanın əllərini onu sevən gəncə təklif edir, Maksimi isə Siciliyaya hakim göndərir.

Sinna və Maksim tək qalırlar. “Sui-qəsdin başçısı tirana yaltaqlanır”, - deyə Maksim düşünür. Sinna özünə bəraət qazandırır: o, könülsüz olaraq Avqustdan əl çəkmək istəmir, onu öldürmək istəyir.

Qəhrəmanların xarakterləri məntiqsizliyə axıradək davam gətirmir. Nə üçün Maksim mənfi xarakterli (bu, özünü sonrakı hərəkətlərində göstərir) Avqustun qarşısında öz ləyaqətini saxlayır, yalan danışmır, yaltaqlanmır? Nə üçün müsbət xarakterli Sinna (dramaturq belə fikirləşir) özünü Avqustun qarşısında ləyaqətsiz aparır, bəlağətli nitqi ilə onu aldadır? Sonrası daha pis olur. Sən demə, Maksim Emiliyanı sevir. Bu haqda tamaşaçı ancaq üçüncü aktda məlumat alır. Qısqanclığı üzündən Maksim sui-qəsdçiləri satır. Nə üçün Maksim Avqustun yanında olandan sonra qısqanmağa başlayıb? O, Emiliya ilə Sinnanın qarşılıqlı məhəbbəti haqqında əvvəlcədən bilirdi, sui-qəsd uğur qazansa, Emiliya mükafat kimi əlini Sinnanın əlinə verəcəyini vəd edəndən sonra o, qısqanmağa, satqınlıq haqda düşünməyə başlamışdı. Sinna özünün Avqust ilə danışığa başladığı zaman yalan manevrlərini Maksimin qarşısında möhkəm müdafiə etsə də, birdən öz fikrini dəyişmişdi. İndi o, Avqustun xoşuna gəlməyə çalışırdı, öz sevgilisinə bunu elan edirdi: “Sizə heyran olduğuma görə mənə nifrət etməyə özünüzü məcbur edin, sizə min dəfələrlə qanımı hökmən verməyə razı olduğumdan bütün qanımı axıtmağa özünüzü məcbur edin” (s.162).

Sinnanın davranışının birdən-birə dəyişməsi heç kim tərəfindən hazırlanmayıb, psixoloji cəhətdən bəraət verilməyib və qəribə təzad hissi yaranır. Xarakterin məntiqi izlənilmir. Burada Volter ədalətlə soruşur: “Bu qarşıdurma pyesin patetikasına ziyan gətirmirmi, həqiqət gözəlliksiz olmadığı kimi, gözəlliksiz də heç bir həqiqət yoxdur” (s.152).

Emiliya hiddətlənir, o, özünü öldürməyə hazırlaşır, Sinna and içir, lakin özünü öldürmək barədə sözləri boş təhlükə kimi qəbul edilir. Belə bir hadisə pyesin əsas ideyasından çox kənardır. Bu hisslər, həyəcanlar, qəhrəmanların xarakterləri dramaturqu maraqlandırmır, buna görə də onlar yarımçıq təsvir olunur. Dramaturqu özünə ideya cəlb edir, özünün istedadını, şair həyəcanlarını onlara verir. Pyesin birinci hissəsində bu, dövlət hakimiyyəti ideyasıdır, ikincidə siyasi prinsiplər kimi rəhmdillik haqqında ideyadır.

Avqust danışıqlar haqda blir. O, məğlub olub, heç cür inana bilmir ki, səmimi, mütləq hakimiyyəti qoruyan, ona simpatiyası olan Sinna satqın olsun. Lakin şübhə yoxdur: Sinna satqındır, sui-qəsdçidir.

Avqust öz həyat yoldaşı Liviya ilə günahkarın cəzalandırılması ilə bağlı müzakirə aparır. Tamaşaçı qarşısında yenidən siyasi disput görür, indi onun predmeti hakimiyyətin taktikası, rəhmdilliyin dövlətin siyasi prinsipi olmasıdır.

Biz yenidən Kornelin “Horatsi” faciəsində şöhrətləndirdiyi humanizm ideyasına qayıdaq və yenidən biz qarşımızda Rişelyeni, dramaturqun gizli olaraq, ona yönəltdiyi fikrini görürük. “Sizin ciddiyyətiniz heç bir bəhrə verməyəcək. Bu vaxta qədər, hökmdar, çox hay-küy edib”.

Liviya imperiyanın çoxsaylı düşmənlərini ona xatırladır. Biri məğlub olub, o biri qalxır, onların axırı yoxdur, əjdaha başı kimi böyüyür, böyüyür, sonra onları kəsirlər.

Avqust etiraz edir, o güman edir ki, günahkarları bağışlamaq – zəifliyin üzə çıxması deməkdir; o qəmlənir. Uzun fırtınadan sonra sakit liman tapmaq istəyir və bizim qarşımızda onlar ikidir: dövlət işlərindən çıxmaq və ya ölmək.

Liviya qadın yumşaqlığı ilə onu sakitləşdirir, onun mənəvi gücünü saxlamağa cəhd edir, ona xeyirxah olmağı, “öz üzərində hökmranlıq etməyi” məsləhət görür.

Avqust Liviyanın sübutlarına o dəqiqə təslim olmur. O, tərəddüd edir, əzab içində qərar axtarır. Tamaşaçının qarşısında möhtəşəm səhnə canlanır: müqayisəolunmaz ləyaqət. Avqust Sinnanı yanına dəvət edir, onu öz yanında əyləşdirir, onunla yumşaq, inamla danışır, ona deyir ki, Sinna taleyinin iradəsi ilə onu tanımamışdan əvvəl, hələ doğulmamışkən onun düşməni olub. Sinna Avqustun ögey atası Pompeyin nəslindəndir. Lakin Avqust əcdadları arasındakı ixtilafları unutmağı arzu edir, gənci özünə çəkmək istəyir. “Sən xatırlayırsanmı, Sinna?”. “Sinna məni öldürmək istəyir”, - Avqust öz səmimi nitqini qurtarır.

Sinna yerindən sıçrayır, yalançı həyəcanla mübahisə edir: “Mən, hökmdar, nəyə görə mənim satqın ürəyim olmalıdır? Nə qədər alçaq fikirdir!”. “Otur, mən hələ hamısını deməmişəm”, - deyə Avqust onun sözünü kəsir və elə o yumşaqlığında, ata məzəmməti ilə ona sui-qəsdin bütün detallarını açır. Sabah Kapitoliyada Sinnanın qurban verilmiş əli ilə siqnal verilməlidir və qəsdçilərin bıçaqları Roma hakiminin bədəninə sancılmalıdır. “Sənin məqsədin mənim yerimi tutmaq, hökmdarlıq etmək?.. Doğrudanmı taxta çıxmaq, qanunlar vermək üçün sən Romada başqa maneə tapmadın, məndən başqa, doğrudanmı, Romanın acınacaq belə taleyi, məndən sonra sən həddindən artıq nüfuzlu fiquru olacaqsan, doğrudanmı mənim ölümümdən sonra sənin əlindən savayı Roma imperiyası bu ağır hakimiyyət yükünü verməyə başqa layiqli əl tapmayacaq? Söylə, sən buna layiqsən? Məni ələ ala biləcək, səni başqaları üzərində ucaldan öz ləyaqətin, özünün şanlı işlərin haqqında danış. Hökmdarlıq et, əgər bacarırsan…” (s.154).

Avqust belə deyir. Bu nitq Kornel zamanının teatrında cazibədar təəssürat doğurmuşdu, hamını qeyri-iradi olaraq səhnədə baş verənlərə, hadisənin gerçəkliyinə, 1642-ci ildə Sinna kimi təcrübəsiz olan gənc Sen-Mar haqqındakı hökmə bağlamışdı. Buna görə də Avqustun nitqi elə möcüzəli şifahi və ritmik forma ilə ifadə olunur ki, həyəcanlamamaq olmur. Volter yazır ki, “Avqustun nitqi dilimizdə olanın ən gözəlidir” (s.154). Avqust peşman olmuş qiyamçıları bağışlayır. Pyes rəhmdilliyin və humanizmin patetik ş.hrəti ilə tamamlanır.

Kornelin yaxşı əsərlərindən biri də “Sinna”nın ardınca yazılmış “Polievkt” faciəsidir. Korne lbu əsərini xanım Rambulyenin sarayında oxumuşdur. Parisin ədəbi zövqünün qanun verənləri əsəri rədd etmiş, güman etmişdilər ki, xristian əzabkeş teatrın səhnəsinin qəhrəmanı ola bilməz. Qeyd edək ki, kilsə də könülsüz olaraq əsərin dini süjetini teatr dünyəviləşəndən sonra səhnəyə buraxmışdı. Kornel dini qeyrəti öz faciəsinin mövzusu və əzabları kimi alaraq, ona orta əsrlər teatrının ənənələri tək müraciət etmişdi. Lakin hansısa uzaqlıq pyesi orta əsrlərin misteriyasından, dini şəbihlərdən ayırırdı. Qarşımızda nəinki başqa cür bədii manera, həmçinin başqa ideya, başqa dünyagörüş vardır.

Əsərin süjeti X əsrdə yaşamış Bizans aqioqrafı Simeon Metafrastın yazdığı müqəddəslərin tərcümeyi-hallarının birindən götürülmüşdür. 250-ci ildə indiki Ermənistanın (tarixi Qafqaz Albaniyasının) ərazisindəiki dost yaşayırdı. Biri xristian Neark, digəri isə bütpərəst (alban) Polievkt idi. İmperator xristianların əleyhinə sərt qanunlar verir. Çoxdan bəri dostunun dininə gizli pərəstiş edən Polievkt xristianlığa üz tutur və bütün bütləri dağıdır. Romanın Ermənistandakı canişini, Poliekvtin qayınatası imperatorun əmrini yerinə yetirərək onu edam edir. Kornel bu məlumatları Metafrastdan götürərək yenidən işləyir. Güclü adamlar, güclü ehtiraslar, möhtəşəm tarixi konfliktlər bəşəriyyətin həyatında iki epoxanın qovuşuğundakı bütün hadisələr tamaşaçının gözü qarşısında baş verir. Kornel bu hadisədən iki yeni qəhrəmanı götürür: Polievktin arvadı Polinanı və Romanın qoşun rəisi Severi. İndi məişət süjeti başqa cür görünür. Adsız-sansız, pulsuz, Roma ordusunda xidmətdə yüksəlişə perspektivi olmayan, ancaq üç şeyə – gəncliyə, gözəlliyə və igidliyə sahib olan Sever Polinaya vurulur. Polina da gəncə vurulur. Amma Polinanın atası Roma senatoru Feliks qızını kasıb zabitə ərə vermək istəmir. Polina erməni (alban) senyoru Polievktin arvadı olur. İllər keçir, Sever şöhrətli sərkərdə və Ermənistanda Roma qoşununun başçısı kimi fəaliyyət göstərir. Bu vaxtlarda Polievktin arvadı və qayınatası Feliks üçün gözlənilməz müraciət edir.

Feliks qızını Severə verməməyinə peşman olur, qızını günahlandırır. Gərək Polina ona qulaq asmayaydı, az da olsa müqavimət göstərəydi. “Ah, ata, hər şeydən əvvəl mən qadın idim, zəif idim”, - deyə Polina ona cavab verir.

Sever Polinanın ərdə olduğunu bilmir. O, tamamilə ümid edir ki, şöhrət onun ayaqları altındadır, qızın atası indi nikaha mane olmayacaq. O, xoşbəxt olacaq. Birdən onun mənə məhəbbəti soyuyar. Yox, yox, bu mümkün deyil, - bu əzablı şübhələri özündən qovur. Bəlkə Polina başqasını sevir? Onlar görüşürlər. Polina hər şeyi izah edir, deyir, onu başqasına ərə veriblər və ərini sevməlidir, qanun belədir. “Necə, siz xoşbəxtsiniz, - o deyir. Siz öz arzunuz üzərində hakim olun, həyatın ən kəskin dəyişikliyi sizi qəflətən yaxalamasın, sən hərarətli, coşğun həyəcanlar içində siz ağlınızın gücünü qoruyun – etinasızlığa qədər, ola bilər hətta nifrətə qədər. Amma mənə, - qüssə içində Sever davam edir, - sizin təkcə keçmiş haqda köks ötürməyiniz, təkcə sizin göz yaşınız, təəssüflü göz yaşınız mənə sakitlik gətirər. Mənim əzizim, belə sevirlər? Məgər siz sevməmisiniz?” - deyə soruşur.

Polinanın əri Polievkt xristian ölkəsinin qadağan etdiyi qanunlarını qəbul edərək məbəddə sevimli bütlərini dağıdır, onu qarovul altında saxlayırlar, onu dostu Nearkın edamı ilə qorxuzurlar. Bu, Polievkti bir az da qəddarlaşdırır. Onun yanına həbsxanaya Polina gəlir. Polievkt onun laqeyd baxışları ilə qarşılaşır. O, artıq ölümünə, necə deyərlər, oradakı əbədi həyatına hazırlaşır. Sever gəlir. “O, bura gəlməyə necə cürət edib?” – Polina ciddi soruşur. Sən demə, onun əri rəqibini bura çağırıb, dul qalmasın deyə öz arvadı Polinanı almağı ondan xahiş edəcək.

Daha sonra Severlə onun dostu Fabian arasında dialoq gedir. Fabian borc və şərəf haqqında həddindən artıq incə düşüncələrə gəlmək istəmir. “Bu bədbəxt ailəni sakit burax, kimin kiminlə barışacağına özləri qərar versinlər – əri öz arvadı ilə, kürəkən qayınatası ilə, qız ata ilə”.

Sever necə hərəkət edir? Polievktin ölümü ona xoşbəxtlik gətirər. Polina azad olar. Ondan heç nə tələb olunmur. Təkcə hadisələrə mane olmasın, adi qayda ilə getsin. Qoy Polievkt məhv olsun, özünün günahıdır. Lakin nəcib Sever belə düşünmür. Onun şərəfi öz rəqibini xilas etməyi tələb edir. Ermənistanın hakimi Feliks öz kürəkənini edam edəndə Sever onun qəddarlığına qarşı çıxır. Sever özünü yeni inanca sədaqətli elan etmir, “qoy hər kəsin öz allahı olsun, necə vacib hesab edirsə ona təzim etsin, təqib olunmaqdan çəkinməsin”.

Kornel belə bir ideyanı irəli sürür – dini dözümsüzlük, insansevərlik ideyası. Volter belə bir müstəsna heyranlıqla bu pyes haqqında – Severin və Polinanın cazibədar obrazları haqqında səslənmişdi (s.156).

Faciənin əsas qəhrəmanı Polievkt yox, Severdir. Tamaşaçıların bütün simpatiyası onadır. Polievkt isə sxematik, quru təsvir olunub. Onun fanatikcəsinə günah bağışlaması tamaşaçıda rəğbət oyatmır, onun hətta rəqibcəsinə arvadından imtina etməsi, öləndən sonra onun Severin arvadı olması haqda xahişini etinasız qarşılayırlar. Sonda arvadına “əgər məni sevirsənsə, mənimlə birgə öl” - deməsi lap pisdir (s.156).

Polievkt Kornelin Allahdan qorxan mömin ideyasının ruporu kimi uydurduğu obrazdır.. Tamaşaçının ürəyi Severin bütpərəstliyi tərəfdədir. Maraqlıdır ki, pyesin əsas ideyasını – dini dözümsüzlük və insansevərlik məsələsini Kornel Polievktin dilində vermir, bütpərəst Severin dili ilə təqdim edir. Bunu da bəzən Kornelin yaradıcılıq imkanlarının tükənməsi ilə izah edirlər. Bu faciə ideya və bədii planda yüksək qiymətləndirilir. Onun “Sid” faciəsi XVII – XVIII əsrlərdə fransız faciə qalereyasının ən yaxşı nümunəsi idisə, “Yalançı” komediyası Molyerin yaradıcılığının impulsuna çevrilmişdi.

Molyer Bualoya yazdığı məktubların birində etiraf edirdi ki, “Mən “Yalançı”ya çox minnətdaram… “Yalançı”nı mən tanımadan, şübhəsiz, “Dəcəl”, “Məhəbbət pərtliyi” kimi komediya-intriqalar yazmışdım, amma heç bir vaxt “Mizantrop”u yarada bilməzdim” (s.157).

Bu etiraf çox vacibdir – bu, faciənin estetik gücünü göstərir, ən istedadlı adamın poetik yaradıcılığı quru yerdə yaranmır. Kornel də ilk komediya xarakterləri ustası deyildi. O, ispan dramaturgiyasının təcrübəsindən bəhrələnmişdi. “Sid” ispan dramaturqu Gilyen de Kastronun “Sidin gəncliyi”, “Yalançı” komediyası Alarkonun “Şübhəli həqiqət” əsərlərindən təsirlənərək, yazılmışdı. Bu barədə Volter yazırdı ki, “Etiraf etmək lazımdır ki, biz Fransanı şöhrətləndirən İspaniyanın ilk təsirli faciəsinə və ilk komediya xarakterlərinə minnətdar olmalıyıq” (s.157).

**Molyerin yaradıcılığı** (1622 – 1673)

Jan-Batist Molyer (Poklen) 15 yanvar 1622-ci ildə Parisdə anadan olmuşdur. Onun atası sarayda mebelə üz çəkən usta, burjua idi, qətiyyən oğluna təhsil vermək haqqında düşünmürdü. Gələcək dramaturq 14 yaşında oxuyub-yazmaq öyrənmişdi. Valideynləri çalışırdılar ki, onların saraydakı vəzifəsi ona keçsin, lakin o, özündə fitri qabiliyyət hiss edərək, ciddi surətdə oxumaq arzusuna düşmüşdü, atasının sənəti ona lazım olmamışdı. Babasının təkidi ilə Poklen-ata Molyeri yezuit kollecinə göndərmişdi. O, 5 il ərzində uğurla elmləri öyrənmişdi. Molyerin xoşbəxtliyi onda idi ki, Epikürün təlimi ilə onu tanış edən materialist filosof Qassendi müəllimlərindən biri idi. Söyləyirlər ki, Molyer Lukressi Karın “Şeylərin təbiəti haqqında” poemasını fransız dilinə tərcümə etmişdi (bu tərcümə qalmamışdır).

Molyer hələ uşaqlıqdan teatrla maraqlanırdı. Teatr onun ən müqəddəs arzusu idi. O, Klermon kollecini qurtardıqdan sonra öz vəzifəsini yerinə yetirərək, formal şəkildə təhsilini başa vurub hüquq təhsili almış, öz dostları və məsləkdaşları ilə teatr truppası, Parisdə “Parlaq teatr” yaratmışdı.

Molyer hələ sərbəst dramaturji fəaliyyət haqqında fikirləşmirdi. O, aktyor olmaq istəyirdi, tragik ampuada olan aktyor kimi özünə Molyer təxəllüsünü də götürmüşdü. Bu təxəllüsü onun ölümündən sonra hansısa bir aktyor da daşımışdı.

Molyerin truppası başlanğıcda uğur qazanmamışdı, teatr bağlanmışdı. Molyer köçəri komediant kimi truppaya daxil olaraq, 1646-cı ildən bütün Fransanın şəhərlərini dolaşmışdı. Onlar Nant, Limoje, Bordo, Tuluza kimi şəhərlərdə görünmüş, 1650-ci ildə Narbonnda tamaşalar vermişdilər. Molyer getdiyi yerlərdə müxtəlif zümrələrin adət-ənənəsini, maraqlarını, canlı dilini öyrənirdi. O, 1653-cü ildə Lionda ilk pyeslərindən birini – “Dəlisov” pyesini tamaşaya qoymuşdu.

Dramaturqun istedadı orada gözlənilmədən açıldı. O, heç vaxt sərbəst ədəbi yaradıcılığı arzu etməmişdir və öz truppasının tələb olunan kasıb repertuarı üçün əlinə qələm götürmüşdür. Əvvəl o, fransız şəraitinə uyğunlaşdırılmış italyan farsları (yüngül komediya) yazmışdı, sonra italyan obrazlarından uzaqlaşaraq, cəsarətlə oradakı orijinal elementləri tətbiq edirdi və nəhayət, sərbəst yaradıcılıq xatirinə onları da atmışdı.

Fransanın ən yaxşı komedioqrafı belə doğulmuşdu. O zaman onun yaşı 30-dan bir az çox idi. “Bu yaşdan əvvəl hər hansı dramatik janrda bilik və mühit, insan ürəyi tələb olunan nailiyyətlər qazanmaq çətin idi”.

1658-ci ildə Molyer yenidən Parisə gəldi. Bu dəfə o, təcrübəli aktyor, dramaturq, dünyanı bütün reallıqları ilə dərk edən insan kimi qayıtdı. Molyerin truppası Versalda, kral sarayı önündə çıxışı zamanı uğur qazandı. Truppa paytaxtda saxlanıldı. Molyerin truppası əvvəlcə Pti-Burbon malikanəsində yerləşdirildi, onlar həftədə üç dəfə çıxış edirdilər, başqa günlər isə səhnədən italyan teatrı istifadə edirdi.

1660-cı ildə Molyer hələ Rişelyenin zamanında kardinalın özünün bir hissəsini yazdığı bir faciə üçün tikilən Pal-Royal salonunda səhnə aldı. Bu mülk teatrın bütün tələblərinə cavab vermirdi, amma o vaxt Fransada bundan yaxşısı yox idi. Hələ Volter şikayətlənirdi ki, “bizdə heç bir babat teatr yox idi – həqiqətdə italyanların bizi ədalətlə günahlandırdığı qotik varvarlıq idi. Fransada yaxşı pyeslər, İtaliyada isə yaxşı teatr salonları var idi” (s.159).

Parisdə yaradıcılıq həyatının 14 ilində Molyer 30 pyesdən artıq ədəbi irs yazıb qoymuşdur. Kral onun himayəçisi idi, amma bir dəfə başa düşmüşməmişdi ki, Molyerin şəxsində Fransa necə bir xəzinə qazanıb. Bir dəfə Bualo ilə söhbətdə kral soruşdu ki, onun hakimiyyətini kim şöhrətləndirir və Molyer adlanan dramaturqun buna nail olduğunu ciddi tənqidçinin cavabından eşidəndə xeyli təəccübləndi (s.159).

Molyer qəflətən 52 yaşında vəfat etmişdir. Bir dəfə özünün baş rolda oynadığı “Yalançı xəstə” pyesinin tamaşası zamanı o, özünü pis hiss etdi, tamaşadan bir neçə saat sonra vəfat etdi (17 fevral 1673-cü il). Paris arxiyepiskopu Qarley de Şanvallon onun xristianlıq qaydası ilə torpağa basdırılmasını qadağan etdi (kilsənin tələb etdiyi bədəninə müqəddəs yağ çəkmə ayinini icra etməyə macal tapmamışdı). Evinin yanında keçinən dramaturqun dəfninə fanatik kütlə mane olmağa çalışmışdı. Dostları Molyeri Sen-Jozef qəbiristanlığında gecə dəfn etdilər. Bualo onun ölümünə şeir həsr etdi.

Molyer “Tartüf” komediyasının ön sözündə tərbiyəvi məqsədlə dramaturqun ictimai həyata, nəsillərin hüquqlarının təsvirinə dair yazmışdı: “Teatr böyük islahedici gücə malikdir” (s.160). O, burada komediyanın və satirik janrın böyük mənəvi əhəmiyyətini qeyd etmişdi. Molyerin fikrincə, komediyanın qarşısında iki məsələ dayanır. Birinci və əsas vəzifə – insanları öyrənmək, ikincisi və ikinci dərəcəlisi – insanları əyləndirmək. Əgər komediyadan ibrətamiz elementləri çıxarsaq, o, boş masqaraçılığa çevrilər, əgər ondan əyləndiricilik funksiyasını ayırsaq, əxlaqi məqsəd daşıyan komediya olar. Bir sözlə, “komediyanın məqsədi insanları islah etməkdən, əyləndirməkdən ibarətdir” (s.161).

Dramatik özünün satirik komediyalarının ictimai əhəmiyyətini gözəl başa düşürdü. O deyirdi: “Mən nə edə bilərəm, yaxşısı əsrimin nəsillərini gülməli təsvirlərdə ifşa etməkdir” (s.161). Molyer “Gülməli işvəkar” komediyasında parlaq şəkildə ifadə etmişdi ki, hansı teatr onun zövqünə görədir? O, aktyorun oyununda təbiilik və sadəliyi başlıca ləyaqət hesab edirdi. O, həyatın konfliktlərinin əks olunduğu incəsənət uğrunda mübarizə aparırdı. “Gülməli işvəkar” komediyasında Maskarilin mühakiməsinə fikir verək. “Təkcə Burqund otelinin komediantları hər şeyin yaxşı tərəfini göstərməyə qabildirlər”, - deyə Maskaril mühakimə edir. Burqund oteli truppası Parisin kral truppası idi və bu səbəbdən ən birinci sayılırdı. Lakin Molyer Burqund oteli aktyorlarının bacardığı qəhqəhəli ibarəli deklamasiyanı müzakirə edərək onun teatral sistemini qəbul etmişdi. “Qalan hamısı cahillikdir, şeirləri danışdıqları kimi oxuyurlar”, - deyə Maskaril öz nəzəriyyəsini inkişaf etdirir. Qalan fikirlər Molyerin teatrına aiddir. Dramaturq Maskarilin nitqinə Parisin teatr mühafizəkarlarının dedi-qodularını qoyur. Lakin dramaturqun dərin inamına görə, şeiri danışdığı kimi, sadə, təbii oxumaq lazımdır, dramaturji materialın özü isə düzgün, həqiqi, real müasir dildə ifadə olunmalıdır. Molyerin fikirləri ədalətli idi, müasirləri onu inandıra bilmirdi. Müəllif mətninin səhnə açımı metodu həddindən artıq təbii olduğuna görə Rasin Molyerin teatrında öz faciəsini tamaşaya qoymaq istəmirdi.

XVIII əsrdə Volter, ardınca Didro, Mersye, Seden, Bomarşe təmtəraqlı və qeyri-təbii klassisist teatrına qarşı cidd-cəhdlə mübarizə aparırdılar. “Faciədə təsvir olunan insanlar həyatda danışdıqları kimi danışmalıdırlar, poetik dil isə ruhu qaldıraraq, səsin əsiri olaraq, heç bir halda təbiiliyinə və həqiqətpərəsiliyinə ziyan gətirməməlidir”, - deyə Volter yazırdı (s.161). Lakin XVIII əsrin maarifçilərinə uğur qazanmaq qismət olmadı. Klassisist teatr əvvəlki köhnə formasını saxladı. XIX əsrdə bu formaya qarşı romantiklər və realistlər çıxış etdilər.

Molyerin səhnə həqiqətinin cazibəsi onun realist şərhində bütünlüklə görünür. Əsrin təkcə zaman, zövqlər və təsəvvürləri ona öz istedadını inkişaf etdirməyə imkan vermədi. Molyer teatr sənətinin varlığı haqqında maraqlı mühakimələrini özünün “Arvadıma dərs” kritikası” əsərində irəli sürür. O, teatrı cəmiyyətin güzgüsü adlandırır, komediya ilə faciəni müqayisə edir. Molyer klassisist teatrı müasir həyatdan uzaq düşdüyü, səhnə obrazlarının sxematikliyi üçün, uydurma vəziyyətlərə görə tənqid edir. Onun dövründə bu tənqidə fikir vermirdilər. Bu arada XVIII əsrin ikinci yarısında fransız maarifçilərinin (Didro, Bomarşe) və XIX əsrin birinci yarısının fransız romantiklərinin çıxış etdikləri gələcək klassisist proqramın doğuluşu gizli saxlandı. “Qəhrəmanları təsvir edərkən nə istəyirsiniz edin. Heç kimin uyğunluq axtarmadığı bu, əsassız portretlərdir, ecazkarlığa üstünlük verərək, həqiqəti tez-tez unudaraq sizə ancaq öz təsəvvürlərinizin pərvazlanmasını izləmək lazımdır” (s.162), - deyə Molyer öz qəhrəmanı Dorantanın dili ilə söyləyir.

Molyerin komediyanın vəzifələri haqqında təsəvvürləri klassisist estetikanın çərçivəsindən çıxmır, komediyanın vəzifəsi, özünün düşündüyü kimi, “ümumi çatışmazlığın xoşa gələn təsvirini səhnədə verməkdir” (s.162).

Molyer qətiyyət onlarda sağlam fikir görərək, klassisist qaydalarına qarşı etiraz etmir. “Versal ekspromtu” adlanan kiçik teatr məzhəkəsində Molyer özünün truppasının növbəi tamaşaya hazırlığını göstərir. Aktyorlar oyunun prinsipləri haqqında danışır. Söhbət burqund oteli teatrından gedir. Molyer yenidən onların deklamasiyalarının reallıqdan uzaq patetikliyinə hücum edir. “Kral özünün sərkərdəsi ilə təklikdə söhbət edir, insancasına deyir, dəli kimi qəzəblənmir”, - deyə Molyer Burqund oteli aktyor məktəbinin müdafiəçisi ilə mübahisə edir. Dramaturq öyrədir ki, aktyor öz başına oynamamalıdır; “siz gözəl aktrisasınız, ona görə ki, siz xarakterinizə tamamilə zidd olan şəxsi daha yaxşı təsvir edirsiniz”.

Komediyanın probleminə “insan çatışmazlığının dəqiq təsviri daxildir, - o deyir, lakin komediya obrazları qətiyyən portret deyil. Ətrafımızdakılardan kimi isə xatırladan xarakter yaratmaq mümkün deyil, onun dəlisi olmaq, lakin komediyada öz oxşarınızı axtarmaq lazımdır” (s.163).

Molyer realist teatr üçün doğulmuşdur. Onun realist yaradıcılıq üsulu sərsəri həyatı zamanı müşahidə etdiyi, gəncliyindən öyrəndiyi Lukressinin sağlam materialist fəlsəfəsi əsasında formalaşmışdı. Onun zamanında dramaturgiya məktəbi ona öz möhürünü vurmuşdu. Lakin Molyer klassisist kanonların buxovlarını dağıtmışdı. Klassisist sistemin Şekspirin realist metodundan fərqi xarakterlərin təsvir olunması prinsiplərindədir. Klassisistlərin səhnə xarakterləri çox vaxt birtərəfli olur, bu xarakter ideya o qədər genişdir ki, nə qədər də ora pozulmuş ideyanı tələb edir. Kornel, Rasin, Molyer obrazın dar, birtərəflilik hüdudlarını aşaraq, həqiqətpərəst olmağı bacardılar, lakin klassisizmin estetikasının normativliyi onların yaradıcılıq imkanlarını məhdudlaşdırırdı. Onlar Şekspir yüksəkliyinə qalxa bilmədilər, ona görə yox ki, istedadları yox idi, ona görə ki, onların istedadı təyin olunmuş estetik normaların ziddinə çıxış edirdi və geri çəkilirdi. Molyer “Don-Juan” komediyası üzərində işləyərkən tələsərək, onun üçün əvvəlcədən uzun səhnə həyatı təmin etməyərək, klassisizmin əsas qanununu (statiklik və obrazın birxətliliyi) pozmağa cəsarət etdi (164).

“Gülməli işvəkar” komediyası Molyerin 18 noyabr 169-cu ildə Parisdə səhnəyə qoyulan tamaşanın uğuru müstəsna dərəcədə daha çox qiyməti ilə izah olunurdu, baxmayaraq, dramaturqun ustalığı orada kifayət qədər parlaq üzə çıxmışdı. Bu pyeslə əlaqədar fransız aristokratları arasında yaranmış hərc-mərclik ajiotajı da var idi. Molyer Fronda aristokratlarının mərkəzi olan markiza Rambulyenin salonunun ona gülməsinə imkan verdi. Yeni üzə çıxmış dramaturqun və eyni zamanda aktyorun qaba hərəkətləri aristokratları həyəcanlandırdı, cəmi iki həftədən sonra pyes qadağan olundu.

Komediyanın müvəqqəti qadağan olunması publikanın daha çox marağına səbəb oldu. Müəllifin qabalığı onda idi ki, o, nəinki presiozçuları, onlarla bir yerdə, onlarla bir yerdə frondaçı aristokratları ələ salırdı.

Bir dəfə saray pyesə xeyirxahlıqla və heç bir maraq olmadan yanaşdı. Ölümü ərəfəsində kardinal Mazarini komediyanı sarayda görməyi arzu etdi. Tamaşada gənc kral XIV Lüdovik də iştirak etdi.

Ehtiyatlı Molyer təhlükəli xanımların nifrətini özünə qarşı oyatmaq istəmirdi və buna görə hər vasitə ilə özünün işvəkarlarını “həqiqi presiozçu xanımlar”dan ayırdı. Lakin Parisdə dramaturqun işarələri və hər replikası hamıya aydın idi.

Kato və Madlon, iki meşşan qadın presioz romanlarını oxuyaraq Parisə gəlir, xanım de Rambulyenin şöhrəti haqda xülyaya qapılırlar. Bu adlı-sanlı xanımların pyesdə adları çəkilmir, lakin o zamanın tamaşaçıları söhbətin kimdən getdiyini başa düşürlər. Qızlar özlərinə ad verirlər – dəbdə olan presioz romanlarındakı Aminta və Poliksena adlarını. Qızlar ona görə həyəcanlanırlar ki, onların nişanlıları heç vaxt görmədikləri “incəlik kartı” ilə gəliblər. Belə bir kartı Madlen Skyuderi tərtib etmişdi. “…bizim çox yaxın tanışımız var, o vəd edir ki, “Seçilmiş əsərlərin yığıncağı”ndakı bütün cənabları bizə gətirsin” - Madlen deyir (s.165). (1653 – 1662-ci illərdə presiozçu şairlərdən Benserada, Jorj Skyuderi, Buarobera və b. seçilmiş şeirlərinin çox cildli topluları dəfələrlə çap olunmuşdur).

Molyer “ideallığı” barədə sayıqlayan, “kobud materiyaya” nifrət edən işvəkarlara gülürdü. “Ah, aman allah, atandan sənin forman materiyaya necə yüklənib?” - Kato öz rəfiqəsinə deyir (s.165).

Presiozçular abstrakt anlayışlarla əylənməyi sevir, rəngbərəng perifrazları tez-tez öz nitqlərində işlədirlər.

Qızlara – işvəkarlara çox yaraşan, markizanın paltarını geyinmiş xidmətçilər Maskaril və Jodle təsvir olunular. Onların paltarlarında, maneralarında, nitqlərində XVII əsrin modabazlarının, Parisin presioz salonlarının iştirakçılarının cizgiləri dəqiqliklə təsvir olunur.

Molyer işvəkarların və paltarını dəyişmiş xidmətçilərin nitqində “kompliment tərifin səxavətini artırır” kimi ibarələri işlədir.

İşvəkar Kato özünün həmsöhbətinə belə müraciət edir: “Sizə yalvarıram, cənab, bu kresloya amansız olmayın, o, saatın dörddə biri sizə qucağını açır. Sizi öz sinəsinə sıxmaq arzusuna iltifat göstərin” (s.165). Molyer təkcə onların nitqinə və maneralarına gülmür, onların riyakarlığını, süni purizmini (hər cür yeniliyə qarşı mübarizədə ifrata varma) və s. ələ salır. Bu biraktlı komediyada Molyerin təsvir etdiyi şəxslərin arasında sağlam fikir daşıyıcısı kimdir? Bu, “vicdanlı şəhərli” Qorjibüsdür. Onun nitqi ilə dramaturq presioz üslubuna hökm çıxarır: “Bu nə cəfəngiyatdır! Bu həqiqətən yüksək sakit havadır!” (s.166).

Şayiə gəzir ki, “həqiqi presiozçu xanımlar” özlərinin gülməli “qeybətçilərinə” görə qızarırlar, Rambulyenin salonu Molyerin pyesini alqışlayır, amma bu, narazılığı büruzə verməməkdir.

Molyer öz komediyası ilə presioz üslubunu bütün Fransada aradan qaldırdı. Rambulye salonunun daimi sakini olan şair Menaj, məşhur alkovist (presiozçuların pərəstişkarlarını belə adlandırırdılar) Pti-Burbon teatrındakı “İşvəkar” tamaşasından çıxarkən şair Şampenlə söhbətində elan etmişdi: “Biz bəyənirik, siz və mən, bütün axmaqlar nə qədər ayıq və incə tənqid olunmuşuq. Nəyə sitayiş ediriksə, hamısını yandırmaq lazımdır, nə vaxtsa nəyi yandırmışıqsa, ona sitayiş etməyə başlamalıyıq. Dediyim kimi, bu, artıq baş verib, birinci tamaşadan sonra bütün cəfəngiyatlardan və üsullardan imtina edilir” (s.166).

Molyer 1661-ci ilin iyununda Pal-Royalda burjua ailəsinə həsr olunmuş “Ərlərə ibrət dərsi” komediyasını tamaşaya qoyur. Əsərdə dramaturq irəli sürdüyü ideyada öz dövrünü çox qabaqlamışdı. Təsadüfi deyildi ki, XVIII əsrdə Jan-Jak Russo sivilizasiyaya və teatra, nihilizmə qarşı hirsli çıxış edərək, “Tamaşa haqqında d’Alamberə məktub”da Molyeri “ədəb qaydaları”nı dağıtdığına görə günahlandırırdı (s.166).

Molyer yeni ailə münasibətlərinin carçısı idi, valideynlərin öz uşaqlarının iradəsinə qarşı zor işlətmək hüquququn olmadığını, qadınların ailədə azad, qul kimi yox, ərlərinin dostu olacağını deyirdi. Bu o vaxt çox qorxulu görünürdü, hətta Russo iki sevən ürəyin faciəsindən, zümrələrin düşüncəsi və valideynlərin iradəsindən bəhs edən “Yeni Eloiza” əsərini yazmışdı, Molyeri dəstəkləməyərək güman edirdi ki, “uşaqların itaətsizliyə öyrədilməsi cəmiyyəti ədəbsizliyin girdabına salır” (s.166).

Əsərin qəhrəmanı Sqanareldir. O, nikah haqqındakı uyğun təsəvvürlərə təsir edərək, onu tərbiyə edənə evlənmək istəyir. Onun böyük qardaşı Arist (yunanca “əla” kimi səslənir) ailə və nikahla bağlı başqa baxışların tərəfdarıdır. Nə üçün qadınlara qul kimi yanaşılsın? O, azad olmalıdır, - deyə Arist düşünür. Sqanarel isə qoca anasına arvadı – qulu, ağası – əri kimi yanaşır (s.167). Həqiqət Aristin tərəfindədir, Sqanarel isə pərtdir. Özünün axmaq roluna şübhə etməyərək, o, İzabellanın məkrli intriqalarının qurbanına çevrilir, özünün tərbiyəçisi ilə fikirləşdiyi nikahını pozaraq, sevdiyinə kömək edir.

Komediya xidmətçi Lizetanın tamaşaçılara ünvanlanmış işvəli replikaları ilə qurtarır (Molyer həmişə öz fikirlərini komediyalarında xidmətçi qəhrəmanlarının dili ilə deyir).

“Ərlərə ibrət dərsi” pyesindən bir il sonra Molyer “Arvadlara ibrət dərsi” komediyasını yazdı. Əsərin qəhrəmanı varlı burjua Arnolf pozulmuş ənənələri lənətləyərək və qadınlara inanmayaraq, arvadını öz xüsusi zövqünə uyğun tərbiyə etmək istəyir. Onun pedaqoji proqramı geniş deyil: “Məni sevməyi bacar, yalvar, toxu və tik. Qoy arvad axmaq olsun, avam, qanmaz hesab olunsun, bu, ancaq onun ailəsinin ləyaqətini artırır”. Arnolf fikirləşdiyini yerinə yetirmək üçün kasıb kəndlinin qızı Aqnessanı alır və onu monastır qaydaları ilə tərbiyə edir. Qız həqiqətən monastır pansionundan yaxınlarda çıxmışdı və həyatı dərk etmədən uzaq idi. Arnolf çox razı idi. Arnolfun dostu Krizald “arvadı tərbiyə etmə” metodunun uğurlu olacağına şübhə edirdi. Tezliklə bu şübhə real həqiqətə çevrilir. Arnolf qısa gəzintidən sonra evə qayıdır, xəbər bilmək istəyir ki, gəlin adlandırılan onu gözləyirmi? Heç bir hiylə olmadan xidmətçi Jorjetta ona deyir ki, bizə qatır, eşşək, at yaxın gəlsə, o, onları sizin əvəzinizə qəbul etməyə hazırdır (s.168). Arnolf Aqnessanı görməyə tələsir. Onların arasında məzəli söhbət gedir. Aqnessa deyir ki, birələr onu yatmağa qoymayıb. Onun hamisi ikimənalı başa salmaq istəyir ki, tezliklə heç kim bu birələri qovmayacaq. Qız axmaq təmiz ürəyi ilə deyir ki, buna sevinər: bu ədəbsiz işarəni başa düşmür. Lakin Arnolfun evdə olmadığı vaxtda qız hansısa cavan bir oğlanla tanış olub, oğlan ona incə hisslərindən danışıb. Arnolf bütün qorxutma vasitələrini işə salır, məhəbbəti çox ağır günah, sərt cəza kimi təsvir edir. Hələ təzəcə estetik maraqdan mürgüləməyə başlayan qız bu məntiqi başa düşə bilmir: “Günah deyirsiniz? Burada pis şey nə var? Bütün bunlar, doğrusu, elə şirindir, elə xoşdur!” (s.168).

Molyer insan məhəbbətini bütün maneələrə üstün gələn mənəvi hisslər kimi şöhrətləndirir.

Məhəbbətin mükafatı naməlumdur,

Hərdənbir onun təsiri möcüzəli olur. (s.168)

- sevən Aqnessaya Oras deyir. Aqnessa yuxulu ruhundan ayılaraq hisslərini müzakirə edir: “Ürəyi rədd etmək asandırmı?”. Məhəbbət onu dəyişdirib, indi o ağıllıdır, gözüaçıqdır, bununla bərabər ürəyinin təmizliyini qoruya bilib, yalan danışa bilmir, riyakar deyil.

2 mart 1662-ci ildə vaxtilə Frondanın fəal iştirakçılarının, yazıçılarının gəldiyi iri aristokratların salonunda Molyer ilk dəfə özünün yeni komediyasını, “Alim qadınlar” pyesini Fransanın zərif iti sözlərinə malik hersoqu de Laroşfukoya oxumuşdu. Pyes bir həftədən sonra Pal-Royal teatrında tamaşaya qoyulmuşdu.

Molyer “çox oxumuş” qadına gülür. Molyer onları fəaliyyət sahəsindən uzaqlaşdıraraq, mətbəxdə saxlamaq istəyir. Bu nəticəni tamaşaçıların çoxu çıxarır. Komediyanın personajlarından biri də qadınları müzakirə edir: qadınlar kifayət qədər ağıllı olsalar da, gödəkçə və şalvarın harda olduğunu ayıra bilmirlər (s.169). Şairin dostları və bədxahları arasında müxtəlif fikirlər yayılmışdı. Teatr həvəskarları iki partiyaya ayrılmışdılar: biri “incimiş” qadınların, digəri isə müəllifin tərəfində idi. Qadınlar təhsil almaq hüququna malikdir, yoxsa onların qisməti mətbəx, yataq otağı, uşaq olmalıdır? Bu məsələ Molyerin zamanında cəsarətli idi, 1789-cu il inqlabından sonra fransız xanımları Konventə qadınların ölkənin ictimai həyatında iştirak etməsinə imkan verilməsi haqda ərizə ilə müraciət etdilər. Konventə rəhbərlik edən Taleyran onlara qeyri-müəyyən cavab verdi.

Molyer birinci baxışa, qadınların bu cür savadlılığına mənfi yanaşıb. Çox diqqətlə nəzər yetirsək, görərik ki, əsərdə qadınların savad almaması şairin gülüş obyektidir, onların alim iddiasında olması, yalançı alimliyi tənqid edilir.

Molyerin komediyaları sözün əsl mənasında fəlsəfidir, orada dərin problemlər qoyulmuşdur. XVI əsrin qabaqcıl insanları dini asketizmə, təhkimçiliyə qarşı, təbiətin azad qanunları uğrunda mübarizə aparırdılar.

XVII əsrdə dini asketizm fəlsəfi libas geyindi. Zövq hissi rəzil hesab olundu. İnsan məişətinin yüksək sevinci “ağıllılar”ın sözünə görə, xəyalın yüksək fantaziyası olmalıdır. Onun xatirinə hər şey unudulmalıdır. Belə bir proqramı komediyanın əvvəlində Armanda – pyesin cəlbedici olmayan qız fiquru irəli sürür. Onun bacısı Henrietta gənc Klitandrı sevir və ona ərə getmək istəyir. Henrietta onunla nikahda, ailənin sakit sevincində özü üçün böyük xoşbəxtlik görür. Bacısı Armanda ona deyir ki, siz fəlsəfə ilə nikaha girirsiniz. O, bizi insanlığın üzərinə qaldırır və ağıla tamamilə sahiblik verir (s.170). Armanda kifayət qədər təhsillidir, heç yerdə Allaha istinad etmir, lakin kahin onu fəlsəfə adına həyatdan məhrum edir, o, bir az da kilsə xadimlərinin təsiri altına düşür. Henrietta bacısının sərt baxışları ilə razılaşmır. O ağıllı və mühakiməlidir, ciddidir, bacısını və anası Filamentanı və xalası Belizanı çulğalamış yüksək şöhrətpərəstlikdən uzaqdır. Henriettada sağlam baxış çox güclüdür. Onun düşüncəsinə görə nə üçün Allaha və təbiətin əleyhinə olmaq lazımdır? Qadın hökmən ana olmalıdır və bundan utanmamalıdır, yüksək ləyaqətlə özünün missiyasını başa düşməlidir. “Birdən mənim uşaqlarım müdrik doğuldu?”, - deyə sadəlövhlüklə bacısının mühakimələrini dəf edir.

Gəncliyində Molyeri diqqətlə oxuyan Stendal Armandanı “Tartüf” adlandırır. Armanda bədxahdır, paxıldır, qisasçı və şöhrət düşkünüdür. Fəlsəfə – onun sifətini örtən maskadır. Klitandr onu sevir, o, uzun müddət Armandanın sevgisini qazanmaq üçün çalışıb, vüqarlı qız onun nəvazişlərini rədd edib. O soyuqdur, özünüsevəndir. Bir dəfə eşidib ki, Klitandr başqasına üstünlük verib, onu qəddarcasına təhqir edib. Armanda özünün bütün “alimliyi” ilə səfehdir, güman edir ki, Klitandrı çağırsa, o, nişanlısını atıb onun yanına gələr. O, anasının şöhrətpərəstliyini bildiyindən sevgililərə qarşı onda qəzəb alovlandırır. Henrietta “şirin anaya müqavimət göstərməlidir”, - deyə o pıçıldayır. “Onun hörmətinə mən səni tapmaram”, - o, Klitandr haqqında deyir. Çox qızmış Filaminta qızını yoldan keçənə ərə verməyə hazırdır, təki o insana yetişməsin. Belə məntiq şöhrətpərəstlikdir, Molyer öz istedadına qarşıdır.

Armanda özünəməxsus bütün bədxah şöhrətpərəstliyi bir yerə toplayır, o, Klitandr ilə söhbətində bədən və ruh, materiya və ruh problemini müzakirə edir, o, mənəvi başlanğıca üstünlük verir, onun nəzəriyyəsinə görə, ruha “özünün təmiz ekstazını” vermək lazımdır və “bədənimizin varlığını” unutmaq lazımdır. Klitandr isə başqa fəlsəfənin tərəfdarıdır. O, bədənin unudulmaması, ruhla bədənin birlikdə olması fikrini irəli sürür.

Beləliklə, Molyerin bu pyesində söhbət qadınlara savad verilməsindən getmir.

Böyük dramaturq heç vaxt öz əqidəsində patriarxat ideologiyasının tərəfdarı olmamışdır. Burada sözbət yalançı alimliyin, onunla bir yerdə idealist fəlsəfənin tənqidindən gedir, bu maska altında orta əsrlərin xristian asketizmi ifşa olunur.

Armandanın anası Filaminta Platonun idealist fəlsəfəsi ilə maraqlanır. Bu fəlsəfənin prinsipial olaraq tanınmasından, yaxud az və ya çox dərəcədə kifayət qədər dərk olunmasından danışılmır. “Mən platonizmin abstraksiyalarının (düşüncədə ayrılma, həyatdan təcrid olunma, mücərrədlik) əsiriyəm”, - deyə Filaminta boynuna alır. O, hətta qızına uyğun olaraq, qəsdən məgrurluqla ideallığın, ruhaniyyətin adına dünyəviliyi, cismaniliyi rədd edir.

Dramaturq əsl və yalançı elm, həqiqi və cəfəng alimlik haqqında mübahisə açır. XVI əsrin humanistləri pedant alimlərə gülürdülər. Belə pedant alimlər ölməz Rablenin “Qarqantüa və Pantaqrüel” romanında təsvir olunmuşdur. Monten də pedantlara “Təcrübələr” əsərində gülmüşdü. Molyer də “Alim qadınlar” əsərində “alim” Trisoten (“sot” - fransızca axmaq deməkdir) obrazını yaratmışdır, Trisoten orta əsrlərin sxolastlarının nəslidir, Rablenin Trulyoqanının davamçısıdır. Bunlara uyğun alim tipi ilə Qetenin “Faust” əsərində (Vaqner) qarşılaşırıq.

Trisoten öz alimliyi ilə lovğalanır, hətta saraya qarşı çıxışlar edir. Demokratik quru iddiası altında gizlənir, bir dəfə sarayda onun “alimliyinin” qeyd olunmamasından və qiymətləndirilməməsindən pərt olur. Trisoten bu arada özü haqqında danışmayaraq, ancaq özü haqqında fikirləşərək, Razius və Baltusun sarayında “qiymətləndirilməməsinə” görə narazılığını göstərir. Kliandr isə onunla mübahisəsində Fransanın mənəvi sərvətidə onların “xəzinə”sinin həqiqi qiymətinə şübhə etdiyini söyləyir: “Ölkə üçün iki böyük qəhrəman beləmi lazımdır?”.

Trisoten Molyerin güldüyü üç “alim” qadının tərbiyəçisi, məsləhətçisi və kumiridir. O, ağılsız, şöhrətpərəst və acgözdür. Filaminta öz qızı Henriettanı ona ərə verməyi arzulayır. Qız isə Klitandrı sevir, Trisotenə nifrətini gizlətmir. Gəncləri hiydəsi onları vəziyyətdən xilas edir. Elan edilir ki, Henriettanın atası Krizal müflis olmuş, qanmaz alim qızdan imtina edir.

Trisotenin axmaqlığını və şöhrətpərəstliyini daha çox qeyd etmək lazımdır. Molyer ona yoldaş kimi “alim” Vadiusu səhnəyə çıxarır. İki pedantın qarşılıqlı tərifi kobud təhqirlə tamamlanır. Səhnədə bus öz davasını bir neçə karitkatur planda təsvir edən Molyer özünün ədəbi rəqibi Koten və Menajdan qisas alır. Koten və Menajın dostluğu, sonra dava və qarşılıqlı nifrəti Parisin ədəbi dairələrində yaxşı məlum idi, Pal-Royal səhnəsində Trisoten və Vadius adı altında onlarla tanış olurlar.

Komediya “elmi” mübahisələrlə doludur. Fransız ziyalı cəmiyyəti Dekartın fəlsəfi prinsiplərini müzakirə edir.

Komediyada Henriettanın cehizi haqqında örtülü şəkildə söhbət gedir, onun “alim” xalası Beliza bu haqda öz fikirini belə ifadə edir ki, nişanlı hökmən pula və məhəbbətə üstünlük verməlidir. Dekart da materiyanın varlığı haqqında fikir irəli sürürdü. Materiyanın varlığı onun ölçüsüdür, buna görə də XVII əsrdə “ölçü” termini həmişə “materiya” anlayışını təyin edirdi. Komediyada “alim” Beliza bu termini məişət mənasında işlədir.

Üçüncü aktda hətta Dekartın adı çəkilir. Filosofluq edən xanımlar Epikürün atomistik nəzəriyyəsini müzakirə edirlər və Aristotelin təbiətdə boşluğun yox olması haqqında təlimini rədd edərək, antik təlimə qarşı “axın” təlimini qoyurlar. Onların müzakirəsi “axan dünyalar” (ulduzlar) haqqındadır.

Alim qadınlar məlum dərəcədə özləri üçün köhnədən tanış olan Molyerin gülməli işvəkarlar səhnəsini təkrar edirlər. Onlar öz nitqində Vojelin - XVII əsrdə fransız qrammatikinin qanunlarına tabe olmağı bacarmadıqlarına görə xidmətçi Martinanı qovurlar. Xidmətçi Martina xalq düşüncəsini, canlı danışıq dilini öz nitqində yaşadır.

“Alim qadınlar” səhnədə böyük şöhrət qazanmamışdır. Stendal bunu belə izah etmişdir: “Mən o şəxslərə qəti olaraq nifrət etdiyimə görə gülə bilmərəm” (s.174).

İntibah humanistlərinin endirdiyi qorxulu zərbəni sınaqdan keçirən katolik kilsəsi əks-hücuma keçdi. Cordano Bruno tonqalda yandırıldı, böyük alim Qalileo Qaliley dəlixanaya atıldı. Lakin təqibləri və repressiyaları dini hökmlərin ağıllı qoruyucuları yaxşı başa düşürdülər ki, yeni ideyaları yayanları susdurmaq olar, amma onların fikirlərini məhv etmək olmaz.

Katolik kilsəsi ateist dünyagörüşü ilə mübarizədə yeni daha kəsərli üsullara əl atdı. O, yezuitlərin adlandırdığı İsa qardaşları cəmiyyətini yaratdı. Molyerin zamanı Parisdə riyakar möminlərin “Müqəddəslərin hədiyyəsi cəmiyyəti” adlanan qrupu fəaliyyət göstərirdi. Cəmiyyətin gizli himayəçisi kralın anası Anna Avstriyskaya, cəmiyyətin üzvü Paris parlamentinin sədri Lamuanyon – kraldan sonra ikinci şəxs idi. Cəmiyyət öz üzvlərini şübhəli və azad düşüncəli adamların üzərində gizli nəzarətçiyə və casusa çevirmişdi. Fanatik casuslar seçilmiş qurbanlarının etibarını qazanaraq, onların haqqında məlumatları yığır, hazır materialı inkvizisiyaya verirdilər. Təşkilatın fəaliyyəti o qədər kədərli idi ki, hətta kral XIV Lüdovik ona ikrahla yanaşaraq, “qanunsuz yığıncaqların, qardaşlığın, cəmiyyət və konqreqasiyanın” (ittifaq, inzibati idarə) qadağan olunmasını əmr etmişdi (s.175) Lakin xristian qardaşlığının gizli fəaliyyəti kəsilməmişdi, gizli konspirasiya (fəaliyyətini gizlətmək üçün gizli təşkilatın işlətdiyi üsullar) yolu ilə yüngülləşdirilmişdi. Böyük dramaturq öz zərbəsini fanatiklərin və fırıldaqçıların bu təşkilatına qarşı yönəltmişdi. Lakin “Tartüf” komediyasının prinsipial mənası o qədər dərin, gücü və ümumiləşdirici vüsəti o qədər əhəmiyyətli idi ki, bütünlükdə feodal-katolik irticasına qarşı güclü çıxışa çevrilmişdi. Molyer yeni tarixi şəraitdə İntibah humanistlərinin işlərinin davamçısı olmuşdu. “Tartüf”ün teatr səhnəsi uğrunda mübarizəsi beş il davam etmişdi. Dramaturq sayıq kilsə senzurasını aldatmaq üçün dəfələrlə komediyanın antiklerikal xarakterini şifrələməyə, üzərində işləməyə məcbur olmuşdu

12 may 1664-cü ildə komediyanın ilk redaksiyası (səhnə quruluşu) Versalda tamaşaya qoyuldu. Paris arxiyepiskopu və kralın anası tamaşanın qadağan olunmasına nail oldular. Molyer həmin ilin payızında krala xahiş məktubu ilə komediyanın redaksiyasının yenidən başlanmasına dair müraciət etdi. Lakin icazə verilmədi. Molyer komediya üzərində yenidən işini davam etdirdi və onu təkmilləşdirdi. Ona bu əsərin aristokratların birinin şəxsi malikanəsində xüsusi qapalı tamaşasının səhnə təcəssümünü görmək qismət oldu. Əsər 1664-cü ilin noyabrında Rensdə, şahzadə Palatinskayanın sarayında tamaşaya qoyuldu. Lakin Paris parlamentinin sədri Lamuanyon kralın Parisdən getməsindən istifadə edərək, ikinci gün pyesin tamaşasını qadağan etdi. Paris arxiyepiskopu dini inancı olanlara bu əsəri oxumağı, dinləməyi qadağan etdi. Təkcə 1669-cu ilin fevralında kral pyesin üçüncü redaksiyasının teatrda tamaya qoyulmasına icazə verdi. Tamaşanın uğuru çox böyük oldu. “Heç bir komediya bu qədər alqışa səbəb olmamışdı”, - deyə o vaxtın qəzetləri yazırdı (s.175).

Deyildiyi kimi, Molyer bu komediyanın çoxlu variantlarını yaratmışdı. İlk əvvəl “Tartüf” kilsənin bütün iyrəncliyinin canlı təcəssümü kimi monax cübbəsində üzə çıxmışdı. Sonra kilsə senzurasının arzusunu yerinə yetirərək, öz Tartüfünə müqəddəs libası geyindirdi, lakin riyakar monaxın adı ümumi olaraq qaldı (İkinci redaksiyada Tartüfün adı Panyülf idi). Komediya fırıldaqçı kilsə xadimlərinin qəddar hücumuna yenidən məruz qaldı. “Mən “Yalançı” adı ilə onu tamaşaya qoysam da, qəhrəmana müqəddəslik paltarı geyindirsəm də, bütün paltarını krujeva, balaca şlyapa, uzun saç, böyük yaxalıq, qılınc ilə təchiz etsəm də hansısa bir yumşaltma apardım və qətiyyətlə kənar etdim, çünki mənim məşhur orijinalda nəzərdə tutduğum portret kiçik bir bəhanə verə bilərdi, bütün bunlar qəribə görünə bilərdi”, - deyə Molyer yazırdı (s.175 – 176).

Dramaturq riyakarlığın səhnə təcəssümünün bütün detallarını əsaslı surətdə fikirləşmişdir. Tartüf səhnəyə o dəqiqə çıxmır, üçüncü aktda görünür. İki akt ərzində tamaşaçı yaramazı seyr etməyə hazırlaşır. Tamaşaçı gərginliklə bu momenti gözləyir. Təkcə Tartüf haqqında səhnədə söhbət gedir, mübahisə edirlər: biri lənətləyir, o birisi tərifləyir. “Mən iki aktı yaramazımı üzə çıxmağa hazırlaşdırmağa sərf etmişəm. O, bir dəqiqə də olsun tamaşaçını şübhədə saxlamır; onu dərhal ona verdiyim əşyalarla tanıyırlar və o, əvvəldən axıra qədər bir kəlmə söz demir, heç bir hərəkət etmir, yoxsa axmaq adamı tamaşaçılara bədii şəkildə təsvir etmək olmazdı”, - deyə Molyer özünün iş metodu haqqında məlumat verir (s.176). Klassisist teatrı belədir. Projektorun şüaları bir nöqtəyə istiqamətlənib, biri əvvəldən xarakterin cizgiləri kimi alınmış, qalanları isə bu şüanın parlaqlığı hüdudunda kölgədə qalır.

Pyesdə hərəkət mömin Orqonun anası qoca Pernellə başlayır, o, oğlu Tartüfün evində kobud və ədalətsiz şəkildə hamı ilə söyüşür, o, Tartüfün birinci müdafiəçisidir, səhnədəkilərin hamısı ilə mübahisə edir, heç kimi eşitmək istəmir: Tartüfün təmiz qəlbi var.

Xidmətçi Dorina, pyesin ən ağıllı obrazı, Tartüfün moizələrinin qeyri-insani, qeyri-təbii mahiyyətini açır. Orqonun evinin böyüyü gəlir. Onun birinci sualı bu olur: “Tartüf necədir?”. Dorina onun arvadının naxoşluğu haqda deyir, onun kor olmuş ağlı özünün mənəvi varisi haqdakı fikirlə məşğuldur. Dorina Elmiranın xəstəliyi və köklüyü, yadelli Tartüfün rifahı haqda danışır. Orqon cavabında komik sadiqliklə eyni şeyi təkrar edir: “Yazıq Tartüf”. – “İki toyuq qoyunun arxasını yeyib”. – “Ah, yazıq!”. – “Bütün gecəni yatıb, təhlükə görmədən”. – “Ah, yazıq!”. – “Butulkanı axıra qədər içib”. – “Ah, yazıq!” və s.

Orqonun nitqini göylərə qaldıran Molyer dini hökmün qeyri-təbii varlığını açır. Orqon Tartüfün moizəsindən törəyən mömin həyəcanı ilə öz hisslərindən danışır. Orqonun nitqini qorxu, yalan və kor olmuş ağlı ilə dinləyən Kleantın replikası ironiya ilə doludur.

Tartüf özünün zahiri ağlı ilə Orqonun qəlbini ələ alır. Molyer bir müdrik qaydanı yadına salır: düşmənləri gülüşün fövqünə qaldıraraq məhv etmək. Tartüf Orqonun tam etibarını qazanıb, evdə hamını özünə tabe edib. Ev sahibinin qızı ona arvad olmaq fikrindədir, varlı Orqonun var-dövləti bağışlama yolu ilə onun əlinə keçəcək. Orqon qəddar yalançıya hətta gizli antihakimiyyət materialları olan mücrünü də etibar edir. Tartüf tamaşaçıların gözü qarşısında başqa şəkil alır. O, günah fikirlərdən qaçsın deyə Dorinaya yaylığı ilə sinəsinin açıq qalmış yerini xrtməyi əmr edir, bir dəqiqə sonra Orqonun arvadı gözəl Elmiraya “günahsız ləzzət” vəd edərək, onunla yaxınlığa cəhd edir. O, cinayət yerində yaxalanır, lakin o qədər də pərt olmur, özünü günahlandıraraq və “yaxınlarını” bağışlayaraq, moizənin əxlaqsızlığından xristian əzabkeşliyinə asanlıqla keçir. Bütün təsvirlər effektə hesablanmışdır. Effekt əldə edilir: mənən kor edilmiş Orqon ona inanır, aşağı kilsə təşkilatının üzvlərinin yaşadığı yerə mənsub olan dindarlar kimi onların heç bir nöqsanı haqda bilməyi arzu etməyən keşişə inanır. Orqon onu Tartüfün hərəkətlərinə inandırmağa cəhd edən oğlunu evdən qovur. Nəhayət, Orqon öz qulağı ilə özünün sevimlisinin natəmiz nitqini eşidir. Onun gözü açılır, başa düşür ki, inandığı adam onu öz yalanları ilə əsirinə çevirmişdir. Səhnəyə yenidən insanların mənəvi cəhətdən kor olmuş gözlərini açmağa qoca qadın Pernel gəlir. İndi artıq Orqon bu vaxta qədər uzun müddət uğursuzcasına inandırmağa çalışdığı anasına inanmağa məcburdur.

Tartüf maskasını atır. O, özünün bədbəxt qurbanının əmlakı üzərində hüququ olduğunu elan edir. Həyasız, tamahkar məhkəmə icraçısı gəlir, bədbəxt Orqonu günahkar elan edir, Tartüf polis zabitinin müşayiəti ilə öz qurbanını həbs etdirir.

Orqonun qızının nişanlısı Valer təmənnasız olaraq öz köməyini təklif edir. Kleant Tartüfün vicdanına təsir etməyə cəhd göstərir, lakin faydasız olur. Yalançı, yaramaz Tartüf ikiüzlülük edir, qələbə çalır. Hüquq, qanun onun tərəfindədir. Lakin gözlənilmədən kralın cəzalandıran əli onu yaxalayır. Polis zabiti monarxın bədxah yalançının həbs olunması barədə əmrini xəbər verir. Zabit bununla bağlı kralın heyranedici mədhini də səsləndirir. Burada Molyerin səmimiyyətinə şübhə etmək olar. XIV Lüdovik ona xeyirxahlıqla yanaşmış və dramaturq özünün borcunu təşəkkür etməklə yerinə yetirib, hətta “Tartüf” üçün teatr səhnəsi uğrunda mübarizədə kral onun tərəfində olmuşdur. Lakin komediyanın düyünü gözlənilməz olduğu qədər də az realdır.

Molyerin ədəbi yaradıcılığında “Don-Juan” komediyası özünə məxsus yer tutur. “Don- Juan” komediyası böyük dramaturqun başqa əsərlərinə oxşamır. Bu əsərdə Molyer klassisismin sərt qaydalarından uzaqlaşır, qəhrəman xarakteri ideyaya tabe olmur, bu isə klassisist dramaturgiyada vacib xüsusiyyətdir. Molyer bu pyesi öz truppasını müvəqqəti fəaliyyətsizlik vəziyyətindən çıxarmaq üçün tələsik yazmışdır. Onda “Mizantrop”u hələ qurtarmamışdı, “Tartüf” qadağan olunmuşdu. O, “Don-Juan” pyesini şeirsiz, nəsrlə, “yüksək” klassisist komediyanın tələbləri əsasında iki həftəyə yazmışdı. Molyer özünə tanış olan xarakterin cəlbedici perspektivinə maraq göstərərək onu yaratmağa tələsmişdi. Əslində bu obraz Şekspir bədii yaxması əsasında yaradılmışdı. O, bu əsəri 1665-ci ilin fevralında Pal-Royal teatrında səhnəyə qoymuşdu. Əsər bir neçə tamaşadan sonra repertuardan çıxarılmış, iki yüz il ərzində səhnəyə qoyulmamışdır. Komediyanın belə taleyini nə ilə izah etmək olar? Onun siyasi problemlə bağlı olduğunu söyləmək olar. Molyerin zamanında bu, həddindən artıq cəsur hərəkət idi. Zadəganlıq kilsə üzərinə yönələn gülüşü hələ bağışlaya bilirdi (“Tartüf”), çünki öz dindarlığı ilə heç vaxt fərqlənmirdi. O, mərhəmətlə Alsestanı qəbul etmişdi: zadəgan qəhrəman heyranedici görsənirdi (“Mizantrop”), lakin o, Molyerin Don-Juanı ilə heyrətləndirilmişdi. Şahzadə Konde pyesdən həyəcanlanmışdı və Paris arxiyepiskopunun qadağasına baxmayaraq, evində “Tartüf” səhnəyə qoyulmuşdu.

Molyerdən 100 il sonra Bomarşe aristokratları mənfi şəxs kimi təsvir etməyə cürət etmişdi. O, “Fiqaronun toyu” əsərində onların nəslindən birinin əxlaqsızlığını təsvir etmişdi.

Rəvayət edilir ki, XIV Lüdovik Molyerin antizadəgan hücumuna mərhəmətlə yanaşmışdı. Bunu ancaq tarixi şəraitlə izah etmək olar. Kral hakimiyyəti Fronda iğtişaşlarını yatırandan sonra onlara istehza ilə baxmaqdan həzz almış, hətta bu istehza Molyerin də daxil olduğu üçüncü zümrənin çevrəsindən çıxmışdı. Lakin kral pyesin quruluşunun yenilənməsinə Molyeri məcbur etmədi. Molyer özü hakimiyyətdə olan zümrənin qəzəblənməsini başa düşərək, nəinki öz pyesi uğrunda mübarizə etmədi (bu hadisə “Tartüf”lə bağlı baş vermişdi), hətta komediyanın çap olunması üçün verilən hüquqdan da istifadə etmədi (pyes Molyerin ölümündən sonra – 1882-ci ildə çap olundu).

Sevilya Don-Xuanı obrazını ispan dramaturqu Tirso de Molina 1620-ci ildə yazmışdı Molyerin bu əsəri o vaxt Qərbi Avropa publikasına yaxşı tanış idi, Fransada üzərində bir neçə yeni dramatik işləməsi var idi. Lakin süjetin bütün bu başlanğıc işləmələri günahkarın cinayəti və cəzalanması haqqında adi tarixi yenidən təkrar edirdi. İlk dəfə olaraq Molyer obraza geniş realist ümumiləşdirmələr və hansısa fəlsəfi yozum verdi.

Molyerin komediyasında təkcə əxlaqsızlığın və ya zadəganlığın tənqidini görmək kifayət deyil. Onun əhəmiyyəti çox böyükdür. Komediyada iki qəhrəman – Don-Juan və onun xidmətçisi Sqanarel təsvir olunur. İkinci obraz Don-Juanın xarakterinin açılması üçün gərəklidir. O, təkcə xidmətçisi, yaxın adamı deyil, həm də Plavtın zamanında komediya teatrındakı xidmətçiləri təmsil edən bacarıqlı fırıldaqçı, yalançı sahibini öz maraqlarına satandır. Sqanarel xidmətçi filosof, xalq müdrikliyinin daşıyıcısı, sağlam fikrin tərəfdarı, predmetə ayıq münasibət göstərəndir. Onun ağası ilə fəlsəfi debatları komediya üçün çox əhəmiyyətlidir

Don-Juan obrazı dəfələrlə tənqid olunmuşdur. Don-Juan özündə yaxşı və pis keyfiyyətləri birləşdirir. Bu, Molyerin dramaturgiyası üçün xas olmayandır. Don-Juan statik deyil, inkişafda verilir, bu, hətta klassisist teatrın çərçivəsindən çıxır.

Tamaşaçı ilk əvvəl Don-Juanın xarakteristikasını xidmətçisi Sqanarelin dilindən eşidir. O, “çox böyük canidir”, o, “it, şeytan, türk, eretik, cənnətə, cəhənnəmə inanmayan”, “zirək”, “Epikür donuzu”, “Sardanapal”dır (s.181).

Don-Juanın əsas nöqsanı nədir? Onun bir yerdə qərar tutmayan ürəyi vardır, o, həmdəmxəyaldır, arvadını sevir, dünyanın bütün qadınları ona gözəl görünür, hamısına bir yerdən başqa yerə uçan kəpənək kimi sahib olmaq istəyir.

“Mən sizin metodu heç bəyənmirəm və sağa-sola etdiyiniz məhəbbətdə kifayət qədər əclaflıq taparam”, - dərin düşüncəli Sqanarel deyir. Onun cavabında – parlaq təbrik nitqində gözəlliyi sevmək hüququnun müdafiəsi izlənilir. Don-Juan öz xidmətçisi ilə danışmağa həvəsli idi, görünür, onun səmimi ağlını qiymətləndirir və söz döyüşündən özü üçün həzz alırdı. Mən hamıya hörmət və təzim edirəm, təbiət bizi buna vadar edir. “Qoy məndə on min ürək olsun, hamısını onlara verərdim”, - deyə Don-Juan müzakirə edir (s.181).

Filosof-xidmətçi pərt olur, ağa ilə şirin danışır, kitabdakı kimi, görünür, onun nəticələrinə qarşı heç nə qoymaq olmaz. Elə bil hamısı doğrudur, amma tamamilə səhvdir. “Məndə əla bir fikir var idi, bəlkə siz öz nəsihətlərinizlə onları çaşdırırsınız” (s.181). Sqanarel yumşalıb, laki nonu bir şey narahat edir: ağa həddindən artıq tez-tez evlənir. “Məgər bu, xoşa gəlmir?” - deyə bic-bic Don-Juan ondan soruşur. “Xoşdur …mən özüm belə yaşamaqdan əl çəkmərəm, bu pis deyil”. Sqanarel tamamilə özünü itirir. Don-Juanın məntiqi onu sarsıdır, o məğlub olur. Molyer Don-Juana etiraz etməyi öz tamaşaçısının öhdəsinə buraxır (s.181). Lakin Sqanarel ağasının pis hərəkət etməsi fikrində qalır. Günahdır. Göylərlə zarafat pis olur. Don-Juan nifrətlə rədd edir: ona Allah haqqında söhbət cansıxıcıdır. İndi öz xüsusi müqəddəs cənab allahını müdafiə etməkdə növbə Sqanarelindir, özünün hakimiyyət başında duranlar haqqında ən gizli fikrini söyləyə bilər, Allahı müdafiə edərək, teatr səhnəsindən hakimlərin sifətinə ən sərt həqiqətləri söyləmək olar. Molyer bu imkandan istifadə edir. “Ona görə ki, siz tanınmış adamlar sarı, yaxşı burulmuş nazik, lələkli şlyapa, qızılı paltar və od rəngində lent geyinin, bu səbəbdən siz başqalarından ağıllısınız, sizə hər şeyə icazə verilir və sizə heç kim həqiqəti deməyə cürət etməz?” (s.182).

Bu cür mənalı monoloqla Fiqaronun xidmətçisi də çıxış edir. Xidmətçi özünün məşhur çıxışında tamaşaçılara müraciət edir. “Zadəgan mənşəyi, var-dövləti, bu dünyada vəziyyəti, görkəmi vəzifəsi – bütün bunlardan qürurlanmaq tamamilə adi bir şeydir” (s.182).

Fiqaronun monoloqu XVI Lüdoviki həyəcanlanmışdı, komediyanın mətnini qəzəblə tullayaraq elan etmişdi ki, Bastiliyanı dağıtmaq üçün Bomarşenin pyesini tamaşaya qoymaq lazımdır.

Molyerin Sqanarelinin alovlu çıxışı şahzadə Kondeni də həyəcanlandırmışdı. Molyer o biri çox danışanların nitqində olduğu kimi, zadəgan zümrəsinin müdafiəsində də heç bir dəlil olmadan Don-Juanın nitqinə dəbdəbəli çıxış qoymamışdı. Don-Juan öz xidmətçisinin ifşasını bir kəlmə ilə kəsmişdi: “Kifayətdir!”. Lakin antizadəgan ifşası tamaşaçıların üzərinə qoyulmuşdu.

Don-Juan donya Elviranın odlu məhəbbətini məhv edir, ona görə ki, o, Allahı unudub, monastırı tərk edib. O dünyanın xoşbəxtliyini dünyəvi məhəbbətin xoşbəxtliyinə dəyişib. Don-Juan ona əbədi sadiq qalacağına and içmişdi. O aldadırdımı? Yox, o, məhəbbətdən danışan vaxtı həqiqətən sevirdi. Onu boş xəyala qapılmada, başqa insanın taleyinə amansız laqeydlikdə, qabaqcadan düşünülməmiş yalanda günahlandırmaq olar.

İlk həyəcan keçdi, Don-Juan artıq darıxdırıcıdır, onu başqa çiçəklər cəzb edir, onlar isə bu dünyada çoxdur. Don-Juan donya Elviranı tərk edir. Donya Elvira başqa məhəbbətin tozu yarananda başqa yeni xoşbəxtliyi təqib edərək onu qovur. O, qəflətən tutulanda pərt olur, hiylə işlətməyə cəhd edir, göylərdən göndərildiyini söyləyir, lakin bu yalan kobudcasına uydurulmuşdur: “Xanım, yalan danışmaq qabiliyyətim heç cür yoxdur”. Donya Elvira ona yalan danışmaq sənətini, incə saray əyanı ustalığını öyrədir.

Molyer Don-Juanı kəndli qızı Şarlottanı yoldan çıxartdığı səhnəni göstərir. Burada Molyer qəhrəmanı nifrət doğurmaya bilmir. Qız Don-Juanın xoşuna gəlir, bundan əvvəl o, başqa kəndli qızı Matyurinanı xoşlamışdı. O, zadəgan xanımlarının əllərini öpürdü, indi isə çox böyük şövq ilə Şarlottanın kobud əllərini öpür. Sqanarel üçün Şarlottanın əlləri “bilmirəm, nəyə görə qaradır”; görünür, o, həqiqətən belədir, lakin Don-Juan üçün onlar çox gözəldir. O, səmimiyyətlə onun gözəlliyinə heyran olub, qız utana-utana onun komplimentləri üçün təşəkkür edir. Don-Juan ürəkdən deyir ki, öz gözəlliyini boynuna almalıdır.

Don-Juan yenidən sevir, bunun bir gün, bir saat, bir an olacağını fikirləşmədən onu yenidən yalvarıb almaq istəyir. O, özünü kəndli qızı ilə sərbəst aparır. Lakin Don-Juan zümrənin əxlaqına qətiyyət yabançı deyil. O, kəndli qızı Peronu onu həyatını xilas etsə də, döyməyə hüququ olduğunu düşünür. Hesab edir ki, xidmətçisi Sqanarelə böyük şərəf vermişdir, ona imkan verib ki, ağasının xatirinə amansız təhlükəyə düçar olsun: “Yaşa, mən sənə böyük şərəf göstərirəm, o xidmətçi xoşbəxtdir ki, özünün ağasının yolunda cəsurcasına ölə bilir” (s.183).

Don-Juan cəsurdur. Cəsarət həmişə nəcib sayılır. Meşədə qışqırıq eşidəndə o, zərərçəkənə köməyə tələsir, tanış olmayan adamın xatirinə həyatına risk edərək, üç quldurun hücumuna məruz qalır. “Mənim ağam birbaşa axmaqdır, tələbat olmadan özünü təhlükəyə atır”, - deyə Sqanarel düşünür.

Xilas edilmiş adam təsadüfən incidilmiş Elviranın qardaşı çıxır. Don-Juan qətiyyən çaşmır, o dəqiqə nəinki birinə, təhqir olunmuş, arvadları tərəfindən atılmış iki qardaşa cavab verməyə hazırdır. İki qardaş arasında mübahisə gedir: biri tezliklə intiqam almağı arzu edir, o biri isə onun həyatını elə indicə xilas etmiş adamla döyüşməyə hüququ olmadığını deyir. O, Don-Juanı dayandırır, onu öz qardaşından müdafiə etməyə hazırdır.

Don-Juan onun taleyini həll edən bu mübahisə zamanı özünü necə aparır? Mübahisəyə böyük nifrətlə “mən sizdən heç nə tələb etməmişəm”, - deyə onun şərəfini müdafiə edən Don Karlosa bildirir.

Qəhrəmanının həyatındakı detal Molyerə nə üçün lazım idi? Belə bir detal nə Tirso de Molinada, nə də onun ardıcıllarında var idi. Məgər Molyerə aydın deyildi ki, burada o, cinayətkarlığı nəcibləşdirir, onu yüksəklərə qaldırır? Bəlkə bunu həyat həqiqətlərinə olan sevginin xatirinə, xarakterik realist dolğunluğu naminə edib? Xatırladaq ki, o, özünün Xəsis obrazında onun heç bir cizgisinin tərəfini ayırmamışdır. Bunun cavabı Lukressinin fəlsəfi poemasının tərcüməsinin Don-Juanın sələflərinin dini nəsihətçilik traktovkasının (təfsirinin) əleyhinə olmasında idi.

Molyerin müasirləri Don-Juanla Sqanarelin arasındakı dini disputu və xüsusilə dilənçi ilə olan səhnəni rüsvay edirdilər. Bura həqiqətən də pyesin fəlsəfi kulminasiyasıdır. “Siz Allaha inanırsınızmı?”, - deyə Sqanarel soruşur. Cavab qeyri-müəyyəndir. “Deməli, yox, - xidmətçi yekun vurur. – “Bəs cəhənnəmə?”. Şübhəli Don-Juan “o da yox”, - deyir. “Bəs şeytan?”. O, ironiya ilə “bəli” deyir. “Bəs o dünyadakı həyat?”. Gülüş. Bütün bunlar dərin fikirli Sqanareli əldən salır. Lakin Don-Juan hətta “boz monaxa” da inanmır. Bu, onun səbir kasasını daşdırır. Allaha inanmır, şeytana inanmır, “boz monaxa” da inanmır? – Bu həqiqətən əcaibdir. “Qoy bununla mən heç cür razılaşmayım, ona görə ki, həqiqətən heç bir “boz monax” yoxdur, əgər bu doğrudursa, qoy məni assınlar” (s.184).

Bu səhnədə nə qədər ironiya vardır. Məgər Molyer burada yalançı möminləri ələ salmırmı? Molyer üzdən səmimi qəlbdən xalqın “boz monax” inamına gülür. Bəs Don-Juan nəyə inanır? İki vur iki dörd edir. Molyerin zamanı üçün bu, parlaq cavabdır. Danılmaz həqiqətə inanmaq mübahisəsiz aşkarlıqdır, demək, Allaha inanmır, ondan ötrü ki, biri o birisini istisna edir.

Komediyada dini nöqteyi-nəzərin müdafiəçisi kimi Sqanarel çıxış edir. O, keşişlərdən adi arqumentlər gətirir; dünya təəccüblüdür, orada hər şey harmoniyalıdır, əvvəlcədən düşünülüb, biri o birinə uyğunlaşdırılıb, görünür, yüksək düşüncəsiz, allahsız keçinmək olmaz. Təəccüblü yaradılış – insandır. O, hər şey edə bilir. “Budur, istəyirəm… sağa, sola, irəliyə, geriyə dönürəm…” - filosofluq edən Sqanarel geri çəkilir, büdrəyir və yıxılır. Bu, adi komediya üsuludur. Xarici komizm, fars! Lakin fikir dərindir, dramaturqlarının dindaş müasirlərinin heyrətlənmələri əsassız deyil.

“Sənin mühakimələrin vurub burnunu əzəcək”, - Don-Juan gülür. “Burnunu əzəcək” - dinin müdafiəsinin mühakiməsidir. Məgər bu cəsarət deyil? 1673-cü ildə Tom Kornel Molyerin pyesini uyğunlaşdıranda onu şeirlə dəyişdirmişdi, o zamanın “skandal” frazasını götürmüşdü.

Sadəqəlbli Sqanarel dini müdafiə edərək, özünün sağlam rəiyyət ağlının gücü ilə bu nəticəyə gəlir ki, özünün xüsusi ilkin mühakimələrini təkzib etsin. Dünya öz-özünə doğula bilməz, - deyə düşünür. “Bax, siz, məsələn, öz-özünüzə doğulmusunuz?” - deyə özünün filosof opponenti Don-Juana müraciət edir. Molyer dövrünün dindar tamaşaçısı gözləyir ki, sonra insanın yaradıcısından, Allahdan söhbət gedəcək. Sqanarelin yabançı metafizikası nə qədər mürəkkəb olsa da, onun fikrinin inkişafı o qədər sadədir. O düşünür:” Məgər bundan ötrü sizin ananızın atanızdan hamilə olması lazım deyil?”. O, günahsız Məryəmin hamilə olmasını unudub, o qədər özgə təbii qanunlar ola-ola hadisənin ona aydın olmaması təsadüfi deyil. O, hadisəyə isnad edir, ona aydındır, indiki halda hadisə təbiidir, amma onlar Bibliyanın qeyri-təbii möcüzələrinə etiraz edirlər.

Don-Juanla Sqanarel arasındakı fəlsəfi disputu dilənçi ilə olan səhnə izləyir. Dilənçi hər gün ona səxavətlə pul verən xeyirxah adamların sağlam olması üçün dua edir. Reallığın məntiqinə görə, o, səylə pərəstişkarı olan Allaha minnətdarlıq edir ki, səma ona çoxlu hədiyyələr göndərəcəkdir. Lakin dilənçinin işi acınacaqlıdır, o, həddindən artıq bədbəxtliyə düçar olur.. “Səni göylər belə qeyrətinə görə pis mükafatlandırır. Dinlə! Əgər sən Allaha qarşı küfr danışsan, mən indi sənə qızıl verərəm”, - Don Juan ona deyir. Dilənçi tərəddüd edir, o dünyanın əzabı qorxuludur. Xeyirxah Sqanarel səmimi qəlbdən əzab çəkən insanın dərdini hiss edərək, qızılın onunku olmasını istəyir. O, xüsusi olaraq, öz ağasının dindarlığını, mömin davranışının iyrəncliyini unudur və dilənçini ən humanist hisslərlə dilə tutur. “Allaha qarşı bir az küfr elə, burada böyük fəlakət yoxdur” (s.156). Dilənçi rədd edir və Don-Juan “insanlara olan məhəbbətinə görə” ona qızıl verir.

Don-Juanla Komandor arasındakı konflikt bəraət qazanmır və tamaşaçılar başa düşmür. Pyesdə bu konflikt hadisələrin hüdudundan kənara çıxır. Bu arada Komandor Don-Juanı cəzalandırır. Beləliklə, sənətin qanunlarına görə bu konflikt, onun yaranması, səbəbləri qəti şəkildə kifayət qədər arqumentləşdirilməlidir. Əbəs yerə Molyer, məharətli səhnə ustası bu şəraiti bilmirdi və şəraiti nəzərə almırdı, hər halda pozğun gənclərin məkrli hərəkətlərinin zəncirində Komandorun rolunu zərrə qədər də genişləndirmədi. O, Don-Juanın onun nitqinə bu insanın şöhrətpərəstliyi haqqında ağıllı qeydləri daxil edərək, üstəlik məlum dərəcədə Komandordan yüksəldir. “Mən hələ görməmişəm ki, ölən adamın şöhrəti belə uzağa getsin, həm də mən təəccüb edirəm ki, insan bütün həyatı boyu tamamilə kiçik evlə kifayətlənsin, cah-cahallığına sahib olmaq istəyirsə, onda ona heç nə etmək olmaz”.

Komediyanın ilk dörd aktında Don-Juan belədir. O, cəsur və ədəbsizdir, xüsusilə ürəyi təmizdir. Lakin onda qeyri-adi nə isə baş verib, o, yenidən doğuldu. “Mən özümün bütün səhvlərimdən üz döndərdim, mən artıq dünənki adam deyiləm və göylər məndə qəflətən dəyişikliklər apardı, O, mənim qəlbimi şəfəqləndirdi, mənim gözümü açdı” (186). Atası göz yaşları içində peşman olmuş azğın oğlunu alqışlayır, Sqanarel də həyəcan içindədir. Lakin Don-Juanın yenidən doğulması başqa xüsusiyyətdir: o, Tartüfün maskasını geyinərək insanlara acı-acı gülməyi qərara almışdır. İkiüzlülük dəbdə olan nöqsandır, - deyə o elan edir. Komediyanın yazıldığı günlərdə Molyer “Tartüf”ün teatr səhnəsi uğrunda mübarizə aparırdı. İrtica bütün gücü ilə ona qarşı çıxmışdı, qəzəb dramaturqu bürümüşdü, Don-Juanın nitqini məhvedici ifşa etmək gücündə məharətli şəkil alırdı.

Don-Juan “öz əsrinin qüsurlarına” uyğunlaşmağı qərara alır, özünü peşman olmuş elan edir, “göylərin marağı”nın müdafiəçisi kimi çıxış etmək istəyir. İndi o, öz riyakarlığına qayıdaraq, iradçı və qisasçı olacaq, sifəti ona xoş gəlməyənləri ateist elan edəcək, ağılsız fanatikləri onların üzərinə salışdıracaq.

Don-Juan möminə çevrilir. O, gözlərini göyə zilləyərək, müti şəkildə əllərini bükür, vaxtilə ona nicat verən və nəcibcəsinə onunla mübahisəyə girişməkdən imtina edən Elviranın qardaşı ilə qarşılaşır. İndi Don Karlos ona şərəfli təkbətək döyüş təklif edir. Əvvəllər Don-Juan düşünmədən döyüşə atılardı, indi o, itaətkar kimi imtina edir: “…göylər qəti olaraq bunun əleyhinədir, onlar mənim ürəyimi məcbur edir ki, öz həyatımı dəyişdirim, indi məndə bütün dünyəvi bağlılıqları tamamilə tərk etmək cəhdindən başqa düşüncə yoxdur”.

Don-Juan tanınmaz olmuşdur. İndi o, həqiqətən əclafdır. Vicdanlı Sqanarel ağasının dəyişilməsinə həyəcanlanır. “Cənab, sizdə şeytan tozu üzə çıxmışdır! Bu lap pisdir, sizdə əvvəlki olan mənim daha çox xoşuma gəlirdi” (s.187).

Müəllifin özünün belə qiyməti ilə tamaşaçı razılaşa bilməz. İndi Don-Juan həqiqətən mənfi şəxs olub və hökmən cəzalanmalıdır. Ənənəvi Daş qonaq fiquru peyda olur. İldırım, şimşək Don-Juanın üstünə düşür, yer yarılır və böyük günahkarı udur.

Möhtəşəm olan səhnədə tamaşaçılar bir-birinə sıxılır, göyün cəzasından qorxaraq, müəllifin yüksək mistikasına şən-şən gülürdülər. Tamaşaçılar sadəlövh Sqanarelə gülürdülər. Sqanarel öz ağasının həlak olmasını görərək, göyün cəzası, şimşək allahı haqqında yox, özünün batan maaşı haqqında düşünürdü. Don-Juanın cəzalandırılması hamını – təhqir olunmuş göyləri, namusu ləkələnmiş qızları və onların qəddar ərlərini razı salırdı. Təkcə razı qalmayan bədbəxt Sqanarel idi. “Mənim maaşım!.. Mənim maaşım!” - deyə komik kədərlə səhnədə gülüş obyektinə çevrilirdi.

Pyesin finalı gözlənildiyi kimi, Molyerin və Tom Kornelin dindar müasirlərinin təhqir olunması ilə bitir. Dramaturqun Don-Juan obrazını Tartüfə əlavə olunmuş kimi yazdığını görmək olar. Molyer humanizmin müdafiəsi üçün xristian-nəsihətçilik mövzusunu seçərək, onu kilsənin və asketizmin əleyhinə yönəltmişdi. Bu komediyanı oxuyan Stendal demişdi: “Xristian kilsəsinin özü Don-Juanın şeytan rolunun üzə çıxmasına imkan yaratmışdı”. Nahaq yerə kilsə və zadəganlıq Molyerin komediyasına hücum etmədilər. “Don-Juan” komediyası fransız mətbuatında həmişə qızğın mübahisəyə səbəb olmuşdur. Fransız rejissoru Jan Vilların quruluşunda bu pyes dəfələrlə səhnəyə qoyulmuş, Moris Muyo kimi tənqidçilər bu komediya haqqında maraqlı fikirlər söyləmişlər (s.188).

“Mizantrop” komediyası da Molyerin dərin mənalı əsərlərindən biridir. Dramaturq bu əsər üzərində hər şeiri səlisləşdirməklə uzun müddət işləmişdir. Onun müasirləri bu əsəri böyük şövqlə qəbul etmişlər. “Molyer bundan yüksək çox yüksək heç nə yaratmamışdır”, - deyə Robine yazırdı. Əsərin tamaşasına hələ iki il qalmış Molyer onun ayrı-ayrı aktlarını dostlarına oxumuşdu.

“Mzantrop” ciddi komediyadır. Alsest onun baş qəhrəmanı, həm faciəvi, həm də gülüş doğuran obrazıdır, tamaşaçılar ona gülə-gülə daha çox qəmlənirlər.

Bütün tamaşalarında olduğu kimi, bu əsərdə də Molyer əss sualını qoymuşdur. Süjetin sonrakı inkişafı, dramaturji konflikt, kolliziya, hətta səhnə personajları verilmiş mövzunu aydınlaşdırır “Baxın, insanın həyatında nə alınır, o, bu və ya digər ehtiras əldə edir!” (s.189). Buna görə də dramaturqun bütün diqqəti bu ehtirasların təsvirinə yönəlmişdir. Səhnə personajının həyatından kənarda demək olar ki, heç nə göstərilməmişdir. Bu metoda müəyyən məhdudluq vardır. Lakin dramaturqun fikri belə metod zamanı böyük dəqiqlik, sanballıq qazanır. Komediya iki dostun mübahisəsi ilə başlayır. Mübahisənin predmeti pyesin əsas problemidir. Qarşımızda bir sualın iki müxtəlif həlli, iki ayrı-ayrı fəlsəfi həyat vardır. Sonrakı səhnə tamaşası bizə müəllifin kimin tərəfində olduğunu göstərir.

Mübahisə insanlar, onların əxlaqi keyfiyyətləri haqqındadır. Burada göstərilir ki, insan qətiyyən kamil varlıq deyil. İnsanlar bəzən qüsurları, çatışmazlıqları, tez-tez taqətsizlikləri öz içlərində əridirlər. Bununla da iki mübahisə edən dostun – Alsest və Filintin fikirləri həmişə bir-birinə uyğun gəlmir.

Mən indicə baxıram insanların ətrafına

Hara boylanırlar, hamı cəsaoətsiz, yaltaqdır.

Tamahkar və hiyləgər, əclaf, ədalətsizdir,

- Alsest deyir (s.189). Bu fikirə qarşı Filint mübahisə etmir, qəmli-qəmli deyir ki, indi qəhrəmanlıq və şöhrət zamanı keçib.

Çoxları kimi siz də, mən hər gün yaprıxıram,

Bu dünyada çoxlu iyrəncliklər tapıram.

Mübahisə zamanı onlar deyirlər ki, tam kamil yaradılmayan insanları bunlara necə aid etmək olar? Alsest qəti olaraq çatışmazlıqların əleyhinədir, yüksək dözümlülüyü rədd edir. O, insanlara diqqətlə nəzər yetirməyi bacarmır, bədxahları xeyirxahlardan seçmək istəmir.

Filint isə başqa fəlsəfənin tərəfdarıdır. O, müstəsna olaraq bütün dünyaya nifrət etmək istəmir, fikirləşir ki, yüksək məhəbbətə və hörmətə layiq insanlar vardır. “Mən yaxşı insanları öz zamanımızda görürəm”, - o deyir. Filint insanlara qarşı həddindən artıq ciddi sərtliyin əleyhinədir. Həddindən artıq ciddilik nə üçün olsun? O, insan zəifliyinə fəlsəfi dözümlüklə çıxış edir. Müzakirə ləyaqətli insanların qüsurları, ictimai həyatda aparıcı pisliklər haqqındadır, lakin insanlara onları məsum zəiflikliklərini bağışlayırıq.

Molyer Alsesti mizantrop adlandırır. Lakin Alsestin mizantropiyası kədərli fanatik humanizm kimi başqa cürdür. Alsest həqiqətən insanları sevir, onları həqiqətpərəst, xeyirxah görmək istəyir. İndiki şəraitdə Alsest günəşdə ləkə olduğuna görə ondan üz döndərən insana oxşayır. Filint isə başqa fəlsəfənin tərəfdarıdır. Qarşımızda humanizmin iki şəkli vardır: birincisi, sərt humanizm, fanatist, öz ziddiyyətlərinə dönən Alsestin düşüncələridir; ikincisi, yumşaq, insan zəifliyini başa düşən, humanizm.

Molyerin komediyası fransız oxucu cəmiyyətinin, fransız ictimaiyyətinin müzakirə etdiyi Laroşfukonun “Kəlamlar” kitabının çap olunduğu ildə yazılmışdı (1665). Aristokrat yazıçı öz gəncliyini kral hakimiyyətinə və öz işlərinin uğuruna, ürəyində feodal zamanının işlərinə qayıtmaq inamını itirmiş, indi acığını insan nəslinin üzərinə axıtmışdır. Laroşfukonun qüsurlu insan təbiəti üzərinə çoxlu hücumları doğru idi, yazıçının çoxlu müşahidələri əvvəlki kimi aristokrat saray adamlarına aid idi.

Molyer öz komediyasında Laroşfukonun nəticələrinə qarşı müəyyən dərəcədə polemik çıxışlara yer vermişdir. Bir çox fransız ədəbiyyatşünaslarının ədalətlə qeyd etdiyi kimi, Laroşfuko Alsestin proobrazıdır (s.191).

Laroşfukonun fəlsəfəsi Fransanın aristokrat dairələrinə çox yaxın idi. Alsest də ümumiləşdirilmiş obraz kimi o illərdə məhz Molyerin çevrəsində inkişaf edən ədəbi mübarizələrin birinə şahidlik edir.

“Mizantrop” çapdan çıxanda Şarl Koten adlı hansısa bir abbat, dramaturqun ədəbi rəqibi və ədəbiyyatçı Menaj elan etdilər ki, Molyer özünün Alsest obrazının prototipi kimi ələ salmaq üçün hersoq Montozyeni seçmişdir.

Əgər Alsestin fəlsəfəsi Molyerin müasiri Laroşfukodan gəlirsə, Filintin fəlsəfəsi isə Montenin fəlsəfəsini əks etdiriir. Böyük humanist Monten heç vaxt insanları idealizə etməmişdir. Onun “Təcrübələr” kitabının çox səhifəsi insan zəifliyinin açımına həsr olunmuşdur, lakin Monten heç vaxt hər hansı bir mizantropik nəticələrə gəlməmişdir. Əksinə, onun kitabı insanlara böyük məhəbbətə, insan cəmiyyətində xeyirxahlığın və düzgünlüyün qələbəsinə inama həsr edilmişdir. Bu fəlsəfə “Mizantrop”un müəllifinin fəlsəfəsinə yaxın idi.

Molyer bir az da olsa özünün Alsest obrazını rüsvay etməyə çalışmışdı. Komediyanın qəhrəmanı müəllifi üçün nə qədər sevimliidisə, tamaşaçılar üçün də cazibəli idi. Lakin Molyer Alsestin tərəfində deyildi. O, həmişə öz qəhrəmanının məğlubiyyətini təsvir edir.

Alsese insanlardan mübarizədə barışmazlıq, xarakterdən böyük güc tələb edir, o, insanların zəifliyini bağışlamaq istəmir, özü həyatında ilk ciddi çarpışmasında bu zəifliklə üz=üzə qalıb. O, Selimena adlı qızı sevirmiş, biləndə ki qız yüngülbeyin və acıdildir, onun insan idealına uyğun deyil, amma onu yerə sevir.

Mən zəifəm, onda isə füsunkarlığın hədiyyəsi var,

Onda mən iyrənclik görə və mühakimə edə bilərəm,

Lakin hər halda onu sevmək gücündə deyiləm. (s.192)

- deyə etiraf edir.

Alsest özünün sevgilisindən düzgük, səmimiyyət və sədaqət tələb edir, arzu edir ki, o, hamının önündə hər şeyi etiraf etsin, hətta qəmli həqiqətlərdən də danışsın. Alsest şübhələrinə və gümanlarına görə əzab çəkir. O cürət edir, ona görə ki, onun etiraz etməsini, bəraət istəməsini gözləyir, inanır ki, özü həqiqətən sevir, yeni təminat, məhəbbətin yeni sübutunu istəyir. Selimena onunla mübahisədən təngə gələrək, özünün sadiqliyini sübut etmiş, elan etmişdi ki, daha onu sevmir. Bunu eşidən Alsest necə də dəyişdi, büzüşdü, əfsuslar olsun ki, aman istədi. Hücum edənin qarşısında o, müdafiə olunana çevrildi, geri çəkildi.

Apostol (həvari) acı həqiqətlə indi yoldan çıxaran yalanları tələb edir.

Mənə sadiq görünməyə heç olmasa çalışsın,

Mən tamamilə sizi fərz edəcəyəm (s.192)

- deyə Selimenaya yalvarır.

Molyer özünün qəhrəmanına və onun insanların zəifliyinə olan təkəbbürlü barışmazlığına gülür**.** O göstərir ki, qəhrəmanı özünün necə əleyhinədir:

Müdriklər nahaq yerə bizi sevməyə çağırırlar,

Biz adamların üzərində qorxu, heyhat hökmranlıq edir. (s.192)

Alsestlə Filint arasındakı fəlsəfi mübahisə bütün beş akt ərzində davam edir. Alsestin əsas mizantropik çıxışlarındakı sübutsuzluq tamaşaçıların gözü qarşısında açılaraq, onu səhnədəki fəaliyyətində canlandırır. Beşinci aktda Alsest məhkəmənin ona münasibətdə ədalətsiz qərarından danışır, bununla bərabər Filintin insanlar haqqındakı mühakiməsində təsdiqini tapan düzlükdən də hiddətlənir.

Filint yenidən fəlsəfi diskussiyanı tamamlayaraq, insanlardan qaçmamağa çağırır, onların nöqsanlı təbiətinə şübhə edərək, onlarla əlaqəni qorumağın, onlarla çiyin-çiyinə yaşamağın, onların nöqsanlarını islah etmək üzərində çalışmağın lazım olduğunu bildirir. Alsestin, Filintin dilindən söylənən bu fikirlər Molyerin düşüncəsinin məhsulu olub onun bəşər üzərinə nəcib hücumu, faciəviliyin kədərli dərki kimi səslənirdi.

Molyer Filintin dili ilə insanı təbiətin qüdrətli hamiyyətinə bağlayır. İnsan təbiətin bir hissəsi kimi özünün fiziki və intellektual görünüşündə onun tərk olunmuş cizgilərini özündə daşıyır.

Qəzəb bizi oyadanda mən zəiflik görürəm,

Lakin bütün bunları biz təbiətdən almışıq.

- Filint deyir.

Molyer Alsestin mizantropiyasındakı əsassızlığı büruzə vermək üçün onu qərəzsiz olaraq təkcə həqiqi şərlə qarşılaşdırmır, eyni zamanda onların xırda zəifliklərindən, peşmançılıqlarından zərər görən bütün bəşəriyyəti ciddi məzəmmət edir.

Alsest Filintə ona görə qəzəblənir ki, məzəmmət olunmağa layiq insanla görüşəndə öz fikirlərini lütvkarlıqla gizlədib, öz fikrini açıq şəkildə deməyib. Bu zəifliyə görə Alsest Filintlə dostluq tellərini qırıb. Selimena nəzakətlə və lütvkarlıqla görüşən zaman insanlar haqqında qeybət etməyi sevir. O, naz-qəmzə ilə pərəstişkarlarını ətrafına cəlb edir, onun davranışı ədəbsizcədir, o şuxdur, özünü qeyri-adi aparır. Bunları yumşaq zarafatla onun zəifliyinə aid edən Alsest qısqanclıqdan özünə əzab verir, onu və bütün insan nəslini lənətləyir. Oront adlı birisi ona öz sonetlərini oxuyur. Oront Alsestin çağırışlarına səs verən şücaətli və cəsurdur. O, hamıya hörmət edir və Alsestə dostluq münasibətləri bəsləyir, lakin Oront pis şairdir: oxuduğu sonet tamamilə mənasızdır. Lakin Orontun özünün sənətini sevmək azarı vardır, özünün istedadına inanır. Filint mərhəmətlə “bəxş olunmuş poetik istedad” haqqında olan fikrini müəllifdən gizlədir. Bu qovğa nəyə lazımdır? Məgər Orontun pis şeirləri dünyanı dəyişəcəkmi? Alsest isə şairə belə yanaşmır. Həqiqətən çox gülməli hövsələsizliklə tamaşaçıların səmimi qəhqəhələri altında Alsest Orontu lənətləyir:

Mən həmişə təkrar edirəm, belə sonet üçün şairi mühakimə etmək,

Boğazından asmaq lazımdır (s.194).

Alsest tamamilə ciddi olaraq özündən çıxır, qorxulu ittihamlar səsləndirir, insanlarda özünə nifrət oyadır. Alsest Selimenadan üz döndərir, məhəbbəti, xoşbəxtliyi rədd edir, ona görə ki, Selimena könüllü olaraq onunla təkliyi bölüşməyib.

Hamı məni satıb, hamı mənə amansızdır,

Nəsillərin hökmranlıq etdiyi girdabdan gedərəm.

Ola bilər bu dünyada öz şərəfini əzizləyən

İnsanın azad olduğu belə guşə var. (s.194)

Alsestin belə özünəməxsus donkixotluğu qəmli sonluqla qurtarır. Ona qarşı qoyulan nəcib və humanist Filint xoşbəxtlik qazanır. Filint uzun illər susaraq Eliantanı sevir, o, heç bir əzab çəkmədən, nifrət etmədən rəqibinin xoşbəxt olacağına qısqanmır. Onun humanist dözümlülüyü hamıya aydındır. Elianta da Alsestin məhəbbətinə nail olmayacağını biləndə əlini onun əlinə verir. Filintin də xoşbəxtcəsinə qızın onun yanına qayıtmasını istəyir. Alsestə vurulan Elianta sonradan səhdə ondan ayrılır ki, əzab çəkən filosofun vəkili olsun, gülən tamaşaçıya Alsestin axmaqlığı haqqında danışsın.

Hərçənd o, çox qəribə yanaşır hamıya,

Boynuma alıram ki, mən ona yaxşı münasibət göstərmişəm.

Və onun saflığı bəzən çox gözəldir,

Mənə görə tamamilə yaraşır qəhrəmana

Bizə belə xarakterlər nadir rast gəlir

Hamıdan belə uyğun saflıq istəyərdim. (s.195)

Molyer Eliantanın dili ilə öz qəhrəmanına qiymət verir.

“Saray ruhu qəlbdə doğulmur - Alsest deyir. Sarayda mənasız rol oynamaq, saray məddahlarını tərifləmək və markizlərin məzmunsuz axmaqlıqlarına dözmək onun ürəyini sıxır” (195).

Molyerin “Mizantrop” pyesi ictimai fikir tarixində böyük rol oynamışdır. Alsestin ifşaedici sərt nitqində Jan-Jak Russonun monarxiya və zadəganlıq əleyhinə gələcək siyasi tənqidinin rüşeymlərini tapa bilərik.

Molyerin “Xəsis” komediyası ilk dəfə 1668-ci il sentyabrın 9-da səhnədə qoyulmuş və həmin ildə də böyük uğur qazanmışdır. Pyesin sonrakı səhnə tarixi daha parlaq olmuşdur. Dünyanın ən yaxşı aktyorları Qarpaqon rolunu oynamışlar. Bu rolun ilk ifaçısı isə müəllif özü olmuşdur.

Pyesin ədəbi ənənəsi antik mənbələrlə əlaqəlidir. Molyerin Qarpaqon obrazının prototipinə Plaftın “Gombul” əsərində rast gəlirik, ondan əvvəl isə qədim yunan yazıçısı və filosofu Teofrastın “Xarakterlər” oçerkində xəsisliyin cizgilərinin verildiyini görürük. Teofrast insanların xarakterlərini onlara hökmranlıq edən ehtiyacların təsnifatını vermişdir. Antik (yeni antik və qədim Roma) komediya bu təsnifatdan istifadə etmişdir.

Molyerin komediyası tipik “xarakterlər komediyası”dır. Başqa sözlə, əsər bütün səhnə fəaliyyəti boyu əsas qəhrəmanın başlıca cizgisinin – hökmranlıq edən ehtiyaclarının, xəsisliyin açılmasına həsr olunmuşdur.

Pyesin əsas ideyasının səhnə tərtibatı özündə şərtiliyin cizgilərini daşıyır. “Səhvlər komediyası” adlanan belə əsərlərdə qeyri-adi tanımaların, toqquşmaların sırasında süjet şərti, mürəkkəb və dolaşıqdır. Şərti olaraq pyesin son dərəcə məşhur qəhrəmanları ədəbli gənc insanlar, dərrakəli və sadiq xidmətçilərdir.

Molyer insanın xarakterini bütün genişliyi və cürbəcür cizgilərini yox, təkcə xarakterin başlıca cizgisini təsvir edir. Fransız dramaturqunun bu səciyyəvi xüsusiyyətini göstərən A.S. Puşkin yazır: “Şekspirdə – Şeylok xəsis, gülünc, qisasçı, uşaqcanlı, itiağıllıdır. Molyerdə də – Xəsis simicdir” (s.196). Lakin burada nöqsanın məntiqi elə bir amansız həqiqətlə açılır ki, səhnə hərəkətinin məşhur şərtilik və qərəzliliyi pyesin əsas xəttini nəzərə çarpdırır, tamaşaçıların bütün diqqətini cəlb edir. Aktyorların səhnədə dediyi birinci sözdən axırıncı replikaya qədər hamısı ifşaya və xəsisliyin ələ salınmasına yönəldilmişdir.

Xəsisliyin nöqsan olması çoxdan insanları özünə cəlb etmişdir. Xəsislərin nəhəng obrazlarını V.Şekspir, A.Puşkin, O.Balzak, M.Qoqol, Saltıkov-Şedrin, M.F.Axundzadə, S.S.Axundov, N.B.Vəzirov və b. yaratmışlar. Xəsis obrazı ədəbiyyatda antik dövrdən indiyə qədər “ədəbi tip” olmuşdur. Molyerin Xəsis obrazı ilkin antik mənbələrdəki kimi gülünc və bədbəxtdir, o, ikrah doğurur, amma qorxulu deyil.

Pyesin əsas mənfi personajı qoca Qarpaqondur. Onu təmiz, xeyirxah və yaxşı insanlar əhatə edir. Onların arasında bir dəfə Qarpaqonun qızını xilas edən və ona vurulan ağıllı, düşüncəli gənc Valeri göstərmək olar

Qarpaqonun qızı Eliza mehriban, məhəbbət naminə özünün hüquqlarını cəsarətlə qorumağı bacaran qabiliyyətli bir qızdır. Xəsis qocanın oğlu Kleant tərbiyəli, atasının baxışlarından və həyat prinsiplərindən fərqli düşüncəli bir gəncdir. Kleantın vicdanlı, şəxsi mənfəətini güdməyən, fransızca tərcümədə “ox” mənasında olan Lyaflet adı verilmiş xidmətçisi vardır. O, qocanın qızılla dolu mücrüsünü ağasının Valer kimi ağıllı, nəcib, düşüncəli (sonradan Valerin onun qardaşı olduğu üzə çıxır) olan Mariana ilə evlənməsi üçün oğurlayır.

Pyesdə Molyerin aşpaz və arabaçı Jak dayıya simpatiyası hiss olunur.

Hətta məhəbbət işlərinin təşkilatçısı, elçisi hiyləgər Frozina xəsis Qarpaqona hara göz qoymağı göstərir. Frozina “mənim qəlbim daş deyil” - deyə sevənlərə ürəkdən kömək etməyi arzulayır. Bütün simalar Qarpaqonun ətrafında cəmləşir, o, hadisələrin mərkəzindədir. Tamaşaçıların da diqqəti ona yönəlmişdir. O, hüdudsuz, fantastik şəkildə çox xəsisdir. “Cənab Qarpaqon – bütün insanlardan ən az insanpərvərdir, bütün ölülərdən ən pisi və simic ölüdür… onun murdar xəsisliyi ümidlik gətirməyə qabildir” (s.197) – xidmətçi Lyaflet onu belə xarakterizə edir.

Qarpaqon təkcə xəsisdir, onun hərəkətləri səhnədə üzücü yeknəsək kimi görsənməsəydi, bu baş verməzdi. Qarpaqon 5 akt müddətində ancaq xəsis kimi təsvir edilir, hətta məhkəmə komissarı qızıl oğurluğu haqqında protokol tərtib edən zamanda o, qənaət xatirinə ikinci yanan şamı söndürməyə cəhd edir. Qarpaqonun xəsisliyi müxtəlif formalarda təzahür edir, onun sifəti o qədər ifadəli, o qədər tam gözəldir ki, təkcə özü səhnəni özü doldurur, tamaşaçıların bütün diqqətini özünə cəlb edir.

Qarpaqon şübhələnəndir, o, heç kimə inanmır, özünün sərvətini hamıdan gizlədir və həddindən artıq vasvasılıqla özünün sirrini açıb söyləmir. “Sən şayiə buraxdın ki, məndə gizlədilmiş pullar var?”, - deyə xidmətçidən soruşur. “Bəs sizdə gizlədilmiş pullar var?” – “Yox, yaramaz, mən bu haqda danışmıram. Mən soruşuram sən hirsindən kiməsə yalan demisən ki, məndə pul var?” (s.198).

Qarpaqon zər bir adamda həqiqi və ya ağlagələn oğrunu görür, real çərçivədən çıxaraq öz şübhələrini udur. “Əllərini göstər!” - deyə şübhələndiyi xidmətçisinə qışqırır. “Onlar budur!” – “O birisini” - xəsis bağırır.

Qarpaqon özünün xəsis olduğunu bilir, lakin bu həqiqəti qəlbinin dərinliklərində özündən gizlədir, hətta ona aydındır ki, xəsislik nöqsandır və eyibdir. “Kimdir onlar, bu xəsislər?”, xəsisliyi və xəsisləri söyərək xidmətçisindən soruşur. Qarpaqon bilir ki, haqqında danışdığı xəsis özüdür, lakin istəyir ki, onu başqa cür adlandırsınlar.

Molyer Qarpaqon, Valer və Eliza arasındakı söhbətin təsvir olunduğu səhnəni parlaq şəkildə təqdim edir, gənclər bir-birilərini sevirlər və gizli olaraq nişanlanmışlar. Qoca bu haqda heç nə bilmir və qızını qoca varlı Anselmə ərə verməyə hazırlaşır. Eliza müqavimət göstərir və Qarpaqon Valeri köməyə çağırır. Qızı cehizsiz alacaqlar – xəsis atanın başlıca arqumenti budur. Valer qocaya etiraz etmir, dolayı yolla onda insansevərlik hisslərini oyatmağa çalışır. Nahaq yerə. Qoca fikrində qətidir. “Cehizsiz!” (s.198). “Bu dəlil o qədər məhvedicidir ki, təkcə onunla razılaşmaq qalır, doğrudur, söhbət ondan gedir ki, heç olmasa ölənəcən xoşbəxt və ya bədbəxt olsunlar…” (s.198).

- Cehizsiz!

- Siz doğru deyirsiniz, bu şərait hər şeyi həll edir, heç olmasa qeyd etmək lazımdır ki, elə atalar vardır ki, onlar üçün qızlarının xoşbəxtliyi puldan artıqdır. Onlar qızlarını tamahkarlığa qurban verirlər…

- Cehizsiz!

- Sizinki həqiqətdir. Burada istər-istəməz ağzını yumursan. Cehizsiz! Bu sübuta qarşı dayanmaq mümkün deyil… “Cehizsiz!” - gözəlliyi, gəncliyi, əsilzadəliyi, şərəfi, ağılı, düzgünlüyü əvəz edir” (s.198).

Qoca Valerin sözlərindəki acı ironiyanı tuta bilmir: “Az şərəf budur! O, Orakul kimi danışır”, - Qarpaqon təəccüblənir, ona sevinir ki, öz dünyagörüşünə uyğun gələn, onun həyat prinsiplərini bəyənən, öz nitqi ilə ona cazibədarlıq verən adam tapılmışdır. Bu, xüsusən Qarpaqonu sevindirir, bu prinsiplərin həqiqətdə qəbuledici olmadığını ürəyində bilir, ona görə də yüksək özünütənqidi fikiri özündən qovur.. O, hiyləgər insansevərlik maskası altında özünün şiddətli tamahkarlığını gizlətməyi bacarır. Qarpaqon özünün bütün gicbəsərliyi ilə bərabər hiyləgərdir. O, gizli surətdə sələmçiliklə məşğuldur, çox böyük faizlə pulu borc verir, qurbanlarını hörümçək kimi axtarıb tapır, öz şəbəkəsinə dartır. Əgər Qarpaqon və Kleant saziş bağlayan zaman təsadüfən bir-birilərini tanımasaydılar, belə qurbanlardan biri özünün oğlu ola bilərdi. O bilir ki, onun istiqrazları var-yoxdan çıxarandı, insanlara bədbəxtlik gətirir. Lakin onu dinləmək lazımdır. O, bunları insansevərlik adına edir. “Mərhəmət, Simon dayı, yaxınlarımıza xidmət göstərmək bizim borcumuzdur, nə qədər qüvvəmiz var, bunu etmək gücündəyik” (s.199).

Xristian əxlaqı Qarpaqonun şəxsində tamamilə layiqli təşviqatçı tapmışdır. Əgər uğursuz, məşum Tartüfün obrazını xatırlasaq, bu əhəmiyyətlidir. Molyer hansısa teatral şərtiliyə əməl edir: özünü tanıtmayan oğul pulları özünü tanıtmayan atadan sələm faizi ilə götürür. Stuasiya qeyri-adidir. Lakin səhnənin bütün effekti xəsisin gözlənilmədən özü özünün xüsusi qurbanına və öz hakiminə çevrilməsi ilə bağlıdır. Bundan əvvəl o sevinirdi ki, ölən varlı atanın başısoyuq, ehtiyatsız varisini tapıb. O, gəncin utancaq və ya təcrübəsiz halından istifadə etməyə hazır idi. O, rəhmdillik haqqında, yaxınlarına kömək etməsi barədə danışırdı. Lakin sən demə, “ölən varlı ata” o özü imiş. Qarpaqon və başısoyuq varis onun oğlu Kleantdır. Qarpaqonun atılmış varisi, atanın var-dövlətini küləyə vermək istəyən onun oğlu Kleantdır. İndi onun “mərhəməti” ifrat dərəcədə “cinayət”, “qəbahətli istiqraz”, “azğınlıq”, “biabırçı israfçılıq” oyunu kimi başqa cürdür.

Bu səhnə güclü çıxmışdır. Pyesin bütün kulminasiyası buradadır. Molyer təkcə xəsisliyin nöqsanını göstərmir, bu nöqsanın qaynaqlandığı zəmini, pula olan ehtirası, onu qazanmağın çirkin yollarını da tənqid edir. Molyer burada cəsur söz olan “oğurluğ”u işlədir. “Sizə görə, cinayət törədən kimdir? Ehtiyacdan pul yığan birisi, yoxsa onu oğurlayıb heç yerə xərcləməyən başqası?” - deyə Kleant özünün sələmçi atasına müraciət edir (s.199).

Molyer “oğurluq” sözünü fransız sosialisti Prudonun elan etdiyi “xüsusi mülkiyyət – bu oğurluqdur” məqasında sosial mənada işlətməyib. Bu sözün sosial mənası Molyerin zamanında həmin anlamdan uzaq idi. Dramaturq pyesdə ata ilə oğul arasındakı “aşiqanə rəqabət” motivini vermişdir. Onlar hər ikisi bir qızı sevirlər. Bu, bir qədər süni görünür. Xəsisin qoca yaşlarında sevgisini təsəvvür etmək çətindir. Lakin Qarpaqonun xəsisliyi bu aşiqanə məhəbbət dünyasında nə qədər əlavə rənglər qazanır. Qarpaqon öz qızını kiməsə münasib bildiyi adama ərə verməyi arzulayır, təkcə o, cehiz tələb etməsin, amma özünə alacağı gəlindən cehiz almağı arzulayır. Elçi Frozina öz peşəsi səviyyəsində çox zərif psixoloqdur, o dəqiqə qocanın fikrini və maraqlarını tutur. “Qızın illik gəliri 12 min livrdir”, - deyə o elan edir, sonra ona bu məbləğin mənasını açır: üç minini qənaət hesabına tələbkar olmayan ərinə gətirməyi vəd edir, 4 mini paltardan olan qənaətdir, 5 mini o, kartoçka oyunundan (yeyinti məhsullarının kartoçka üsulu ilə bölüşdürülməsi üsulu nəzərdə tutulur) imtina edən qoca üçün saxlayır. “Bəli, bu çox yaxşıdır, ancaq bütün bunlar necə də əhəmiyyətlidir”, - həyəcanla qoca deyir.

Frozinanın sonrakı mühakimələri guya qocanı gəncjən üstün tutaraq, Qarpaqonun “gözəllik” və Mariananın təəccüblü zövqü haqqındadır. Lakin bu səhnədə Molyer pyesin əsas ideyasını ustalıqla vermişdir. Burada tamaşaçıların gözü qarşısında şantajçı qadının məğlubiyyətini bilməyərək xəsisin simicliyi və zirəkliyi yarışı gedir. Hiyləgər Frozinanın hücumları sənətin bütün qanunları üzrə aparılır, lakin nahaq yerə, qocanın xəsisliyi onun zirəkliyindən güclü görünür.

Pyesdə süjetin kulminasiyası qızıl mücrüsünün oğurlanmasından sonra dəli olan Qarpaqonun monoloqudur. Qoca nişanlayır, günahkarı axtarır, öz əlindən tutur. “Ax, bu mən özüməm!” - bir dəqiqəliyə o şübhə edir və sonra yenə ağı, yenə qışqırıq. “Siz oğurluqda kimdən şübhələnirsiniz?” - deyə komissar ondan soruşur. “Hamıdan. Mən istəyirəm ki, siz hamını - şəhərdəkilər kimi qıraqdakıları da həbs edəsiniz - ağlı çaşmış qoca cavab verir. – Hamını”. Bu dünyada heç bir adam ona inam təlqin edə bilməz. O, bütün dünyada təkdir, heç kimi, nə dostunu, nə uşaqlarını sevmir, adamayovuşmazdır, eqoistdir (s.200).

Pyes şən razvyazka ilə bitir, gənclər arzu olunan nikaha girirlər. Mariana və Valer öz atalarını tapırlar. Hətta Qarpaqon da xoşbəxtdir, oğurlanan pullar ona qaytarılır. O, səhnədən sevinc dolu çığırtı ilə çıxır: “Mənim əziz mücrüm tezliklə mənə qayıdır!”. Molyer optimistdir, o, şərin qələbəsinə inanmır.

“Zadəganlıqda meşşanlıq” (1670) komediyası 1670-ci ildə Şambor qəsrindəki şənlikdə kral ovu münasibətilə tamaşaya qoyulmuşdu, lakin sarayın xoşuna gəlməmişdi. Doğrudur, dəbdəbəli balet komediyanın mətnində quraşdırılmış (musiqisini bəstəkar Lyulli yazıb) təmtəraqlı türk nəzakətini parodiya edərək, yaltaqlanırdı. İş onda idi ki, bundan bir az əvvəl türk səfiri Versalın dəbdəbəsi haqqında kifayət etməyəcək dərəcədə çox coşğunluqla rəyini bildirmişdi və son dərəcə kral XIV Lüdovikin heysiyyətinə toxunmuşdu (s.201).

Lakin təmtəraqlı balet yox, yazıçının mahir qələmi ilə yazılmış fransız həqiqətlərinin gözəl realist təsvirini verən bu komediyaya müasirləri heyran olmuşdular.

Versalın saray adamları əsərin ideyasına dair özlərinin müəllif tərəfindən qoyulmuş teatr tamaşasına dair narazılıqlarını ifadə etməyi əsaslandırırdılar. Kleant adlı bir gənc, komediyanın qəhrəmanlarından biri, nəcib, ağıllı və vicdanlı zadəgan olmadığına görə fəxr etməyə cürət edir və bu cavan oğlan tamaşaçıda müsbət şəxs kimi simpatiya yaradır, heç bir səhv etmədən güman etmək olar ki, müəllifin özünün də zadəgan tituluna kifayət qədər ehtiramı olmamışdır. Bu təxmin hələ komediyanın cəhətlərinin sırasında möhkəmləndirilir: mənfi insanın sifəti ilə, şərəfsiz fırıldaqçının, qraf Dorantın israfçılığından nəticə çıxaran, onun sevimlisi markiza Dorimena komediyada kifayət qədər xoşa gəlməyən rol oynayır. Versalın saray adamları belə hiyləgərlik edirlər: qabatəhər tacir arvadı xanım Jurden açıq ürəklə və ədalətlə onların yoldaşlarını məzəmmət edir: “Çoxdan mən başa düşmüşəm ki, həmin anda sizdə nə baş verib? Mən axmaq deyiləm. Mənim ərimin axmaqlığına göz yummaq kifayət qədər iyrənclikdir. Bəli, siz xanımlar! Tanınmış xanımın ailəsində nifaqın olması eyib və ədəbsizlikdir, mənim ərimə icazə verin sizə qulluq etsin” (s.201).

Qoca yaşlarında aristokrat maneralarını öyrənmək istəyən burjua Jurden evdə özünə çoxlu müəllimlər gətirərək, titul və rütbə haqqında arzulara dalaraq, hər şeydən əvvəl ona görə qarışıq salır ki, adamların cərgəsinə o, ehtirasla soxulmaq istəyir, həsrətində olduğu uyğun arzuya layiq deyil.

Molyer qətiyyət “kübarlığın” düşməni deyil. O, gözəl başa düşür ki, mədəniyyət və ona bağlı olan hər şey zadəganlığın əlindədir, “Ərlərə ibrət dərsi” komediyasında müsbət qəhrəman Arist elan edir:

Dünyəvi məktəb tərbiyəliliyi təlqin edərək,

Bizi kitabdan heç də az öyrətmir. (s.202)

Dorant Jurdenlə müqayisədə vəhşilərə baxanda müasir insan kimi görünür. Bu personajın komediyalılığını qəsdən nəzərə çarpdıraraq, Molyer burjua Jurdeni təsvir etdiyi qədər zadəganları qətiyyən şarj etmir. Dorant kobud tərbiyəsiz zadəgana şübhə etdiyi kimi, Jurdenə də şübhə ilə baxır. Həqiqət onun qarşısında Jurdenin kobud manerasının kübar parıltısı kimi son dərəcə inandırıcıdır, lakin Jurdenin kobud sadəlövhlüyü şən təbəssüm oyadır. Dorantın soyuq fırıldaqçılığı isə ikrah və iyrənclik doğurur. Buna baxmayaraq, o, elə də axmaq deyil. Əsl burdua kimi o, hər qəpiyini sayır. Qeyd dəftərçəsindən kənara çıxmayaraq, Doranta məlumat verir ki, harada, nə vaxt və nə qədər ondan borc götürüb.

Dərzinin kostyumuna nəzər yetirərək başa düşüb ki, ona verilən parça materialının hissəsindən özünə də tikib. “Əla, amma niyə mənim parçamın hissəsindən götürüb?” - deyə özünü itirən dərzidən soruşuö. Jurdenin markiza ilə söhbətində əsl hazırcavablıq görsənir.

Molyer incə rəssam kimi burada onun zümrə psixologiyasının cizgilərini nəzərə çarpdırmağı unutmur. “Mən çox istəyərdim ki, markiza məni təmiz sikkə kimi qəbul etsin”, - deyə elan edir. “Təmiz sikkə”, tamamilə qiymətli, yüksək əyarlı!

Jurdenin fəlsəfə müəllimi ilə söhbətinin dərin mənası vardır. Jurden ilk dəfə olaraq şeir və nəsr haqqında eşidir və özü üçün vacib kəşf edir. Sən demə, qırx ildən artıqdır ki, o, prozadan danışır, halbuki o, markizanın məhəbbət məktublarının mətnini əla tərtib edir. Onun fəlsəfə müəlliminin təklif etdiyi təmtəraqlı frazanı çevirməyə ağlı və sağlam fikri çatır. “Yazın, onun gözündəki alov sizin ürəyinizdə külə dönmışdır, siz buna görə gecə və gündüz çox şiddətlə dözürsünüz…”. – “Yox, yox, heç nə lazım deyil”, - deyə burjua etiraz edir. Molyer özünün komediya personajının sağlam fikrinə müraciət edərək, dəbdəbəli qəliz presioz ədəbiyyatına bic-bic gülür. Sadəlövh Jurdenin dili ilə Molyer öz dövrünün dəbdə olan pastoralını tənqid edir. “Bütün çobanlar elə çobandırlar” - Jurden narazı halda qışqırır. Bu böyük uşağın dili ilə həqiqət danışır. Fransız ədəbiyyatında yüz il bundan sonra belə narazılıqla “çobanların” təzyiqini Jan-Jak Russo da ifadə edir (s.202).

Jurden – böyük optimist özünün sinfinə layiqdir. O, “həzin mahnıların” düşmənidir, o, şənlənmək istəyir. Zadəgan salonlarında qəbul edilmiş incələşdirilmiş təntənəli nəğmələr onu bihuş edir, “Sevimli Janeta” haqqında istehzalı coşğun bəndlər ürəyə əzizdir, belələrini o, özünün gəncliyində oxuyurdu.

Jurden Molyerin komediyalarının ən yaxşı qəhrəmanıdır. Bu komediya üzrə müxtəlif şərhlər vardır. Biri deyir Molyer burjua Jurdenin zadəgan olmaq arzularına gülməklə barışdırıcı kompromis fəlsəfəni təbliğ edir. Digərləri təsdiq edir ki, Molyer “burjuaziyanın ideoloqu”dur, ona simpatiyası vardır, öz silahdaşlarını zadəganları yamsılamanın məhvedici nəticələrindən çəkindirir, fikirləşirlər ki, bu ideya fransız dramaturqu Molyeri zorla özünə bağlayır. Molyerin gözündə tacirlik xalqın ən vacib missiyalarından birini həyata keçirir, o, cəmiyyətin iqtisadi həyatını aktivləşdirir. XVII əsr merkantilizm (mənfəətpərəstlik, xəsislik, XVI – XVIII əsrlərdə Avropada xarici ticarətdə aktiv balansın yaradılması ilə ölkə daxilində kapitalın toplanması hesabına ölkənin rifahının yüksəldilməsinə yönəlmiş iqtisadi nəzəriyyə və siyasət) nəzəriyyəsinin geniş yayıldığı əsr kimi cəmiyyəti varlandırmaqda tacirliyin xüsusi rol oynadığına əhəmiyyət verir. XIV Lüdovikin naziri Kolberin siyasəti merkantilistlərin ideyasını həyata keçirməyə yönəlmişdi, Molyer isə bu siyasəti hiss edirdi.

**“Skapenin kələkləri”** (1671). Molyer “yüksək” klassik komediyanın normalarının qoruyucularını yüngül məzhəkələrinə görə məzəmmət edirdi. Şən, sadə, yonulmamış xalq yumoru nəinki Bualonu, Volteri də heyrətləndirirdi. Belə farsların (yüngül məzhəkə) klassik nümunəsi kimi “Skapenin kələkləri” adlı 3 aktlı komediyanı göstərmək olar. Burada önümüzdə bir-birini sevən, onların nikahını istəməyən qənaətcil və xəsis ataların əngəllərinə qarşı dayana bilməyən təcrübəsiz gənc cütlər durur. Burada məharətli, fərasətli, fəhmli və təmizqəlbli xidmətçisi Skapen sevən gənclərin arzularını yerinə yetirərək, onların problemlərini yoluna qoyur. Burada paltardəyişmə və hiyləgərlik, mürəkkəb kələklər, zarafat və hazırcavablıq, çoxlu iddiasız şənliklər, əyləncə vardır. Skapen özünün sahibi xəsis Jerontdan qisas almaq üçün onun üzərinə quldurların hücumunu təşkil edir, onu tutub torbaya basır, rahatca kötəkləyir. Fransız rəiyyəti ilə qarışdırılmış bu səhnəni Bualo xüsusilə ciddi tənqid etmişdir. Bualonun fikrincə, Molyer həddindən artıq xalqı sevərək, onun xoşuna gəlsin deyə bu zərifliyi və incəliyi oyunbazlığın xatirinə yaddan çıxartmışdır. Bualo “Poetika sənəti” traktatında “Skapenin mənasız yerə çevirdiyi çuvalda mən “Mizantrop” müəllifini çox tanıya bilmirəm”, - deyə yazmışdı (s.205).

Buna baxmayaraq, Molyer haqqında danışılan farsda yüksək komediya ustalığı görmüşdür. Xəsis Jerontdan qocanın oğlunun sevgilisinin əsirlikdən satın alınması üçün 500 ekyünün aldadılıb alınması səhnəsi nəyə desən dəyər. Skapen Leandrın quldurlar tərəfindən tutulması üçün versiya fikirləşir. Qoca oğlu Leandrın quldurlardan geri alınmasını təklif edir. Skapen quldurların axmaq olmadığını və ağanı xidmətçiyə dəyişmədiklərini söyləyir. Qoca pul əldə etmək üçün ona cır-cındırı satmağı təklif edir. Cır-cındır qəpik-quruş dəyərindədir, o, bunu gözəl bilir, lakin pulundan ayrılmaq istəmir. “Sən deyəsən 400 ekyü dedin?” - qoca soruşur. – “Yox, 500”. Publika yenə xəsisin naləsini eşitməkdən həzz alır. Jeront özünü məcbur edərək, pulu çıxarır, Skapenə tərəf itələyir, lakin hər halda onları vermək gücündə deyil, o, öz əllərini pullara tərəf aparır, yenidən pulları cibinə soxur. “Mən onda gedirəm, oğlunu sən özün xilas elə!” - “Bəs pullar?” – “Necə, məgər mən onları sənə vermədim?”. Sonrası həmin ruhda davam edir.

Gördüyümüz kimi, təmiz daxili komizmlə dolu fars kimi “aşağı” janrda Molyer Molyer kimi qalır. Xəsis Jeront xəsis Qarpaqonla səsləşir.

**Rasinin yaradıcılığı** (1639 – 1699)

Jan Batist Rasin 1639-cu il dekabrın 21-də Ferte-Milonda əyalət məhkəmə məmuru ailəsində anadan olmuşdur. Rasinin zadəgan nəsli yaxın keçmişdə “zadəgan mantiyası”na (zadəganların geyindiyi qolsuz uzun üst geyimi) mənsub idi, məşhur nəsillərin baxışına görə onlar əsl zadəgan deyildilər və üçüncü zümrəyə daxil idilər.

Valideynlərini erkən itirən Rasin nənəsinin himayəsində qalmışdır. Nənəsi onu Bova şəhərində kollecə, sonra Por-Royalda Qranja məktəbinə qoymuşdu. Onun müəllimləri yansenist idilər (XVII – XVIII əsrlərdə katolizmdə islahatçı hərəkatın üzvü), katolik kilsəsində hökmranlıq edənlərə münasibətdə ziddiyyətdə olan dini sektanın üzvləri olmuşdular. Öz dini hökmlərinə sadiq və mömin olan monax-yansenistlərin inancları öz tərbiyələri ilə Rasinin düşüncəsində dərin iz qoymuşdular. O, həmişəlik dini-xəyalpərəst qalmışdı, bir qədər melanxoliyaya (məyusluğa, hədsiz vəcdə gəlməyə) və mistik ekzaltasiyaya meyilli olmuşdur

Rasin poeziyanı kiçik yaşlarından sevmişdir. O, Sofoklu və Evripidi demək olar ki, əzbər bilirdi. Təsadüfən oxuduğu incə romantik məhəbbətə həsr olunmuş “Teagen və Harikleya” adlı yunan romanı onu heyrətləndirmişdi. Monaxlar kitabın “ziyanlı təsiri”dən qorxaraq, ondan götürüb yandırmışdılar. O, ikinci nüsxəni tapmışdı, yenə götürüb yandırmışdılar. Onda Rasin kitabın yeni nüsxəsini axtarmış, bunun da yandırılacağından qorxaraq onu əzbərləmişdi.

Rasin 1658-ci ildə Parisə gəlir ki, Qarxur kollecində öz təhsilini davam etdirsin. O zaman fəlsəfə, daha dəqiq, formal məntiqin tapşırıqları, axırıncısı fəlsəfi elmlərə birləşdirilmişdi, gənc şairi az maraqlandırırdı.

1660-cı ildə Paris gənc kral XIV Lüdovikin toyunu təntənəli surətdə bayram edirdi. Şair bu hadisə ilə bağlı “Senanın nimfası” adlanan oda yazmışdı. Yaradıcılığa yeni başlayanlar kimi o da bəyənilmə üçün rəsmi tanınan şairlərin yanına gəlmişdi. Həmin günlərdə məşhur olan və həmişəlik unutduğu Şaplen xeyirxahlıqla ona yanaşaraq, o vaxt XIV Lüdovikin sözükeçən nüfuzlu naziri Kolber haqqında danışdı və kralın adından ona 100 luidor bağışladı, tezliklə ona literator kimi pensiya kəsdilər. Beləliklə, şair Rasin rəsmi ad aldı.

İyirmi iki yaşlı cahil, qürurlu, tərs, nəhayət, qüdrətli kral yekunda Fransanın əməkçilərinin əsrlərcə əməyini qiymətləndirərək, krallığın idarəçiliyini qəbul etmişdi.

XIV Lüdovik hakimiyyəti və qadınları, daha sonra bağçanı, tikililəri, karetada ordugaha səfəri sevirdi. Nikaha girib əylənməyə başladı, balet və karusellə başını qarışdırdı. Onun qəşəng və təmtəraqlı sarayı dramaturqlar üçün nümunə oldu.

Teagen və Harikleya obrazları Rasini çox heyran etmişdi və ona rahatlıq vermirdi. Süjet onun xoşuna gələndən sonra o, pyesi yazmışdı, Pal-Royal teatrının direktoru olan Molyerə göstərmişdi. Yaradıcılığa təzəcə başlayan Rasinin bu pyesi zəif idi, lakin Molyer onda olan istedadı görmüş, Rasin onun məsləhəti ilə əsərin üzərində işləməyə başlamışdı. 1664-cü ildə onun ilk faciəsi olan “Fivaida” səhnəyə qoyulmuşdu. Bir ildən sonra Rasin “Aleksandr” faciəsi ilə Parisin diqqətini özünə cəlb etdi.

Onu fransız faciəsinin atası Kornel də müşahidə etmişdi. Lakin Kornelin çağırışı çox sərt idi: gənc oğlanın yaxşı poetik istedadı vardır, lakin dramaturgiya sahəsində heç bir qabiliyyəti yoxdur, o, başqa janrı seçməlidir (s.207).

Heç də hamı bu fikri bölüşmürdü. O dövrdə Fransanın məşhur yazıçısı Sent-Evremon demişdi ki, Rasinin pyesini oxuyarkən Kornelin qoca olmasına heyifsilənmişdi, onun ölümündən sonra faciənin də ölməsindən qorxmuşdu. Tezliklə Rasin Pti-Burbon teatrına üstünlük verərək, Molyerin teatrını tərk etdi, bu teatrda özünün “Aleksandr” faciəsinə quruluş verdi.

1667-ci ildə “Andromaxa” tamaşaya qoyuldu, fransız teatrında nə isə yenilik baş verdi. Bu ayrı cür faciə idi, Kornelin yaratdıqlarından fəiqlənirdi. Fransız tamaşaçısı teatrların səhnəsində bu vaxta kimi iradəli və güclü, qalib gəlməyə qabil adamları görmüşdü, indi o, insanları zəiflikləri və çatışmazlıqları ilə görürdü.

Fransız tamaşaçısı heyrətlənmişdi, lakin hücumlarsız da mümkün olmadı. Syublinyi adlı birisi “Ağılsız gün və ya Andromaxanın tənqidi” adlı komediya yazdı, Rasinin ona uğursuz görünən ayrıca danışıq ibarələrini ələ saldı.

Bir il sonra Rasin yeganə komediyası olan “Ərizəbazlar” (məhkəməbazlar) pyesi ilə çıxış etdi. Burada o, Aristofanın “Arılar” komediyasının motivlərindən istifadə edərək, məhkəməbazlığın həyəcanını təsvir etdi. Tamaşaçılar bu pyesi soyuq qarşıladılar. Lakin Molyer ikinci tamaşada iştirak edərək pyesi bəyəndi, ona rəyini bildirdi.

“Ərizəbazlar”ın ardınca Rasin “Britanik” faciəsini tamaşaya qoydu, tamaşaçıları təəccübləndirdi. Təkcə Bualo şövqlə müəllifə yanaşaraq ucadan səsləndi: “Sizin bu yaratdığınız çox əladır!” (s.207). Nəticədə publika da bu gözəl qeyri-adi pyesi ləyaqətlə qiymətləndirdi.

1670-ci ildə Kornel və Rasin yarışa girərək eyni süjetli iki faciə (Kornel “Aqasilay”, Rasin “Berenika”) yazdılar. Müasirləri arasında Rasinin pyesi böyük uğur qazandı. Lakin Volter onu şairin dramaturji irsində ən zəif əsər hesab etdi. “Amma nə qədər gözəl detallar var!” - deyə o səsləndi: “Onun şeirlərində həmişə demək olar ki, ifadəolunmaz cazibə hökmranlıq edir.

Korneli bu təmizliyi, zərifliyi heç vaxt bilmədiyinə görə bağışlayırıq. Lakin Rasindən sonra heç kimin onun heyranedici üslubuna qalxa bilməməsi necə baş verə bilər?” (s.208).

İki il sonra Rasin teatra müasirlərinin faciəsi haqqında (türklər haqqında) qeyri-adi pyes verdi. “Bayazet” adlanan bu pyes türk sarayının adətlərindən bəhs edirdi. Söyləyirlər ki, teatra gələn Kornel tamaşa zamanı yanında oturana pıçıldamışdı: “Paltar türklərin, xarakterlər isə fransızındır” (s.208).

Rasinin 1673-cü ildə Kornel ruhunda yazdığı “Mitridat” adlı yeni pyesi üzə çıxdı. Bu pyesə onun müasirləri necə yanaşdılar? Buna xanım de Sevinyenin müxbir məktubu şahidlik edir: “Mitridat” heyranedici pyesdir. Ağlayırsan, həmişə vəcdə gəlirsən, ona otuz dəfə gəlirsən və əvvəlkindən otuz dəfə daha gözəldir” (s.208).

Rasini Akademiyanın rəsmi, tanınmış (xalqın 40 görkəmli mədəniyyət xadimlərinin) üzvləri sırasına qəbul etdilər. Hətta Molyer bu akademiyanın üzvü seçilməmişdi, buna dramaturqun heç cür rədd etmək istəmədiyi aktyor sənətinə xor baxılması mane olmuşdu. Rasin qorxa-qorxa sadə və anlaşılmaz ənənəvi giriş nitqi söylədi. Onu dinləmək üçün iclasa gələn Kolber heç nə başa düşmədi. Rasin Kornel öləndən sonra Akademiyanın iclasına gəlmədi.

Dramaturq 1674-cü ildə “İfigeniya Avliddə” pyesini tamamladı. Əsər böyük uğur qazandı. Volter bu pyesi ən yaxşı əsər adlandırırdı. “O… faciələrin faciəsi! Bütün zamanların və bütün ölkələrin cazibəsi! Vəhşilərin kədərini sənin böyük ləyaqətin hiss etmir!”. XVII əsrin ikinci yarısında Fransada ona fransız faciəsini Şekspirin teatrına qarşı qoymaq lazım olduğu günlərdə ucadan deyirdi (s.208).

“Fedra” faciəsi (1677) dramaturqun həyatında baş verən qəmli hadisə ilə bağlı idi. Aristokratlar qrupu başda Mazarininin yaxın qohumları olmaqla onu ələ salmağı qərara aldılar. Həcv yazan satqın şair Pradonu həmin mövzuda pyes yazmağa və Rasinlə yarışa girməyə təhrik etdilər. Teatrda əvvəlcədən yerlər bu qrup tərəfindən satın alınmışdı və Pradonun pyesinin tamaşası zamanı salon tamaşaçılarla dolmuşdu, başqa gün Rasinin “Fedra”sının tamaşası zamanı isə yerlər boş idi.

Bu çirkin oyunbazlıq dramaturqu təhqir etmişdi. O, inciyərək uzun müddət teatra gəlmədi. Rasin evləndi, dostu Bualo kimi kral istorioqrafı (tarixi biliyin inkişafı və tarixi mənbələr haqqında elmlə məşğul olan) vəzifəsini aldı və bir daha pyes yazmamağı qərara aldı.

On iki il sonra xanım de Menteronun xahişi ilə Rasin onun himayəsində olan Sen-Sir pansionunun qızları üçün “Esfir” (1680) pyesini yazdı. Pyes üç aktdan ibarətdir, kralın dindar rəfiqəsinin tələb etdiyi kimi orada heç bir məhəbbət konflikti yoxdur.

Rasin 1691-ci ildə özünün sonuncu faciəsi olan “Ataliya”nı yazdı və həmişəlik teatrdan getdi.

O, bir dəfə xanım de Mentenon ilə xalqın ağır həyatından danışanda kübar qadın xahiş etdi ki, o, fikirləri müfəssəl xatirə qeydləri formasında ifadə etsin. Rasin çox qeyrətlə bu işi qəbul etdi. Xalqın əzablarından qəlbən kədərləndi və onun bədbəxtliyini nə iləsə yüngülləşdirə biləcəyinə ümid etdi. Bu qeydlər kralın gözünə sataşdı və o, həddindən artıq narazı qaldı. “Əgər o, yaxşı şeirlər yazırsa, nazir olmaq barədə hələ düşünmür?” - XIV Lüdovik dedi (s.209).

Rasin kralın mərhəmətsizliyindən qorxdu. Bir dəfə Versal parkında gəzərkən o, xanım de Mentenonla qarşılaşdı.”Sizin uğursuzluğunuza mən günahkaram, dedi, lakin mən sizin kralın sərəncamınızda olduğunuza inanıram, səbirlə gözləyin” – “Yox, bu, heç vaxt olmayacaq, - Rasin ona cavab verdi, - məni alın yazısı izləyir. Mənim xalam var (teatrı şeytan yeri sayan monaxinya, dramaturqu mühakimə edən qohumu), o, gecə-gündüz allaha yalvarır ki, mənə cürbəcür bədbəxtliklər göndərsin, o, sizdən güclüdür” (s.209).

Karetanın taqqıltısı eşidildi. “Gizlənin, bu, kraldır!” - xanım de Mentenon qışqırdı. Bədbəxt şair kolun arxasında gizlənməyə məcbur oldu.

Zaman belə idi, monaxın bir narazı baxışı adamları Rasin kimi həssas və qorxaq olmağa məcbur edirdi. Rasin xəstələndi, 1669-cu il aprelin 21-də vəfat etdi. O, xristian allahına nəcib tərbiyəçisinin gəncliyində aşıladığı dərin inamı ilə Por-Royalın qadağalarını pozaraq, dramatik şair kimi öldü. O, vəsiyyətnaməsində yazmışdı: “Allahın, Oğulun və Müqəddəs Ruhun adına. Xahiş edirəm mən öləndən sonra cəsədimi Por-Royal de Şama aparasınız, qəbiristanlıqda Ramonun ayağı altında dəfn edəsiniz, acizanə yalvarıram, iqumen anna və monax bu şərəfi mənə göstərsinlər, boynuma alıram ki, keçən cəngəlli həyatımda Ona xidmət etməmişəm” (s.209 – 210).

**Rasinin estetik görüşləri**. Jan Batist Rasin o zamanda yaşamışdır ki, onda fransız dahisi hər şeyə tamamilə nail olmuşdu, amma dili çox mürəkkəb idi, qızıl əsrin (yunan dövrü nəzərdə tutulur) bütün təravətini hələ qoruyurdu. O, antik şairlərdən öyrənmişdi, onlardan zövq alırdı və sona qədər gözəllik və ağılla dolu ellin və latın ənənələrinə əməl edərək poeziyanın oda, epopeya, faciə və komediya formalarını yaratmışdı. İncəlik, həssaslıq, coşğunluq, biliyə maraq, hətta zəifliyi – onun bütün həyəcanlarını başa düşməyə imkan yaradırdı. XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəllərində Fransanın ən yaxşı şairlərindən biri Anatol Frans Rasin haqqında belə yazmışdı: Rasin fransız klassisizminin ən yaxşı zamanında yaradıcılığa başlamış, XVII əsrdə Fransa poetik qüvvələrinin zirvəsini fəth etmişdir. Onun faciələrindən danışarkən demək lazımdır ki, onlar Fransanın həqiqi şöhrətini təşkil edir. Şairin estetik mövqeyinə nəzər salaq. Rasin ustalıq və dramaturqların yaradıcılıq məsələləri haqqında az yazmışdır. O, bəzi fikirlərini bu məsələ ilə bağlı yığcam söyləmiş, amma pyeslərinin çapındakı mənalı “Ön söz”lərində ifadə etmişdir.

Dramaturq “Andromaxa”nın “Ön söz”ündə özünəxas yumşaqlıqla, tamam şəffaflıqla öz günlərində zərif ədəbiyyatı, “mükəmməl qəhrəmanları”, qəşəngliyi, zərifliyi, nəzakətliliyi, xanımı Seladona cəngavər sadiqliyini, bütün presioz romanlarının tipik nümayəndələrini təşkil edən “mükəmməl qəhrəmanları”nı tənqid edirdi.

“Pirr bizim romanı oxumamışdır”, - deyə Rasin özünün “Andromaxa” faciəsinin qəhrəmanı haqqında yazırdı: - “O, anadangəlmə sərt idi. Və qəhrəmanların heç də hamısı Seladon kimi yaradılmamışdı” (s.210). Biz burada real insanlara, real insan münasibətlərinə ədəbiyyatın müraciət etmək cəhdini görürük. Bu, olduqca cəsarətsiz, qədim avtoritetlərə ehtiyatla cəhd etməkdir. “Horatsi bizə Axillesi olduğu kimi, sərt, əyilməz, qəzəbli təsvir etməyi məsləhət görür”. “O necə olub?” - bu, realizmin birinci tələbidir – bəzək-düzəksiz, həyatın düzgün təsviri, bunu təsdiq etmək üçün Rasinin zamanında Horatsinin avtoritet olması labüddür. Eyni zamanda Rasin daha ciddi avtoritetə, yunan filosofu Aristotelə söykənir. Rasin Aristotelin dramaturji konfliktin elementi olan “faciəvi günah” haqqındakı fikrindən istifadə edir. Maraqlıdır ki, alman maarifçisi Lessinq də XVIII əsrdə fransız klassisizminin estetik prinsiplərini tənqid edərkən Aristotelin “faciəvi günah” haqqında təliminə söykənmişdi.

Lakin Rasin özünün müasirlərinə Aristotelin təlimini ona görə xatırladırdı ki, rəssamın insan təbiətinin zəifliyinin təsvirinə hüququnun olmasını təsdiq etsin. O yazırdı ki, Aristotel bizdən uzaq olsa da, bizdən kamil qəhrəmanlar yaratmaq tələb etmir, lakin, əksinə, arzulayır ki, faciəvi qəhrəmanlar, faciədə qəza yaradan bədbəxtliklər axıra qədər xeyirxah, axıra qədər bədxah olmasın (s.211). Rasinin dilində bu fikir tamamilə diqqətəlayiq idi. Əslində qəhrəmanların “xeyirxah” və “bədxah” kimi bölünməsinin rədd olunması, xarakterlərin həddindən artıq təzadlılığından imtina, başqa sözlə, əsl real insanın səhnədəki obrazına yaxınlaşmağa çalışmaqdır (s.211).

Rasin “Britanik” faciəsinin “Ön söz”ündə özünün dramaturji nəzəriyyəsini daha da inkişaf etdirir. Nöqsanları belə göstərmək lazımdır ki, eybəcərlikləri başa düşməyə və nifrət etməyə məcbur edəsən, - o deyirdi və qədimliyə söykənirdi: “Onların teatrı məktəb idi, orada ləyaqətlilər fəlsəfə məktəblərindən heç də pis təlim vermirdilər. Təəssüf etmək lazımdır ki, bizim əsərlər nə qədər ciddi, nə qədər faydalı öyüd-nəsihətlərlə doludur” (s.211).

Rasinin düşüncəsinə görə, “məntiqilik”, “sağlam fikir” - bunlar klassisistlərin düşüncəsi üçün vacibdir. Məntiqilik əsərin bütün əsası – ideya, emosiya və təsviri vasitələridir, əsərin mükəmməlliyinin girovudur, ağıla və müasirlərinin ürəyinə, nəsillərə, əbədiliyə yol açır (s.212).

“Homeri və ya Evripidi yamsıladığım bizim teatrda göstərilən təsirə görə mən çox böyük ləzzətlə təəccüb etdim ki, bütün əsrlərdə sağlam fikir və məntiq eyni olmuşdur. Parisin zövqü ilə Afinanın zövqü uyğun gəlirmiş. Mənim tamaşaçılarım ona həyəcanlanırdılar ki, bir vaxtlar maarifçi yunan xalqının göz yaşları daha çox püskürürmüş” (s.212).

Klassisistlərin mütləqlik və əbədilik, sənətdə gözəllik anlayışları, bu kateqoriyanın qeyri-tarixiliyi haqqında təsəvvürləri buradan irəli gəlir.

Klassisistləri onda günahlandırırdılar ki, onların pyeslərində hərəkət azdır, səhnədə danışıqlar çoxdur, hadisələrin özü isə səhnədən kənarda təsvir olunur. Rasin hesab edirdi ki, teatrın qanunlarından biri hekayəçilikdir və onu hadisədə təsvir etmək olmaz, başqa sözlə, teatrda təhkiyədən, hekayəçilikdən mümkün qədər qaçmaq olmaz və çarəsiz qaldıqda ona o vaxt müraciət etmək olar ki, hadisə səhnəyə çıxarıla bilməsin. Rasin sonsuzdeklamasiyanın əleyhinə idi, demək lazımdır ki, klassisist dramaturqlar xeyli səhv edirdilər.

Yüksək avtoritetlər, hakimlər, qədr-qiymət bilənlər Rasin üçün köhnə idilər. O, onlara məsləhət, dayaq və bəyənilmə olanda müraciət edirdi. “Biz həmişə özümüzdən soruşmalıyıq, bu şeirləri Homer və ya Vergili oxusaydılar, nə deyərdilər, əgər Sofokl bu səhnə tamaşasını görsəydi nə edərdi?” (s.212).

Klassisistlər güman edirdilər ki, faciə müasirləri təsvir etməməlidir. Klassisist estetikanın bu tələbi hörmətlə gözlənilirdi. Müasirlər ancaq komediyada üçüncü zümrənin adamları kimi təsvir edilə bilərdi, markizdən yuxarı olmayan xırda zadəganların komik tipləri obyekt ola bilərdi. Başqa sözlə, ciddi dram janrında fikirlər, hisslər, əzablar və müasirlərin ümidləri böyük estetik cazibənin yüksəkliyinə qaldırıla və müasirlər qəhrəman şəxsiyyət kimi göstərilə bilməz.

Klassisist dramaturqların ən dərin yanılmaları XIX əsrə qədər davam etmişdir. Onların fikirləri ilə XVIII əsrin maarifçiləri mübahisəyə cəhd edərək, müasirlərinin patetik təsviri üçün “ciddi komediya”, “dram”, “göz yaşları komediyası” adlandırdıqları yeni janr fikirləşmişdilər.

XIX əsrin romantikləri klassisistlərə qarşı çıxaraq, ciddi teatr janrında müasir qəhrəmanlar üçün yer uğrunda mübarizə aparırdılar. Rasin faciənin qədim süjetlər üçün vəzifələrini əsaslandırmışdı: “Faciə qəhrəmanlarına bizə yaxından görünən insanlara adi halda baxdığımız kimi yox, başqa nəzərlərlə baxmaq lazımdır. Demək lazımdır ki, qəhrəmanların üzərində sınaqdan keçirdiyimiz hörmət ona görə böyüyür ki, onlar bizdən uzaqlaşırlar” (s.215).

Rasin faciənin düyününün qədim adı olan özünün ifadə etdiyi adı (deus ex machine) – ilahələrin bu səhnə mexanizminin həqiqətə uyğunluğunu rədd edir. Düyün bilavasitə səhnədən doğur, - Rasin “İfigeniya Avliddə” faciəsindən danışarkən öz xidmətini göstərir. Bu xidməti Molyer də yüksək qiymətləndirərək “Tartüf” komediyasının düyünündə onun bu prinsipindən istifadə etmişdir.

Labrüyer Kornellə Rasinin fərqi haqqında danışarkən Rasinin dramaturgiyasındakı yeniliklərə üstünlük vermişdir. Labrüyer XVII əsrin ikinci yarısının ən yaxşı yazıçılarından biri kimi öz dövrünün dramaturqlarının sahib olduğu incə anlamanın bədii özünəməxsusluqlarını nəzərə alaraq iki dramaturqa – Kornelə və Rasinə yüksək qiymət vermişdir. “Kornel bizi özünün xarakterinə, ideyasına tabe edir, Rasin isə onları bizimkilərlə qarşıdırır. Biri insanları həyatda ola biləcəkləri kimi, digəri isə həyatda olduğu kimi təsvir edir. Birincisi nəyi yamsılamaq lazımdırsa, onu həddən artıq yüksəklərə qaldırır, ikinci isə başqalarında həddindən artıq müşahidə eediyini öz üzərində sınaqdan keçirir. Biri yüksəklərə qaldırır, heyrətləndirir, hakimlik edir, öyrədir, ikincisi xoşa gəlir, həyəcanlandırır, riqqətə gətirir, təsir edir, özünə cəlb edir.

Düşüncədə həddindən artıq gözəllik, nəciblik, yüksəklik birincisinin yaradıcılıq sahəsini təşkil edir, həyəcanların həddindən artıq incə və zərifliyi isə ikincisinə məxsusdur. Kornel daha çox düşüncə ilə maraqlanır. Rasinin pyesləri isə sarsıdır, həyəcanlandırır. Kornel nəsihət verir, Rasin isə insanpərvərdir: birincisi Sofokla, ikincisi isə daha çox Evripidə borcludur” (s.213 – 214).

**“Andromaxa” faciəsi** (1667). Rasinin yaradıcılığında “Andromaxa” faciəsinin mühüm yeri vardır. “Andromaxa”nın süjeti antik müəlliflərdən götürülmüşdür. Rasin antik süjet üzərində bəzi dəyişikliklər etmiş, lakin mahiyyəti olduğu kimidir.

Hektor və Andromaxa haqqında mifi Homer, Evripid və başqa antik müəlliflər şöhrətləndirmişlər, bu mif rəssamları da zaman-zaman özünə cəlb etmişdir. Hektor və Andromaxanın gənc oğlu haqqındakı əfsanəni qədim romalıların troyalı Eney adı ilə etdiklərini etdiklərini fransızlar öz milli tarixlərinə Astianaks kimi uyğunlaşdırmışlar.

Antik müəlliflərin həlakı haqqında nəql etdikləri kimi gənc Astianaks ölməyib, o, möcüzə sayəsində xilas olub, Fransa monarxiyasının əsasını qoyub, fransız krallarının ulu babası olub. Qədim fransız xronikaları belə deyir. XVI əsrin məşhur fransız şairi Pyer Ronsar Astianaksı özünün “Fransiada” poemasında vəsf etmişdir.

Bir sözlə, Andromaxa haqqında əfsanə əsasında yaradılan süjet Rasinin zamanında milli özünüdərkə kömək edirdi.

Rasin öz faciəsində nədən bəhs edir?

Troya dağıdılmışdır. Bir gecədə şanlı xalq məhv olmuş, onun müdafiəçiləri şanlı döyüşdə həlak olmuşdular. Qadın və uşaqlar püşkatma nəticəsində hərbi qənimət kimi qalib gələnlərə verilmişdi. Andromaxa və onun oğlu Astianaks Epirin qüdrətli çarı Pirrə verilmişdi. Pirr döyüş meydanında qəddar və sarsılmaz qoçaq döyüşçü idi, həyatında ilk dəfə olaraq məhəbbətin sönməz həyəcanlarını dərk edirdi. Qəmli gözləri və parçalanmış ürəyi ilə nə qədər bədbəxtliklər yaşayan gözəl əsir onun rahatlığını əlindən almış, döyüşçüyə və dövlət adamına xas olan sarsılmaz iradəsini sındırmış, xarakterinin dəmir bütövlüyünü darmadağın etmişdir. Andromaxa sevmir, Pirri sevə bilməz. Pirr Axillesin oğludur, onu Hektor öldürüb. Pirr onun bədbəxtliyinə, Troya xalqının fəlakətinə günahkardır. Andromaxa özünün yaxın adamı Sezifə deyir ki,

Sonsuz uzanan gecələri xatırla,

Mənim ölkəmi axırıncı əbədi gecənin yerinə qoy.

Sən Pirr kimi göz qamaşdırmağı və soyuqluğu unut.

Alovlanan sarayın şəfəqlərinə bürün,

Ölülərin sinəsinin arasından aramla addımlayaraq,

Dabanın özünə qədər onun təbiətindədir və dözümə çağırıram.

Qalibin səsi və məğlub olanın səsi!

Orada kim məhv olar, qılınc altında kim qalacaq,

Yalnız mənim ətrafımda ölüm həm də döyüş səsidir.

Mənim qarşımda Pirr ilk dəfə belə göründü.

Bax, qəhrəmanlığı ilə o, özünə tac qoydu. (s.215)

(Sətri tərcümə)

O, Pirrə nifrət etməyə bilmir. O isə özündən çıxır, ona əzab verir, gah şimşək kimi çaxır, gah yalvarır, gah ona tabe olacağını tələb edir, gah da heyran olduğu qadının gözlərində yaş görüb, ona yazığı gəlir və onunla birgə ağlamağa hazırdır.

Artıq neçə illərdir ki, onun sarayında Menelayın və gözəl Yelenanın qızı Hermiona yaşayır. O, bura Pirrin nişanlısı kimi gəlib, o, özünün sədaqətli olmayan nişanlısını sevir, əzab çəkir və gözləyir. Toyun bu qədər təxirə salınmasından atası Menelay narahat olur, sayıq nəzarətçilərin nəzarəti altında yaşayan Astianaks isə günbəgün mərdlik göstərərək, bütün Yunanıstanı həyəcana salır. Kim bilir Hektorun törəməsi özündə nəyi gizli saxlayır? Kim bilir qarşıdakı fəlakət nə vəd edir? Bir dəfəlik təhlükədən qurtarmaq üçün Astianaksı öldürmək yaxşı deyilmi? Aqamemnonun oğlu Orest öz dostu Pilad ilə birlikdə yüksək səlahiyyətli nümayəndə kimi Yunanıstandan Epirə gəlir. Orest hökmən Pirrdən Astianaksı tələb etməli və apararaq cəlladın əlinə verməlidir.

Pirr oğlanı verməkdən imtina edir. Qoy bütün Yunanıstan ona qarşı silahlansın, amma o, Andromaxanın oğlunu heç kimə verməyəcək.

Yunanıstanın qayğısı mənə əyləncə kimi görünür,

Doğrudanmı ölkədə başqa qayğı yoxdur bu qədər şanlı?..

Doğrudanmı gülməli deyil bütün ölkənin

Arzusu ilə uşağı zəhərləmək? (s.215)

(Sətri tərcümə)

- deyə Pirr istehza edir, Orestin təkidini nəcibcəsinə rədd edir. “Mənim uşağa heyfim gəlir. Mən Elladanın ziddinə olaraq günahsızın qanında əllərimi yaş edə bilmərəm”, - deyə elan edir.

Oresti Astianaksın taleyi az narahat edir, elə buna görə də bura gəlib. Orestin fikri Hermionanın yanındadır. O, Hermionanı nə vaxtsa sevib, özünün taleyi ilə birləşdirməyi arzu edib, onu indi də güclü ehtirasla və iztirabla sevir. Onu indi balaca Astianaksın görkəmində gizlicə Epirdən aparmaq istəyir. O, bu Pirrə necə də xidmət edərdi.

Hermiona Epiri tərk etməyə hazırdır. Qoy təkcə Pirr ona yola düşmək üçün formal icazə versin. Qız özünü aldadır: Əgər Pirr ona yola düşməyə icazə versə... O, heç bir səfərə icazə istəmir. O, qalmaq üçün bəhanə tapır, çünki o, uzaqlarda artıq yaşamaq istəmir, ona görə də onu incidəni hələ də əzabla sevir.

Ümidlə qanadlanmış Pirrə doğru tələsir. Lakin Epir çarının ürəyində qəribə bir dəyişiklik baş verir. O, artıq Astianaksı verməyə hazırdır və elan edir ki, Hermiona onunla evlənməyə qərar vermişdir. Hermiona xoşbəxtdir. Bütün münasibətləri, şikayətləri, lənətləri unudur. Sadəlövh Orest bu dəyişikliyə nəyin səbəb olduğunu başa düşə bilmir. O bilmir ki, Pirr Andromaxa ilə danışıb, onun elçiliyinin səbəbləri haqqında deyib, deyib ki, onun oğlunu axıradək müdafiə etməyə hazırdır və buna görə ondan sevgi istəyib və yenidən dəyanətli, sarsılmaz Andromaxa nifrət etdiyi adamla nikaha üstünlük verib. Lakin şövqsüz ona vurulan Hermiona indi xoşbəxt deyil, indi bədbəxt Orest də bilmir ki bir baxışla, gözəl əsirin təkcə bir sözü ilə ram olmayan Pirri necə cilovlamaq olar? O, Andromaxaya olan nifrəti və kini ilə coşur.

O, Hektorun arvadı, mən Axillesin oğlu

Və onların düşmənçiliyi bizi iki yerə böldü. (s.216)

(Sətri tərcümə)

O and içir, heyfsilənir ki, heç də hamısını ona deməyib, özünün ona nifrət etməsinə kifayət qədər inandıra bilməyib və qayıtmaq istəyir ki, onun üzünə bir daha acı sözlər söyləsin. Ona görə ki, qarşısıalınmaz dərəcədə onu sevir və bilmir ki, kinində və nifrətində də məhəbbət gizlənir. Rasin qeyri-adi şəkildə insan ürəyinə toxunaraq, məhəbbətin ziddiyyətli məntiqini təsvir edir.

Sən düşünürsən ki, mən onu bağışlaya bilərəm,

Mən niyə onu axtarıram? Onun ardınca niyə qaçıram? (s.216)

(Sətri tərcümə)

- Pirr özünü və insan həyatını, insan ürəyini bilən müdrik qocanı aldatmağa cəhd edərək, tərbiyəçisi Feniksdən soruşur.

“Siz onu sevirsiniz!” - Feliks cavab verir və Pirr mübahisə etmir. O anlayır ki, riyakarlıq etmək gücündə deyil. O kədərlənir, şikayət edir. Onun nitqi böyük insan kədəri ilə doludur, kəsik-kəsikdir, əlaqəsizdir.

Sevirəm! Necə sözdür!

Ona yaltaqlanır mənim məhəbbətim,

Yenə də o sərtdir, nə qardaşları, nə dostları,

Bircə dayaq mənəm.

Astianaksın həyatı məndən asılıdır.

Yaddır… Yox, ya da – Epirdə, burada kənizdir,

Mən onun oğluna öz sevgimi, hər şeyi bağışladım dünyada. (s.217)

(Sətri tərcümə)

Andromaxa Pirri başa düşə bilmir, onun qarşısında, xalqı, vətəni qarşısında hər necə olsa da günahkardır, onu qəlbən sevir və əzab çəkir. Bunu Andromaxa yaxşı bilir. Onun həlak olan Hektora sadiqliyi, onun şərəf haqqında düşüncəsi, vətənpərvərlik borcu Pirrin məhəbbətini qəbul etməyə imkan vermir. O, ölməyə hazırdır, lakin Pirrin arvadı olmayacaq. Buna baxmayaraq, o, Pirrin ləyaqətini etiraf etməyə bilməz.

Andromaxa qəddar hiyləgərlik etməyə qərar verir, oğlunu xilas etmək, Astianaksın qayğısına qalmaq üçün Pirr ilə nikahlanır, amma nikah kürsüsündə əyləşmir, özünü öldürür və mərhum ərinə sadiqliyini qoruyur. Özünün Pirrə razılıq verməsi haqqında deməyə dəyər, Pirr artıq onun ayağındadır. Andromaxanın gizli fikirlərindən xəbəri olmayan Pirr ona əbədi sadiq qalacağına, hətta oğlunu bütün dünyada qoruyacağına and içir.

Rasin Hermiona ilə Pirrə də toxunur. Onlar hələ tamaşaçı qarşısında heç vaxt yan-yana durmamışlar. O, nikahlanmaya vəd veriləndən, ona Epirdən çıxmağı təklif edəndən sonra dəfələrlə aldatdıqlarının qarşısında özünü necə aparır?

Pirr özünə bəraət qazandırmır, məsuliyyətdən uzaqlaşmağa cəhd etmir. O günahkardır və özü arzu etmədən onu aldadıb, xəyanət edib. “Ehtiras məndən güclüdür və Andromaxa məndən dəfələrlə könlümü və düşüncəmi alıb”, - Pirr deyir.

Hermiona bunu başa düşmək istəmir. Məhəbbət və qısqanclıq onun gözünü kor edib. Onun nitqi qəzəblidir. Bu haqda az düşünən Pirr qətiyyən qızının onu sevəcəyini güman etmir. Pirr hisslərin böyük rol oynadığı təkcə siyasi birlikdə onların qarşılıqlı öhdəliklərini görür. Qız buna görə də onu satqın adlandıranda o, sakitcə cavab verir: “Satqın olmaq üçün sevimli olmaq lazımdır!” (s.217).

Pirr və Andromaxa arasındakı səhnə konflikti əslində bununla tamamlanır, Andromaxa ona ərə getməyə razılaşıb, o da məmnundur, sonrakı mübarizə üçün bəhanə yoxdur, bir dəfə də olsa mübarizə, səhnə hərəkəti yoxdur. Tamaşaçılar maraqlana bilərlər ki, Andromaxa öz fikrini necə də yerinə yetirir, özünü öldürməsi Pirrə necə təsir edir, lakin bu artıq finaldır.

Lakin faciədə hələ iki qəhrəman da iştirak edir: Orest və Hermiona. Onların taleyi necədir? Faciədə Rasin öz qələm yoldaşlarını necə öyrədib, “çoxlu şəxslər birlikdə fəaliyyət göstərir, bu fəaliyyət qətiyyən qurtarmış, əgər naməlumdursa, o hansı vəziyyətdə bu şəxsləri tərk edir?” (s.218).

Pirr və Andromaxa arasındakı səhnə konflikti bitəndən sonra Pirr ilə Hermiona arasında konflikt başlayır. Final Andromaxanın təsəvvür etdiyi kimi yox, xoşbəxt Pirrin xəyalında canlandırdığı kimi başa çatır. Pirrin xoşbəxtliyinə təhqir olunmuş Hermiona qadağa qoyur. Hermiona başa düşür ki, hər şey qurtarmışdır, sevdiyi adam onun üçün əlçatmazdır, onun başına çoxlu qərarlar cəm olub. Pirr hökmən ölməlidir. Hermiona Oresti yanına çağırır, o, Pirri lənətləyir. İntiqam silahı hökmən Orest olmalıdır.

Sevən gənc Hermionanun əmrini yerinə yetirməyə hazırdır, Hermionaya deyir ki, öz qoşunu ilə Epiri mühasirəyə alacaq və döyüşdə sevgilisini təhqir edən öldürüləcək. Lakin o, Hermionanı başa düşməyib. Qisası indi almaq lazımdır, bir dəqiqə belə gecikmək olmaz, məbəddə silahsız Pirrə və onun köməkçilərinə təntənə zamanı hücum etmək. Bu, vicdanlı Oresti həyəcanlandırır, bu, qətlə oxşayır.

Mən ondan qisas alaram, lakin belə yox, -

Qatil kimi yox, qəddar düşmən kimi.

Döyüşdə o, həlak olacaq, lakin arxadan yox,

Mən onun başını Elladaya apara bilərəmmi?

Mənim ölkəm mənə tapşırıq verib.

Bəs mən – burada qətli tək yerinə yetirim? (s.218).

(Sətri tərcümə)

Hermiona vəziyyətdən şərəflə çıxmaq istəmir, Orestin əxlaqlı düşüncəsi düzdür, nə olur-olsun Pirr öldürülsün. O, Orestə istehza edir, onu qorxaq adlandırır, arzusunu yerinə yetirəcəyi halda ona məhəbbətini vəd edir, hiyləgərliyə əl atır, gənci qorxudur ki, Pirr sağ qalsa, o, bu məhəbbətlə onu sevməyəcək.

Hələ o sağdır, həmişə onu bağışlaya bilərəm

Və mənim nifrətim tüstü kimi seyrəkləşməyib.

Ya o, bu dəqiqə öləcək, ya da mənim sevgilim olacaq. (s.218)

(Sətri tərcümə)

Sadəqəlbli Orest ona inanır, şərəf qanunlarını unudaraq, hər şeyə gedir. O, onu elə çox sevir, öz xoşbəxtliüinə inanır, insanları az tanıyır, Hermionanı az tanıyır.

Sizin bütün düşmənlərinizi sizə qurban gətirəcəyəm,

Sizin mərhəmətinizi itaətlə gözləməyə hazıram. (s.218)

(Sətri tərcümə)

Hermiona özü bilmir ki, ona nə olacaq; o inanır ki, Pirrin ölümünə sevinəcək, qisasdan kifayətlənərək Orestin arvadı olacaq.

Beşinci səhnə Hermionanın monoloqu ilə səslənir, tezliklə Pirr ölməlidir. Bu saat qisasçının əli onu yaxalayacaq və o, qana boyanmış cansız halda yerə səriləcək, Hermiona çox sevdiyi insanın nə qədər əzablarına dözüb! Nə etmək? O, öz ölümünə xidmət edib, o, heç bir qəm-qüssəni büruzə verməyib, onun kədərinə şərik olmayıb, hətta onların üzünə gülüb. Qoy ölsün! Kim öləcək? Pirr! O, atasının qatili olacaq. Hermiona düşüncədə hər şeyi ona verir: özünü və bütün dünyanı. Yox, heç vaxt! Qüdrəti psixoloq olan Rasin Hermionanın əxlaq mübarizəsini səmimiyyətlə təsvir edir.

Kim monoloqa meyilliliyinə, qəhrəmanların uzun nitqinə əsasən klassisist teatrın nəticələrini müzakirə edirsə, unudur ki, bu monoloqlarda səhnə hərəkəti məzmunu vardır. Qəhrəman tamaşaçının qarşısında özü ilə tək qalanda etiraf edir, tamaşaçı onun geniş həyatına şahid olur.

Hər şey Hermionanın tələb etdiyi kimi baş verir. Məbəddə nişanlanma zamanı Pirr öldürülür. Bu barədə ona Orest xəbər verməyə tələsir. O ürəklənir, fikirləşir ki, Hermionanı sevindirəcək. Lakin Hermiona onu nifrət və şübhələrlə qarşılayır. Orest sarsılır, onun əmrini yerinə yetirib, o tələb edib, o məcbur edib, o tələsdirib. “Qəddar, sən mənim əleyhiməsən?” - Hermiona təmiz qadın məntiqi ilə ona izah edir:

Mən hökm etdim, sən razılıq verməyə bilərdin,

Xahiş edərdim, yalvarardım, yüz dəfə tələb edərdim.

Sən bu haqda məndən yenə soruşmalı idin,

Yenidən mənim yanıma gəl, doğrusu – mənə doğru qaç,

Orest sevgilisinin əlində oyuncaq –

Bədbəxt qız da əzablarının qurbanı. (s.219).

(Sətri tərcümə)

Hermiona Pirrin həlak olması kədərinə görə özünə qəsd etmək istəyir. Orest ağlını itirir.

Bu da final. İnsan həyatının əzabları necə qorxulu düşkünlük gətirir! İnsan özündə onlarla mübarizə aparmaq gücündə deyil.

Kornelin qəhrəmanları əzablara qalib gəlir, onlar iztirab çəkirlər, lakin iztirablardan güclüdürlər. İnsanın ağlı, iradəsi qalib gəlir. Korneldə belədir. Orta əsrlərin Rolandı və Kornelin Sidi məlum dərəcədə eyni cürdürlər. Hər ikisi üçün əxlaqi prinsiplər, borc ideyası hisslərdən yüksəkdir. Rasində isə belə deyil. Rasin Korneldən 30 yaş balacadır. Lakin bu 30 ili dörd əsrdə 2 şair bölüşdürüb: Kornel və “Roland haqqında nəğmələr”in naməlum müəllifi.

Fransız cəmiyyətində hansısa dönüş baş vrib, Kornel özünün tamaşaçıları ilə əlaqəsini itirib, səbəbini də bilməyib. Deyirlər Kornel istedadını xərcləyib və onlara heyfsilənərək sakitcə yazdıqlarına gülüb, Kornel həyəcanlanmış, inamı qırılmış halda gənc rəqibi ilə yarışa girdi, tamaşaçıların zövqünü bölüşməyə çalışdı, yaradıcılıq səhvi buraxdı, səhvlərini görərək əzab çəkdi. Səbəb bu idi ki, Fransanın həyatında başqa zaman başlanmışdı.

Kornel insan gücünün, Rasin isə insan zəifliyinin nəğməkarı idi. Rasinin “Andromaxa” faciəsində bu dediklərimizə aid çoxlu misallar gətirə bilərik. Bu faciədə bir güclü adam vardırmı? Pirr vüqarlı və cəsur döyüşçüdür, qadına görə hər şeyi unudaraq, bütün Yunanıstanla vuruşmağa hazırdır, onu sevməyən qadına görə öz vətəninə, Yunanıstana qarşıdır. Orest Hermionaya görə vətəninin maraqlarını satır. Vətənpərvərlik ideyası ona yabançıdır. Hermiona öz ehtiraslarının qurbanıdır.

Andromaxa isə hamıdan güclüdür, o, vətənini, ərini, oğlunu satıb. O, Pirrin bütün hücumlarını dəf edir. Lakin axırda təslim olur. Məğlubiyyəti onda deyil ki, oğlunu xilas etmək üçün nikaha razılıq verib, ondadır ki, o, Pirri bağışlayıb. Onun ləyaqətini görərək, məhəbbətini qiymətləndirib. Məntiq də onu göstərir ki, o, Pirri sevməyə bilməzdi.

Rasinin faciəsində olan obrazlar sözün doğru mənasında qəhrəman deyillər, qəhrəman şəxsiyyət deyillər, müəllifin başa düşdüyü kimi onlar orta insanlardır. Tamaşaçı onları sevir, onların dərdini hiss edir, onları bağışlayır. Çünki onların özləri nə baş verdiyi bilmirlər.

**“Britanik”** **faciəsi** (1669). Kornelin bütün faciələri siyasi faciələrdir. Rasini isə daha çox insan həyatının əxlaqi problemləri cəlb edirdi. Bəzi tənqidçilər Rasini siyasətdən kənar şairlərə aid edirdilər, deyirdilər ki, siyasət məsələləri onun yaradıcılıq maraqlarının sferasına daxil olmamışdır. Bu, əlbəttə, səhvdir. Onun ölümünün baş verdiyi şəraiti xatırlamaq kifayətdir ki, oxşar iddianı təksib edəsən. Siyasət məsələsi həmişə insanların diqqətinin mərkəzində dayanıb, bəşəriyyətin bədii fikrinin korifeyləri – şairlər, rəssamlar, bəstəkarlar və b. onlardan qaça bilməyiblər. “Britanik” məzmununa görə siyasi faciədir. Burada yazıçının siyasi idealını izləmək, fövqəladə dərəcədə nə qədər özünün siyasi simpatiyasını və antisimpatiyasını bildirməyi saxlaya bilməsi maraqlıdır. Faciədə təsvir olunan Britanikin Yuniyaya məhəbbəti epizodu pyesin oradakı mənasını izah etmir, bu məhəbbətin dramaturji konfliktini, səhnə fəaliyyətinin əsasını təşkil etmir. Pyesin konflikti siyasidir. Pyesdə əsas məsələ despotizm yolu ilə monarxiya hakimiyyətinə doğru getmək fikrinin həll olunmasıdır. Bu məsələ ətrafında insanlar və hadisələr qruplaşırlar. Səhnə fəaliyyəti üçün lazım olan mübarizə bu məsələnin həllinin xeyrinə həll olunur.

Bizim qarşımızda Neron epoxasıdır, onun çarlığının birinci dövrüdür. Hələ o vaxt onun təbiətinin bütün ikrah doğuran keyfiyyətləri üzə çıxmamışdı, qorxulu yaramazlıqlarını həyata keçirməmişdi.

Rasin Neronun hakimiyyətinin bu illərini təsadüfən götürməmişdir. O, özünün ifratçılıqdan qaçmaq nəzəriyyəsinin ardınca getmiş, yaramazların və ya qeyri-adi qəhrəmanların əhatəsindən cəld qaçmış, “orta insanlar”ı götürmüşdür. Neronun hakimiyyətinin sonrakı dövrü həqiqətdə çox qorxulu olmuşdur, Rasin də faciədə Neronun müstəsna yaramazlıqlarını həqiqətdə olduğu kimi təsvir etmək istəməmişdir.

Neron vəziyyətə, hakimiyyətə, taxt-taca görə anası Aqrippinaya borclu idi. Lakin birdən anasına olan münasibəti tez dəyişdi, ondan qaçmağa çalışdı, onda hakimiyyəti tək idarə etmək arzusu yarandı. Aqrippina narahat oldu. Hakimiyyət onun üçün çox qiymətli idi, oğluna yuxarıdan baxaraq, onu həmişə qüsurlu görməyə ümid edərək, hakimiyyəti özü idarə etmək istədi. Neron ona müəyyən zamana qədər imkan verdi. Aqrippina çətin vəziyyətə düşdü: onu oğlunun yanına buraxmırdılar, heç kim onu dinləmirdi, onunla hesablaşmırdılar. O arzu edirdi, özünün şüurundakı gücsüzüyünə hiddətlənirdi. Nəhayət, o, oğlunu yaxaladı. İnadkarlığı, şikayəti, lənətləri duydu, qorxunc sarsıdıcı cinayətləri açıq etiraf etdi. Qoy başa düşsün, anası ona nələr edib? O, onun taxtına can atan, başqa kişidən olan Neronu ələ keçirməyə çalışan doğma dayısının arvadı olub. Çox qocalmış imperator Klavdini, ərini özünün doğma oğlu Britaniki qovmağa, oğlu Neronu varis kimi tanımağa məcbur etmişdi. Neronun vəziyyətini möhkəmləndirmək üçün onu Klavdinin qızına evləndirmişdi, qızın öz nişanlısını öldürtməyi əmr etmişdi. Klavdi ölərkən peşman olmuşdu, öz oğlunu görmək istəmişdi, Aqrippina onun oğlunu yanına buraxmamışdı, qoca Klavdi Britaniki qucaqlamadan ölmüşdü. Aqrippina belə mühakimə edir, heç bir vicdan əzabı çəkmədən! Yerinə yetirilən cinayət haqqında heç bir təəssüf yoxdur. O, tezliklə oğlunun xoşbəxtliyi yolunda əzab çəkən qəhrəman, özünü qurban verən şəxs hesab edir. Belə məntiq qüsurludur.

Oğlu necədir? Pyesin ön sözündə Rasin onun haqqında belə rəy verir: “O, hələ anasını, arvadını, tərbiyəçisini öldürməyib, lakin onda bütün cinayətlərinin rüşeymi tükənirdi… Bir sözlə, o, burada bədheybət kimi doğularaq, özünü büruzə verməyə cəsarətlənməyərək, cinayət əməllərinin bəraətini axtarırdı” (s.222).

Cinayətlərə bürünmüş hakimiyyətin yolu təkcə onun naminə can atmaqdan keçir. Bu yolu Aqrippina keçmişdir. Hakimiyyət ona layiq olmayanların əlində olanda hakimiyyəti öz əllərində saxlamaq üçün onlarda həyəcanlı şübhələr, əl çəkməyən qorxu, dəhşət doğulurdu, bu adamlar yeni-yeni cinayətlər törədirdilər. Bir adamın hüdudsuz hakimiyyəti ilə bağlı onun hər kaprizinə razı olmaq zərurəti ətrafında olanların düşüncəsində doğulurdu.

Rasin bu səhnəni ustalıqla “Britanik” faciəsində təsvir etmişdir. Sarayın ümumi atmosferi qüsurludur. Pyesin qəhrəmanlarından biri olan Yuniya deyir:

Mən Sezarı və sarayı ilk dəfədir tanıyıram.

Lakin burada çox dərində fikir özünü gizlədir.

Necə də uzaqlarda, heyhat, bu fikirdən söz.

Ürək və dil yaman ayrı düşüb,

Burada dostlar necə damğalayırlar

Onların etibarını cəzb edərək,

Burada qorxuludur, hava burada xəyanətlə doludur!.. (s.223)

(sətri tərcümə)

Neron kimdənsə qorxur. Romanın ölən hökmdarı Klavdinin doğma oğlu gənc Britanik sağdır və onun taxta yiyələnmək hüququ vardır. Neron özünün vəziyyətinin laxladığını başa düşür və həyəcanla Britaniki müşahidə edir. Nədən başlasın? Britaniki öldürmək üçün onu yanlış hərəkətlərə necə təhrik etsin? Britanikin Yuniya adlı istəklisi vardır. O, qızı sevir, ona sadiqdir, ona görə ağılsızlıq etməyə qadirdir. Beləliklə, Yuniyanı izləmək lazımdır. Qızı zorla saraya gətirirlər. Neron onu ilk dəfə görür. O gözəldir. Neronda qısqanclıq hissləri baş qaldırır. O, hökmən onun arvadı olmalıdır. Neronun arvadı vardır, onunla yüngül bölüşməli olacaq. Məgər onun arzusuna hər hansı bir maneə ola bilər? Britanik indi Nerona ikiqatdan artıq nifrət edir. Neron qəddarcasına plan fikirləşir. Qoy Britanik saraya gəlsin, qoy onun Yuniya ilə gizli görüşü olsun. Neron nazik arakəsmənin arxasında gizlənərək iştirak etsin, görsün, eşitsin və bunu Yuniya bilsin. Ona əmr olunub ki, yalandan Britanikə etinasızlıq və soyuqluq göstərsin. Ancaq belə onu xilas edə bilər. Və görüş baş tutur. Britanik həyəcanlanır, o, öz Yuniyasını tanıya bilmir, incəlik, xeyirxah baxışlar, nəvazişli sözlər hara getdi? Şübhə yoxdur – o, daha onu sevmir. İndi ona Neron əzizdir. Gənc əzab çəkir, Neron isə razıdır. O, Britaniki məcbur etmək, ağır əxlaqi fəlakətlə sınaqdan keçirmək istəyir və buna nail olur.

Neron Britaniki öldürməyi fikirləşir. O, barışdırma səhnəsi oynayır, yalandan nəvazişlə yatırıb gəncləri qorxudur, onların etibarını qazanır. Köməyə məşhur Lokusta – zəhər düzəldən qadın çağırılır.

Səhər yeməyində dost söhbəti zamanı Neron Britanikin qədəhinə zəhər tökür. “Sizin şərəfinizə”, - deyərək, o, öz qurbanını aydın nəzərləri ilə seyr edir. Zəhəri içən gənc yıxılır, ölümlə vuruşur… “Siz narahat olmayın, o, çoxdan epilepsiyadan əziyyət çəkirdi”, - Neron soyuqqanlılıqla ətrafındakılara deyir (s.224).

…Zəhər verərək Neron rahat oldu,

Onun soyuq baxışları tirana şübhələrin üstünü açır.

Kimin üçün yeni deyil cinayət. (s.224)

(Sətri tərcümə)

Rasin iki saray əyanını səhnəyə çıxarmışdır. Onların hər ikisi tarixi şəxsiyyətdir: Neronun tərbiyəçisi, cəsur döyüşçü Burr və yalançı, qəddar ən intriqant Nartsiss. Sonuncusu Britanikin üzərində casus kimi qoyulmuşdur. O, böyük zəhmət çəkmədən məsum gəncin etibarını qazanmış, iri intriqalar düzəltmiş və öz şagirdinin ölümünü tezləşdirmişdir.

Təlim verənlə şagird arasında maraqlı söhbət gedir, soyuq qəddarlıqla gənci ölümə hazırlaşdıran Nartsiss ona həyati müdriklik haqqında məlumat verir, insanlara həddindən artıq etibar etməyin təhlükəsi barədə xəbərdarlıq edir. O ağıllıdır, bu əclaf intriqant inamı necə qazanmağı bilir.

İnsan qəlbi alçaqdır,

Siz ələ alınmış saray əhlindən qaçmalısınız.

Onlara etibar etməmək, şahzadə,

Özünüzün qiymətli fikirlərinizi etibar etməmək. (s.224)

(Sətri tərcümə)

Lakin gənc dramaturqun fikirlərini ifadə edərək cavab verir:

Siz haqlısınız, lakin zəmanə hamıya şübhədən çox, mənəvi qida verir.

Kimin ürəyi təmizdir, onlar üçün bacarıqlar çətin.

Bizi aldatmaq asandır! Sən, bilirəm, inanırsan mənə

Mən də təkcə sənə etibar edirəm. (s.224)

(Sətri tərcümə)

Neron gah anasından, gah da vicdanlı Burrdan qorxub titrəyəndə və ya bir anlığa vicdan əzabını sınaqdan keçirəndə Nartsiss ona köməyə gəlir və bu əclafın soyuq məntiqi ilə zəifləmiş tiranın iradəsi möhkəmlənir. Nartsissin təlimindən sonra qarşımızda despotizmin bütöv proqramı durur. Proqram abırsız ürəyiaçıqlıqla faciənin ən mənfi personajına izah edilmişdir.

Rasin az optimizmlə absolyutizmə müraciət edir. Vahid hakimiyyət sistemi xalq üçün çoxlu təhlükələr törədir. Hakimiyyətin proqrama başçılıq edən Neronun əlində ola bilməsi haqda saray əyanı Nartsiss tərəfindən ifadə olunmuş fikir absolyutizm prinsipinə inamsızlıq təlqin edir.

Rasin Nartsissi Burra qarşı qoyur. Burr döyüşçüdür, o, hiyləgərlik bacarmır. Onun nitqi sadə və əsgər kimi kobuddur, lakin ürəkdən gəlir.

Burr saray həyatının hərc-mərcliyini həyəcanla izləyir. O, Aqrippinanı mühakimə edir və Neronu qəbul edir. O, Aqrippinanı ona görə mühakimə etmir ki, Neronun həqiqətən nöqsanlarını görmür, ona görə mühakimə edir ki, onun xırda eqoist hissləri xudbin qəzəbi ilə birgə ölkədə vətəndaş müharibəsini alovlandırmağa qabildir.

Burr qəhrəmandır, dövlətin maraqları onun üçün hər şeydən yüksəkdir. O, Aqrippinanın öz oğlu ilə barışmasına ailə xoşbəxtliyi üçün yox, dövlətin rifahı naminə çalışır. Burru ən çox narahat edən Nerondur. Onu dövlətin taleyi düşündürür. O, yalan deməyə qabil deyil, cinayətə sakit nəzərlərlə baxa bilmir. Neronun yanına gedir ki, onunla açıq, birbaşa üzbəüz danışsın.

Məgər, hökmdar, yada salmalı deyilsiniz,

Bütün ölkənin xoşbəxtliyinə cavabdeh olmağınıza? (s.226)

(Sətri tərcümə)

Rasin Burrun humanist monarx haqqında mühakimələrini Neronun tərbiyəçisi olan Senekanın “Şəfqət haqqında” traktatındakı sentensiyalarla müqayisə edir. Burr Neronun ayaqları altına düşür, ona öz həyatını təklif edir, o isə həyəcanlanır, özünün qəddar planlarından əl çəkir. Burada xoşniyyətli monarx üçün geniş fəza açılır. Görünür, despotizmin şəri o qədər də qorxulu deyil. Sarayda da xeyirxah insanlar vardır, onlar sağlam fikir söyləyə bilirlər. Onlar humanist fikirləri qoya bilirlər, söyülən ədaləti qalib gəlməyə məcbur edirlər – onlar elan edir. Buna Rasin təmkinlə nə cavab verir? O, faciədə sonuncu səhnə ilə cavab verir. Burrun təsirli və geniş nitqini Neron Nartsissin nitqi ilə qarşılaşdırır.

Cinayət baş verir. Neron Britaniki öldürür, Burr sarsılır. O hansı qərarı qəbul edir? Tiranı edam etmək? Yox, qəmli Burr bu cinayəti bağışlamağa hazırdır. Təki bu, axırıncı olsun. O, hələ möcüzəyə, Neronun islah olunmasına inanır.

Rasinin faciəsi Burrun, həm də müəllifin gələcək əsrə – öz əllərinə qeyri-məhdud hakimiyyət cəmləyənlərə, dünyanın bütün hakimlərinə çağırışla qurtarır. Rasin despotizmin nöqsanlarını sərt mühakimə edir. O, özünün odlu fikirlərini, despotizmin lənətlənməsini Aqrippinanın dili ilə verir. Rasin sonra xalqın gücünü göstərir. Roma xalqı passiv deyil, o, hadisələrə mane olur, Yuniyanın müdafiəsinə qalxır. Qəzəblənmiş kütlə qızı tutmağa cəhd edən Nartsissi öldürür.

Dəhşətli dəqiqələrdə insanın və dövlətin həyatında xalq yüksək hakimə çevrilir, şəri məğlub edir.

**“Bayazet” faciəsi** (1672). Kornel “Bayazet” faciəsinin tamaşasına baxanda Rasinin türk paltarı altında fransızları təsvir etməsini deməkdə haqlı idi. Lakin bu, faciənin bədii dəyərini aşağı salmır. Əsərin əsas ideyası məhəbbətə cəngavər sadiqliyidir. Qarşımızda israf edilmiş türk sarayının cah-calalı durur. Sultan Amurat (sultan IV Murad) yürüşdədir. Onun yerinə dövləti sevimli arvadı Roksana idarə edir. Sarayda sultanın qardaşı Bayazet girov kimi yaşayır. Sultan Amurat həyəcanlı nəzərlərlə Bayazetə baxır. Sultan bir qardaşını hakimiyyəti ondan geri almağa qabil olduğu üçün məhv edib, ikisi qalıb: onlardan biri – İbrahim xəfifləyib və qorxulu deyil. Lakin Bayazet gəncdir, igiddir, ağıllıdır. O, Amurata təhlükədir. Sultan gizli əmrlə Roksanaya çapar göndərir ki, Bayazeti öldürtsün.

Gənc Bayazet vicdanlıdır, həqiqətpərəstdir, Atalidaya özünün incə məhəbbəti ilə cəngavər tək inanır, Atalida da onu sevir. Lakin Roksana onların məhəbbəti haqqında heç nə bilmir, gənc və gözəl şahzadə ona əzizdir, onu öldürməyə heyfi gəlir. Əgər onu sevə bilsəydi! Onda onu taxta çıxarardı. O, tez-tez Bayazeti yanına çağırırdı, gənc onunla ciddi və qorxa-qorxa davranırdı və hər şey sultan xanımını şəhvətli xəyallarla həyəcana gətirirdi. Saray çevrilişi planını hazırlayan Roksananın həyəcanlarının tərəfində olmağı Bayazeti inandırır. Demək olar ki, gəncə hiylə işlətmək lazım gəlmir: kor edilmiş Roksana azacıq işarə ilə məhəbbəti yolunda onu qəbul etməyə hazırdır.

Lakin arabir onu şübhə bürüyür. Həqiqətənmi o, Bayazeti sevir? Nə üçün o, elə soyuq, elə qorxaqdır ki, onunla ehtiyatlı olmaq lazımdır. Roksana bundan ötrü həyatından, hakimiyyətindən keçər.

Roksana Bayazetdən birbaşa soruşur ki, onu sevirmi, onunla nikaha girə bilərmi? Şərəfli gənc qeyri-müəyyən cavab verir. Roksana qəzəblənir. Qoy öldürülsün. Qoy sultanın əmri yerinə yetirilsin, Bayazet edam olunsun!

Qorxuya düşən vəzir gənci itaət etməyə təhrik edir. O siyasətçidir, onun üçün şərəf, borc prinsipləri gülməlidir. Roksanaya vəd ver, sonra həmişə verdiyin vədə yenidən baxa bilərsən, - deyə gəncə məsləhət görür. Vəzir o “qəhrəmanları” nümunə gətirir ki, onlar andlarını dövlətin şərəfinə pozmuşlar.

Asan qalib gəlmək və kütləyə inanmaq,

Onlar hamısı ölkənin xoşbəxtliyini qurban veriblər.

Və müqəddəslərin yarımimperiyası yaradılıb

Ona görə ki, onlar ona nadir hallarda riayət ediblər. (s.228)

(Sətri tərcümə)

Bayazet onunla mübahisə etmir, bəli, həqiqətən ölkənin uğuru üçün çox şeydən keçiblər, lakin məsələ şəxsən onlara aid olanda, söhbət onların həyatından gedir, onları rəzillik bahasına almayıblar.

O… igidliyin müqəddəsliyi! Qanunun düzgünlüyü!

Qoy ölüm məni qorxutmasın – mən sizinlə fəxr edirəm.

Lakin inadı təslim etmək olarmı etibarsız qərarlara!

(Sətri tərcümə)

- deyə vəzir gülür. Əxlaq, şərəf və borc prinsipləri “siyasətçinin şüuru”nda etibarsız qərarlardır. Rasin Kornelin dövrünün qəhrəmanlıq patetikasına bürünmüş dövlət prinsiplərini belə ifşa edir.

Atalida Bayazeti həyatı naminə, öz məhəbbətlərinə görə Roksanaya tabe olmağa məcbur edir. Bayazet təslim olur. O, hər şeyi unutmuş kimi Roksananın otağında peyda olur, o, yenidən sevəcək və yenidən kor qadın xoşbəxtdir.

Lakin burada qısqanclıq işə qarışır, Atalida narahat olur: doğrudanmı Bayazet Roksanaya itaət edib? Birdən Bayazet onu sevər. Atalida özünün qısqanclıqdan ehtiyatlanmasını gəncə söyləyir, o isə onun şübhələri ilə özünü təhqir olunmuş hesab edib məhəbbətə and içir, Roksanaya hər şeyi etiraf etmək istəyir. Bayazet Atalidaya kiçik məktub göndərir ki, təkcə onu sevir, onu heç kimə dəyişməyəcək.

Şübhələnən Roksana Atalidanın Bayazetin taleyi ilə qəribə maraqlanmasını hiss edir. Burada məhəbbət gizlənmir ki? – deyə özündən soruşur. Sınaq həyata keçirilir. Qıza deyilir ki, Bayazet öldürüləcək, o, huşunu itirir. Şübhə yoxdur, o sevir. Atalidanın sinəsindən Bayazetin yazdığı qeydlər tapılır. Həqiqət açılır. Roksana ilə Bayazetin izahı tamamilə yüksək faciəvi gərginlik yaradır.

Roksana üçün məhəbbət hər şeydən yüksəkdir. Bayazet ona özünün minnətdarlığını, hörmətini bildirir, deyir ki, hakimiyyətdə nailiyyətləri zamanı onun sayğısı ilə əhatə olunub, o isə kədərlə cavab verir:

Sən öz hakimiyyətinlə necə də yazıqsan,

Sən mənə nə verə bilərsən, ehtiramlara cavab vermədən.

Sənin minnətdarlığın nə icad edə bilər? (s.229)

(Sətri tərcümə)

Və Bayazet Roksananın əllərində məhv olur, onu isə sultanın göndərdiyi qul öldürür.

Bu faciə cavabsız məhəbbətlə sona yetir. Atalida isə qısqanclığını səbəb görərək özünü günahlandırır, mühakimə edir.

**“İfigeniya Avliddə” faciəsi** (1674). Avlid adasında çar Aqamemnonun qızı İfigeniyanın faciəli həlakı haqqında əfsanə antik poetik nümunələrdən biridir. Bu əfsanə qədim yunanları və romalıları həyəcanlandırmış, o, antik mədəniyyətin irsi kimi yeni dövrə keçmiş və yeni dövrün şairləri dəfələrlə bu mövzuya müraciət etmiş, allahlara qurban kimi verilən gənc qızın heyranedici obrazını təsvir etmişlər. Rasin də bu mövzuya qayıdaraq “İfigeniya Avliddə”, Qete isə “İfigeniya Tavriddə” faciələrini yazmışlar.

Qədim yunanlar İfigeniya obrazı ilə vətənə xidmət ideyasını şöhrətləndirmişlər. Onlar Troya üzərində qələbə çalmaq naminə öz qızının məhv olmasına səbəb olan Mqamemnonu mühakimə etməkdən uzaq olmuşlar.

Qədim yunanlar tamamilə xoşbəxtlik və məhəbbət üçün doğulan və vətənin uğrunda könüllü ölümə gedən qızın igidliyinə heyran olmuşdular. İfigeniyanın şəfqətli və heyranedici obrazı o vaxt doğulmuşdu ki, Olimp allahlarına inam sarsılmaz idi. Daha sonralar allahlara inam səntirləyəndə qızların qeyri-adi qəddarlıqla qurban verilməsi aktı qətl kimi qiymətləndirildi. Qədim Roma şairi Lukressi özünün “Şeylərin təbiəti haqqında” fəlsəfi poemasında İfigeniyanın qurban verilməsini pisləyirdi. Rasin də öz faciəsini yaradarkən özünün sələfi Evripidə müraciət etmişdi.

Fransız dramaturqu İfigeniya haqqında qədim əfsanəni bir tərəfə qoyaraq, əsas ideyanı süjetə daxil etmişdi. Onu psixoloji problemlər maraqlandırırdı. Müəyyən faciəvi vəziyyətlərə düşərkən insanların əxlaqi davranışları fransız dramaturqunun maraq dairəsidə idi.

Xristian dininə dərindən sadiq qalan Rasin qədim yunanların dini hisslərinə hörmət edərək, müasir tamaşaçıda bu qorxunc aktın təəssüratını yumşaltmaq istəyirdi. İfigeniya kahin Kalxasın bıçağı altında ölmür, sən demə allahlar qurban kimi İfigeniyanı yox, başqasını, Yelenanın Tezeylə gizli əlaqəsindən qeyri-qanuni doğulmuş Erifila adı altında yaşayan qızını tələb edirlər. Hətta başqa İfigeniyanı da öldürmürlər, o, özünü Axillesə olan möhtəşəm məhəbbətinə görə öldürür.

Rasinin faciəsindəki təsvirlərə diqqət yetirək. Pyes Aqamemnon ilə xidmətçi Arkasın arasındakı gizli söhbətlə başlayır. Faciədə tamaşaçı baş verən əsas hadisələrin hamısı haqqında bu söhbətdən xəbər tutur. Sakit hava dənizdə yunan yelkənli flotunun Kiçik Asiyada, Troyada yolunu kəsir. Avliddə İfigeniyanın qanı hökmən axıdılmalıdır, ondan sonra arxadan gələn səmt küləyi yunanların gəmilərini arzu olunan sahilə aparacaq. Aqamemnon evə çapar göndərir, Axilleslə nikahlanmaq üçün qızını düşərgəyə çağırır. Tezliklə ikinci çaparla da xəbər göndərir ki, arvadı və qızı evdə qalsınlar, belə izah edir ki, Axill İfigeniyaya evlənməkdən imtina edib, ona başqa qız, əsir Erifila əziz olmuşdur.

Lakin artıq gec idi. Klitemnestra və İfigeniya artıq düşərgəyə gəlmişlər. İuinci çapar onları evdə tapmamışdır. İfigeniya özü də bilmədən talenin yazdığı nəticəyə can atır. Yenə qarşımızda insanın əxlaqi zəifliyi mövzusudur. Hiss və həyəcanlar insanla oynayır və özünə tabe edir. İradə, borc ideyası həmişə qorxu ilə mübarizədə gücsüzdür. Bu, faciənin mətninin hər yerində qeyd olunur. “Lakin siz o qədər şan-şövkətlisiniz – həmçinin insan”, - Arkas Aqamemnona deyir, lakin bu “insan” anlayışı zəifliyin sinonimii kimi səslənir (s.231). Evripidin də faciəsində Aqamemnonla həmin dildə danışılır. Birinci pərdənin sonunda Uliss də həmin mənanı ifadə edir: “Heyhat, biz hamımız istisnasız olmaqla mən də belə zəifəm” (s.231). “Hökmsüz mən özümə…” - deyə pyesin üçüncü personajı Erifila deyir.

Qədim yunanlarda bu səhnə obrazı yoxdur. Erifila Rasinin süjetə gətirdiyi obrazdır. O, faciədə ona görə lazımdır ki, allahların zərbəsini özünə qəbul etsin. Lakin həm də ona görə ki, o, müəllifin fikrincə, özündə insan təbiətinin zəifliyi ideyasını parlaq əks etdirir.

Axill – Erifilanın bütün bədbəxtliyini günahkarıdır, o, Erifilanın vətənini od və qılıncla fəth edib, onun yaxınlarını məhv edib, özünü isə əsir götürüb. İndi o, İfigeniyanın evində yaşayır. Ona rəhm edirlər, incitmirlər, lakin bu mərhəmət, bu mehribanlıq qürurlu qızı daha çox qıcıqlandırır. Lakin onun başlıca fəlakəti bu deyil, o, hüdudsuz olaraq öz düşmənini, cəsur və gözəl Axillesi sevir, yaxın adamı Doridaya öz ürəyini açır.

Yumşaq və sakit olan İfigeniya Erifilanın gizli əziyyətlərindən xəbəri olmadan, bədbəxt əsirin taleyini yüngülləşdirmək üçün çalışır. Aqamemnonun Eriilaya xəyanət etməsi haqda saxta ikinci məktubu ona məlum olandan sonra İfigeniya Erifilaya qarhı dəyişir.

Klitemnestra nifrətli ədavətlə Erifila ilə danışır. İfigeniya da ona açıq nifrətlə müraciət edir. Əzab insanları dəyişdirir, xeyirxah, mülayim İfigeniya qəddarlaşır. Gəlininin gəlişinə sevinən və təəccüblənən Axilles qızı qarşılamağa yüyürür, o isə onun acı məzəmmətindən qaçır və bunu izah etməsi üçün Erifilaya müraciət edir, deyir ki, onun sevimlisidir. Onu xəyanət etmək niyyətinə görə günahlandırır, təhqir edir, söyür. Təhqir olunmuş, lakin parlaq işıqlı ümiddən xoşbəxt olan Axilles ona müraciət edir – nə barədə düşünürsünüz? – İfigeniyanın ona olan soyuqluğunun səbəbini bilmək, onu necə sevməsini söyləməsi üçün Rasin tragik kolliziya yaradır.

Lovğa, sənə şikayət etmək? Axı sən sevimlisən,

Sənin qələbən mənə ağırdır, məni incidir, dözülməzdir. (s.238)

(Sətri tərcümə)

- deyə Erifila öz acı danlağı ilə xoşbəxt rəqibinə müraciət edir.

İndi o, amansızcasına İfigeniyadan, Aqamemnondan, Axillesdən intiqam almağa qərar verir. Öz acı taleyinə görə qisas almaq istəyir, ona görə yox ki, bədbəxtdir, ona görə ki, bu torpaqda ona nəsə etmək qismət deyil. O, davakara çevrilir. Pyesdə faciəvi dilemma əsas könfliktdə cəmləşir: qurban gətirilən İfigeniya olsun, yoxsa olmasın? Elə indicə faciənin bütün iştirakçıları allahların qəzəbli iradəsindən xəbər alırlar. İfigeniyanın həyatı uğrunda bir tərəf, ölümü uğrunda digər tərəf arasında mübarizə başlanır.

Uliss İfigeniyanın ölməsini tələb edir. Məsələ bundan ibarətdir ki, nə üçün Rasin səhnəyə Aqamemnonun qardaşı Menelayı yox, Ulissi çıxarmışdır? Uliss Troya ilə müharibədə daha çox maraqlı idi, ona görə ki, onun arvadı Yelenanı gözəl Paris oğurlamışdı. Lakin Rasinin seçimi onun bədii vəzninə hörmət edir. Menelay İfigeniyanın ölümünü necə tələb edə bilərdi? Məgər onu tamaşaçı aramsız acgözlüyünə görə günahlandırmaz, məgər görmürlər ki, onun ailə həyatının rahatlığını özünə qaytarmaq arzusu biçilir? Məgər Menelay nəhayət, nə qədər olsa, Adamemnonla inandırıcı danışa bilər?

Təkcə Uliss şəxsən İfigeniyanın ölümünə maraqlı olmadan Aqamemnonla üzbəüz acıq danışa bilər və borcunu yerinə yetirməyi tələb edə bilər? Uliss atasının hisslərin anlamaq və qiymətləndirməkdə siyasətçidir, ağıllı və kifayət qədər həssasdır, lakin onun fikrinə görə, insan hissləri dövlət məsələləri ilə müqayisədə heç nədir. Onun nitqində qədim yunanların ürəklərini coşduran alovlu vətənpərvərlik ideyası yoxdur. Bu, Rasin zamanının siyasi xadiminin Uliss adı ilə bütün şəxsi fikirlərə və hisslərə, ümumiləşdirilmiş dövlətçilik prinsiplərinə qarşı qoyulan hər hansı Kolberdir.

O, burada azca qan axıtmaqdan qorxur,

Və görünür ona görə rəhbər olub ki, ordunu buraxsın. (s.233)

(Sətri tərcümə)

- Uliss tərəddüd edən Aqamemnonu mühakimə edir. Aqamemnon cavab verir ki, o, zəif bir insan kimi bədbəxtliyə düçar olmuşdur.

Ağıllı Uliss onun şöhrətpərəst hisslərindən əsəbiləşir, onu qərara gəlməyə məcbur etmək üçün təkəbbürlülüyünü sancmağa çalışır.

Aqamemnon zəif xarakterlidir. O, bir qərardan digərinə keçir, arvadının və qəzəblənmiş Axillin təsiri altında qızının qaçışını təşkil edir. Lakin ordu üçün bu gizli niyyəti acıqlı və qisasçı Erifila açır.

İfigeniya Axillin onu sevməsinə idi inanır, başa düşür ki, onun ölümü atasının şöhrəti üçün lazımdır, özünün sevimlisinin şöhrəti naminə könüllü olaraq ölümə razılaşır. Onu qaçmağa məcbur edirlər. Lakin qaçqınlar yaxalanırlar. Onları kimin satdığı ona məlumdur. Klitemnestra Erifilanı lənətləyir:

Əcaib! Səni hansı ifritə doğub,

Cəhənnəmdən bizim qucağımıza atıb? (s.234)

(Sətri tərcümə)

Və budur, Uliss səhnəyə çıxır, təəccüblənən tamaşaçılara söyləyir ki, allahların tələb etdiyi qız İfigeniya yox, Erifilanın özüdür. Tamaşaçı yüngül nəfəs alır, - ona belə lazım idi, özü özünə qəbir qazdı. Bu effekti müəllif gözləyirdi. Özünü xəyanətlə ləkələyən Erifila öz faciəvi həlakı ilə tamaşaçının gözündə bəraət alır, İfigeniyanın ölümü isə tamaşaçıya həddən artıq mənasız görünür. Rasin Aristotelin göstərişlərinə ciddi əməl edir.

Rasin Evripidin faciəsi ilə müqayisədə Axill obrazını bir qədər dəyişdirmişdir. Orada Evripiddə Axill İfigeniyanı tanımır, görünür ki, onu sevə bilməz, onun adı ilə pis sərt məzhəkə oynayırlar.

Rasinin faciəsində isə Axill İfigeniyanı tanıyır, o gözəldir, o, qızı sevir, onun uğrunda vuruşmağa hazırdır. Onun qəhrəmanlığı Evripidin Axillesini əhatə edən bir qədər başqa parlaqlıqda və nəciblikdə təsəvvür olunur və fransız dramaturqunun faciəsində isə sönür.

Axill qızğındır, gəncliyindən səbirsizdir. Lakin nişanlısına məhəbbət sözləri deyir və onun atasına lənət yağdırır, nəzakətsizlik etməyi qərara alır. Müəllif öz palitrasında obrazını təsvir etmək üçün başqa rəng tapmır. Hətta İfigeniyanın da təsviri solğundur. O incədir, itaətlidir, atasını sayır, ehtiram göstərir, onun şöhrətinə heyrətlə baxır, özünün nişanlısını sevir. Onun ətrafinda və ona görə mübarizə gedir, o, elə bil döyüş meydanından kənardadır, elə görünür ki, əzab çəkmir, elə bil əvvəlcədən ona Erifilanın, yoxsa özünün öləcəyi məlumdur. Ancaq bir dəfə o, əzabların güclü və ifadəli dili ilə danışanda nişanlısının xəyanəti haqqında yalan məlumata inanır və rəqibini qərəzli qısqanclıqla sınaqdan keçirir.

Faciədə ən güclü obraz Erifiladır. Onun portreti ifadəlidir. Onun xarakteri bir çox tərəfdən təsvir olunmuşdur. Əzablar onu həyəcanlandırır, çünki onlar əsl sarsıntılardır. Bir adamın günahına görə hər şeyi itirməyə, ona nifrət etməyə əsası vardır, lakin özünün təbiətinin zəifliyinə görə onu sonsuz sevir – artıq faciə üçün bu kifayətdir, lakin bədbəxtlik Erifilanın ancaq yarısıdır. Ən qorxulusu onun sevilməməsi, başqasının sevilməsinin dərk olunmasıdır. Və buna görə Erifila zalıma çevrilir, qəddar, qisasçı və amansız olur. Onun xarakterinin məntiqi inkişafı tamamilə təbiidir. Rasin Ulissin dili ilə onun qürurlu ölümünün lövhəsini belə təsvir edir: ordu xorla guruldayır, onların səsləri ona ölüm hökmü kimi çıxır və Kalxas bıçağı onun üzərinə qaldırır. “Əl çək”, o deyir, yaxınlaşmağa cürət etmə, sənin natəmiz köməyini qəbul etməyərək, qəhrəmanların qanını axıdaram, məni həyat boğur, mən özüm!”. Altara tərəf qaçır və budur qəzəblidir. Müqəddəs bıçağı çıxararaq özünə vurur (s.235).

**“Fedra” faciəsi** (1677). Bu dəfə Rasin əsər üçün “təhlükəli” süjet ötürmüşdür. Hələ antik dövrdə Evripid “Əxlaqsız qadırlar”ı səhnəyə qoyan zaman afinalı tamaşaçılar tərəfindən mühakimə olunmuşdu.

Aristofan Evripidi afinalı qadınlara “böhtan atdığı” üçün günhlandırmışdı, onu gəncləri pis yola çəkən adlandırmışdı, qəzəblə şikayətlənmişdi ki, teatr səhnəsi “Əzgin (pozğun) Fedr” arenasına çevrilmişdir (s.236).

Rasinin müasirlərinə baxanda yunanlar cinslərin qarşılıqlı əlaqə məsələlərinə sərbəst tamaşa edirdilər. Qəddar katolik irticası zamanında Evripid faciəsinin süjetini götürmək gizli və gizli olmayan dini təşkilatların, cəmiyyətlərin, sektaların intriqalarının təsirinə məruz qaldı.

Bu vaxta qədər Rasin sevənin iradəsindən asılı olmayaraq, hansısa xarici səbəblərin gücü ilə bədbəxt olan məhəbbəti təsvir edirdi. İndi o, qərara gəlir ki, nöqsanlı, günhlı məhəbbət təsvir etsin.

Necə də qəribə olsa, şairin yeni inamına görə toplaşan yansenist-monaxlar “Fedra” faciəsini mühakimə etmədilər, baxmayaraq ki, onlar teatrın, ümumiyyətlə, özlərinin tərbiyəçisini onun dramaturji fəaliyyətinə görə sərt məzəmmət edirdilər. Yansenistlərin belə dözümlü münasibəti onunla izah olunur ki, Rasin öz faciəsində insanın zəifliyi haqqında yansenist ideyalarını həddindən artıq təsvir etmişdir. Onların gözündə Fedra ilahinin mərhəmətindən məhrum insanın əyani obrazı idi, buna görə də faciə Por-Royalda bəyənilmişdi.

Rasin öz qarşısına yüksək ibrətamiz məqsəd qoyur. O, faciənin ön sözündə yazır: “Mən bu pyesi mənim faciələrimin həqiqətən ən yaxşısı olmasını təsdiq etməyi qərara almamışam. Mən oxuculara zamanında onun əsl qiymətini müəyyənləşdirmək üçün oxuculara təqdim edirəm” (s.236).

Rasinin faciəsi birinci sətirdən axıra qədər iradələrin və maraqların, hisslərin və idrakın mübarizəsi tarixini üzə çıxarır. Maraqlar, hisslər və həyəcanlar qalib gəlir, lakin hansı qorxulu nəticəni özünə cəzb edir, bu, taleyin yazdığı qələbədir: böhtanlar, qətllər, nəhayət, idrakın və iradənin qorxuya güzəştə getdiyi insanın biabırçı ölümü.

İnsanın mənəvi səbatsızlığı, ruhi pozğunluğu, faciəvi əxlaqi konfliktlər adətən çox hərəkətlilik dövründə yaranır. Həmişə hərəkətdə olan bu böhran yalnız insanların ağlında törəyir, onun tutqun cazibəsi nəyə görə yaxşıdır, ona görə ataları, babaları şənlənib və qəmləniblər ki, onların mənəvi-əxlaqi və ya ideyalı formaları olmuşdur.

Yazıçılar çox dəqiq qeyd edirlər ki, bəzən özləri də zamanın ümumi tendensiyasının təsirinə düşürlər. Sokratın və Evripidin də zamanında belə idi. Vətəndaşlıq ənənələrinin sərt qoruyucusu Aristofan oğları ciddi mühakimə edirdi. Rasinin də vaxtında belə olmuşdur – feodal-mütləqiyyətçi ideologiyanın böhranı zamanında.

Rasinin pyesi ilə Evripidin faciəsi arasında ümumi məzmun – ideya vardır. Bu və ya digər hadisədə bizim qarşımızda insanın əxlaqi səbatsızlığı mövzusu vardır. Evripid öz zamanının idrakına güzəştə gedərək, Tezeyin evində məhəbbət ilahəsi Afroditanın müdaxilə etdiyi hadisəni izah edir. İlahə Afina hökmdarı oğlu İppolitin davranışından narazı idi. O, məhəbbətin əleyhinədir. Buna görə o, ögey ananın cinayətkar məhəbbətinə görə onu cəzalandırmağı qərara alır. Məhəbbətdən kənarda olanları antik allahlar sərt cəzalandırırlar. İppolit də, özünə vurulan Nartsiss də cəzalandırılır.

Lakin artıq Evripidin “Fedra” faciəsində ilahə Afroditanın obrazının başlanğıcı müasirlərinin nəzərində yalnız formal güzəştdir. Pyesdə İppolit cəzalandırılmır, o, qurban kimi həlak olur və mükafatlandırılır (indi isə ilahə Artemida ilə). Yunan dramaturqu üçün Fedranın şəxsində insanın mənəvi faciəsini göstərmək çox vacibdir. İnsanın mənəvi zəifliyi haqqında fikir Evripidin təkcə ölümün sakitlik verdiyi pessimist ideyasına gətirib çıxarmışdır.

Evripidin pyesinin səhnə tamaşasında xor unutduğu himnin ən tragik momentini oxuyur, himndə həlak olan gəncin ölümlə barışmağından danışılır.

Rasində isə unutqanlığın və ölümün bu fəlsəfi poetikləşməsi yoxdur, lakin insanın ehtiraslarının, şiddətli iztirablarının faciəvi düçar olduğu motivləri onda tapırıq. Fransız dramaturqu əhvalata Evripidin faciəsində olmayan yeni şəxs daxil edir – Arisiya adlanan qız. İppolit ona vurulur. Həmin anda atası qatı düşməninin qızına İppolitin məhəbbətini onun çatışmazlığı kimi baxır, onun ölümünün labüdlüyünə bəraət qazandırmaq istəyir.

Faciə İppolitin özünün tərbiyəçisi Teramena ilə olan dialoqu ilə açılır. Onların söhbətindən tamaşaçı başa düşür ki, Fedra özünün ögey oğluna nifrət edir, onu təqib edir, İppolit isə Arisiyanı sevir. Fedranın ayaqlarının səsi eşidilənə qədər İppolit gedir, istəmir ki, Fedra onu görsün.

Rasin kompozisiya ustasıdır: süjetin inkişafının dəqiq, aydın xəttində artıq heç nə yoxdur, bununla bərabər tamaşaçının səhnə marağı çevrilmənin gözlənilməzliyini qoruyur. Digər səhnədə – tanıma səhnəsində Fedranın ailə başçısına nələr etdiyini tamaşaçı öyrənir, Fedra İppoliti sevir, buna görə də onu izləyir. Tanıma Fedraya dərhal verilmir. O, özünün biabırçılığına görə dərindən həyəcan keçirir, lakin ona heç nə ilə kömək etmək mümkün deyil. İppolit onun təqsirindən keçir. İppolitin dəyəri və obrazı amiranəliklə onun qəlbində hökmranlıq edir. İppolit Fedra və özü ilə mübarizəyə başlayır, məhəbbətin təbii hisslərinə güzəştə gedir. Fedra özünü nöqsanlı həyəcanlarının ağılsızlığına təslim edərək, üstünlüyü gəncə verir. “Şücaətlidir, doğruçudur, hətta bir qədər sərtdir, gözəldir, gəncdir. Allahlar haqqında necə də yazır…” - Bu belə İppolitdir. Onda İppolit onun yanına gəlmirsə, Tezey nəyə lazımdır?.. Onun zərif üzünə mən nələri verməzdim?”.

Allahlar! Bu necə nitqdir? Yoxsa siz unutdunuz birdən,

Tezey mənə atadır, sizə də ər. (s.240)

(Sətri tərcümə)

- deyə İppolit qışqırır. Hiyləgər qadın geri çəkilir. O, heç bir pis söz demək istəmir və ağıllı İppolit onun manevrlərini qəbul edir. Bəli, bəli, düzgündür, İppolit onun sözlərinə tərs məna verir və özünün utanc gətirən vəziyyətinə görə qızarır.

Lakin nə Fedra, nə də İppolit bir-birilərini başa düşdüklərini zərrə qədər də aldatmırlar. “Sən həddən artıq çox başa düşdün”, - Fedra onun ardınca baxaraq deyir. “Aman allah! Fedra! Yox… Unutmaqda, dərində, qoy qorxulu sirr məndə qalsın” - İppolit fikirləşir.

Tezeyin ölümü haqqında şayiə yalan olur. Çar sağ-salamat qayıdır, Fedra təlaş içindədir: indi, əlbəttə, İppolit hər şeyi atasına danışacaq, əbədi biabırçılıq onun adını örtəcək, uşaqları ona ana deməkdən utanacaqlar. Ah, bu İppolit! “O, mənim üçün ən amansız vəşhi şeyvandır”, - o deyir. Xidmətçi məsləhət görür ki, ona atasının qarşısında böhtan atsın, desin ki, ögey anasının şərəfinə toxunmuşdur.

Tezey İppolitin müşayiəti ilə daxil olur. Fedra qışqıra-qışqıra onları dayandırır və qaçır: onu ləkələyiblər, əri ona yaxınlaşa bilməz. Tezey heyrətə gəlir, oğlundan izahat istəyir, cavab verir ki, necə də qəribədir, hara istəsə çıxıb gedə bilər. İppolit həyəcanlanır. Doğrudanmı ögey anası atasının qarşısında hər şeyi boynuna alır? O hələ bilmir ki, ögey anası nə uyduracaq?

Fedra onu atasına böhtanlayır. Tezey özündən çıxır: onun oğlu necə də yaramaz imiş! Heç bəraət də istəmir, İppolit bunu özünə zərbə kimi qəbul edir və Fedranın sirrini yaymaq istəmir. O, təkcə atasını inandırır ki, Arisiyanı sevir. Lakin Tezey inanmır. O, bunu hiyləgərlik, fənd kimi başa düşür. “Bütün yaramazlar eyni nəsildən qəbul edilir” - deyə onu lənətləyir və evdən qovur.

Fedra fikirləşir, bədbəxtlik haqqında xəbərdarlıq etməyə, hər şeyi başa düşərək İppoliti xilas etməyə tələsir. Lakin Tezey ona xəbər verir ki, İppolit Arisiyanı sevir. Və həqiqət söylənilməmiş qalır. Fedra artıq İppolitin taleyi, özünün ədalətsizliyi haqqında düşünmür, rəqib haqqında xəbər onun şüurunu sarsıdır: “Necə də gözlənilməz ildırım! Necə də bəd xəbərdir” - deyə çaşmış ağlı ilə təkrar edir və xidmətçini Arisiyanı öldürmək üçün dilə tutur. Qorxulu mənəvi pozğunluq ağılın nizamsızlığında insana əzab gətirir – bu fikir Fedranın cinayət zəncirini inkişaf etdirərək, onu daha da inqiqama sürükləyir.

İppolit təkcə Arisiyaya həqiqəti söyləyir və bu haqda kiməsə bir söz deməyi qadağan edir. O, Arisiyanın möhkəm təkidi ilə əminliklə həqiqəti atasına açır. Tezey həqiqəti bilir, lakin gecdir: İppolit Neptunun göndərdiyi dəniz nəhəngi tərəfindən məhv edilir. Dəniz allahı onu atasının lənətinə görə cəzalandırır. Fedra özünü öldürür və dənizin burulğanına, vahiməli iblis Enonaya atılır. Rasin Enonanın şəxsində pyesə siyasi momentləri daxil etmişdir ki, pisliyin nəticələrini göstərsin. “Heyhat! Tale bizə necə də dərs verir”, - deyə Rasin özünün faciəsini bitirir.

**“Ataliya” faciəsi** (1691). Təşkil olunmuş təqiblər, saray intriqaları şairin istedadını boğurdu. Dramaturq on il ərzində (1667 – 1677) klassisist teatrın şedevri sayılan 8 əla faciə yazdı, 12 il ərzində isə heç nə yaratmadı. Axırıncı iki pyesini isə sıxışdırılmış ruhu ilə kralın qüdrətli favoriti xanım de Mentenonun xahişi ilə yazdı. Bu iki pyes onun əvvəlki yaradıcılığından özünün poetik naxışlarının parlaqlığına görə fərqlənirdi. Qarşımızda isə o Rasin deyildi. Rasin müasiri yepiskop Bossyuz kimi belə gözəl natiq, amma rəssam yox, tezliklə insan ürəyinin bütün döyüntülərini başa düşən moizəçi oldu. Bossyuz onun axırıncı pyesinin tamaşasında oldu və ondan çox razı qaldı.

Versalın saray əhli dramaturqun xristian dininə sadiqliyi ünvanına zarafat etdilər: özünün əvvəl məşuqəsini sevdiyi kimi allahını da sevirmi?

Rəssamın hər səmimi əsəri onun açıq etirafının məlum həddini göstərir. Qocalmış dramaturqun ruhani həyatının tutqun lövhəsini onun axırıncı faciəsi – “Alaliya” bizə açır. Onun poetik fantaziyasının, bədii obrazlarının dünyası qaranlıqdır. “Ataliya” faciəsinin bəzi tərcümələrdə adı “Qofoliya”dır. Faciəni oxuyarkən hiss etmək olar ki, şairin ruhu çox da yaxşı deyil.

Faciənin süjeti Bibliya mifologiyasından götürülmüşdür. Qana həris, Allahı danan, kafir Yerusəlim çariçası Ataliya artıq qocalmışdır, bütün nəslini, nəvələrini məhv etmişdir, çünki onlar Davidin, özü isə Yerusəlim çarlarına düşmənçilik edən İsrail çarlarının nəslindəndir. Məbəddə qətl vəhşicəsinə yerinə yetirilir.

O acınacaqlı günü mən heç vaxt unutmaram,

O, hər saat və hər an mənim ruhumu dondurur.

Saray, şahzadələr, hər şey qana bulaşmış

İti bıçaq qorxunc Ataliyanın əlində

Var-var əsgərlər özlərinin alışmaqları ilə

izləyərək, amansızcasına qırğın etdilər. (s.242)

(Sətri tərcümə)

- deyə baş kahin İosavetin arvadı xatırlayır. İoas adlı bir şahzadə xilas olur, qəzəbli və qisasçı çariçanın gözündən gizlənir. Yerusəlim məbədində baş kahinin sayıq müşahidəsi altında gizli surətdə şahzadə tərbiyə alır.

Rasin faciənin ön sözündə dramaturgiyanın vacib prinsipi olan həqiqətəuyğunluq haqqında danışır, keçmiş zamanlarda qəhrəmanların xeyirxah və bədxah bölgüsündə ifratçılıqdan, ziddiyyətlərdən qaçmağı bacarmağı həqiqətəuyğunluğun rəhni hesab edir.

İndi bu prinsip unudulmuşdur. “Ataliya” faciəsində bir tərəfdə mütləq cinayətkarlar, o biri tərəfdə isə xeyirxah qəhrəmanın tək olmayan ləkəciyi (xalı, qaşqası) dayanır. Ataliya şərin təcəssümüdür. Nə üçün o, belə amansız, qaniçəndir, hətta öz nəvələrini məhv edəndir, buna görə canidir; ona görə canidir ki, Allahı inkar etmişdir.

Pyesdə ikinci cinayətkar kahin Vaala Mafandır. O, özü heç nəyə inanmır və Yerusəlim məbədinin dağıdılması haqqında düşünür. Xeyirxah qəhrəmanlara şahzadə İoas, baş kahin İoday, onun arvadı İosavet, uşaqları Zaxariya və Sulamif, sərkərdə Abner aiddir. Onların hamısı dərindən dindardırlar və şübhəsiz, müəllifin məntiqinə görə, təmiz, xeyirxah və igiddirlər.

Ataliya İoasın yuxusuna girir. O, hələ bilmir ki, onun nəvələrindən biri xilas olub, lakin artıq həyəcanlanır. Yerusəlim məbədinə daxil olaraq (ona bura girmək qadağan idi), İoası görür və tanıyır (oğlan yuxuda gördüyünə uyğun gəlirdi).

Rasin əvvəllər heç vaxt etmədiyi möcüzəli elementi faciəyə daxil edir.

Ataliya bir cəhdlə hərəkətə gəlir – şahzadə öldürülür. Baş kahin və onu əhatə edənlər oğlanın həyatını qoruyurlar. İoas uğrunda mübarizədə mahiyyətcə pyesin bütün qüvvələri birləşir. Sonda Ataliya məğlub olur, onu öz rəiyyəti öldürür. İoas İuda taxtına yiyələnir.

Bütün pyesdə dini fanatizm ruhu hiss olunur və bu, əsərdə təbliğ olunan humanist siyasi kursa qarşı qoyulur. “Kim ona oxşayırsa, qoy Allah hamısını cəzalandırsın!” - 8, ya da 10 yaşı olan İoas deyir (s.243).

Rasin bütün pyeslərində qərəzçiliklə saray həyatına, saray adətlərinə rəy verir. Bu əsərdə də siyasi tendensiyalar həddindən artıq parlaq ifadə olunmuşdur.

Çar sarayı haqqında Sulamif deyir:

Sarayda güc – yeganə qanundur,

Orda kef hakimlik edir kor-koranə.

Təkcə mənsəb mükafatlandırılır

Kim xidmət edir qul kimi yaltaqlanaraq. (s.243)

(Sətri tərcümə)

Qeyd etmək lazımdır ki, XIV Lüdovik o qədər də həzz almadan onun sarayına heç bir dəxli yoxmuş kimi bu şeirləri dinləmişdi.

Dördüncü səhnədə baş kahin İoday gənc şahzadəyə deyir ki, o, hökmdarlığa başlayanda əyanlar mütləq hakimiyyətin möhkəmləndirilməsi nəzəriyyəsinin əsaslarını ona pıçıldayacaqlar.

Burada Rasin nəyi tənqid edir? Absolyutizm nəzəriyyəsini, məhz ona uyğun arqumentlə absolyutizm nəzəriyyəçilərinə ona görə müraciət edirdilər ki, bu nəzəriyyə artıq XVIII əsrdə zəifləmişdi, məhz bu nəzəriyyənin əleyhinə feodalizm ideologiyasını dağıdan fransız maarifçiləri döyüşə girmişdilər. Bunu Rasin fransız absolyutizminin çiçəkləndiyi ərəfədə demişdi.

**İngilis ədəbiyyatı**

Hələ XVI – XVII əsrlərin hüdudlarında İngiltərənin ictimai həyatında və inkişafında qarşıdurma kəskinləşmiş, inkişaf inqilaba gətirib çıxarmışdı. İngilis burjuaziyası sahibkarlıqda və siyasi həyatda əhəmiyyətli yer tuturdu. İngilis manufaktura sənayesi inkişaf edərək, şəhərdən kasıbların yaşadıqları kəndə istiqamət alırdı.

İngiltərədə yeni ticarət kompaniyaları uzaq bazarlar ilə iqtisadi əlaqələrə girərək, özlərinin rəqibləri olan Hollandiya, İspaniya, Portuqaliya və s. ölkələrlə mübarizə aparırdılar.

Zadəganlıq ingilis burjuaziyasının kommersiya müəssisələrində geniş iştirak edərək, dəniz mübahisələrində və müstəmləkəçilik avantürlarında onlarla təsadüfi rəqabətə girirdilər. XVI əsrdən başlayaraq, İngiltərədə zadəganlığın – torpaq sahibliyinin yeni tipi formalaşdı.

Yeni zadəganlıq qoyunçuluğun, torpağın mülkədarlarına çevrilərək, əlinə keçən hər şeyi – otlaqları və s. mənimsəyir, kəndliləri oradan qovurdu. Təsərrüfatda baş verən qanunsuzluqlar, kəndli əməyinin istismarı, qoyunçuluğun inkişafının əhaliyə mənfi təsiri haqqında Tomas Mor hələ XVI əsrdə yazırdı.

Burjuaziya və yeni zadəganlıq absolyutizm əleyhinə mübarizədə parlament idarə üsulundan istifadə etməyə cəhd göstərirdi. Parlament idarə üsulu XVI – XVII əsrlərdə Tüdorlar monarxiyasının tərəfdarına çevrilmişdi.

Kral hakimiyyətinə və onun müdafiəçilərinə qarşı güclənən kalvinist hərəkatı təhlükəyə çevrilirdi. “İngiltərədə kalvinizm təşkil olunmuş və ciddi intizama, geniş əhatəyə malik partiya idi. Bu partiya əhəmiyyətli dərəcədə feodal-mütləqiyyət quruluşuna qarşı mübarizədə parlamentdən daha çox ictimai oppozisiyaya malik idi” (s.246).

Kalvinizmin tərəfdarlarına və yepiskop kilsəsinə qarşı yönələnlər “puritanlar” adlanırdı.

XVII əsrin ingilis ədəbiyyatı həmin dövrün əvvəllərində humanizmin böhranı təsirinə məruz qalırdı.

XVI əsrin ikinci yarısında ingilis humanizmi ədəbiyyata parlaq yazıçılar və mütəfəkkirlər vermişdi. Onların arasında F.Bekon, E.Spenser, V.Şekspir, K.Marlo, R.Qrin, T.Neş, D.Fletçer, F.Bomont və b. var idi. Bu yazıçılar intibah dövrünün milli ingilis ədəbiyyatını yaratmışdılar.

XVI – XVII əsrlərin hüdudlarında yazıçıların sırasına yaradıcılıqlarında ümidsizlik, düşkünlük, ümidsizlik motivləri səslənən D.Doni, D.Uebster, T.Dekker kimi sənətkarlar qoşulmuşdular.

Şekspir sonuncu əsərlərində (“Tufan” və “Qış nağılı”) perspektivlər təsadüfi olmadan nağıl koloritinin əlamətlərinə bürünür və yayılırdı.

XVI əsrin humanist yazıçıları ədalətsiz struktur olan “vahid” milli monarxiyaya nə qədər ümid bəsləyirdilər. Müdrik hökmdar və onun ləyaqətli məşvərətçiləri tərəfindən idarə olunan gələcək ingilis xalqının vahid ailədə xoşbəxt həyatını təsvir edən XVI əsrin humanist utopiyası puça çıxdı. Humanistlərin arasında dərin ümidsizlik, pessimizm, xalqın gücünə inamsızlıq yarandı. Köhnə monarxiyanın tərəfdarlarının və hakim kilsənin həyata keçirdiyi irtica terroru monarxiya quruluşunun səntirləməsi üçün təhlükə ola biləcək qabaqcıl ingilis fikrinin üzərinə hücum etdi.

İngilis humanistlərinin vəziyyəti ona görə ağır idi ki, onları təkcə kral hakimiyyəti yox, puritanlar da təqib edirdi. XVII əsrdə ingilis azadlıq hərəkatında böyük əhəmiyyət qazanan kalvinizm azad fikirə dözmədi, ingilis humanist yazıçılarının həmişə şən dünyagörüşləri ilə bir araya sığmayan ideyaya malik kalvinist təbliğatçıları tamamilə diktata tabe olmağı tələb etdilər.

İngilis milli dövlətinin daxilində sinfi mübarizənin kəskinləşməsi dövrü, onun gələcəyi uğrunda mübarizə votçina hüququnun (mülkün irsən atadan oğula keçməsi hüququ) Stüartlara, yoxsa burjua dövlətinə aid olması yeni baxışlar sisteminin işlənməsini, müasirliyin kəskin məsələlərinə yazıçıların gənc ingilis milli dövlətinin quruluşunda olan münasibətini tələb edirdi.

Xüsusilə XVII əsr ədəbiyyatının inkişafındakı məhsuldarlıq filosof Bekonun ideyalarının təsiri altında idi. Onun “Təcrübələr” (1596), “Yeni orqanon” (1620), “Yeni Atlantida” kimi əsərləri nəinki mütəfəkkirlər, istedadlı söz rəssamları da qeyri-adi ifadələrlə onun nəzəriyyəsini şərh edirdilər. Maddi dünyanın “cismani parıltısı” XVII əsrin ən yaxşı ingilis şairlərinin yaradıcılığında qorunur. Şübhəsiz, F.Bekonun diqqətlə öyrənilməsi və həqiqi dünyagörüşünün yenidən işlənməsi, ona söykənmək hər şeydən əvvəl D.Miltona və E.Marvelə xasdır.

XVII əsrdə ingilis humanizminin ənənələrini yazıçıların bütöv qrupu davam etdirirdi. 20 – 30-cu illərdə onları B.Conson, 40-cı illərdə C.Milton, D.Uinstenli, əsrin ikinci yarısında isə Miltonla bərabər D.Benyan davam etdirirdilər. Bu yazıçılar zadəgan monarxiyası əleyhinə XVI əsr humanistlərinin işini davam etdirirdilər.

Şekspirin və Miltonun dünyagörüşləri və estetik baxışları tarixi şəraitə görə bir-birindən fərqlənirdi. Lakin Şekspirin və Miltonun yaradıcılığının pafosu nəhəng tarixi təcrübənin son dərəcə bədii əksi ilə bağlıdır.

XVII əsrdə ingilis mütləqiyyətçi irticanın ideologiyası “metafizik məktəb” adlanan, onun ənənələri ilə bağlı olan (D.Herbert, H.Voqan, R.Kreşoy və b.) bütöv şairlər məktəbinin fəaliyyətində həyata keçirilirdi. O, öz adını mücərrəd düşüncəli, ən çox dini xarakterli şairlərin yaradıcılığından alırdı. Ona yaxın digər məktəb I Karl Stüartın himayəsində olan “kral məktəbi”nin (“Karolin məktəbi”, latınca ”Karolus”, onu himayə edən krala bağlı addır) ingilis şairləridir. Bu məktəbə özlərini “kavaler” adlandıran royalist şairlər mənsubdur. Çoxları da vətəndaş müharibəsində I Karlın ordusunda əsgər və ya zabit kimi iştirak edib, sonradan emiqrant oldular. “Metafiziklər”in və “karolinçilər”in poeziyasındakı dini-mistik əhval-ruhiyyə erotika və döyüşkən monarxizmlə bir-birinə qarışaraq, ingilis zadəganlarının katolisizmə simpatiyasını əks etdirirdi.

“Metafiziklər”in və “karolinçilər”in poeziyasında mifik “qəhrəman” dini-mistik düşüncə ilə yüklənərək xəyalpərəst idi. Metafizik və karolinçi şairlər həvəslə Con Donnun (1573 – 1631) nüfuzuna istinad edirdilər. C.Donnun poeziyası XVI əsrin 40-cı illərində ədəbi dairələrdə və aristokrat salonlarında çox geniş yayılmışdı. Çoxları onu karolinçi və metafiziklərdə özünü büruzə verən əhval mövzusu baxımdan Şekspirin kiçik müasiri hesab edir. Lakin bütövlükdə C.Donnun poeziyası XVII əsr ingilis poeziyasının nümayəndələrinin yaradıcılığına baxanda həddindən artıq əhəmiyyətli və mürəkkəb hadisə idi.

XVII əsrin birinci yarısına qədər Donnun erkən yaradıcılığı o zamanın xarakterik dini motivlərini əks etdirməsinə baxmayaraq, özündə ingilis və Qərbi Avropa humanizminin qabaqcıl ənənələrini daşıyırdı. Əvvəlki Donn üçün insan təzim və tərif predmeti idi. Burada hələ nadir hallarda Donnun məşhur “Sevgilimə” şeirinin aydın şahidlik etdiyi antik estetik idealın təsirindən danışılır. C.Donn XVI əsrin ibrətamiz mənəvi humanist satirasının xarakterik xəttini davam etdirmişdir. Hətta 10-cu illərdə keşiş olarkən dini hökmlərin və katolik sxolastikasının təsiri altına düşür, ingilis aristokratiyası dairələrində onun dəbdə olan poeziyası insana dərin məhəbbəti, onun taleyindəki faciəvi harayı qoruyurdu. Lakin indi Donn üçün insan özünün bütün imkanlarında eyni vaxtda ölüm və fəlakət qarşısında böyük və zəif varlıq idi. Şekspiri özünə cəlb edən insan xarakterinin xüsusiyyəti Donn üçün də ilkin günahın və xaosun qorxunun ifadəsinə çevrilirdi. Gerçəkliyin qarşıdurması dünyanın məhkumluğunun ifadəsi kimi ona təqdim edilirdi, oarada şər tamam hökmranlıq edir, xilasa yol isə artıq dinə müraciət etməkdir. Donnun “Mömin sonetləri” buradan – Şekspirin humanist, insani, dünyəvi sonetlərinin antitezası kimi doğulurldu. Donnun humanizminin yaradıcı skepsisi (şəkkaklıq, şübhə etmə) pessimizmə və mistikaya çevrilirdi. İki şair ingilis poeziyasının iki müxtəlif ənənəsini yaradırdılar. 20-ci illərin başlanğıcında gənc Milton özünün “Şekspirə” yazdığı tələbə şeirində ondan nümunə götürmək arzusunu bildirir, sonrakı onilliklərin aristokrat dairələrə yaxın olan şairləri isə Donnun mistik və tragik əhvalını götürürdülər. XVII əsrdə irticanın çoxsaylı düşərgəsinə qarşı ingilis ədəbiyyatında xalq kütlələrinin monarxiyaya, kilsə hakimiyyətinə, feodal zadəganlığına qarşı mübarizəsini yaradıcılığında əks etdirən, ingilis milli mədəniyyəti fonduna daxil olan yazıçılar dururdu. Onlardan biri də XVII əsrin başlanğıcında Şekspirin kiçik müasiri, görkəmli ingilis dramaturqu Bencamin Conson (1573 – 1637) idi. Ben Consonun (ədəbi dairələrdə və teatr çevrəsində onu məhəbbətlə Ben adlandırırdılar) yaradıcılığı XVII əsrin 10 – 20-ci illərində mütləqiyyət irticasının ədəbiyyata təsirinə qarşı çevrilmişdi. Ben Conson ilk komediyalarında - “Hər kəs öz xasiyyətində” (1598) və “Hər kəs özünə xas olmayan xasiyyətdə” (1600) ingilis adət-ənənələrinin dəqiq və canlı təsvirini, ingilis həqiqətlərinin təcəssümünü görürük. Consonun komediyalarının istiqaməti, onlardakı birbaşa satirik realizm hər şeydən əvvəl incəsənətdə nəzakətli incə əyləncə görən dramaturqlar tərəfindən rədd edilirdi. Ben Consonun keçmiş şagirdi dramaturq C.Marston digər yazıçıların tərəfindən dəstəklənən, Consona qarşı tamamilə kobud şəxsi hücumları ilə dolu pyeslərlə çıxış etdi. B.Conson da C.Marstona və özünün digər əleyhdarlarına “Sintiyanın ziyarəti” və “Qafiyəbaz” (XVI – XVII əsrlərin ingilis şairləri az-az hallarda kraliça Yelizavetanı “Sintiya” adlandırırdılar. Ben Conson da onun nüfuzuna müraciət edərək düşmənlərinə qarşı çıxış edirdi) satirik pyesləri ilə cavab verdi. Bu əsərlərdə o, salon tərəfdarlarına və əyləncə sevən dramaturqlara hücum edirdi.

Bu əsərlərin ardınca Conson “Seyan: onun süqutu” (1603) və “Katilina: onun sui-qəsdi” (1611) faciələrini yazdı. O, ədəbi material kimi Roma tarixindən istifadə etdi, antimonarxiya və respublikaçı baxışlarını ortaya qoydu, ingilis siyasi dramaturgiyasının yaradılmasında Şekspirin ənənələrinin davamçısı oldu.

B.Consonun iki pyesi poetik yaradıcılıq nümunəsidir, eyni zamanda yararlı elmi tədqiqatdır. B.Conson Roma adət və ənənələrindən imkan daxilində istifadə etməyə çalışmışdır, öz pyeslərini həqiqi tarixi materiallarla təmin etmişdir. O, qədim Roma faciəsinin xüsusiyyətlərini nəzərə alaraq, ingilis dramatik şeirinin xüsusiyyətlərini də tədqiq etmişdir. Roma tarixinin fəaliyyətdə olan xadimlərinin monoloqları Roma ədəbiyyat tarixinin diqqətlə filoloji aspektdə öyrənilməsinin əsasında yaradılmışdır.

Lakin B.Consonun ingilis ədəbiyyatında əsas qiymətli xəzinəsi onun komediyaları olmuşdur: “Volpone” (1607), “Episin və ya susqun qadın” (1609), “Əlkimyagər” (1610), “Müqəddəs Varfolomey günündə yarmarka” (1614) və s.

Bu əsərlərdə onun güclü realist istedadı özünü göstərir. Xüsusilə onun “Müqəddəs Varfolomey günündə yarmarka” komediyası özünün canlılığı, səmimiliyi ilə diqqətəlayiqdir. Dramaturq məftunedici şuxluqla ingilis qəsəbə meydanında müxtəlif sosial dairələrin nümayəndələrinin birlikdə toplantısını göstərir. B.Consonun xəlqiliyi Overdin hakimliyindən danışanda onun düşmənçiliyi haqda məlumat verməsindən görünür.

Tamahkar Volpone, puritan Rebi Bizi, hakim Overd, zadəganlar Kvarelus və Vinfayv onun XVII əsr ingilis cəmiyyətinin inqilabdan əvvəlki dövrü üçün xarakterik olan tipləridir. Onlar “Vafolomey yarmarkası”nın xalq obrazları kimi inqilabın yaxınlaşması haqqında şəhadət verir. Plebeylər Consonun komediyasında hüsn-rəğbətlə təsvir olunan güclü enerjili adamlar, yomenlər inandırıcı surətdə tezliklə öz sözlərini deyirlər. Tipoloq və portretçi Consonun ustalığı onun “yumor” nəzəriyyəsi ilə sıx bağlıdır. Consonun anlamında “yumor” təsvir rolunan şəxsin ehtiramlarının səciyyəvi xarakterik xüsusiyyətləri, cəmiyyətdə onun doğulmuş mövqeyinin səviyyəsidir.

Consonun anlamında ümumi sosial vəziyyətə görə birləşmiş bütöv insan qrupunun “yumor” şəxsi olmayan, təkcə insanlıq keyfiyyətinə malik olan personajın həmin vaxtda xüsusiyyəti kimi cəmlənir (ingilis sözü olan “humar” (“yumor”) “yumor”, “qəribəlik”, “əcaiblik” insan xarakterinin xüsusi yığınını təyin edir – “yığın” acgözlük, xəsislik, tamahkarlıq, paxıllıq, hərislik və s. mənalarındadır). Bunlar “Volpone” komediyasının təhlili zamanı aydın olur. Tamahkar Volponenin, Korbaçonun, Voltorrenin müxtəlif xüsusiyyətlərinə baxmayaraq, onlar hamısı özlərinin qızıl hərisliyi, ikrahedici acgözlüyü ilə bir-birinin oxşarıdır (s.253).

XVII əsrin birinci yarısının nəsrinin böyük ustası Consonun estetik mövqeyinə yaxın olan Robert Bertondur (1577 – 1640). F.Engels onun “Melanxoliyanın anatomiyası” (1621) kitabını qeyd edir. Bu kitab F.Bekonun “Oçerklər” ənənəsini davam etdirən erkən ingilis humanizminin özünəməxsus ensiklopediyasıdır. O, özünün tənqidi istiqaməti ilə diqqətçəkicidir: elmi traktatın cizgiləri oradakı memuar nəsri ilə birləşir. R.Berton özünün oçerklər toplusunu müxtəlif mövzulara həsr etmişdir.

R.Berton melanxoliyanı həqiqətdə ayıraraq qeyd edir ki, bu, haqqında karolinçilərin və metafiziklərin həvəslə yazdığı tamamilə səpələnmiş arzuları, qəmli dalğınlığı deyil. Berton üçün melanxoliya - insanın “daxili xüsusiyyəti”, onun özünün B.Consonun terminindən istifadə edərək söylədiyi “yumoru”dur (melanxoliya – məyusluq, düşkünlük, bədbinlik mənasındadır). Bu “daxili xüsusiyyət” - həyatın qeyri-mükəmməlliyinin kafi olmasının, insan məişətinin disharmonikliyinin və nizamsızlığının dərin nəticəsidir. Berton melanxoliyanın səbəblərini öyrənərək, ingilis ictimai quruluşunun, sosial sisteminin yararsızlığını qeyd edir.

R.Berton “Melanxoliyanın anatomiyası”nda xüsusi aydınlıqla XVI əsrdən humanist arzuları və həqiqətin real faktları ingilis humanizminin böhranını əks etdirir. Lakin Berton özünün melanxoliyasından ötrü mistikada və erotikada dərman axtarmır. Onun fikrincə, ən yaxşı dərman əmək və elmdir. O, insan əməyindən doğan həzzi tərif edir.

Onun melanxoliyaya münasibəti ikilidir: o, əlac axtarır, ona görə yox ki, melanxoliyadan qurtarmaq istəyir. Ona daim zəhərlə təmin olunmaması üçün padzəhər (zəhər əleyhinə zərdab) vermək, lakin insan fikrini həyəcana gətirmək üçün onun gücünü tamam öldürməmək lazımdır. Hər şeylə maraqlanan Bertonun düşüncəsi dərketmənin daha təkmil metodlarını, yeniliyin imkanlarını, təbiətdə və cəmiyyətdə təzahür edən ziddiyyətləri qiymətləndirirdi. Berton ziddiyyətlərin səbəblərini qeyd etsə də, onları təhlil etməyə qorxurdu. O, bu ziddiyyətlərin varlığı faktını açarkən özünü lazım olduğundan “çox bədbəxt” hiss edirdi. Lakin özünün ümidsizliyini və şübhələrini boynuna alanda da həyatın sonuna qədər insan ağlına inanmış və fəxrlə özünü “kiçik Demokrit” adlandırmış, bu materialist filosofun davamçısı hesab etmişdir.

Conson və Berton inqilabdan əvvəlki ingilis ədəbiyyatının görkəmli nümayəndələri idilər. Lakin onların əsərləri təkcə absolyutizmin kəskin tənqidi ilə fərqlənmirdi, XVII əsrin 20 – 30-cu illərinin kalvinist “puritan” publisistikasını, kalvinizmə yaxın yazıçı və şairlərin çıxışlarını da ifşa edirdi. Puritan kalvinist ədəbiyyatı dini məhdudluq səviyyəsi daşıyırdı, lakin puritan yazıçılar inqilabqabağı illərdə özlərini Stüarta xidmət edən ingilis monarxiyasının və yepiskop kilsəsinin cəsur ifşaediciləri kimi göstərdilər. Buna görə də feodal-mütləqiyyət irticası onlarla sərt davrandı. Puritan yazıçıları təqib etdilər, yandırdılar, qulaqlarını kəsdilər, rüsvayçılıq sütununa bağladılar. Məsələn, Uilyam Prinn ilə belə davrandılar (1600 – 1669). O, ”Aktyorların fəlakəti” (1633) pamfletində nəinki teatrı, ingilis aristokrat cəmiyyətinin əxlaqını mühakimə edirdi.

Kalvinist publisistikasının təsiri altında XVII əsrin başlanğıcında absolyutizmə qarşı çıxış edən bəzi ingilis şairlərinin dünyabaxışı formalaşdı. Bu dəstəyə gənc Milton da daxil idi. Onun ədəbi publisist fəaliyyəti hələ XVII əsrin 20 – 30-cu illərində başlanmışdı və feodal-mütləqiyyət irticasının müdafiəçilərinin düşmən diqqətini özünə cəlb etmişdi

XVII əsrin 40-cı illərinin ingilis inqilabi çıxışlarını Engels xarakterizə edərək yazırdı: “Şəhərlərin orta sinfi ona ilk təkan verdi, amma kənd rayonlarının yomenriləri onu qələbəyə apardı. Şəhərlərin yomenrilərin və plebeylərin elementlərin maneçiliyinə təşəkkür edərək, mübarizə tam sona qədər aparıldı və I Karlı edam kürsüsünə (eşafot) çıxartdı” (s.225).

Burjuaziya və yeni zadəganlıq bu qələbədən istifadə etdi. Vətəndaş müharibəsinin başlanğıcında antifeodal oppozisiyasında siyasi rəhbərlik presviterianlara (İngiltərə və Amerikada protestant məzhəbindən birinin tərəfdarları) məxsus idi. İri burjuaziyanın və yeni zadəganlığın əsas hissəsinin maraqlarını təşkil edən bu mülayim (mötədil) dini-siyasi istiqamətin başçıları krala kompromisə getməyə hazır idilər. 1644-cü ildə presviterian hərbi rəhbərliyi orduda və daha çox inqilabi elementlərin arxasında qarışıq halda olan narazılıq yaratdılar. Hakimiyyət independentlərə – orta ticarət, sənaye burjuaziyası – centri adlanan orta zadəganlığın əlinə keçdi. İndependentlərin başında ordudakı güclü təsirindən istifadə edən Oliver Kromvel dururdu. O, görkəmli siyasi xadim və sərkərdə idi. O, 1644-cü ildə inqilabi əsaslar üzrə parlament ordusunu yenidən yaratdı, lazım olan hərbi əməliyyatlara şəxsən başçılıq edib, royalistlərin (monarxiya tərəfdarları) qüvvələrini darmadağın etdi. Kromvel I Karl və tərəfdarları üzərində qəti qələbə qazandı, köhnə feodal monarxiyasını ləğv etdi. Onun dövründə İrlandiya fəth olundu.

Kromvelin ölümündən sonra onun tərəfdarlarının arasında hərc-mərclik yarandı, ölkə böhran vəziyyətinə düşdü. Bundan istifadə edən Stüartlar sülaləsi edam olunmuş kralın oğlunu – II Karlı hakimiyyətə gətirdi (1660).

XVII əsr ingilis burjua inqilabının iştirakçıları arasında partiyalar və istiqamətlər üzrə mübarizə iqtisadi və ictimai əlaqələrin mürəkkəbliyindən xəbər verirdi. Bu mübarizəni ingilis ictimai fikrində və ədəbiyyatında əks etdirənlər inqilabın iştirakçıları olan yazıçılar idilər. 40-cı illərin siyasi mübarizəsində köhnə janrlar dəyişildi və ingilis publisist nəsrinin yeni janrları yarandı. Bu dövrdə İngiltərədə ən çox yaranan nəsihət janrı idi, bu janr ədəbi təkmilləşdirməyə məruz qalaraq, publisistikanın cizgilərini qazanmışdı.

XVII əsrin ingilis moizəçiləri gerçəkliklə bağlı idilər, hadisələrə tez və canlı şəkildə münasibət göstərirdilər, publisistikanın dilindən və üsullarından, müasir İngiltərə siyasi lüğətindən istifadə edirdilər. Onlar independentlər və presviterianlar, burjuaziya və kəndlilər arasında gedən mübarizədən öz siyasi məqsədləri üçün istifadə etdilər. Nəsihət XVII əsr natiqlik nəsrinin janrına çevrildi. XVII əsrin 30 – 40-cı illərində irticanın başçılarından olan moizəçi yepiskop Lodun iştirakı ilə “metafizik” poeziyaya yaxın mistik, hiyləgər xüsusi nəsihət məktəbi salonu yarandı.

Karolinçi şairlər 1642-ci ildə parlamentin qərarı ilə bağlanmış teatr aktyorları ilə çiyin-çiyinə verərək, kralın şöhrəti naminə vuruşurdular. Vətəndaş müharibəsinin royalist romantikası karolinçi şairlərdən olan Riçard Louleysin “Lyukastaya, müharibəyə yola düşərkən” nəğməsində əks olunmuşdu.

Parisdə yazıçı-emiqrantların dairəsi təşkil olundu. Saraydan qovulmuş U.Davenant, A.Kauli və b. onun maraqlarını yaşatmaqda davam edirdilər, bununla bərabər onlar fransız saray mühitinin təsirinə düşürdülər, onları başqa xalqdan olan məiyyət kimi I Karlın arvadı “bədbəxt” kraliça Henrietta qarşılamışdı (s.259).

İngilis royalistlərinin tərəfdarı olan, F.Bekonun ənənələrini davam etdirən, lakin öz sələflərindən kəskin şəkildə fərqlənən görkəmli filosof-materialist Tomas Hobbsun (1588 – 1679) da adını çəkmək olar. İngilis burjuaziyası ideologiyası ilə sıx əlaqədə olan Hobbsa görə Bekonun baxışlarının cəsarətsiz dərinliyi hələ intibah dövrünün humanist idealı üçün anlaşılmaz idi.

İngilis cəmiyyətinin vəziyyətini analiz edən Hobbs burjua əlaqələrinin inkişafını önə çəkir, İngiltərənin idarəedici sinfinin qısqanc müdafiəçisi, üsyan edən xalqın düşməni kimi çıxış edir. Özünün “Vətəndaş haqqında” (1641), “Leviafan və ya materiya, forma, kilsə və vətəndaş hakimiyyfti haqqında” (1651) əsərlərində o, özünün dövlət nəzəriyyəsini inkişaf etdirir. O güman edirdi ki, “Leviafan” parlament formasının varlığı üçün geniş xalq kütlələrinin təzyiqi ilə yaranmış güclü dövlət və monarxiya lazımdır.

Hobbs ədəbi maraqlara biganə deyildi. O, emiqrant kimi yaşayanda şair və dramaturq Uilyam Ravenant ilə yaxınlaşmışdı. Hobbs və onun arasında Davenantın “Hondibert” poeması üstündə canlı mübahisə olmuşdu. Ravenant əfsanəvi kral Hondibertin şəxsində özünün rəqibi kimi uydurduğu mütləq monarx idealını tərənnüm edirdi.

Davenantla mübahisəsində Hobbs özünün şairlər tərəfindən bir çox xüsusiyyətləri qəbul olunmuş estetika nəzəriyyəsini irəli sürürdü. Hobbsun estetikası çox güclü şəkildə məntiqə əsaslanırdı. Hobbs qəhrəmanlıq, komik və pastoral janrlarını saraya, şəhərə, kəndə gələn əsas janrlar kimi qəbul edirdi.. Hobbsun eçtetikasında XVII əsrin klassisist estetikasının özünəməxsus sxemləşdirilmiş variantları var idi.

Hobbsun əsərlərində XVII əsrdə burjua əlaqələrinin, Avropa cəmiyyətinin inkişafı üzərində çoxlu düzgün və amansız müşahidələri vardır. O, soyuq inamla doğulan burjua quruluşunun tamahkar mahiyyəti haqqında danışır, özünün “Leviafan”ının variantını yaradır.

Bərpa illərdində Hobbsun siyasi nəzəriyyəsi monarxiya rejiminin bərpa olunmasının dayağı olmuş burjua-zadəgan mühitində geniş şöhrət qazandı. Hobbsun “Leviafan”ı varlanan yeni zadəganlığın və iri ingilis burjuaziyasının maraqlarına cavab verirdi.

Kralın tərəfdarları həvəslə yeni silahdan – publisistikadan istifadə edirdilər. Royalist ədəbiyyatın xarakterik əsəri Con Qodenin “Kral obrazı” idi. Bu əsərə XVII əsrin özünəməxsus irticaçı siyasi romanı kimi baxmaq olar. Əsərdə kral Karl öləndən sonra əzabkeşə oxşadılmış, inqilab əleyhdarlarının idealı olmuş, 40-cı illərin royalist ədəbiyyatının əsas “qəhrəmanına” çevrilmişdir.

İnqilabın şair və publisistləri çox idilər və onlar öz rəqiblərinə baxanda kəskin çıxış edirdilər. XVII əsrdə İngiltərədə kalvinist publisistikası geniş yayılmışdı, kalvinist təbliğçilər və natiqlər Bibliya üslubunda yazılmış xüsusi nitqlər, broşürlər çap etdirərək, ingilis xalqını monarxiya əleyhinə mübarizəyə çağırırdılar.

Parlament işini müdafiə edən qəzetlərin ətrafında istedadlı respublikaçı jurnalistlər toplaşmışdılar. İngilis və Amerika burjua ədəbiyyatşünasları independent publisisti “kürən” Uorkeri indi ələ sala bilməzdilər. Onlar qeyd edirdilər ki, dəmir məmulatı taciri Uorkep – independent mətbuatının lideri guya savadsız və hansısa naməlum ruhani onun üslubunu çap üçün redaktə edirdi. Lakin Uorkerin kobud və dağınıq üslubu özünəməxsus olub, zəngin və kəskin publisistika idi.

Uorker xalqın meydanlarda, əsgərin yığıncaqlarda danışdığı kimi yazırdı. O, hətta şəhəri silahlanmaya çağıran pamfletini I Karlın karetasının açıq pəncərəsindən içəri tullamışdı.

Şair Endrü Marvel (1621 – 1678) və peşəkar yazıçı Corc Uizer (1588 – 1677) 40-cı illərin ədəbiyyatını rəqibi olan royalist şairlərdən çox qabağa aparmışdı. Marvel XVII əsrin ingilis puritan poeziyasının görkəmli nümayəndələrindən biri idi. Bu geniş təhsilli insan özünün qeyri-adi istedadını respublika işinə həsr etmişdi. Marvel respublikaya şair və enerjili məmur kimi xidmət etmişdi, sonra 1660-cı ildə Uizer kimi II Karlın müxalifətinin xadimlərindən biri oldu. Uizer hələ 1625-ci ildə qabaqcadan xəbər verilmiş ingilis cəmiyyətindəki qəti dəyişikliklərə yaxın ilk şair olmuşdu (“İngiltərə haqqında qabaqcadan xəbər vermə” poeması). O, 1645-ci ildə özünəməxsus ədəbi pamfleti olan “Böyük Parnas Şurası”nda birbaşa “yenilik” və “köhnəlik” tərəfdarları arasında müasir ingilis ədəbiyyatı uğrunda gedən mübarizəni elan etmiş və sənətin ictimai mənasını ifadə edən proqramı qeyd etmişdi.

Marvel eyni zamanda Kromvelin igidliyini, müdrikliyini və insanlığını öz odasında tərifləyir, başqa odasında isə Kromvelin – respublikaçı lord-protektorun diktator ədalarından narazı olan rəqiblərinə hücum edirdi. Onun Kromvelə heyranedici münasibəti lord-protektorun ölümünə həsr etdiri odasında özünü təzahür etdirir.

XVII əsrin ingilis ədəbiyyatının 40 – 50-ci illərinin inqilabi düşərgəsinin ən görkəmli nümayəndəsi isə Con Milton idi. O, ensiklopedik bilik və böyük siyasi təcrübəsindən başqa, həm də onun bütöv siyasi konsepsiyasına malik idi. Bu siyasi konsepsiya həmin illərdə monarxiya əleyhinə mübarizədə Milton kimi yepiskopatlığa hücum edən şair və publisistlərin yaradıcılığında öz ifadəsini tapmışdı.

Miltonun prinsipiallığı onun Kromvelə münasibətində üzə çıxırdı. Respublikanın ”yazıçıları” “generalı”, sonra “lord-protektoru” (protektorat – müstəqilliyini formal olaraq saxlayan zəif dövlətin daha güclü dövlətdən asılılıq forması, protektor isə bu cür dövlətin başçısı) tez öyrənmişdilər.

Marvel tək deyildi. Həyasız siyasətçi E.Uoller (1606 -1687), istedadlı gənc C.Drayden və başqaları Kromvelin qarşısında öz yaradıcılıqları ilə əyilirdilər. Kromvelin sarayında lord-protektoru mədh edən şair və yazıçılar cəmləşmişdilər. Bu illərdə yenidən üzə çıxan royalist şair Uilyam Davenant onlarla çox yaxın idi. O, Fransadan Virginiyaya gedəndə əsir götürülmüş, Kromvelin əhatəsində olan aristokrat dostlarının zəmanəti ilə azad edilmişdi. 50-ci illərin ingilis teatrının dirçəlişi Davenantın adı ilə bağlıdır. İnqilabın ilk illərində ona qadağa qoyulmuşdu, düşməncəsinə həddən artıq puritanizmə aid olan və Kromveli İngiltərənin tacsız monarxı görən və onun əhatəsində yaxşı həyata tam məmnunluğa iddia edən şair cəld respublikaçılar dövrəsinə bərpa olundu. 1656-cı ildə Davenant “Rodosun mühasirəsi” adlanan qəhrəmanlıq pyesi ilə ingilis teatrının tarixində 15 illik fasilədən sonra yeni səhifə açdı. Lakin ingilis dramaturgiyasının ənənələri ilə intibah zamanı arasında əlaqə itmişdi, ingilis teatrı ictimai və ədəbi fəaliyyətini tezliklə özünə qaytara bilmədi. Lakin Kromvel sarayından kənarda olan literatorlar (yazıçılar) ingilis inqilabının böyük və fırtınalı epoxasını əks etdirən əsərlər yaratdılar.

40 – 50-ci illərin siyasi mübarizəsinin gedişində, yuxarıda deyildiyi kimi, demokratik oppozisiya formalaşdı. Hamısı daha sərt Kromvelin əleyhinə çıxış edənlər, “qrandlar” (ispan zadəganı) adlananlar Kromvelin silahdaşları, hərbi təbəqə idi. Məhz bu müxalifət mühitindən diqqətəlayiq publisist- leveller Con Lilbern (1618 – 1657), “İngiltərənin yeni zənciri” pamfletinin müəllifi çıxmışdır. Orada şair Kromvelin həyata keçirdiyi xalqın susdurulmasının ilk aktına qarşı çıxış edirdi. Lilbernin üslubu Miltonun haşiyə çıxma təlimi və mürəkkəb aparatlar üslubundan fərqlənirdi.

Özünün traktat və pamfletlərindəki demokratik ideyaları və üslubuna görə fərqlənən şair Cerald Uinstenli (1609 – 1652) idi. O, “digger”lərin əhvalının ifadəçisi idi. Onun “Həqiqi levellerlərin qaldırdığı bayraq” (1649), “İngiltərənin məzlum və kasıb insanlarının deklarasiyası” (bəyannamə) (1649), “Parlamentə və orduya yeni il hədiyyəsi” (1650) və s. ifşaedici traktatları nəinki royalistlərə, Kromvelin tərəfdarlarına, həm də yeni zadəganların və şəhər varlılarının əleyhinə yazılmışdı.

C.Uinstenlinin və C.Lilbernin üslubunun inqilab dövründə xalq yaradıcılığı ilə sıx bağlı olmasını qeyd etmək olar. Milton inqilab illərində publisist kimi independentlərin, Lilbern levellerlərin meyillərinin ifadəçisi kimi, Uinstenli isə digger hərəkatının nümayəndəsi kimi çıxış edirdilər. Lakin ciddi və dərin qarşıdurmalara baxmayaraq, bu partiyaların arasında hadisələrin gedişində qüvvətlənən və nəzərdə tutulan Milton, Lilbern və Uinstenli 40 – 50-ci illərin publisistikasında və irticaçı ədəbiyyat düşərgəsində qarşı-qarşıya dura bilərdi. Hər üçünü feodal monarxiyasına düşmən münasibət, monarxiyanın inqilabi yolla ləğv edilməsi yolunun dərk edilməsi, feodalizm və onun tərəfdarları üzərində qələbəyə inam bağlayırdı.

**İngilis ədəbiyyatı Bərpa illərində** (1660 – 1688). Bərpa 1660-cı ildə İngiltərədə respublikanın mövcudluğu illərində bütün idarəedici siniflərin siyasəti əsasında hazırlanmışdı. Kromvelin ölümündən sonra ingilis generalları arasında hakimiyyət uğrunda gedən mübarizə tədricən yeni vətəndaş müharibəsinə çevrilirdi. Geniş xalq kütlələri burjua inqilabının nəticələrindən narazı idi. Yeni zadəganlığın və burjua liderləri arasındakı didişmədən istifadə edərək, royalistlər öz mövqelərini möhkəmləndirdilər. Burjuaziya və yeni zadəganlıq yeni situasiya təşkil edərək, “möhkəm əl” hakimiyyətinin qurulmasına çalışdılar. Göründüyü kimi, royalistlərlə birbaşa danışıq Stüartlar sülaləsinin taxtına kral II Karlın çıxarılması ilə hakimiyyətin bərpasına gətirib çıxardı. Bərpa royalist terroru ilə başlandı, amansız repressiyalara o adamlar məruz qaldılar ki, onlar emiqrant royalistlərə və presviterianlardan olan tərəfdarlarına nifrət edirdilər.

Lakin 60-cı illərdə bərpa olunmuş monarxiya ilə ingilis burjuaziyası arasında qarşısıalınmaz ziddiyyətlər göründü. II Karl və II İakov burjuaziya və yeni zadəganlıq arasında dayaq axtarmağa məcbur oldular. Bu illərdə bərpa olunmuş Stüartlar monarxiyası əleyhinə mübarizədə siyasi ləqəbləri viqi və tori olan partiyalar yarandı. Viqilər II Stüartın əleyhinə idilər, burjua və yeni zadəganlığın, xüsusilə çoxsaylı icma palatasının maraqlarına xidmət edirdilər, torilər isə sülalənin bərpası tərəfdarlarını, parlamenti zəiflətmək və kral hakimiyyətini qüvvətləndirmək istəyən mürtəce torpaq sahiblərini müdafiə edirdi. Torilərin, fransız sarayının təkanına əsaslanaraq, İakov 80-ci illərin axırlarında İngiltərədə katolisizmin bərpa olunmasına və mürtəce torpaq sahibliyinin güclənməsinə gətirən tədbirlər sırasını həyata keçirdi. Bu tədbirlər burjuaziyanın və yeni zadəganlığın maraqlarına ciddi zərbə vurdu.

İakovun siyasəti güclü həyəcan yaratdı. Belə perspektiv qarşısında torilər və viqilər güzəştə gedərək, birləşmə imkanına nail oldular, saray çevrilişi təşkil edərək, İakovu taxtdan endirdilər. İngilis taxt-tacı Hollandiyanın ştatqalteri (vilayət hakimi, canişin) Vilhelm Oranskiyə – İakovun kürəkəninə verildi. Tori və viqilər parlamentin xeyrinə məhdudlaşdırılmış hüquqların və səlahiyyətlərin xarakteri haqqında razılığa gəldilər (1688 – 1689).

1660-cı illərdən sonra ingilis ədəbiyyatında yenidən saray mühiti və feodal zadəganlarla sıx bağlı olan həddindən artıq aktiv və mükafatlandırılmış irticaçı şairlər qrupu cəmləşmişdi. Con Roçester, Çarlz Bakxerson, Uentvort Roskommon və Corc Eterec saray-aristokrat ədəbiyyatının tipik nümayəndələri idilər. Yaşlı karolinçilərin anakreontizmi (eyş-işrəti) tərənnüm edən poeziyası bərpa dövrü şairlərində sinizmə (ədəbsizliyə) çevrildi.

Zadəgan yazıçılar karolinçilərə məxsus romantik arzulara təslim olmurdular. Aristokrat dairələrində Hobbsun fəlsəfəsinin təsiri geniş yayılmışdı, maddi dəyərə və kobud nəşəyə görə təqibin bəraəti kimi düşüncə birtərəfli idi.

Bərpa dövrü zadəgan ədəbiyyatına Hobbsun sisteminin təsiri bərpa olmuş absolyutizmlə iri burjuaziya və yeni zadəganlıq arasında sıx bağlılığı başa düşməyə kömək edir. Stüartlar monarxiyasında bu zümrə yeni inqilabi yüksəliş hərəkatına qarşı dayaq axtarmaq qərarına gəlmişdilər. 1648-ci il inqilabında qalib gələn ingilis hakim sinfi – “Leviafan”da əksini tapan feodal quruluşu üzərində qələbənin nəticəsindən tam istifadə edərək, xalq kütlələrinin istismarını gücləndirmək üçün özlərinin dövlətini yaratmağa qətiyyətlə cəhd etdi.

1660-cı ildə bərpa olunan Stüartlar monarxiyası ingilis aristokratiyası üçün lazımi formada burjuaziya və yeni zadəganlıqla razılığa gəldi, onlarla bir yerdə yenidən hakimiyyətdə iştirak etmək imkanı əldə etdi. Burjua əlaqələrinin inkişafı Bərpa dövründə ciddi ləngidilmirdi. Bərpa dövrü yazıçılarının xarakterində ağa azğınlığı ilə bərabər ticarət qənaətkarlığı da peyda oldu. Onları yaradıcılıq xüsusiyyətlərindən məhrum edən quru rasionalizm (öz işində ağıla, idraka əsaslanmaq) fransız rasionalizminin axmaq forması idi. Bu, onların – Roçesterin və Roskommontun şərh etdiyi, XVII əsrin 60 – 70-ci illərində saray klassisizminin həvəsləndirdiyi sənətə yaradıcı baxışlarından xəbər verirdi.

Bərpa dövrünün roman və poemalarında, Miltonun cəsarətlə “İtirilmiş cənnət” və “Qaytarılmış cənnət” əsərlərində ifşa etdiyi aristokrat “qəhrəmanlığı” daha da çiçəkləndi.

**Con Drayden** (1631 – 1700). Xüsusilə Con Draydenin yaradıcılığında bu yalançı qəhrəmanlığın xarakterik təcəssümü “qəhrəmanlıq dramı” idi. Bu janr doğulan Bərpa dövründə faciənin klassisist nəzəriyyəsi əsasında yaranmışdı. Con Drayden zadəgan dairələrinin sənətə baxışı əsasında yeni tipli tamaşa növü yaratmağa çalışmış və ”qəhrəmanlıq dramı” deyilən bir janr yaratmışdır.

Drayden respublikanın iflasından sonra həyasız surətdə Bərpa tərəfinə keçdi. O, hələ 1659-cu ildə yazdığı “Qəhrəmanlıq stansları” (qitə və ya beytlərdən ibarət şeir) şeirində Kromvelin ölümünə ağlayırdı, 1660-cı ildə isə II Karlın Londona qayıdışını “Yenidən doğulan ulduz” odasında alqışlayırdı. Drayden bərpa olunmuş monarxiyanın məşhur şair və dramaturqlarından biri oldu. Onun sonrakı həyatı sarayla, saray qruplaşmalarına qarşı mübarizə ilə bağlı oldu.

Drayden şair, dramaturq, tənqidçi və nəzəriyyəçi kimi tanınır. Onun yaradıcılığında klassisizmə məxsus cizgilər daha güclüdür. Bununla bərabər keçid dövründə yaşamış bir sənətkar kimi, o, intibah dövrünün və manyerizmin nailiyyətlərindən qidalanır, onların uğurlarından istifadə etməyə çalışır, dildə əzəmətli obrazlılıqla danışıq dili xüsusiyyətlərini birləşdirir, qafiyəsiz, ağ şeiri qoşa qafiyəli misralarla əvəz edir.

Drayden [Kembric Universitetind](https://az.wikipedia.org/wiki/Kembric_Universiteti)ə oxumuş və Bərpa dövrünün məddah dramaturqu kimi tanınmışdır. Bərpa illərində Drayden ilk ingilis laureat şairi, ilk saray dramaturqu və rəsmi tarixçi olur. [1688](https://az.wikipedia.org/wiki/1688)-ci ildə Hannover sülaləsi hakimiyyət başına gələndə Drayden onları tanımaqdan imtina etmiş, həyatının son on ilini ehtiyac içərisində keçirmişdir.

Draydenin poeziyası oynaqlığı və zərifliyi ilə seçilir. İngilis şeirinə o vaxta qədər görünməmiş bir çeviklik və ifadəlik gətirən şair “Mak-Flekno” kimi satirik poema yaradır, “Avesslom və Axi-Tüfeyl”, “Maral və Bəbir” adlı məddah poemalar və bir çox başqa poetik əsərlər yazır. Lakin Drayden 60 – 70-ci illərin ingilis ədəbiyyatında daha çox məhsuldar bir dramaturq kimi tanınırdı.

60 – 70-ci illərdə ingilis teatrında ona populyarlıq qazandıran çoxlu sayda komediya və faciə yazan Drayden teatr publisistikasının tələblərinə uygun gələn, əhəmiyyətli dərəcədə sənətə aristokrat düşüncəsinin təsiri altında olan yeni tamaşa tipi yaratmağa cəhd edirdi (Puritanlar bu illərdə teatrla öz mübarizələrini davam etdirirdilər). Bu axtarışların nəticəsində Draydenin “Qrenadanın mühasirəsi” əsərinin nəşrində (1672) verilən “Qəhrəmanlıq dramı haqqında təcrübə” adlı ön sözündə inkişaf etdirdiyi “qəhrəmanlıq dramı” nəzəriyyəsi öz əksini tapdı. Bu pyes Draydenin yeni janrının nümunəsi oldu.

Drayden [XVII əsrin](https://az.wikipedia.org/wiki/XVII_%C9%99sr) kosmopolit saray mədəniyyətinə mənsubluğunu əsərlərinin mövzuları ilə də nəzərə çatdırır. O, dram və poemalarının mövzusunu əksər halda ingilis həyatından götürmür, onların forma və süjetində də milli həyatdan qaçmağa çalışır. Lakin o, hakim dairələrin nökərinə çevrilib öz istedadını məhv etmişdir.

Bərpa dövrünün komediyalarında ingilis gerçəkliyi daha geniş və nasiranə bir tərzdə əks etdirilmişdir. Burada şəhər və kəndin, burjua və zadəgan dairələrinin kübar həyatı gülünc, kobud, xoşagəlməz səhnələrlə canlandırılmış, onların əxlaq düşkünlüyü və abırsızlığı göstərilmişdir.

Drayden göstərirdi ki, o, Davenantın və XVII əsr fransız teatrının ənənələrindən istifadə etmiş, onun “qəhrəmanlıq dramı” qəhrəmanlıq poemalarının miniatürününün imitasiyasıdır. Özünün “qəhrəmanlıq dramı”nın epik ənənələrlə əlaqəsini qeyd edərək, Drayden ingilis dramı üçün ənənəvi olan “ağ beşzərbəli şeir”dən (“beşölçülü yamb” - yamb – vurğusu ikinci hecada olan ikihecalı şeir vəzni kimi başa düşülür) imtina etmiş, qoşa qafiyəli şeirə keçmişdir.

Lakin Draydenin zamanında səs salan “qəhrəmanlıq dramı” ingilis dramaturgiyasının milli ənənələrinə daxil olmadı. Onun süniliyi, qəlizliyi, təmtəraqlığı, xarici effekti orada ciddi və əhəmiyyətli süjetlərin inkişafına mane oldu.

XVII əsr fransız teatrının ənənələrindən bəhrələnən dramaturq “qəhrəmanlıq dramı” janrına “qəhrəmanlıq poemalarının miniatür formada təqlidi” kimi baxmışdır. Ona görə də onda hərəkətdən çox, deklamasiyaçılıq özünü göstərir. İngilis teatrının ənənələrinə yad olan “qəhrəmanlıq dramı” Draydenin dövründə hay-küylü bir şöhrət qazansa da, yaşaya bilmədi. Sünilik və zahiri təmtəraq dramaturqun üzərində çalışdığı ciddi və əhəmiyyətli mövzuların lazımi səviyyədə işlənilməsinə imkan vermirdi. Əslində onun Qərb, Şərq və antik adlar və libaslar altında göstərilən qəhrəmanları nəzakətli zadəganlar idilər. Draydenin qəhrəmanı çox vaxt şöhrət, şəhvət və var-dövlət haqqında düşünürdü. Onun pyeslərinin qəhrəmanları, bir növ, idealizə edilmiş kübar xanımlar və ağalardır. Draydenin əsərlərinin təmtəraqlı, saxta patetikaya əsaslanan dili bu cəhəti bir daha təsdiq edir.

Drayden ispanlar tərəfindən məhv edilmiş Amerika xalqının faciəli surətdə qırılması epizodlarını (“Hindistan imperatoru”, 1668), Qərbi Avropa feodalizminin təzyiqinə müqavimət göstərən qədim dövlətlərin taleyini (“Qrenadanın süqutu”, 1672) təsvir edir, yeni dövlətin yaranması haqqında (Hindistanın tarixindən bəhs edən “Aurenq-Zeb” pyesində, 1676) danışır, lakin bu pyeslərdəki tarixi hadisələrin məzmununu və ya əsl qəhrəmanlığı əks etdirməyə cəhd etmir.

Çox nəzakətli avantürist-aristokrat antik və Şərq ləqəbləri altında Draydenin “qəhrəmanlıq dramı”nın əsas fəaliyyətdə olan şəxsinə çevrilir. Draydenin qəhrəmanları Louleysin nəğmələrinin lirik qəhrəmanlarının davamı kimi şöhrətpərəst tamahkardır, özünün əsl maraqlarını təmtəraqlı deklarasiyasında gizlədir; centlemen Louleys səyahət edən cəngavər görsün deyə, özünün qılıncını kimə gəldi satır. Draydenin pyes personajları idealizə olunmuş kübar xanımlar və kavalerlərdir. O, ingilis aristokratiyasının həyatını presioz estetikası elementlərindən istifadə edərək, cəngavər romantikası ruhunda stilizə edir.

Drayden özü üçün yeni və orijinal süjetlərin axtarışında çətinlik çəkməmişdir. O, həvəslə milli ingilis mövzularından imtina etmiş, öz dramaturgiyası üçün saray aristokratiyası mühitində məşhur olan başqa Avropa ədəbiyyatlarındakı əsərlərə üstünlük verərək, onların məzmun və obrazlarını götürmüşdür.

Draydenin “qəhrəmanlıq pyesləri”ndə başlıca konflikt “ehtiras” və “borc”un mübarizəsi üzərində qurulur. Lakin “borc” Draydenin “qəhrəmanlıq dram”ında burjua şəxsi marağının formalarından birini, xidməti ört-basdır edərək, bərabər dərəcədə bərpa olunan ingilis monarxiyasının xidmətçisi kimi nə isə dərində şəxsi, daha çox “şərəf”, kurtuaz ənənəsi deməkdir. Drayden XVII əsrin 60 – 80-ci illərində ingilis aristokrat irticasına tabe olan, yaradıcılığını eybəcər hala salaraq batıran yazıçılardan biri olmuşdur. Onun bədii istedadına Bokkaççodan, Horatsidən, Ovididən, Yuvenaldan etdiyi tərcümələr (“Medal”, 1662; “Miryaninin inamı”, 1667) və satirik şeirlər şahidlik edir. Drayden bu əsərlərdə bərpa olunmuş monarxiyanın müdafiəçisi kimi viqlərə, puritan vaizlərinə, təriqətçi hiyləgərlərə gülərək, axırıncıların tamahkarlığını və hiyləgərliyini obyektivcəsinə ifşa edirdi.

Draydenin “qəhrəmanlıq dramı”ndan özünün effektiv deklamasiyası və şərti xarakterləri ilə fərqlənən ingilis komediyası Bərpa dövründə onun çoxlu mühüm tərəflərini əks etdirərərək, ingilis həqiqətlərini həddindən artıq geniş planda və cansıxıcı şəkildə göstərirdi. Bu illərdə ingilis dramaturgiyasının xarakterik nümayəndələrindən biri Uilyam Uiçerli (1642 – 1716) idi.

Uiçerlinin ona kübar dairələrində populyarlıq qazandıran komediyaları XVII əsrin 70-ci illərinə aiddir. Onlarda Uiçerlinin hər şeydən əvvəl özünün arzularını təmin etməyə çalışan ədəbsiz, soyuq, xudbin, eqoist aristokrat “qəhrəman” obrazları təsvir olunur.

Uiçerlinin komdiya “qəhrəmanları” bərabər dərəcədə zadəgan mənşəli insanlardır, iri burjuaziyanın nümayəndələridir, lakin onlar həmişə iyrənc, nifrət doğuran, əxlaqsız, əclaf insanlardır. Belələrinə Uiçerlinin “Kəndli arvadı” komediyasının London sərgüzəştlərindən bezmiş gənc əxlaqsız öz arvadından təngə gəlib kənddə qonşusu ilə özünə məxsus tərzdə əylənir. Pyesin başlıca komizmini bütövlükdə ədəbsiz işarələrdən və cürbəcür kobud ədəbsiz səhnələrdən istifadə təşkil edir.

Bərpa dövrü ingilis komediyası məhəbbət komediyasıdır. Lakin orada insan hissləri və həyəcanları aşağılanır və bayağılaşdırılır. Sanki Bərpa dövrü yazıçılarının insana materialist yanaşması onları kobud materializmə, həqiqətdə insanın məhv olmasına gətirib çıxarır. Onlar ingilis aristokrat cəmiyyətinin nöqsanlarını bütövlükdə bütün ingilis cəmiyyətinə aid edirdilər. Lakin ingilis teatrının inkişafında rol oynayan 70 – 80-ci illərin komediyasının ingilis gerçəkliyini əks etdirən tiplər, maliyyə münasibətləri, tamahkarlıq, qızılın hakimiyyətinin əcaib şəkildə artması və s. – bütün bunlar Uiçerlinin və onun müasiri Konqrivanın ən yaxşı komediyalarında böyük bədii ustalıqla təsvir olunmuşdur.

Süjetin inkişafının ustalığı, dialoqun orijinal canlılığı, dilin parlaqlığı, bununla belə çox vaxt ifadələrlə və ibarələrlə çirklənməsi Uiçerlinin komediyasına kəskin satirik kolliziya verir.

Drayden və Uiçerli öz yaradıcılıqlarında həvəslə klassisist estetikanın bəzi formal tərəflərindən istifadə etmişlər. Bu, Draydenə qəhrəmanlığın illüziyasını yaratmağa, ingilis absolyutizm quruluşunu qaldırmağa görə lazım idi. Lakin ingilis monarxiyasının erkən müdafiəçilərinin – mistikaya və ilahiyyata həvəslə müraciət edən “karolinçi” və “metafizik” şairlərin müəyyən dərəcədə ziddiyyəti ilə bağlı Drayden rasionalist xarakterin sübutunu əsas götürürdü.

XVII əsrin 60 – 70-ci illərində feodal-mütləqiyyət irticaçı ədəbiyyatının xalqa biganəliyinə qarşı mübarizədə monarxiya və aristokratiyaya düşmən münasibətini əks etdirən ədəbiyyat da inkişaf edirdi. Bərpadan dərin narazılıq hər şeydən əvvəl xalq kütləsini – kəndliləri və şəhər yoxsullarını əhatə etmişdi. Bu narazılıq kral hakimiyyətinin absolyutizmi bütünlüklə bərpa etməsi cəhdindən narahat olan burjuaziyanın və yeni zadəganlığın geniş dairələrində də yayılmışdı. 60 – 70-ci illərin yazıçıları belə şərtlərlə fəaliyyət göstərirdilər, qətiyyətlə Bərpa dövrünü, onun aristokratik quruluşunu və mədəniyyətini, xalqa düşmən sifətini tənqid edirdilər.

Qabaqcıl ingilis ədəbiyyatının bu dövrdə (1660 – 1688) məşhur nümayəndələri Con Milton və Con Benyan idilər. Onların əsərləri ziddiyyətlidir, lakin xalq kütləsinin tarixi təcrübəsini əks etdirir, yenidən əsarət altına alınmaya qarşı etirazlar istismara qəzəb oyadır.

Con Benyan (1628 – 1688) 1628-ci ildə kasıb kəndli ailəsində anadan olmuşdur. O, gənc yaşlarında qazanc axtarmaq üçün əsgərliyə getmiş, vətəndaş müharibəsində iştirak etmişdir. O, 1649-cu ildə hərbi xidməti tərk edərək, pul əldə etmək üçün qalayçı sənətinə yiyələnir, sonra vaizlik edir və 50-ci illərin çoxsaylı sektalarından birinə üzv olur.

Benyan bərpa olunmuş monarxiyanın əks-inqilabi terrorunun qurbanlarından biri olur. O, 1660-cı ildə Bərpa polisi tərəfindən puritan təbliğatçılarının toplantısında həbs edildi. Vaizçilik təbliğatını dayandırması üçün ona verilən öhdəliyə qol çəkmədi. Bir də 12 ildən sonra azad olundu.

Həbsxanada Benyan öz dinləyicilərinə söyləmək üçün moizələr yazmağa başladı. Onun ilk çap olunmuş moizələri və pamfletləri belə yarandı.

Benyan azadlığa çıxandan sonra özünün moizəçi fəaliyyətinə qayıtdı, 3 il sonra yenidən yarım il həbsxanaya düşdü. Rəvayətə görə, təkcə bu zaman ərzində Benyan “Ziyarətçinin yolu” (1678) povestini yazmağa başladı.

Benyanın povestinin qiyməti – XVII əsrin 70 – 80-ci illərinin ingilis yazıçılarının heç birinin diqqət yetirmədiyi ingilis həyatının geniş şəkildə tənqidindədir. Alleqorik adlarla (**mister Jiznemudr, mister Mnoqoslov, Malover, Qrad Razruşeniya** və s.) o, real tiplər yaradır və ingilis gerçəkliyinin tərəflərini əks etdirir.

Benyanın povestində müasirliyin lövhələri özünə inamlı olan yazıçı qələmi ilə təqdim edilir. Xristian, onun ailəsi və dostları, tərbiyəçisi Evangelist və daimi yoldaşları İnam və Ümid – onlar XVII əsrin puritan icmasının üzvləri, onlara qarşı dayananlar isə Bərpa müdafiəçiləridir. İkincilər yalançı, tamahkar, cəllad və qorxaqdırlar. Bu düşmənçilik Benyana İngiltərəni idarə edənlərin dünyasını təsvir etməkdə xeyli kömək edir. O, əsərdə Şöhrətpərəstlər şəhərinin, orada mərkəzdə haylı-küylü Şöhrətpərəstlik yarmarkasının təsvirini verir. Bu mövzu 200 il sonra U.Tekkereyin “Şöhrətpərəstlik yarmarkası” romanının səhifələrində yenidən özünü göstərir. Elə bil bu əsərlə U.Tekkerey ingilis burjuaziyasının tənqidini verən Benyanın kitabının ənənələrini davam etdirir. Lakin ifşanın səmimi və inandırıcı gücü Benyanın kitabının güclü tərəfi olub, yazıçının həmişə müraciət etdiyi alleqoriyanın mürəkkəb sistemini aşağı salır. Benyanın özünə məxsus “Ziyarətçinin yolu” dini alleqorizmi nəqletməni məzmunsuzlaşdırır və qurudur.

Antiburjua tendensiyası Benyanın “Mister Bedmenin həyatı və ölümü” adlanan ikinci povestində daha da gücləndirilmişdir (1680). Povest XVII əsrin sonunda ingilis əhvalatını – dialoq formasında yazılmış ingilis tarixini təqdim edir.

Benyanın axırıncı iri əsəri “Müqəddəs müharibə” (1681) adlanan alleqorik povestidir. Onun povesti ən azı xeyli özünün iştirak etdiyi 40-cı illərin vətəndaş müharibəsinin canlı təsviri olan döyüş səhnələri ilə maraqlıdır. Bu poemanın özünün inadkar kalvinist tendensiyası əsəri bədii qüvvədən məhrum edir, Bərpa illərində 40 – 50-ci illərin inqilabi döyüşləri haqqında dəhşətli xatirələri kimi səslənən riyakar düzəlişlər hətta onun ən güclü ehtiraslarının üstünü örtür.

Bərpa dövrünü mühakimə edən şair və yazıçılara özünün erkən satiraları ilə qoşulanlardan biri də Betler olmuşdur. Semuel Betler Bərpaya qədər böyük şöhrət qazanmamışdır. O, ədəbiyyata “Qudibras” adlı yarımçıq poeması ilə gəlmişdir (1663 – 168), hələ onun erkən ədəbi təcrübələri – “Xarakterlər” əsərində də realist tendensiyaların inkişafını görürük.

Betler burjua inqilabının, xüsusilə puritanizmin əleyhinə idi. Respublika illərində o, ingilis burjuaziyası və yeni zadəganlığın məişətinin və əxlaqının üzərində müşahidə apararaq, gözəçarpmayan xırda məmur kimi həyatını yaşayırdı. Bu müşahidələr müəyyən zaman ərzində presviterian işində özünün sədaqəti ilə məşhur olan Kromvel ordusunun zabiti polkovnik Lyükün ailəsində xidmət etməyə ona kömək etdi.

Belə güman etməyə əsas vardır ki, ser Lyükün özü Betlerin poemasının komik qəhrəmanı puritan Qudibrasın proobrazıdır.

Betler İngiltərədə məşhur olan Servantesin romanının ənənələrini izləyərək Qudibrasın – puritanizmin bu cəngavərinin və onun silahdaşı Ralfonun qeyri-adi macəralarını təsvir edir. Onların mübahisələrində və çəkişmələrində presviterianların independentlərlə mübarizəsinin kəskin tənqidini görürük. Hələ bir az bundan əvvəl ingilis siyasi həyatından bəhs edən tarixi dram indi satira üçün material olmuşdu. Orada eyni dərəcədə Qudibrasın şəxsində presviterianlara, poemanın ayrı-ayrı yerlərində isə independent kimi karikaturası görünən Ralfoya müəllif gülmüşdür. Mübahisələr və çəkişmələr Qudibras və onun silahdaşı arasında onlara həmişə bir yerdə olmağa mane olmur. Betlerin poemasının “qəhrəman”larının bütün davranışlarında olduğu kimi bu ixtilaflar üçün də bəhanə nə qədər gülməli və mənasızdır.

Betler qəsdən inqilab mövzusunu kiçildərək, onun iştirakçılarının sərt karikaturalarını yaradıb puritanizmin əsl nöqsanlarını ifşa edirdi. Lakin Betlerin poemalarında puritanizmin əleyhinə çıxışları görməmək mümkün deyil. Təsadüfi deyil ki, onun “qəhrəmanı” puritan hakiminin karikaturası olan ser Qudibrasdır. Betler puritan kübarlarının ikiüzlülüyünə, xüsusilə ikrah doğuran hiyləgərliyinə qarşı çıxış edir, Bibliyadan sitatlarla onların tamahkarlığını açmağa çalışır.

Puritan kübarlarının xalqa zidd olmaları özlərinin hakimiyyətlərini zorla xalqa qəbul etdirmək cəhdləri, onun həyat tərzini ələ salmaq, gülmək poemanın əsas epizodlarında öz əksini tapır. Betler söyləyir ki, Qudibras xalq bayramlarının sadə şənliklərinin qısqanc rəqibi kimi əylənən kəndli kütləsini dağıtmağı sınaqdan keçirir. Qudibrasın həyəcanlanması üçün bəhanə sadə ingilis xalqının sevimli tamaşası – ayı təqibinin göstərilməsi idi (s.273).

Lakin nahaq yerə puritan cəngavəri və onun silahdaşıyanı xalq şənliyinə mane olmağa cəhd edirlər. Onlara bu tamaşanın pərəstişkarları ilə olan komik davanı başa çatdırmaq lazım gəlir. Qudibras və Ralfo biabırçı uğursuzluğa dözürlər: “Şən İngiltərə” onlara qarşı silahlanır, qalib gəlirlər, əsir götürüb quyua salırlar, dəvətsiz maneçiliyə görə cəzalandırılırlar. Buna baxmayaraq belə sərt cəza onlara islaholunmaz günahkarlar kimi görünən Ralfo və Qudibrasa ona görə üz verir ki, onlar özləri axsaq skripkaçı Krouderonun quyusunda zəncirlənməkdən utanmırlar.

Qudibras quyuda oturaraq təsəlli tapır ki, onsuz da ölməz ruh azaddır, lakin Ralfoya, praktik ağla malik insana presviterian təskinliyi lazımi təəssüratı doğurmur və ağa ilə xidmətçi arasında çox sayda disputlardan biri başlayır.

Poemanın sonrakı epizodlarında tənqidin əsas obyekti pula həris Qudibrasın şəxsində canlanan tamahkarlıq, puritan acgözlüyüdür. Onu və Ralfonu quyudan hansısa bir dul qadın xilas edir. Qoca hiyləgən əsl səbəbi dul qadının diqqətindən çox yayındırmaq istəyir, lakin o, hər şeyi boynuna almağa onu məcbur edir Dul qadının xidmətçisi, gərginləşmiş küpəgirən qarı və damdabacalar yatan Qudibrası basdırır və onun sirrini öyrənirlər. Komik dalaşma nəticəsində puritan cəngavərinin və onun silah daşıyanının döyülməsini və biabır olmasını görürük. Betlerin poeması tez-tez eşidilir və tamamilə sərt və ciddidir. İki puritan fırıldaqçının macəralarından ayrılan müəllif bütöv fəsili vətəndaş müharibəsi dövründə İngiltərəni parçalayan partiyaların mübarizəsi haqqında hekayəyə həsr edir. Burada Betler artıq istehzaçı yox, şair-vətənpərvərdir. O, acı ironiya ilə öz vətəninin fəlakətlərindən bəhs edir, müxtəlif burjua və zadəgan qruplaşmaları bir-biri ilə düşmənçilik edərək, xalqdan öz maraqlarına istifadə etməyə çalışırlar, onu aldadırlar, özlərini İngiltərənin əsl müdafiəçiləri kimi göstərirlər. Betler royalistlərin ziyafətində səhvən inqilabdan əvvəlki quruluşun tam bərpa olunmasını görür və bəşər tarixinin mənasızlığı, yenidən keçilmiş mərhələyə qayıtma – bunlar onun dünyagörüşünü sübut edir.

“Qudibras”ın ziddiyyətli olmasına baxmayaraq, poema feodal-aristokratik irticası dairələrində respublika rejiminin devrilməsinə qarşı onun müəllifinin royalist simpatiyasının təzahürü kimi qəbul olunmuşdu. Şair dəbdə olduğuna görə özünün saray əyanlarına inanaraq II Karl onu çağırdı ki, poemanın nüsxələrindən imtina etməsin.

Poemanın şeirləri kobud, canlı və asan idi, Çoserin “Kenterberi hekayələri”nin maneralarına və xalq poeziyası ənənələrinə söykənirdi. Saray şairi şöhrəti Betleri yolundan çıxara bilmədi. O, sonralar bərpa olunmuş monarxiyaya qarşı istiqamətlənmiş bir neçə satirik poemanın müəllifi oldu. Bu əsərlərdə o, kübar cəmiyyətini, saray mühitini, bərpa olunmuş sülalənin kölə alimlərini ifşa edirdi.

O, Stüartların bərpa rejiminin tənqidi ilə XVII əsrin sonunun qabaqcıl ingilis yazıçılarına yaxınlaşırdı. Onun satiralarının royalist tendensiyası şairi XVII əsr ingilis ədəbiyyatında realist istiqamətin inkişafı ilə, xüsusən də C.Sviftlə bağlayırdı. Böyük ingilis satiriki pessimist və masqaraçı Betlerdən daha çox qiymətli idi, məlum dərəcədə onun komik poeziya ustalığı təcrübəsindən istifadə etmişdi.

\* \* \*

XVII əsr ingilis ədəbiyyatı bütün ingilis ədəbi prosesinin inkişafında vacib mərhələ idi. Orta əsrlərin və Bərpa dövrünün tərəqqipərvər ingilis ədəbiyyatı feodalizmə qarşı mübarizədə inkişaf edərək, XIV – XVI əsrlərin ingilis həqiqətlərinin konfliktlərinin təsviri üçün güclü bədii vasitələrə malik idilər. XVII əsrdə qabaqcıl ingilis yazıçıları feodal irticasının düzgün və amansızcasına təsvir etməyi öyrəndilər.

Coffrey Çoser hələ XIV əsrdə ingilis burjuaziyasının soyğunçu nümayəndələrini göstərirdi. Tomas Mor “Utopiya”da, V.Şekspir “Venesiya taciri”ndə və “Afinalı Timon”da möhkəmlənən pul hakimiyyətini mühakimə edirdi. Ben Conson “Volpone”də ingilis burjuaziyasının tamahkar varlığını – xəsisliyini, hiyləgərliyini damğalayırdı. Yaranan burjua quruluşunun ümumiləşdirilmiş mühakiməsi Uinstenlinin pamfletlərində verilmiş və Benyanın “Şöhrətpərəstlik yarmarkası”nın təsvirlərində göstərilmişdir. XVIII əsrin ingilis realistləri, XIX əsrin böyük roman məktəbi XVII əsr ingilis ədəbiyyatında yaranan ənənələri davam etdirmişlər.

**Con Miltonun yaradıcılığı** (1606 – 1674)

Con Milton 1608-ci ildə London notariusu ailəsində anadan olmuşdur. Miltonun atası çox artıq dərəcədə inamlı puritan idi, oğlunu da kalvinist ənənələri ilə tərbiyə etmişdi. Milton ilk təhsilini və ilkin yaradıcılıq təəssüratını Londonda puritan məsələsinin qeyrətli müdafiəçisi Cillin əlində olan Müqəddəs Pavel kilsəsi nəzdindəki məktəbdə almışdı. Cill yeniyetmənin ədəbi zövqünə və dünyagörüşünün formalaşmasına əhəmiyyətli dərəcədə təsir göstərmişdir.

Sonra Milton varlı puritan ailələrinin əksər oğulları kimi Kembricə gəldi. Artıq bu illərdə Kembric dəfələrlə Yakov və Karl Stüartların qəzəbinə səbəb olan puritan azadfikirliliyinin və antimonarxiya əhval-ruhiyyəsinin yuvası idi.

Kembricdə gənc Milton parlamentə rəğbət bəsləyən tələbələrlə feodal-aristokratik irticanın azlıq təşkil edən, lakin cidd-cəhdlə fəaliyyətdə olan tərəfdarları arasında mübarizəyə cəlb edildi.

Milton öz müəllimi ilə hansısa siyasi toqquşma nəticəsində universitetdən xaric olundu, lakin bu ona kursu fərqlənmə ilə bitirməyə mane olmadı. Bu dövrdə Miltonun atası Londondan o qədər də uzaq olmayan Qortonun malikanəsini aldı. Burada Milton bir neçə il gərgin məşğələlər keçdi. Görünür, o, bu illərdə sonradan imtina etdiyi ruhani vəzifəsinə hazırlaşırdı.

1638-ci ildə Milton Avropanı gəzmək üçün Qortonu tərk etdi. O, Fransada oldu, özünün klassik filologiya və italyan ədəbiyyatı sahəsində biliyini tamamlamaq üçün bir qədər İtaliyada ləngidi. İtaliya həyatı gözlənilməzliklə qurtardı: inqilabi hadisələrin yaxınlaşdığı haqda İngiltərədən xəbər alan Milton evə döndü. O, siyasi mübarizədə iştirak etdi, əvvəlcə publisist kimi yepiskopa qarşı çıxış etdi, lakin tədricən independentlərlə əlaqəsini möhkəmlətdi. 40-cı illərin ortalarında Milton independentlərin aparıcı dairələrinə yaxınlaşdı, 40-cı illərin sonunda isə onların tapşırıqlarının birbaşa icraçısı oldu. 50-ci illərdə Milton independent respublikasında nəhəng işi – “Latın katibi”, beynəlxalq siyasət məsələləri üzrə məşvərətçi vəzifəsini yerinə yetirir. Çox ağır işdən Miltonun görməsi zəifləyir, gözləri tutulur. Sağlamlığını düşünmədən, düşmənlərinin təhlükəsinə baxmayaraq, o, fəaliyyətini davam etdirir. Bərpa dövrü 1660-cı ildə şairin qarşısında ağır şərtlər qoymuşdu. Onu ölüm hökmü hədələyirdi, kontribusiya (təzminat, müharibə zamanı düşmənin işğal etdiyi yerlərdəki əhalidən zorla yığdığı pul, ərzaq) onun iflasına səbəb oldu. Royalistlər öz pamfletlərində həmişə respublikanın müdafiəçilərinə gülür, təhqir edirdilər, onlar isə tamam yoxsul halda feodal aristokratiyası irticasına qarşı mübarizəni davam etdirir, 60-cı illərdə müvəqqəti qalib gəlirdilər. 60-cı illər onun bədii fəaliyyətində – kor şairin yaradıcılığında yeni mərhələ idi. Düşmənləri tərəfindən izlənən, lakin sınmayan, qorxmayan şair dərin inamına – respublika quruluşunun təntənəsinə sadiq qalaraq 1674-cü ildə vəfat etmişdir.

Miltonun erkən yaradıcılığı XVII əsrin 20 – 30-cu illərinə aiddir, 60 – 70-ci illərin publisistikasından az əhəmiyyətlidir. Ona görə də tədqiqatçılar onun 20 – 30-cu illərin poeziyasını ümumi icmalda nəzərdən keçirirlər.

Milton 1626 – 1632-ci illərdə Kembricdə olarkən poeziya ilə inadkarlıqla məşğul olmurdu, professional aludəçi yox, tələbə kimi universitetin ənənəvi ədəbi əyləncələrində iştirak edirdi. Latın və ingilis şeirlər qrupu həmin illərə aiddir. Bu, gənc şairin yaradıcılığında təyin olunmuş istiqamətin mövcudluğu haqqında danışmağa əsas verir. O. sənətləri dolayısı ilə, ya da birbaşa saray irticasından ilhamlanan “metafizik” şairlərə (Fletçer qardaşları, Dyü Bartas) düşmən idi.

Miltonun erkən şeirlərində ümumiləşdirmə, əsl poetik özünəməxsusluq, böyük mövzular yoxdur, buna baxmayaraq, onlarda gənc müəllifin siyasi hadisələrə marağı hiss olunur. “5 noyabr” adlanan latın poemasında Milton özünü feodal-katolik irticasına və papa Romasına düşmən olduğunu göstərdi. Digər latın şeirlərində (“Yunqa elegiya”) Milton kral Yakovun katolik irticasının qovduğu, islah olunmuş kilsə tərəfindən maraqları pis qorunan Almaniyadakı protestantlara kömək etməyə tələsmədiyindən narahatdır.

Milton Qortondakı həyatı zamanı həyatsevə və dalğın məzmunda iki şeir (“L’Alleqro” (“**Şən”**) və “II Penseroso”- “**Zadumçivıy”** ) və qonşuların bağında həvəskar tamaşa üçün pyes – “Arkadlar” (1634) və “Komus” (1637) əsərlərini yazmışdır.

Qortonda yazılmış əsərlərin mərkəzində gənc Miltonu dərindən düşündürən yeni insan problemi durur. Onun “L’Alleqro” və “II Penseroso” adlanan şeirlərində ingilis folkloru ənənələrinə və ingilis intibah ədəbiyyatına müraciət hiss olunur.

Son ingilis intibahının faciə qəhrəmanının ziddinə, Donnun lirik qəhrəmanının əksinə özünü mütləq hakimin və kor taleyin əlində məsum oyuncaq hiss edərək, Milton ağılın mübahisəsizliyinə üstünlük verib, ağıl və hisslə həmrəyliyini təntənə ilə qeyd edir. Bu ideya çox da böyük olmayan “Komus” pyesinin şeirlərində irəli sürülür.

Meşələrin və cəngəlliklərin güclü hökmdarı, əxlaqsız şənliklərin və qarşısıalınmaz ehtirasların ruhu olan Komus təmiz və onun meşə mülkündə azan günahsız qızla yaxınlıq etmək istəyir. Xeyirxah Zəkanın rəhbərliyi ilə qızın qardaşları bacılarını Komusun əlindən xilas edir. Lakin onlar Komusun sarayına gəlməmişdən əvvəl nə Komusun özü, nə onun məiyyəti – yarımadam-yarımheyvan dəstəsi qızın iradəsini sındıra bilmirlər. Qız şübhə ilə Komusun bütün təklif və vədlərini rədd edir. “Komus” Miltonun yaradıcılığının mühüm poetik inkişafından xəbər verir. Gənc şair ustalıqla meşə təbiətinin cazibədarlığından söhbət açır, ingilis dilinə incə hisslərini, böyük nəzm ustalığını göstərir.

Miltonun vəsf etdiyi Ağıl pyesdə qız və onun qardaşlarının obrazında təcəssümünü tapır, intibahın qiyamçı zəkasının ağlından fərqlənir.

“Komus”un siyasi tiradası (monoloqun, nitqin coşğun və təsirli söylənən hissəsi) aristokratiyaya yönəlmişdir və pyesdə tamamilə şüurlu olaraq verilmişdir. Hələ inqilaba qədər baxışlarını inkişaf etdirərək, latınca yazdığı Kembric əsərlərində Milton karolinçi poeziya və dramaturgiyadakı azğınlığı və əxlaqsızlığı, qedonik eqoizmi qamçılayırdı (qedonizm – həyatın zövq və səfa üçün yaranmış olduğunu iddia edən qədim yunan əxlaq nəzəriyyəsi).

Siyasi puritan tendensiyası “Lyüsidas” epitafiya-elegiyasında hiss olunur. Milton özünün dostu Kinqin vaxtsız vəfatına ağlayaraq qeyd edirdi ki, o, yepiskopatlığa qarşı mübariz kimi həlak olmuşdur.

Milton 1638-ci ildə Avropaya səyahətə yollanır. İtaliyada nəinki böyük qədim mədəniyyət, gülərüz salon şairləri, həm də feodal katolik irticasının tapdaladığı ölkə görür.

XVII əsrin 30-cu illərinin italyan lövhələrinin gerçəkliyi Miltona ölkəni hansı tale gözlədiyini, harada irtica qüvvələrinin məğlub olmasını göstərir. Milton bu tarixi nümunədən, görünür, özü üçün çox həlledici nəticələr çıxarmışdır. İtaliyanı qəfildən tərk etməsi vətənində irtica qüvvələri ilə mübarizədə iştirakı qəbul etməsi təsadüfi deyildi.

Miltonun yaradıcı inkişafında yeni dövr – fırtınalı siyasi mübarizə epoxası başlanır. O, publisist yazıçı kimi bərkiyir, feodal-mütləqiyyət irticasına qarşı həlledici vuruşmalarda nəhəng siyasi təcrübə qazanır.

Publisist Miltonun bədii material cəhətdən traktatları, məqalələri və tədqiqləri XVII əsrin ingilis nəsri üçün qiymətli əsərlərdir.

XVII əsrdə erkən xristianlığın və Avropa dini hərəkatının əsasını qoyan Milton anqlikançılığı (İngiltərədə protestant məzhəbinin bir qolu) tənqid edir, absolyutizmin sadiq qoruyucusu kimi yepiskopatlığı məhv etməyə çağırırdı.

Onun yepiskopat kilsəsini ifşa edən traktatları insan vicdanı üzərində basqıya qarşı etiraz ruhunda dolub-daşırdı. Həmin etirazlar Miltonun boşanma haqqında traktatlarının (“Boşanma haqqında təlim”, 1643; “Martin Bukerin boşanma haqqında fikri”, 1644; “Tetraxordon”, 1644; “Kolasterion”, 1654) patetikasından və ehtiraslı arqumentlərindən qidalanırdı.

Miltonun insanın azad surətdə həyat yoldaşı seçmək hüququnu müdafiə edir. Lakin şair kişiləri qadınlardan üstün hesab edir, bütünlükdə məhəbbətin traktovkası onun kitabında XVII əsrdə Avropa humanistlərinin – Şekspir, Ronsar, Lope de Veqanın yaradıcılığında cəmləşən məhəbbət haqqında yüksək humanist baxışlara yaxındır.

Miltonun erkən traktatları arasında xüsusilə mətbuat azadlığının müdafiəsinə yönələn alovlu çıxışlarını əks etdirən “Areopagitika” (1644) əhəmiyyətli yer tutur. Qabaqcıl fikrin təbliğatçıları üçün azadlıq tələb edən Milton onların baxışlarına görə nəinki yalançı, saxta insaniyyəti, katolisizmin bu azadlığından istifadə edən özünün yeni müdafiəçilərinin – yezuitlərin bütün fəaliyyətinin sübutu olan dərin əxlaqsız təlimləri də rədd edir.

Milton güman edirdi ki, insan hökmən öz şəxsi və ictimai həyatında təbii qanunlara, təbiətin qanunlarına tabe olmalıdır. Miltonun naturfəlsəfəsi yeni və orijinal deyildi, lakin XVII əsrin 40-cı illərində İngiltərədə Miltondan başqa heç kim onu belə inadkarlıqla təbliğ etməmişdi. Onun təqdimatına görə, kanonik xristian ləyaqətinin tələblərinə çox da uyğun gəlməyən bu “ləyaqət” sözü, “təbiət qanunları”na riayət etməklə ləyaqətli insanı necə tərbiyə etmək haqqında Miltonun “Tərbiyə haqqında” (1644) traktatındakı pedaqoji təlimi yetkin intibah mütəfəkkirlərinin bu barədəki fikirlərinə yaxındır. Miltonun antifeodal ideya sistemində ləyaqət haqqında dahiyanəliklə ifadə olunmuş fikirləri 40-cı illərdəki işlərində toplanmışdır.

O, “Areopagitika”dan başlayaraq 40-cı illərin ortalarında presviteriançılıqdan uzaqlaşmağa başlayır, nəinki royalistlərə qarşı mübarizədə presviteriançılığın gücsüzlüyünü görür, həm də onun rəhbərlik edən dairələrinin tiranik tendensiyasına əmin olur. Miltonun “Areopagitika”sında presviterian ifşa olunur, əhəmiyyətli dərəcədə “Yeni vicdan vəhşilərinin əleyhinə” (1646) soneti də ona aid edilir. Feodal irticasının gələcək ardıcıl düşmənini, İngiltərənin tiranlardan təmizlənməsi işinə xəyanət edən presviterianları damğalayır və İngiltərənin taleyini cəsurcasına həll edən adlandırdığı independentlərə yaxınlaşır. Miltonun həyatının bu vacib dövrü onun iki böyük əsərində – “Hökmdarın və hakimiyyətin vəzifələri” (1649) və “İkonoborçu” (1649) (ikonoborçuluq – VIII və IX əsrlərdə Vizantiyada meydana çıxmış ikonalara sitayişi qəbul etməyən cərəyan) öz əksini tapmışdır.

Hər iki kitab 1649-cu ildə Miltonun I Karlın üzərindəki tarixi proses və kralın edamı ilə bağlı fikrini dəyişdirdi. Bu fikirlər 1649-cu ildə kralın məhkumluğu və cavabdehliyi məsələsi ətrafında qızışan ideya mübarizəsindən doğmuşdur. Birinci kitab (“Hökmdarın və hakimiyyətin vəzifələri”) I Karlın edamına qədər yazılmışdı, lakin edamdan sonra üzə çıxmışdı, kralın edamı yuridik və tarixi cəhətdən əsaslandırılmışdı. “İkonoborçu” royalist saxtakarlığını – rahib Qoden tərəfindən hazırlanmış guya I Karlın orijinal məktubları toplusundakı “kral obrazını” ifşa edirdi. Miltonun “İkonoborçu” əsəri independentlərin xüsusi sifarişi əsasında, “Karlın əzabları” haqqında tez yayılan əfsanəni dağıtmaq üçün yazılmışdı. “İkonoborçu”da Milton presviterianların əleyhinə kəskin çıxış etdi. O, onları I Karlla bağlı üzə çıxan yalançı rəhmdillikdə günahlandırırdı. “İkonoborçu” monarxiyanın və onun üzərində qurulan istibdad rejiminin təkcə ifşaçısı kimi deyil, həm də xalqın suveren hüququnun əsaslandırılması kimi də səslənirdi. Avropada insan hüquqları uğrunda mübarizədə Miltonun kitabı tiran əleyhinə vətəndaş müharibəsi ideyasına çağırırdı. Avropa monarxlarının (Fransa, İspaniya və İtaliya) Hollandiyada, Fransada emiqrant dövrlərində Miltonun kitabı geniş şöhrət qazanmışdı. Avropanın irticası “İkonoborçu” əsərinə qarşı ciddi bir rəqibi – Leyden Universitetinin professoru Salmazi-Somezi qabağa verdilər. Ona və qrupuna yaxın olan əməkdaşlara nəinki Miltonu bədnam və darmadağın etmək, həm də gənc ingilis respublikasını ləkələməyi tapşırdılar. Bu məsələyə Salmazinin “Kral I Karlın müdafiəsi” (1649) kitabı həsr olunmuşdur. Milton ona cavab olaraq “İngilis xalqının müdafiəsi” (1650) traktatını yazır. Miltonun yeni traktatının əleyhinə royalist həcvçilərin böyük bir qrupu – Dyü Mulen, A.Bor, Bromholl, Roulend və b. çıxış etdilər. Milton onlara cavab olaraq “İngilis xalqının ikinci müdafiəsi”ni (1654) və “Özümü müdafiə” traktatını yazdı.

Miltonun yazdığı hər iki “Müdafiə” əsəri ona – 50-ci illərin publisistikasının korifeyinə şöhrət gətirdi. “İngilis xalqının müdafiəsi” 1650 – 1651-ci illərdə 5 dəfə, “İkinci müdafiə” isə 3 dəfə çap olundu. “İkinci müdafiə” “İngilis xalqının müdafiəsi”ndən 4 il sonra üzə çıxdı. Milton orada vətəndaş müharibəsi hadisələrinin lövhələrini yaradır və eyni vaxtda özünün həmvətənlərini ona görə qəzəblə ifşa edirdi ki, onlar xoşbəxtlik və fayda haqqında çox düşünürlər. Milton inanırdı ki, əgər ingilis xalqı vaxtında başqa yola dönməsə, onu nə Kromvel, heç “Brutun bütün xalqı” da xilas edə bilməz.

Miltonun Kromvelə münasibəti dəyişdi. “İkinci müdafiə” ilə bərabər həmin vaxtda Milton tərəfindən “İngilis xalqının müdafiəsi”ndə, “Lord-general Kromvelə” adlanan xüsusi sonetində Kromvel ilhamla təriflənirdi.

Milton siyasi mübarizədə iştirakdan müvəqqəti ayrılaraq, 50-ci illərin ikinci yarısında “Xristian təlimi haqqında” traktatı üzərində işləyirdi. Orada əyani surətdə filosof Miltonun erkən siyasi və tarixi əsərlərinə xas olmayan ziddiyyət özünü büruzə verirdi. Miltonun elmi fikirlə dini barışdırmağa cəhdi onun dərin ziddiyyətidir. Onun əsərlərində Allah bütün kainata yayılaraq maddi dünyada panteistcəsinə təcəssüm olunaraq T.Morun utopiyalıların dini haqqında xatırladılan katolik və ya protestant allahından yaradıcı qüvvəyə çevrilir. Milton “Dünyanın yaranması haqqında” fəsildə ustalıqla belə nəticəyə gəlir ki, yəhudi, yunan və latın dillərində “yaratmaq” feli “heç nədən yox”, “nəyi isə yaratmağ”ı inkar edir, sübut edir ki, dünyanın yaradılması aktı böyük əzəli maddi xaosun sadəcə qaydaya salınmasıdır (s.283).

Kalvinizmin əsas doqmasından yayınan Miltonun traktatının həmin bölməsi yaradıcı inkişafın xarakteristikası üçün “sərbəst iradə”yə malikdir. Adəmin “günahabatma”sı qabaqcadan Allah tərəfindən müəyyən olunmayıb, Milton bu mücərrəd nümunənin köməyi ilə kalvinist müəyyənetmə nəzəriyyəsini darmadağın edir.

O, 50-ci illərin ikinci yarısında dostlarının və şagirdlərinin dar qapalı əhatəsində yaşayırdı. 1657-ci ildən katibi şair Marvel, doktor Pecet, nə qədər gənc şairlər ilə Miltonun – kor şairin “Təlim” əsərinin və katibinin əlindən çıxan latınca dövlət məktublarının üzərində xüsusilə gərgin, fasiləsiz işləri olurdu.

50-ci illərin sonunda Miltonun yazdığı sonetləri (Q.Lourensə sonet, K.Skinnerə sonet, “Mənim rəhmətlik arvadıma” və “Korluğa” sonetləri) dar çərçivədə dostlarının maraqlarını və həyəcanlarını əks etdirir. Milton xüsusilə Lourensə yazdığı sonetdə onu çox aydın xarakterik təsvir etmişdir.

Miltonun məktubları onun üçillik daxili dünyasını işıqlandırır. O, 20 dekabr 1659-cu ildə dostu Oldenburqa qısaca Kromvelin ölümündən, onun ingilis respublikasına necə başçılıq etməsindən danışaraq, qələmi yerə qoymayacağını, bu respublika uğrunda çalışacağını və s. qeyd edir.

Milton kral hakimiyyətinin bərpasını böyük yamanlıq, ingilis xalqı üçün cəza hesab edir, məsləkdaşlarını bərpaya yol verməməyə çağırırdı. O, 1660-cı ilin yazında “Azad respublika qurulmasının həqiqi və asan yolu” traktatında yeni dövlət quruluşunun planını bəyan edir. Miltonun fikirləşdiyi respublikanın yeni quruluşu ingilis xalqının əksəriyyətini birləşdirməyi nəzərdə tuturdu. Onun təklif etdiyi seçki sistemi demokratiklikdən çox da uzaq deyildi. Bu siyasi traktat təkcə onun siyasi proqramının bir hissəsi kimi qiymətli deyil, həm də respublikanın xilası üçün yol axtaran Miltonun həyəcanlı düşüncələrinin göstəricisidir.

Miltonun yaradıcılığında XVII əsrin 60 – 70-ci illərində yazdığı “İtirilmiş cənnət”, “Qaytarılmış cənnət” poemaları və “Mübariz Samson” faciəsi də mühüm yer tutur.

Kor şairin köhnə düşmənləri, presviterian həcvçilər açıqcasına sevinirdilər ki, kor Miltonun və onun lənətə gəlmiş bandası həmişəlik etibardan düşmüşlər.

16 iyun 1660-cı ildə icma palatası kraldan “İkonoborçu” və “İngilis xalqının müdafiəsi” (ilk) konfiskasiya etmə və yandırma haqqında sərəncam verməsini xahiş etdilər. 13 avqust 1660-cı il proklamasiyasına (bəyannamə) uyğun olaraq hər iki kitab yandırıldı. Milton da nəzarət altında yaşadı. Ona bu sərt cəzadan qaçmaq qismət oldu, iri məbləğjə cərimə – pul ödədi.

60-cı illərin ingilis cəmiyyətində dini cəmiyyətlər, sektalar geniş yayılmışdı. İrticanın qələbəsi dəfələrlə onun rəqibləri tərəfindən “günah”, “yolunu azması” kimi izah olunurdu, bərpa əleyhinə mübarizə dini qəhrəmanlıq kimi qiymətləndirilirdi. Miltona da feodal irticasına, Stüartlara və onların köməkçilərinə əvvəlki nifrəti ilə güclü təsir edirdi. Miltonun şübhələri onun Bərpa üzərində qələbəyə olan inamını sarsıda bilmədi, şairin bu qəlb həyəcanları onun 60-cı illərin ilk və ən qiymətli poeması olan “İtirilmiş cənnət” poemasında parlaq şəkildə öz əksini tapdı.

Hələ Kembricdə yaşayarkən Milton ingilis xalqını şöhrətləndirmək üçün epik poema yaratmağı arzu edirdi. İlk başlanğıcda o, bu poemanı dini əsər kimi yazmağı düşünürdü. Poemanın ideyası puritan dini bacarıqları ilə bağlı idi.

Miltonun fikirləşdiyi 30-cu illərin epik lövhələrinin planı dəyişdi. Bu, şairin ideya inkişafında öz əksini tapdı: ideya konkret olaraq daha çox milli xarakter kimi qəbul olundu. Milton “Arturiada” epopeyasını əfsanəvi kral Arturun (britan tayfalarının anqlo-saks yürüşlərinə qarşı mübarizənin rəhbəri) qəhrəmanlıqlarını vəsf edən “Dəyirmi stol” romanının süjetindən doğan əsər yaratmaq istəyirdi.

Milton 30 – 40-cı illərdə bu epik poemanın ideyasını həyata keçirə bilmədi, ancaq 50 – 60-cı illərin təcrübəsi ona “İtirilmiş cənnət” poemasını yazmağa kömək etdi. Miltonun poeması artıq 60-cı illərdə nəinki İngiltərədə, onun hüdudlarından kənarda da dərin maraq oyatdı.

Milton öz ideyasına Bibliya əfsanələrindən cizgilər əlavə etdi, nəticədə poemaya burjua ədəbiyyatçıları “dini epopeya” kimi baxdılar. Bəzi ədəbiyyatşünasların dediyinə rəğmən, “İtirilmiş cənnət”də ingilis inqilabi hadisələrinə birbaşa paralellər görmək mənasızdır. Lakin Bibliya pərdəsi altında əsərdə böyük tarixi ümumiləşdirmələri görməmək mümkün deyil.

“İtirilmiş cənnət” Allaha üsyan edən qiyamçı mələklərin döyüşdə məğlubiyyətinin təsviri ilə başlayır. V.İ.Belinskinin dediyi kimi, onlar azadlıqsevər Satananın başçılığı altında göylərin “avtoriteti”nə – Allaha və ona sadiq olan səma legionuna qarşı üsyan qaldırmışlar.

Satana və onun darmadağın edilmiş qoşunu səmanın ənginliyini həmişəlik tərk etməyə məcbur olurlar və cəhənnəmin dərinliklərində kədərli-kədərli yerləşirlər, hətta burada odun və cəhənnəmin zəhərli buxarı arasında Satana və dostları özlərini məğlub kimi hiss etmirlər, ilahi “avtoritet”ə qarşı mübarizəni davam etdirməyə hazırlaşırlar. Satana özünün Allah tərəfindən yaradılmış ən yaxşı zərbəsini ilk insanların yaşadığı yerdəki cənnətə yağdırmaq istəyir, inanır ki, onları Allahdan ayıracaq, özünün qiyamçı təsirinə, vüqarına tabe edəcək.

Allah Adəmi və Həvvanı Satananın fikrindən xəbərdar edir. Onun elçisi mələk Rafail insanlara Satananın qiyamı və məğlub olmasından, onların Allaha itaət etmək borcundan danışır. Lakin Satanaya Həvva ilə yaxınlıq etmək müyəssər olur və o, Allahın qadağasını pozur – şər və xeyirxah ağacın meyvəsini yeyir. Adəm də onun etdiyini təkrar edir, cəzanın bütün ağırlığını öz rəfiqəsi ilə bölüşmək istəyir.

Göylərin “avtoritet”inin məhkəməsi çox amansız olur: Adəm və Həvva cənnətdən qovulmağa məhkum edilir, sadə ölümlü insan olurlar, həyatın ağırlığına və əzablarına düçar edilirlər. Lakin onları qovmamışdan əvvəl mələk Mikayıl, Allahın elçisi gələcək bəşəriyyəti göstərir, onları ruhlandırır və “xilas” yolunu öyrədir.

Günahkar olan, lakin artıq müdrikləşən Adəmin qarşısından insan tarixinin səhnəsi keçir – xalqların ehtiyacları, müharibələri, bədbəxtlikləri və xoşbəxtlikləri keçir. Bu, əməyin böyük rol oynadığı insan fəaliyyətinin geniş lövhəsidir.

Mikayıl Adəmə izah edir ki, gələcəkdə insan nəsli özünün əcdadının günahını yüngülləşdirəcək, Allaha itaət etməməyə cürət edəcək; bu “bağışlanma” xristian təlimində yayılmışdır, guya o, həqiqi cənnətə, mənəvi kamilliyə insanların yolunu açır. Miltonun poeması ilk insanların cənnətdən qovulması ilə bitir. Adəm və Həvva əl-ələ tutaraq Edemdən çıxırlar. İrəlidə onları rahat cənnət məişəti, dərk olunmuş fəaliyyət, insan həyatı – cəmiyyətin tarixi gözləyir.

İnsanın inkişaf yolu mürəkkəbdir, lakin o, əxlaqını kamilləşdirərək irəli gedir. Poemanın yekunu belədir.

Miltonun poemasının ideyasında – ilk planda ilahi “avtoritet”in hər şeyə qadir qüdrəti irəli sürülür. Qiyamçı Satana və sözə baxmayan insanlar onun iradəsi qarşısında zəifdirlər.

V.İ.Belinski Miltonun poemasını “avtoritetə qarşı apofeoz qiyam” (apofeoz – hər hansı bir adamı və ya hadisəni son dərəcə tərifləməyin yüksək dərəcəsi) adlandırır, qeyd edir ki, poemanın inqilabi pafosu Satana obrazında çox parlaq ifadə edilmişdir (s.287).

Miltonun ustalığı xüsusən poemanın fəaliyyətdə olan obrazlarının təsvirində aydın görünür. O, tədricən özünün obrazlarının xarakterini müxtəlif tərəfdən açır. Məsələn, o, Adəm və Həvvanı əvvəl bir yerdə göstərir, sonra onları ayrı-ayrılıqda xarakterizə edir, lövhələrin məhdudlaşdırılması, özünəməxsus daraltma üsulundan istifadə edərək, əvvəlcə bütün Edemi, sonra onun bir guşəsini, daha sonra insanları, ayrıca Adəmi və Həvvanı təsvir edir. Adəm, Miltonun təsvir etdiyi kimi, qəhrəmanlığın, igidliyin, müdrikliyin mücəssəməsidir. Bütün bu keyfiyyətlər Adəmin canlı cazibəsində birləşmişdir. Onun daxili aləmi zəngindir. Miltonun fikrinə görə, onun zəngin aləmini ağıl, təxəyyül, hiss, ehtiras və “azad iradə” təşkil edir.

Milton inanır ki, “azad iradə” ağla yönəlib, bəşəriyyətə tarixi məsələləri düzgün həll etməyin yolunu tapmağa kömək edir. Milton ağılın gücünə öz inamını insanın xeyirxah iradəsini aydın şəkildə yox, ziddiyyətli, alleqorik şəkildə söyləmişdir. O, insan şəxsiyyətindən danışarkən, onu qətiyyən bütünlüyü ilə əslindəki kimi vermir. O, heç də razılaşmadığı özünü təyinetmə haqqında kalvinist təlimindən asılıdır, lakin Miltonun teologiyasındakı “azad iradə” bütün ziddiyyətləri və çaşqınlığı ilə Adəmi poemada insanı irəli hərəkət etdirən böyük aktiv başlanğıc kimi şöhrətləndirir.

Adəmlə bir sırada poemada özünün bütün cəzbediciliyi ilə Həvva obrazı da vardır. Milton Həvvanın mücərrəd xarakterini – gözəlliyini, yumşaqlığını, xeyirxahlığını və müdrikliyini təriflə bəzəyərək, bununla bərabər onun zahiri görünüşünü canlı və fərdi şəkildə verir.

Milton Adəm və Həvvanın məhəbbətini tərənnüm edərək, onların xoşbəxtliyini, səmimi və təmizliklərini, əməyini və sevinclərini də poetik şəkildə göstərir.

Adəm və Həvvanın münasibətlərinin bəzi cizgilərinin təsviri epizodları təyin olunmuş puritan maraqları haqqında danışmağa əsas verir. Məsələn, Milton onların yuxarıda işıqlandırılan nikah əlaqələrini “möhkəm” adlandırır. Poemanın səhifələrində düzülən xoşbəxt ailə poeziyası puritan nəsihətlərindən və kvaker (İngiltərədə kilsə mərasimlərini inkar edən xristian dini məzhəbi) təbliğçilərindən sonsuz ucadır, burada Miltonun xalq yaradıcılığı ilə əlaqəsi üzə çıxır.

Adəm cəsarətlə şeytanı “günahkar” Həvvadan ayıraraq oun üzərinə yürüyür. O, həm də bu hərəkəti ilə “avtoritetə qarşı qiyamı” başa çatdırır. Adəmin hərəkətinin təsviri poemanın o epizodlarının sırasına aiddir ki, bunun əsasında Həvvanın humanist məzmunundan danışmaq olar. Satana hakimiyyətpərəstliyə və paxıllığa təkan verərək “qanunu pozur”; Adəm başqa insana öz məhəbbəti adına günaha batır, əgər puritan üçün hər iki ehtiras eyni cür “qüsurludur”sa, onda Milton onlara başqa cür yanaşır. Satananı mühakimə edərək, Adəmin tərifini yüksəklərə qaldırır.

Satana ilə bir sırada Miltonun “şahanə insan”ı arabir özünü itirir, uduzur. Adəm mələklə söhbətində onun nədən danışdığını soruşur, ya da sadəcə səssiz oturur.

Beləliklə, Milton özü öz Adəm obrazına verdiyi “şahanə insanın” keyfiyyəti ilə paralellər aparır. O, “Allahın elçisi”nin qarşısında aşağı sırada olan varlıq kimi durur. “avtoritet”in hər hansı ədalətsizliyini qəbul etməyə və sofistikanın (düzgün olmayan fikri izah etməyə çalışan mühakimə) köməyi ilə ona bəraət verməyə hazırdır. Şair hər şeydən əvvəl insan ağlının imkanlarını məhdudlaşdırmağa tələsir, Adəmin Rafailə dünyanın yaranması haqqında verdiyi maraqlı sualın cavabında sərt şəkildə onu susdurur.

Adəm obrazının belə traktovkasında (şərhində) ailə və məhəbbət mövzusuna nisbətən puritanizmin təsiri həddindən artıq güclü üzə çıxır. Poemada insanın korlanmış obrazı və “azad iradə”nin əsl qəhrəmanı olmaq imkanından məhrum olması Allah, onun oğlu və mələklərin obrazlarından daha güclü görünür.

Allaha uyğun mələklərin simasızlığı, yeknəsəqliyi sadəcə Miltonun zəifliyi deyil, bu, mələklərin ehtirassız, onlarda eyni işığın eyni ağıla axması haqqında nəzəriyyənin nəticəsidir. Miltonun geniş bədii istedadı Satana obrazının üzərindəki işində açılmışdır. Milton demonun ürəyində alovlanan nifrət, kin, qisas almaq, qürur, qorxu kimi hisslərdən danışır. Lakin Satanada başqa hisslər də vardır: xarici əzəmətli simasında gizlətdiyi ümidsizlik, erkən tövbə, qəlb əzabları Satananı daxili rahatlığını qiymətləndirməyə məcbur edir. Onun həmişəlik itirdikləri “cəhənnəmin knyazı” imtiyazından yüksəkdir.

Satananın mürəkkəb daxili psixoloji siması onun portretində bədii ifadəsini tapmışdır.

Poemanın birinci kitabında titanın möhtəşəm fiquru nağılvaridir. Satana sərkərdə kimi öz legionunun başında durur. Satana hökmdar kimi şurada sədrlik edir, Edemə girmək üçün qoruyucu mələklərə kələk gəlir. Satananın döyüşkən fərdiyyətçiliyi maneə bilmədən özünütəsdiqə can atması ilə poemanın qəhrəmanının səbəbi olur.

Titanik coşğunluğunu, fərdiyyətin pozğunluğunu izləyərək, Satana özünün ətrafına ölüm yayır, “təbii qanun”un əleyhinə silah qaldırır, insanı məhv edir, onun ehtiraslarını yenidən boğaraq, bədxahlığı yaradır.

Satana obrazında fərdiyyətçiliyin ifşasını görmək olar. Yaranan burjua fərdiyyətçilik kultuna qarşı Miltonun çıxışı dərin xəlqi ruhdadır. Lakin onun XVII əsr burjua fərdiyyətçiliyi üzərinə hücumunda puritan ilahiyyatçılığının tənqidi görünür. Sözün əsl mənasında Milton Satananın Allaha qarşı çıxmasında və cəsarətli mühakiməsində öz fəaliyyəti ilə burjua quruluşunun əsasını qoyan ingilis burjua inqilabı məzmununun üzə çıxmasını, onun ifşasında respublika quruluşu uğrunda mübarizəni göstərir.

“İtirilmiş cənnət” – mübarizə poemasıdır. Milton əsərin doqquzuncu kitabının başlanğıcında əsassız olmayaraq, inamla çox əhəmiyyətli qəhrəmanlıq süjetini seçməsindən, hər hansı bir ardıcılının epopeya janrına müraciət edəcəyindən danışır. Həqiqətən “İtirilmiş cənnət” qəhrəmanlıq epopeyasıdır.

Poemanın epik əlamətləri təkcə mübarizə edən tərəflərin paltarı və silahlarının ətraflı təsviri, fəaliyyətin dəqiq müəyyən olunması ilə qurtarmır, Satana ilə bağlı məlum hiperbolizmlə və paralelizmlə də (Allah, onun mələkləri, qoşunu və Satananın qoşunu, mələkləri) tamamlanır. Milton öz qəhrəmanlarını xarakterizə edərkən, Homerin, Vergilinin poemalarından istifadə edərkən, əhatəli, geniş epik müqayisələrin ardınca heç vaxt qaçmır.

Beləliklə, poemanın ikinci kitabında Satana flotla, qrifonla, Arqonun gəmisi ilə, Ulisslə, onun gəmisi ilə müqayisə olunur. Lakin Miltonu heç bir nəhəng döyüş səhnələri cəlb etmir. Özünün bütün effektivliyi ilə onlar başqa epopeyalarda artıq mövcud olan döyüş səhnələrinin dahiyanə variantlarıdır. Milton doqquzuncu kitabda “xeyirxahlığın və şərin” toqquşmasına qədər öz epopeyasını başa çatdıraraq, epik döyüşkən poetikadan imtina edir və bu döyüşkənliyi komik çarpışmada yox, insanların dialoq və monoloqlarında göstərir. Edemin günəş şüası ilə dolmuş döyüş meydanı onu serafimlərin (xristianlarda altıayaqlı mələk) trubaları, aparıcı döyüş arabasının gumbultusu yox, quşların civiltisi doldurur.

Kosmik maşstabdan insanların psixologiyasının təsvirinə qədər qəhrəmanın mənəvi dünyasını təsvirin əsas obyektinə çevirən Milton öz poemasını epopeya məcrasından çıxarır. Eposda güman olunduğu kimi, bu vaxta qədər hadisələr personajların üzərində üstünlüyə malikdir. Lakin doqquzuncu kitabda çox dəyişiklik vardır. Epik tarixdən əvvəlki tarix (Satana haqqında Rafailin povesti ancaq tarixdən əvvəlki dövrün hadisəsini əks etdirir) hadisənin gedişində insanın varlığının dəyişdiyi kəskin dramatik konfliktə öz yerini güzəştə gedir. XVI – XVII əsrlərin epopeya qəhrəmanı özünə xas olmayan tərzdə dəyişir. Bu məqsədli, tamamlanmış obraz sosial ənənələrə qarşıdurmanın ifadəsidir.

Lakin Milton göstərməyə çalışır ki, poemanın qəhrəmanı baş verən hadisələrin nəticəsində dəyişmişdir. Cənnətdən qovulmuş Adəm və Həvva insanlığın yeni ali pilləsinə qalxırlar. Doqquzuncu, qismən də onuncu kitabda dramatik elementlər epik ünsürlərin üzərində üstünlük qazanır. Faciəvi qəhrəmandan idillik qəhrəmanın yenidən doğulması, sərt həqiqətin pastoraldan çıxması təkcə burada baş verir. Buna görə də Milton kəskin böhran dövründə Adəm və Həvvanın həyəcanlarının təsvirinə xüsusi diqqət ayırır.

Poemanın dramatik başlanğıcı personajların nitqlərinin xarakteristikası ilə sıx bağlıdır. Milton Satananın natiqlik xüsusiyyəti haqqında danışarkən onu yalan sofist nitqində günahlandırır. Bu barədə nəinki Satananın məqsədyönümlü, dahiyanə həcvli ifşaedici nitqi, Həvva ilə söhbəti də şahidlik edir. Satana yüksək dərəcədə Həvva qarşısında, xanım önündə həmişə özünün təzim etdiyini qeyd edir. “Karolinçi” və ”metafizik” şairə uyğun olaraq, o, Həvvanı mistik erotika ilə əhatə edir, onu “hökmdar qadın”, “allahlar arasında ilahə”, “hamıdan yüksək xanım”, “göylərin incəsi” adlandırır.

Satananın natiqliyinə və ədəbi formada təşkil olunmuş nitqinə qarşı Adəmin lüğətcə kasıb, lakin ifadəli, yığcam nitqi qoyulur. Milton orada hələ bacarıqsız və səmimi insanın günahabatmaya qədər onun malik olduğu daxili aləmini açmağa cəhd edir.

Miltonun poemasında təkcə insanlar mübarizə aparmır, təbiət qüvvələri də bir-biri ilə toqquşur. Poemanın personajları və təbiət bir-biri ilə sıx bağlıdır. Qəhrəmanlar hər zaman təbiəti tez duyurlar. Məsələn, Satana cəhənnəm odundan əzab çəkir və cəhənnəmin kədəri və azadlığın məyusluğu arasında daha da tutqunlaşır.

Miltonun poemasında təbiət sadəcə qəhrəmanların fəaliyyət göstərdiyi fon deyil, o, poemanın personajlarının əhvalı və hissləri ilə bir yerdə dəyişir. Cəhənnəmin tutqun peyzajları nə qədər konkret və müxtəlifdirsə, fonda hərəkət edən göylərin dekorasiyası – Allah və onun oğlunun puritan abstraksiyası o qədər rəngsizdir. Heç bir astronomik və kosmoqonik hiylə Miltona bu dekorasiyanı əzəmətli göstərməyə kömək etmir.

Miltonun poemasında dram və epos elementləri ilə yanaşı, müəllifin haşiyə çıxması da böyük rol oynayır, onlarda amansız sinfi döyüşlərin iştirakçısının – şairin şəxsiyyəti ifadə olunur. Şairin dünyagörüşü inqilabi mübarizənin odunda formalaşmışdır. İnqilabi epoxa onun eposunun xüsusiyyətlərini – janrın tərkibini cəzb edən iti üslubunu şərtləndirir. Lakin Miltonun cəhdləri yeni sintetik janr yaratmağa imkan vermir, böyük uğurla nəticələnmir.

Poemanın dini və tarixi məzmunu barışmaz ziddiyyət təşkil edir. Bu, reallığa söykənən çox kəskin fərqlərin dini-etik ideyasını ifadə edən obrazlarla alleqorik obrazlar arasındadır. Axırıncısı Miltonun nəsri üçün xarakterik olan mürəkkəb alleqoriyalara yaxındır. Məsələn, Satananın payız küləyinin qırdığı yarpaqlarla göydən enən darmadağın olunmuş qoşununun ifadəli müqayisəsi kifayət etmir və müəllif bu müqayisəni Qara dənizdə həlak olmuş Misir qoşunu ilə aparır. Satana özü – kometa, qorxunc bulud, canavar və oğrudur.

Miltonda onun gücünə baxmayaraq, epik sintezi əldə etmək alınmadı, lakin “İtirilmiş cənnət” poeması ingilis ədəbiyyatına çox böyük təsir etdi. Hələ tələbə partasında əyləşərkən Miltonun arzu etdiyi bu epik əsər tamamlandı və müasirliyin tarixi təcrübəsinin nəticəsi və absolyutizmə qarşı mübarizədə güclü silah kimi yüzilliyin həyatına daxil oldu.

**“Qaytarılmış cənnət” poeması** (1666). Miltonun ikinci poeması olan “Qaytarılmış cənnət” əvvəlkindən çox kəskin fərqlənir. Bu mənzum xristian əfsanəsi haqda nəqletmədə deyilir ki, Satana İisusu yolundan çıxara bilmir. Burada Miltonun birinci poemasına xas olan titanik qəhrəmanlıq və qiyamçı pafos, orada avtoritetə qarşı qiyamın apofeozası yoxdur. Buna görə də “Qaytarılmış cənnət”in şöhrəti XVIII – XIX əsrlərdə ölçüyəgəlməz dərəcədə həddindən artıq ciddi idi. Birinci poemaya münasibətinə görə “Qaytarılmış cənnət” hansısa bir sözardı kimi qəbul edilirdi.

Əgər Milton “İtirilmiş cənnət”də günaha batmanı göstərirdisə, ikinci poemada günahın bağışlanmasını təsvir edirdi. Möhkəmlik, nəfsə qarşı durmağı bacarmaq insanlıq üçün cənnətin yolunu açır. Adəm və Həvva yaxınlığa qarşı dura bilmədilər, lakin onların uzaq nəsillərinin davamçısı İisus həddindən artıq igidcəsinə dözdü və möhkəm oldu, Satanaya qalib gəldi və insanlığı xilas etdi. “Qaytarılmış cənnət” pyesi ingilis inqilabının sonrakı inkişafı haqqında aydın təsəvvürlər verir.

“Qaytarılmış cənnət” – özünəməxsus dini formasına baxmayaraq kəskin siyasi əsərdir. İisus obrazı yevangelist mənbələrdən asılılığına baxmayaraq, şairin nifrət etdiyi bütün Stüartlar quruluşuna, ingilis aristokratiyasına qarşıdır.

“Qaytarılmış cənnət”in Satanası birinci poemanın enən mələyindən (Satanadan) çox uzaqdır. O, artıq “avtoritetə qarşı qiyamın” rəhbəri deyil, qiyamçıların şəfəqi olmaqdan məhrum edilib. O, özü avtoritetdir, torpaqları işğal edir, idarə edir, həm cəhənnəmin, həm insanların “böyük diktatoru”dur. “Qaytarılmış cənnət”də Satananın ən diqqətçəkən xüsusiyyəti inamsızlıq, narahatlıq və itirilmiş iztirablarıdır.

Lakin Satana Xristin qarşısına uzanan nəhəng dünyanın hələ də hakimidir. Onun iztirabları bütün dünyanın iztirablarına sıx bağlıdır. Onun hakimiyyət yanğısı sərkərdələrdə və imperatorlarda yaşayır, bu cah-calar, var-dövlət yanğısı bütün nəsilləri yolundan azdırıb. Miltonun poemasında ona qarşı çox xüsusiyyətləri ilə puritanı xatırladan İisus qoyulmuşdur. Onun obrazı şairin mücərrəd ideyasının ifadəsidir. O, artıq qalib gəlmiş ağılın təcəssümüdür. Şairin insanın ruhi aləminə marağı ziddiyyətlərinə, orada yaşayan və mübarizə edənlərə baxmayaraq, hələ də öz yerini teoloji hökmlərə güzəştə gedir. Bu xüsusiyyət daha çox birinci poemada yox, “Qaytarılmış cənnət”də üzə çıxır.

Əsərdə klassisist tendensiya çox güclüdür. “İtirilmiş cənnət”lə müqayisədə personajların xüsusiyyətləri indii daha kəskin şəkildə dürüst müəyyən edilmişdir. Satana – yoldan çıxaran, İisus – sınaqdan keçiriləndir. Qalan bütün mənəvi keyfiyyətlər bu qarşıdurmanın açılmasına xidmət edir.

Poemada ikinci dərəcəli obrazlar da göstərilmişdir (Velial, Məryəm, şagirdlər).

Özünün passivliyi və statikliyinə görə İisus əsl bədii qəhrəman fiquru olmağı bacarmır. O, Adəmə baxanda az aktivdir. Lakin poema feodal-mütləqiyyət irticasının hücumlarına qarşı inadlı müqaviməti şöhrətləndirmişdir. Bu mənada sınaqdan keçirilən Xristin tarixi və onun dözümlülüyü Bərpanın möhkəm və inamlı rəqibi kimi sınaqlara baxmayaraq, atılmış puritanların çox bioqrafiyasına paraleldir.

**“Mübariz Samson” faciəsi** (1667). Milton passiv müqavimət göstərən qəhrəman obrazlarının ardınca qəhrəman şəxsiyyətin daha aktiv başqa obrazını yaratdı. Onun Samsonu amansız nəfsini sıxaraq, özünün həyəcanlarını cilovlayaraq, düşmənlərinə hücum edir.

Təkcə 60-cı illərin sonunda Miltonun faciə haqqında fikirləri “Mübariz Samson” pyesinin qısaca ifadə olunmuş “Dramatik poeziyanın faciə adlanan növü haqqında” ön sözündə öz əksini tapdı.

Miltonun faciəsinin nəzəriyyəsi Aristotelin təlimi üzərində qurulmuşdur və kalvinist Milton üçün xarakterik olan “kilsə atası”na istinadla illüziya edilmişdir (illüziya – xarici aləmin xəyaldan başqa bir şey olmadığını təsdiq etmək istəyən düşüncə). Şair öz faciəsini teatr və dramaturgiyanın inkarı ruhunda tərbiyə olunmuş puritanların geniş publisistikasının ixtiyarına vermək istəyirdi.

Milton dəqiqləşdirilməmiş halda onları “italyan” adlandıraraq, özünün müəllimləri keyfiyyətində Esxili, Sofoklu və Evripidi görürdü.

Miltonun faciəsi əylənmə olmamalıdır, oxucunu silkələməlidir, onları feodal-mütləqiyyət irticası əleyhinə mübarizəyə çağırmalıdır.

Faciədə hərəkət qula – əsirə çevrilən, fələstinlilərin əziyyətindən əzab çəkən kor olmuş Samsonun vətənində – Fələstin şəhəri Qəzzada inkişaf edir. Ətrafında bütün baş verənlərə görə o, özünü günahlandırır. Onun ruhu, ağlı cismindəki gücünə layiq deyil.

Güclü bədəndə ruha kömək haqqında!

Nə edəsən?

Güc nə deməkdir, əgər ona köməkdə

Məndə müdriklik yoxdur. (s.297)

(Sətri tərcümə)

Samsonun bir neçə həmqəbiləsindən olan xor, Danit və onun atası Monoy yaxınlaşır. Onlar onun qəhrəmanlıqlarını sayaraq, Samsona təsəlli verməyə cəhd edirlər. Xor Samsonun nəyə görə böyük olduğunu izah edir:

Biz şöhrətin zirvəsinə ucalanları

Ona görə böyük saymırıq və ya

anadangəlmə ad-san və ya tale,

lakin təkcə sənə

təkcə gücü və igidliyi ilə

hələlik onların yol yoldaşı

ləyaqət olmalıdır.

Onları fəth edə bilər ölkədə və hər yerdə,

Özünü əbədi şöhrətləndirər. (s.297)

(Sətri tərcümə)

Mətndən göründüyü kimi, şair qeyri-nəcibliyi nəzərə çatdırır, hətta öz qəhrəmanının mənşəyini “qəhrəman”-aristokratlara qarşı qoyur.

Xor Samsona təsəlli verərək ona xatırladır ki bu vaxtacan xalq əsarətdən yorulub. Samsondan sonra heç kim fələstinlilərə qalib gələ bilməz. Samson cavabında xalqın “hakimləri”ni günahlandırır ki, onlar vaxtında fələstinlilər üzərində qələbədən istifadə etməyiblər, xalqı düşmənlərə satıblar.

Samsonun xor ilə söhbətini ətirsaçan, gözəl geyinən Dəlilənin gəlməsi kəsir. Samsona yaltaqlanaraq, bağışlanmasını xahiş edən Dəlilə Samsonu məkrlə korların iştirakı ilə onu barışığa və onun üçün nəvaziş və rahatlıq hazırladığı evə qayıtmağa çağırır. Eyni zamanda Allaha inanan xalq da bu cür iyrənc “xəyanətə” xeyir-dua verir, onu damğalayır.

Lakin Samson onu məhv etmək üçün yalançı gözəlin üzərinə atılır. Qəzəblənmiş Dəlilə gedir, öz yerini Fələstin döyüşçülərindən birinə – əsir qəhrəmanı ələ salmağa gələn nəhəng Qarafaya verir. Qarafanın kobud lovğalığına dözməyərək, silahsız kor Samson onu təkbətək döyüşə çağırır. Qoy Qarafa silahlı olsun, Samson ona sadə dəyənəklə qalib gələr. Qarafa qorxaraq uzaqlaşır. Xor Samsonu ona verilən yüksək missiyaya görə öyür.

Ölkə hakimini ram etmək üçün,

İstibdadın əsarətini devirmək üçün,

Vəhşilərin amansızlığına mətanətlə

Tiranın hakimiyyətini qoruyur.

Və qəzəblə onu təqib edir o söz,

Kim düzgün sayır ədaləti. (s.298)

(Sətri tərcümə)

Bu zalım hökmdarla mübarizə himni Samsonu hədələyən yeni fəlakətlər haqqında xəbərlərlə qurtarır. Daqonov məbədinin xidmətçisi fələstinliləri əyləndirmək üçün Samsona Daqona bayramında iştirak etməyi əmr edir. Samson çox müqavimət göstərir və nəhayət, bu yeni biabırçılığı qəbul etməyə razılaşır, aydın olur ki, onun razılığı hansısa gizli qərarın nəticəsidir. Qəhrəman təqibin ardınca ona görə getmir ki, fələstinlilərə itaət edən təlxək olsun, ona görə də özünün sonucu qəhrəmanlığına doğru gedir, o ölür, lakin öz ölümü ilə xalqına zülm edənlərdən qisas alaraq sonuncu qələbəsini satın alır.

Samson obrazında insan xarakterinin mühüm ziddiyyətli canlı əlamətləri birləşir. Samson özünün faciəvi günahlarını tamam etiraf edir: o, öz xalqını işğalçılardan azad etmək üçün çağırılıb, lakin bu vəzifəni yerinə yetirə bilməyib və özü qul olub. Bu günahın etirafi ona görə ağırdır ki, məsuliyyət onun üzərinə qoyulub. Samson seçilmiş döyüşçüdür, xalqının müdafiəçisidir.

Samson üçün həyatın mənası fələstinlilərə qarşı mübarizə etməkdir. O, bir kor kimi mübarizədə iştirak edə bilmədiyinə görə öz ölümü üçün yalvarır. Samson qəti olaraq fələstinlilərin məğlub olacağına inanır.

Onun bütün həyatı xalqının qarşısında keçdiyindən özü özünə zindan olan kor Samsonun sınaq günündə daxilən gözləri (bəsirət gözü) açılır. Əgər faciənin əvvəlində biz onu korluqdan, rüsvayçılıq hissindən əzab çəkən görürdüksə, sonra bu çarəsizlik, nəticəsizlik hissi Dəlilə və Qarafa ilə olan səhnədə kəskinləşir. Onda bizim qarşımızda başqa Samson idi, o başa düşdü ki, ona necə parlaq yol açılır, ona görünməmiş təhqirdən sonra hansı sönməz şöhrət gəlir: qul və təlxək, o, düşmən üzərində qələbə çalan qisasçı olur. Miltonun faciəsində Samson obrazı belə açılır.

Lakin “Qaytarılmış cənnət”dəki İisus kimi Samson da tənhadır. Bu təsadüfi deyil. Qəhrəmanın tənhalığı Miltonun axırıncı əsərlərində şairin illüziyalarını, ayrıca adamın qəhrəmanlığının qiymətinin yenidən dəyərləndirilməsini əks etdirir. “Mübariz Samson” və “Qaytarılmış cənnət”də xalq iştirak etmir.

Xalqın İisusa etdiyi tənə, məzəmmət Samsonda daha aydın və açıq formada təkrar olunur. O hesab edir ki, xalq onu fələstinlilərə qarşı mübarizədə dəstəkləmir, əsir düşməsində xalq günahkardır.

Samsona görə xalq mübarizənin həyəcanlarındansa qulun sulh içində yaşamasına üstünlük verir. Məsələnin belə qoyuluşunda Miltonun məhdudluğunun əlamətləri yenə də görünür. Həmin vaxtda Samson obyektivcəsinə gücü və xalq kütləsinin arzusunu ifadə edir.

Miltonun axırıncı faciəsində səma, cəhənnəm yoxdur. Faciənin siyasi istiqaməti mübarizə aparan tərəflərin qarşıdurmasında hiss olunur. Miltonun dövründə siyasi dildə “fələstinli” royalistlərə işarədir, Qəzza, Dəlilə, Qarafa, sərxoş “lordlar” və Fələstin kahinləri bir tərəfdə, qüdrətli Samson isə digər tərəfdədir. Samson özü isə xalqın və biliyin təcəssümüdür.

Miltonun poemalarına nisbətən faciələrində insan obrazı müxtəlif tərəfdən və tam göstərilmişdir. Samson həqiqətdə inkişafda verilmişdir. Faciədə Samsonun hissləri döyüşçü, oğul, ər, həmqəbilə cəhətdən açılır. Burada Milton insan qəlbinin təsvirinin ustası kimi çıxış edir.

Miltonun epik poemalarına nisbətən bu faciədə süjet, kompozisiya, qəhrəmanlar məqsədlidir və tamamlanmışdır. Müqayisənin sistemi haqqında da bunu demək olar. Dəlilə gah istəkli, gah çiçək, gah ilan olur. Samson “hərəkət edən qəbir”, “özü özünə zindan”dır. Bu müqayisələrdə Miltonun özünəməxsus poetik təfəkkürünün cəsurluğu və təzəliyi özünü göstərir. Lakin bu faciədə “səmavi artilleriya” kimi süni müqayisələr yoxdur və ya barıt partlamasına bənzəyən Satana və mələk Rafailin görməsinin Qalileyin teleskopu ilə müqayisə olunması ilə qarşılaşmırıq.

Miltonun faciəsi klassik “vəhdət” əsasında qurulmuşdur, o, bir yerdə, bir gündə inkişaf etdirilir, orada bircə dənə də olsa birbaşa fəaliyyətlə əlaqəsi olan səhnə yoxdur və bu üç vəhdət insan təsvirinin vahid üslubu və vahid prinsipləri kimi möhkəmlənir.

Miltonun bu qiymətli faciəsinin gücü çox dar əhəmiyyətə malikdir. O, XVII əsrin 60 – 70-ci illərində ictimai və ədəbi mübarizənin çərçivəsində məhdudlaşdırılmışdır və XVII – XIX əsrlərdə Avropanın əksər dillərinə tərcümə olunmuş və “İtirilmiş cənnət” poeması kimi populyar olmamışdır.

**XVIII əsr ingilis ədəbiyyatı**

XVIII əsr ingilis ədəbiyyatı və mədəniyyəti tarixində mühüm bir dövr təşkil edir. Bir tərəfdən ingilis xalqının həyatında baş verən ictimai-siyasi hadisələr, digər tərəfdən İngiltərənin sosial mühiti ədəbiyyatın da inkişafına səbəb olurdu. XVIII əsrin əvvəllərindən başlayaraq, ictimai həyatda baş verən dəyişikliklər, yeni torpaqların tutulması, 1707-ci ildə Şotlandiyanın işğalı, ingilis burjuaziyasının Amerikada müstəmləkəçilik hərəkətləri ədəbiyyata da öz təsirini göstərirdi.

Bu dövrlərdə ingilis xalqının ağır vəziyyəti, ictimai vəziyyətin gündən-günə pisləşməsi ingilis siyasi həyatını müəyyən reformalara gətirib çıxarırdı. XVIII əsrdə ingilis fəlsəfəsi, burjua mütəfəkkirlərinin dünyagörüşü materialist fəlsəfəyə meyillənirdi. XVIII əsrdə yaşamış Con Lokk kilsənin və xristianlığın təsirinə məruz qalmışdı. O, konstitusiyalı monarxiyanın tərəfdarı idi. O, dini ehkamları qəbul etməyərək, yüksək ağılın tərəfində idi və kilsənin dövlətdən ayrılmasını istəyirdi.

Digər bir filosof – Con Tolland isə bütün dinləri yalan adlandırır, “Sirsiz xristianlıq”, “Serenə məktub” əsərlərində bu fikri irəli sürərək, dini kahinlərin və siyasətçilərin kütlələri itaətdə saxlamaq vasitəsi hesab edirdi. Con Tollandın din əleyhinə çıxışları dinin tərəfdarlarının, keşişlərin onun ünvanına lənətlərin deyilməsinə səbəb olmuşdu. Hətta Dublində parlamentin qərarı ilə onun kitabını yandırmışdılar. Filosof qaçmağa məcbur olmuşdu.

Əsrin əvvəllərində İngiltərədə David Hartli (1705 – 1757) və Cozef Pristli (1733 – 1804) kimi materialist filosoflar da fəaliyyət göstərirdilər. C.Pristli təbiətşünas alim idi. Qabaqcıl, xalqın mənafeyinin tərəfdarı olduğuna görə ingilis burjuaziyası onunla sərt davrandı. 1791-ci ildə onun evinə basqın etdilər, laboratoriyasını, kitabxanasını yandırdılar. Pristli vətənini tərk etdi.

Mütərəqqi görüşlü filosofların təqib olunmasına baxmayaraq, burjuaziya özünün mövqelərindən çəkilməyə başladı. Tomas Hobbs, Con Lokk kimi filosoflar əvvəl materializmi təbliğ etsələr də, sonradan onlar dinin və idealizmin tərəfinə keçdilər, müdafiəçisi oldular. Yepiskop Corc Berkli (1694 – 1778) həm filosof, həm də dini şəxsiyyət idi. Onun “Azad mütəfəkkir adlananlardan xristian dininin müdafiəsi” əsəri dinin fəlsəfəsinə həsr olunmuşdur. O, Con Lokkun sensualist fəlsəfəsindən istifadə edərək, dini fəlsəfəni inkişaf etdirirdi, subyektiv idealizmi dini dünyagörüşə tətbiq edirdi. Materialistlər və ateistlər Corc Berklinin düşməni idilər.

İdealizmin digər böyük filosofu kimi David Yum (1711 – 1776) dünyanın şüurumuzdan asılı olmayaraq mövcudluğunu inkar edir, onun dərk edilə bilməzliyini irəli sürürdü. O, insanın öz gücünə inamını zəiflədir, onun qüvvəsinə şübhə ilə baxırdı. Beləliklə, XVIII əsrdə ingilis fəlsəfi fikrində idealizm ilə materializm üz-üzə dayanmışdı. İdealizmin əleyhdarları Tolland, Hartli və Pristli idi. Dini ideologiyaya və burjuaziyaya qarşı mübarizədə materialist filosoflar hələ gücsüz idilər.

Siyasi və fəlsəfi tendensiyaların qarşıdurması ədəbiyyata da öz təsirini göstərirdi. Siyasi və fəlsəfi ziddiyyətlərin bir-birinə qarşı durması və mübarizəsi bədii ədəbiyyatın inkişafına kömək edirdi. Bu təsir daha çox Miltonun yaradıcılığında hiss olunurdu. O, “İtirilmiş cənnət” poemasında Esxilin Prometey obrazına yaxın mübariz tiran obrazını yaratmışdı. “Qaytarılmış cənnət” poemasında isə Prometeyə yaxın olan, onun şəxsində təcəssüm edən İisus obrazının xalqın azadlığı uğrunda mübarizəsinin başında dayanması, ona başçılıq etməsi təsvir olunmuşdur.

Ədəbiyyatda baş verən təkamülün yaradıcılarından biri də məşhur ingilis yazıçısı Daniel Defo idi. O, sözün qüvvəsi ilə ingilis burjua parlamenti quruluşunu ona qəsd edənlərdən aristokrat reaksiyası ilə qoruyur, “Təmizqanlı ingilis”, “Dissidentlərə divan tutmanın qısa üsulları” pamfletlərində müdafiə edirdi. “Kapitan Sinqlton”, “Roksana”, “Moll Flenders”, “Polkovnik Cek” romanlarında ingilis burjuaziyasının iç üzünü, “Robinzon Kruzo” romanında cəmiyyətdən asılı olmayan, azad yaşamaq istəyən burjuaziyanın illüziyalı obrazını yaradırdı. Robinzonun şəxsində Daniel Defo burjuaziyanın müstəmləkəçilik siyasətini də ifşa edirdi. Robinzon və Pyatnitsa iki qarşı-qarşıya gələn qüvvələri təmsil edir. Defonun dövründə burjua sinfi hələ tam formalaşmamışdı, materialist baxışlardan hələ əl çəkməmişdi, dünyaya optimist baxışlarla baxırdı. Robinzon obrazı da həyat eşqinə malik olan, öz gücünə inanan burjua tipi kimi özünü göstərirdi.

Daniel Defo ilə eyni dövrdə Conatan Svift də yaşayıb-yaradırdı. O, İrlandiyada doğulmuşdu. Onun vətənini ingilislər işğal etmişdi. O, müstəmləkəçiliyə qarşı öz səsini ucaldır, cəsarətlə ingilis qoşunlarının komandanı hersoq Malboronu yazdığı pamfletlərdə tənqid edirdi. “Mahudçunun məktubları” əsərində yazıçı İrlandiyada yaşayan aşağı təbəqənin ağır vəziyyətini təsvir edirdi. “Çəllək haqqında nağıl” satirik əsərində ingilis burjuaziyasının dini riyakarlığını, “Qulliverin səyahəti” romanında isə Svift satirik ustalıqla İngiltərə burjuaziyasını tənqid edirdi. Svift də F.Rable kimi orta əsrlərin cəhalətpərəstlərinə gülürdü. F.Rable ağlın gücünə optimist yanaşırdısa, Svift cəmiyyəti deqradasiyaya uğradan İngiltərənin burjua-zadəgan təbəqəsinə kinayə ilə gülürdü.

İngilis bədii nəsrinin inkişafında Fildinqin və Riçardsonun da imzaları olmuşdur. Riçardsonun (sentimental şair) “Pamela”, “Klarissa Qarlou”, “Qrandison” romanları XVIII əsrdə İngiltərədən də uzaqlarda məşhur idi. Deni Didro “Riçardsonun mədhi” əsərində onun sadə insanları təsvir etmə təcrübəsini təqdim edirdi. Riçardson burjua ailəsinin tərbiyəsini zadəgan əxlaqsızlığına qarşı qoyurdu. Bu sahədə ingilis zadəganlığı ona bol material verirdi. Lakin Riçardson zadəganlığın tənqidində əxlaq qaydalarından uzaqlaşmırdı. O, məsumcasına onların əxlaqının kamilləşəcəyinə, xeyirxahlığın üstün gələcəyinə inanırdı və bunu romanlarında da ifadə edirdi. Məsələn, “Klarissa Qarlou” romanında skvayr (zadəgan titulu) B. islah olunur, Lovlas məhv olur.

XVIII əsrdə Riçardsonun ədəbi şöhrət qazanması təsadüfi deyildi. O, ədəbiyyata yeni obrazlar gətirirdi. Məsələn, “Pamela” romanının qəhrəmanı olan Pamelanı sadə adamların arasından seçmişdi. Pamela xidmətçi idi. Riçardson göstərmək istəyirdi ki, sadə adamların da döyünən ürəyi, hissləri vardır, onlar əzab çəkir. Onların mənəviyyat prinsipləri heç də klassik faciənin zadəgan qəhrəmanlarından az deyil. Riçardson öz qəhrəmanlarının mənəvi həyatını analiz edə bilirdi. Onun romanlarının süjeti mürəkkəb deyildi, onu bir neçə cümlədə təsvir etmək olar, amma əsərlərinin süjet xətti və məzmunu təsvirlərə sığmır.

Fildinqin “Cozef Endrüsün tarixi” romanı Riçardsonun “Pamela” əsərinə parodiya şəklində yazılmışdı. Hər iki yazıçı bir-birinə qarşı düşmən idi. Fildinq Riçardsonun təsvir etdiyi burjua xeyirxahlığını qəbul etmirdi. Fildinq “Tom Cons Tapılmışın tarixi” romanında yumşaq yumorla sevgililərin – Tom Consun və Sofiya Vesternin məhəbbətini hüquq cəhətdən özlərinin xoşbəxt olma və azad hisslərinin olmasını təsvir edir.

İngiltərədə XVIII əsrdə ədəbiyyatla bir yerdə teatr da inkişaf edirdi. Fildinqin satirik dramaturgiyası, Lillonun “London taciri” nəinki İngiltərədə, hətta Fransada, Almaniyada böyük şöhrət qazanmışdı. XVIII əsr ingilis dramaturgiyasının şedevri Şeridan “Qeybət məktəbi” dramı ilə Defonun, Sviftin, Riçardsonun, Fildinqin və Smolletin ənənələrini davam etdirərək ingilis aristokratiyasını tənqid edirdi.

**İngilis sentimentalizmi**

Bu dövrdə ingilis ədəbiyyatında öz kökünü Lorens Sternin “Sentimental səyahət” romanından götürən yeni ədəbi istiqamət – sentimentalizm yaranmağa başladı. Sentimentalist şair və yazıçılar (L.Stern, O.Qoldsmit, E.Yunq, T.Qrey) əhəmiyyətli dərəcədə Riçardsonun ədəbi metodundan faydalanaraq, insan hisslərinin bədii təsvirini ədəbiyyata gətirdilər. Onlar Fildinq və Riçardson kimi ingilis zadəganlarını tənqid edərək, sadə adamları şöhrətləndirib kasıbların əzablarını təsvir edirdilər. Ancaq onlar burjua tərəqqisinə olan inamı itirmişdilər. Riçardsonun burjua tərəqqisinə olan inamını Fildinq tənqid edirdi. Sentimentalist sənətkarlar Riçardsonun müti, yaradıcı inamını qəbul etmirdilər. Eyni zamanda onlar Fildinqin də onun insanlığın gücünə olan müti, eyni zamanda yaradıcı inamını tənqid etməsini qəbul etmirdilər. Onlar ictimai dağılmanın əsas səbəblərini bilməyərək, köhnə patriarxal mühiti sevməyə başlayıb kəndi tərif edir və şəhəri lənətləyirdilər. Məsələn, Qoldsmit “Tərk edilmiş kənd” poemasında kəndin idillik mənzərələrini mədh edir, şəhər həyatının onu dağıtdığını yazırdı. Sentimentalistlər ölümü, gecəni, qəbiristanlığı tərənnüm edirdilər. Belə pessimizm mistika ilə müşayiət olunurdu. Yunqun “Gecə hissləri”, Tomas Qreyin “Elegiya” poemalarında belə hisslər qüvvətli idi. Onlar mübarizəni inkar edir, passiv xəyalpərəstliyin tərəfdarı kimi çıxış edirdilər. Onlar maarifçiliyin əleyhdarı idilər. Məsələn, Yunq Volterin maarifçilik ideyasını rədd edirdi.

Sentimentalizm subyektiv idealizmə – Berkli və Yumun görüşlərinə söykənirdi. Berkli və Yum bizi əhatə edən maddi dünyanın hisslərimizdən doğulduğunu qeyd edirdilər. İngilis sentimentalistləri də maddi dünyanın əvəzinə onun təsvirini əsas götürməyə çalışırdılar. Stern “Sentimental səyahət” romanında başqa xalqların həyat lövhələrini əsas götürmürdü, “Robinzon Kruzo” romanı dövründəki əsərlərin tiplərinə uyğun təsvirləri başlıca predmet kimi götürməkdən də uzaq idi. Əksinə, oxucunu inandırmağa çalışırdı ki, dünya bizim hisslərimizdən asılı olaraq dəyişmir, hər şey bizim bunu necə qəbul etməyimizdən asılı olaraq dəyişir. O, “Tristram Şendinin həyatı və mülahizələri” romanında yazırdı ki, “fikir” ən azı 5 il oxucunun diqqətini məşğul etməlidir.

Beləliklə, biz sentimentalizmin güclü və zəif tərəflərini görürük. Lakin sentimentalizmin müsbət cəhətləri də var idi. Onlar sadə insanların bədbəxtliyinə diqqət yetirir, əməyin və təbiətin gözəlliyini vəsf edir, bunlar gözəl təsir bağışlayırdı.

Sonrakı mərhələdə insanların sağlam dünyagörüşünü, maraqları və tarixi optimizmi əsərlərində əks etdirən üç istedadlı şair – Vilyam Qodvin, Tomas Pen və Robert Berns xalqla yaxından bağlı olan, burjua ictimai əlaqələrini tənqid edən sənətkarlar kimi ədəbiyyat tarixinə düşmüşlər. Robert Bernsin yaradıcılığı öz döyüşkən ruhu ilə çox seçilir. O, sadə şotland kəndlisi ailəsində doğulmuşdur, bir əlində kənd təsərrüfatı alətləri, digərində kəskin şeirləri ilə ingilis zadəgan burjuaziyasını tənqid edirdi. O, seyrçi fəlsəfəyə qarşı yaxşı həyat uğrunda özünün döyüşkən fəlsəfəsini qoyurdu. Buna müqabil olaraq 1789-cu il Fransa inqilabını alqışlamışdı. Pessimizmə, idealizmə və mistikaya qarşı öz təsdiqini tapan materializmi, təbiətə və əməyə olan məhəbbəti qoyurdu. Robert Berns tək deyildi. Onunla birlikdə yazıçı-publisistlər Vilyam Qodvin və Tomas Pendə idealist fəlsəfəyə qarşı mübarizə aparırdılar. Bu sıraya təbiətşünas alim Cozef Pristlini də daxil etmək olar. Lakin onlarda tarixi perspektiv haqqında aydın, dəqiq təsəvvür yox idi. Onlar sosial məsələlərin həllində qeyri-ardıcıl və məsum kimi çıxış edirdilər, buna baxmayaraq onların yaradıcılığı tərəqqipərvər qüvvələrin diqqətini özünə çəkirdi, ictimai ədalətin bərpa olunmasında vətəndaş sənətkar mövqeyinin qiymətləndirilməsinin vacibliyini önə çıxarırdı.

**Daniel Defonun yaradıcılığı** (1661 – 1731)

Daniel Defo maarfçi-realist ingilis ədəbiyyatının ən görkəmli nümayəndələrindən biridir.

Daniel Defo ət və şam ticarəti ilə məşğul olan Ceyms Fonun ailəsində anadan olmuşdur. Soyadı Fo olsa da, sonradan Defo təxəllüsünü qəbul etmişdir. Onun ailəsi daha çox ticarətlə və dinlə maraqlanırdı. Atası dini görüş etibarilə puritan olub, kalvinizmin tərəfdarı idi. Ona görə də dissident olaraq kilsənin doqmatik hökmranlığını qəbul etməmişdir.

Atası Danielin qabiliyyətini görüb onu dissident məktəbinə vermişdi (dini mənada – hakim dindən ayrılmış şəxsə dissident demişlər), onu puritan kilsəsinin müqəddəs keşişi kimi görmək istəmişdi. Lakin Defo bu missiyanı icra etməkdən imtina etmişdi, kommersant olaraq qalmışdı. O, corab istehsalı üzrə ixtisaslaşmışdı. O, sonra kirəmit zavoduna sahib olmuşdu, ticarət işləri ilə əlaqədar olaraq Avropanı, o cümlədən İspaniyanı və Portuqaliyanı səyahət etmişdi. O, yenilikçi sahibkar idi. Bu dövrdə o, siyasi hadisələrdə də aktiv iştirak edirdi. O, 1688-ci il inqilabında iştirak etmişdi, Vilhelmin ordusuna daxil olmuşdu, sonra kralın fəxri qarovul dəstəsinin üzvü kimi kralı zəfər yürüşlərində müşayiət etmişdi. Sonrakı illərdə viq burjua partiyası ilə birlikdə Vilhelm III Oranskinin bütün tədbirlərini dəstəkləmişdi. O, özünün pamfletləri ilə kralın xarici siyasətini, işğalçılıq səfərlərini, Fransa ilə müharibənin tərəfdarı kimi çıxış edirdi. Onun siyasi görüşləri ən çox “Təmizqanlı ingilis” (1701) pamfletində özünü büruzə verirdi. Bu pamflet zadəgan aristokrat partiyasına qarşı yazılmışdı. O, pamfletdə III Vilhelmi düşmənlərindən müdafiə edirdi, deyirdi ki, hollandlar heç vaxt “təmizqanlı ingilisləri” idarə edə bilməz.

Buna baxmayaraq, Daniel Defo “təmizqanlı ingilis” məfhumunu inkar edirdi. O deyirdi ki, ingilis milləti müxtəlif xalqların qarışığından əmələ gəlmişdir. Britaniya adalarının romalılar, sakslar, normanlar, daniyalılar tərəfindən işğalından sonra bu ərazilərdə yerli xalqlarla gəlmələr qaynayıb-qarışmış, indiki nəsillər törəmişdir. Amma o, ingilis aristokratiyasının qədim nəsildən olması ilə fəxr edirdi. O, ingilis aristokratiyasını sinfi kompromisə getməyə, özünün zadəgan şərəfini unutmağa, ingilis burjuaziyasının ardınca getməyə çağırırdı. Geniş oxucu kütləsi arasında zadəganlığa qarşı pamfletlərlə satirik hücumlar müvəffəqiyyətlə yayılırdı. III Vilhelm də onun pamfletlərindən razı idi və buna görə onu himayə edirdi. 1702-ci ildə III Vilhelmin ölümü onun ümidlərinə son qoydu. O, qəzəblə “Hiyləgər ağıçılar” (ağlayanlar) pamfletində Vilhelmin ölümünə sevinən zadəgan toriləri tənqid edirdi.

II İakovun qızı Annanın hakimiyyəti illərində siyasi və dini reaksiyalar ötəri olaraq yad edilirdi. Anna puritanlara nifrət edirdi və gizli olaraq Stüart dövrünün bərpasını arzu edirdi. 1710-cu ildə torilər onun iştirakı ilə parlamentdə çevriliş etdilər. Bundan əvvəl isə puritan-dissidentlərin təqibinə başlanmışdı. Defo özünün mənsub olduğu puritan partiyasında tənha olduğunu hiss etdi. Buna baxmayaraq bu çətin illərdə o, puritanların müdafiəsinə qalxdı. Bunun üçün o, parodiya yolunu, ədəbi kələk (mistifikasiya) yolunu seçdi və 1702-ci ildə gizli imza ilə “Dissidentlərdən qisas alınmasının qısa üsulları” adlı kiçik kitabçasını nəşr etdirdi. Broşür amerikan kilsəsinin üzvünün adından yazılmışdı və dissidentlərin tam məhv edilməsinə çağırırdı. Bu pamflet-parodiyada naməlum müəllif ingilis puritanlarını məhv etməyi məsləhət görürdü. Bu işi vaxtilə Fransa da yerinə yetirmişdi, onlar quqenotları məhv etmişdilər. Bu ədəbi üsul o qədər incə idi ki, hər iki partiya mətnaltı mənanı başa düşməmişdi. Dissidentlərin aradan götürülməsi o qədər qəddarcasına aparılırdı ki, Defo “Şərhlər” və “Qısa üsul” əsərlərini yazmağa məcbur olmuşdu. “Şərhlər” əsərində yazıçı özünün fikirlərini açmışdı, qana həris kilsə xadimlərinə gülmüşdü. Bu pamfletdə müəllif anonim idisə də, dostları və düşmənləri onun bu əsərin müəllifi olması qənaətinə gəlmişdilər. 1703-cü ilin yanvarında Defonun həbsinə qərar vermişdilər, amma o, polisdən qaçıb gizlənə bildi. “London qəzeti”ndə məlumat verilmişdi ki, kim Defonu ələ versə, ona 50 funt-sterlinq verəcəklər. Qəzetdə onun təsviri də verilmişdi: “Ortaboylu, arıq, 40-a yaxın yaşı, qarabuğdayı, tünd-şabalıdı rəngli saçları, boz gözləri, dikburun, ağzının yanında iri xalı”. Defo ələ verildi və Nyuget həbsxanasına salındı. Pamflet də yandırıldı. Defoya verilən cəza çox sərt oldu. Ona böyük həcmdə cərimə kəsdilər. Həbsinə kralın xüsusi əmrinə qədər onun rüsvayçılıq sütununun yanında 3 dəfə durmasına hökm verdilər. Defo bu cəzanı mərdliklə qarşıladı. Hələ bu cəza zamanı o, “Rüsvayçılıq sütununa himn” əsərini yazmışdı. Bu əsərdə özünün iştirakı ilə bağlı qürur keçirdiyini yazırdı. Bu himn onun dostları arasında yayıldı. Defonun rüsvayçılıq sütunu qarşısında görünməsi triumfa çevrildi. Kütlə onu alqışlayır, qadınlar gül-çiçək atırdılar. Həmin ildə Defo gizli şərtlərlə azadlığa buraxıldı. Bundan sonra o, bir daha siyasi təqiblərlə üzləşmədi.

Daniel Defonun ədəbi yaradıcılığı çox rəngarəngdir. O, müxtəlif janrlarda 250-dən artıq əsər yazmışdır. Onların arasında tarixi və etnoqrafik əsərlər, xüsusilə ticarətin inkişafı ilə bağlı əsərlər diqqəti cəlb edir. Məsələn, “Ticarətin, xüsusilə Britaniya ticarətinin ümumi tarixi”, “Dünyanın hər yerində ticarətin, xüsusilə əkinçiliyin və gəmiçiliyin böyük sahələrində kəşflərin və yeniliklərin ümumi tarixi”, “Böyük Britaniyanın bütün adalarına səyahət”, “Əvvəlki Moskva çarı Pyotr Alekseyeviçin həyatının və fəaliyyətinin qərəzsiz tarixi” əsərləri buna misaldır. Bundan başqa Daniel Defonun “Təcrübələr”, “Mətbuatın müdafiəsi və ya ədəbiyyatın faydalılığı haqqında təcrübə”, “Məktubun mənşəyi və qədimliyi haqqında tədqiqat və ya ədəbiyyat üzrə təcrübə” kimi əsərləri ədəbiyyat problemlərinə həsr olunmuşdur. Bu əsərlərin içərisində çox kəskin parodiyalar və pamfletlər də vardır. Defo öz pamfletlərinin və oçerklərinin adlarını elə seçirdi ki, sensasiyalı və effektiv başlıqlar kimi görünürdü. O, 1713-cü ildə yazdığı bir pamfletdə sualla oxucuya müraciət edirdi: “Əgər kraliça ölərsə nə etmək lazımdır?”. Digər pamfletin başlığı belə idi: “Əgər isveçlilər hücum edərsə, nə etməli?”. Belə suallarla o, oxucunun hüquqlarını gizli surətdə onlara aşılayırdı. Ədəbi gəlirləri Defonu məcbur edirdi ki, ciddi əsərlər yaratmaqla məşğul olsun. Məsələn, o, fantastik hadisələr, ruhlar haqqında “bulvar əsərləri”ndən ciddi yaradıcılığa keçmək istəyirdi.

Daniel Defonu İngiltərədə jurnalistikanın yaradıcısı da hesab etmək olar. O, 1705 – 1713-cü illərdə “Fransız işinin xülasəsi” qəzetini çap etmişdi. O, bu cür adla əslində İngiltərənin daxili və siyasi məsələlərinin xülasəsini nəzərdə tuturdu. Qəzetdə geniş beynəlxalq icmallar, İngiltərənin daxili siyasi həyatı şərh olunurdu. Qəzet həftədə 2 dəfə çıxırdı. Lakin onu şöhrətləndirən “Robinzon Kruzonun həyatı və qəribə, təəccüblü macəraları” romanı oldu (1719). Bu əsəri o, 58 yaşında yazmışdı. Tezliklə bu romanın ikinci, üçüncü hissələri də çap olundu. Bundan sonra o, “Məşhur kapitan Sinqltonun həyatı və macəraları” (1720), “Kavalerin memuarları” (1721), “Taunlu illərin qeydləri” (1721), “Məşhur Moll Flendersin sevinci və iztirabları” (1722), “Çox şöhrətli polkovnik Jakın çox yaxşı həyatı və tarixi” (1722), “Bəxtəvər məşuqə və ya ledi Roksana adı ilə məşhur olanın həyatının tarixi və müxtəlif macəraları” (1724), “Corc Karltonun qeydləri” (1724) romanları da işıq üzü gördü. Bu romanlar uydurulmuş şəxslərin avtobioqrafiyası və memuarlar formasında yazılmışdı. Bu əsərlər bir-birindən dəqiq təsvirləri, qəhrəmanların hissləri, yazıçı düşüncəsinin əks olunması ilə seçilirdi. Yazıçı özü sadə dil, üslub tərəfdarı idi.

Onun hər bir əsəri həyatı əks etdirirdi, qəhrəmanının uşaqlıq dövrünün ta yetkinləşmiş dövrünə qədər, yaşlı çağına kimi baş verən bütün hadisələri işıqlandırırdı. Onun qəhrəmanları da bir-birindən seçilirdi. Kapitan Sinqlton – dəniz qulduru, Moll Flenders və polkovnik Jak – oğurluqla məşğul olan, Roksana – avantürist və yüngül əxlaqlı obrazlar kimi təsvir olunurdu və yazıçı ispan hiyləgərlik romanlarının ənənəsindən istifadə edərək öz obrazlarını qələmə alırdı.

Daniel Defonun burjua nümayəndələrini təsvir etməsinə məddahlıq kimi baxmaq olmaz. İngiltərədə burjuaziya başqa ölkələrdən tez yaranmışdı. Defo da onları kədərlə öz əsərlərində əks etdirirdi. O, hələ “Kasıbın şikayəti” pamfletində (1698) yazırdı ki, İngiltərədə qanunlar kasıbları əzməyə, varlılara xeyirxahlıq göstərməyə yönəlib. Bu qanunlar hörümçəyi xatırladır. Hörümçək balaca milçəyi çaşdıran kimi qanunlar da kasıbları çaşdırır.

Daniel Defo “Robinzon Kruzonun macəraları”nda Avropa müstəmləkəçilərinin yerli tayfaları qırma siyasətini tənqid edirdi. Bu roman ingilis ədəbiyyatında ilk realist əsər kimi tanınır. Tədqiqatçıların fikrinə görə, romanın əsasında şotland matrosu Aleksandr Selkirkin adam yaşamayan adada 4 il ərzində (1704 – 1708-ci illərdə) başına gələn hadisələr dayanır. Yazıçının məqsədi insanın öz enerjisini onu əhatə edən mühitdə necə və hansı şərtlərlə sərf edəcəyini təsvir etmək idi. Romanın qəhrəmanı da özünün enerjisini, iradəsini axıradək qoruyur. Selkirk də tənha adada öz varlığını axıradək qoruya bilmişdi. Roman hələ öz dövründə böyük müvəffəqiyyət qazanmışdı və çoxlu dillərə tərcümə olunmuşdu. Defonun bu əsərinə rəqib kimi pirat nəşrlər çap olunmağa başlamışdı. Defo bu təhlükəni aradan qaldırmaq üçün təcili olaraq həmin ildə romanın ikinci hissəsini, 1720-ci ildə isə üçüncü hissəsini nəşr etdirmişdi. İkinci hissə “Robinzon Kruzonun sonrakı macəraları”, üçüncü hissə isə dini-didaktik olub “Robinzon Kruzonun ciddi düşüncələri” adlanırdı. İkinci hissədə Robinzon Kruzo öz səyahətini davam etdirib Çinə, Sibirə və b. yerlərə gəlib çıxır. Bu hissə də çox maraqla qarşılanır. Üçüncü hissədə Robinzon Kruzonun ticarət mövzusunda, dini mövzuda düşüncələri öz əksini tapır. Üçüncü hissə az şöhrət tapır. Oxucular Robinzon Kruzonun başına gələnləri həqiqət kimi başa düşürdülər. Daniel Defonun düşməni Çarlz Qildon “Londonlu corab toxuyan cənab D. de F-nin qeyri-adi qəribə macəraları və həyatı” haqqında qərəzli kəskin parodiya-pamfletini çap etdirmişdi. Bu pamfletin məqsədi romanı və yazıçını hörmətdən salmaq idi. O, romanı Defonun həyatının sadə alleqoriyasına çevirmək istəyirdi. Daniel Defo bu çağırışı qəbul etdi və 1720-ci ildə elan etdi ki, həqiqətən “Robinzon Kruzonun macəraları”nda alleqorik məna vardır. Romanın üçüncü hissəsində yazıçı yazırdı ki, təsvir olunan hadisələr 27 il bundan əvvəl tənha yaşayan insanın həyatıdır. Bu illər ərzində mən həmişə fırtınalar içində, vəhşilər və hanniballarla mübarizədə yaşamışam. Mən həddindən artıq təqiblərə və zorakılıqlara məruz qalmışam, insanların nifrətini, göylərin cəzasını, insanların düşmənçiliyini sınaqdan keçirmişəm, taleyin dönüklüyünü görmüşəm, türklərin əsirliyində olmuşam və sadə planın köməyi ilə xilas olmuşam. Bir sözlə, mənim söylədiklərimdə heç bir mükəmməllik, tarixi həqiqətlərə heç bir işarə yoxdur.

Bu acı və gözlənilməz etiraf bir çox tədqiqatçıları Daniel Defonun həyatı ilə Robinzonun həyatı arasında uyğunluq axtarmağa sövq etdi.

“Robinzon Kruzonun macəraları”nı avtobioqrafik əsər hesab etmək səhvdir, yazıçının belə deməsi hərfi mənada başa düşülməməlidir. Defo əsərin məzmunu, qəhrəmanının həyatı ilə özünün şəxsi həyatında uyğunluq gördüyünə görə belə bir fikir söyləmişdir. Hər bir yazıçı öz dövrünün güzgüsüdür. Yazıçı öz dövrünün eybəcərliklərini ümumiləşdirir, yaradıcılıq təcrübəsindən keçirir, öz obrazını yaradarkən özünün hisslərini, fikirlərini və duyğularını da ora əlavə edir. Robinzon əsərin qəhrəmanı kimi cəsur və fəaldır. O, özünün gücü ilə təbiətə qalib gəlir. Defo da öz qəhrəmanının qarşısına çətin vəziyyətlərdən xilas olmaq üçün mübarizə aparmağı şərt qoyur.

Robinzon adam yaşamayan adada tənhadır, təbiət bütün varı-dövləti, predmetləri ilə onunla sosial münasibətdədir. Təkcə onu əldə etmək, yaşamaq uğrunda mübarizə aparmaq Robinzonun iradəsi ilə baş verməlidir. İlk baxışdan hər şey cəlbedici görünür, macəra səviyyəsində başa düşülür, lakin Robinzon onu əhatə edən təbiətlə təmas qurmaq üçün sınaqlardan keçməlidir. Robinzon insanın qurmaq, yaratmaq bacarığını özünün daxili ehtiyaclarını ödəməyə yönəldir. Lazım olan məişət əşyalarının düzəldilməsi, psixoloji mühitə uyğunlaşmaq romanda çox dəqiq təsvirini tapır. Robinzon bu adada canlı həyat sürür. Adadakı mürəkkəb şəraitdə öz enerjisini toplayaraq, insanlığını itirməməsi üçün əzablara qatlaşır.

Robinzonun mənəvi tələbatdan başqa bədən tələbatı da vardır. İnsanın sosiallaşması prosesində bütün tələbatların ödənilməsi Robinzonun şəxsində aydınca görünür. Bu proseslərin başlanğıcından da görünür ki, o, öz varlığını girova qoyubdur. Robinzonun sınaqlardan uğurla çıxması onun təbiət üzərində qələbəsini stimullaşdırır. O, romanda nəcib və humanist insan kimi çıxış edir. O, aid olduğu zümrəni – tərəqqipərvər burjuaziyanı bu adada da sanki təmsil edir. O, hətta öz həyatını risk altında qoyur. Ona tanış olmayan adamlar, məsələn, Pyatnitsa, gəmi kapitanı, ispanlar onun həyatına təhlükə törədə bilərlər. Onun Pyatnitsa ilə qarşılaşması əsl dostluğa çevrilir.

Dini etiqadca puritan olan Robinzon sağlam dini düşüncəyə malikdir. Onun Pyatnitsa ilə olan dini söhbətləri XVII əsrin sağlam mütərəqqi fəlsəfəsi ilə tanışlığını göstərir. O, Con Lokkun materialist fəlsəfəsinə yaxından bələd olmuşdur. Bu söhbətlər zamanı Pyatnitsada şeytanın olub-olmaması barədə şübhə yaranır və Robinzonun dini dünyagörüşünün təsiri altında məntiqi nəticələr çıxarır. Pyatnitsa belə bir fikri başa düşə bilmir ki, nə üçün hər şeyə qadir olan Allah yer üzündə şeytanın olmasına dözür?

Robinzonla Pyatnitsa arasında olan söhbət, gəlinən ümumi nəticələr puritanların dini dünyagörüşünün əks-sədası kimi səslənir.

Daniel Defonun “Robinzon Kruzonun həyatı və macəraları” romanının mühüm tərbiyəvi əhəmiyyəti vardır. Romanın tərbiyəvi əhəmiyyətini bir neçə aspektdə başa düşmək olar. Birincisi, roman gənclərin əməyə alışdırılmasında rol oynaya bilər; onların təbiəti sevməsinə yardım edə bilər; ikincisi, Robinzon obrazı vasitəsilə iradəyə malik olmayan yeniyetmələrə çox mühüm təsir göstərə bilər, dostluğa xidmət edən insani duyğuların yaranmasına kömək edə bilər və s. Romanın bu cür tərbiyəvi əhəmiyyətə malik ola bilməsindən Jan-Jak Russo özünün pedaqoji romanı olan “Emil” (1762) əsərində söz açır. Russo öz qəhrəmanı olan Emilin kitabsız təhsil və tərbiyə alması üçün məhz Robinzonun macəralarından öyrənməyi labüd sayır. “Bu kitab Emilin oxuduğu birinci kitab olacaq, onun kitabxanasında şərəfli yer tutacaqdır” (s.325).

Yuxarıda biz Robinzon Kruzonun əxlaqından danışarkən onun tipik burjua cizgilərinin olmasına az da olsa diqqət yetirdik. F.Engels də onu əsl burjua nümayəndəsi kimi xarakterizə edir. Robinzon özünün dünyagörüşü, insanlara olan münasibəti ilə XVIII əsrin ingilis burjuaziyasının tipik xarakterinə uyğun gəlir. Təbiəti etibarilə o, mənfəət güdəndir, ağac haqqında ancaq onun yanacaq və tikinti materialı kimi lazım olmasını düşünür, heyvanlar ona qida məqsədilə xidmət edə bilər. O, adanın estetik gözəlliyindən zövq ala bilir, amma bu adaya öz mülkiyyəti kimi baxır. O, adamlarla görüşəndə fayda götürməyə çalışır, zənci balası Keuri ilə olan əlaqələri buna misal ola bilər. Gənc Robinzon 2 il mavritan dəniz quldurlarının əsiri olarkən Keuri ilə birlikdə qaçmışdı. Onlar uzun müddət Afrika sahillərini gəzmişdilər. Keuri ona sadiq olmasını sübut etmişdi. Hər iki gənc bir yerdə çalışmış, təhlükələrə düşmüş və dost olmuşdular. Lakin bu dostluq Keurini qul alveri ilə məşğul olan portuqal gəmisinin kapitanına satmağa mane olmamışdı. Bununla bağlı olaraq Robinzon kapitanla söhbət edəndə deyir ki, guya Keuriyə yazığı gəlir, oğlan onun yanında pis yaşamırdı, bundan sonra onu saxlamağa gücü çatmır. Buna görə də kapitanın Keurini ona satmaq təklifini rədd etmir. Bütün bunlardan sonra Robinzon özü də zəncilərin alınıb-satılması ilə məşğul olmaq fikrində olur, yeni səyahət onu adam yaşamayan adaya gətirib çıxarır.

İyirmi beş il tənhalıqdan sonra onu ölümdən qurtaran gənc vəhşinin timsalında ilk insanla qarşılaşan Robinzon onu özünün xidmətçisinə çevirir, çətin tapşırıqlar verir. Robinzon ağlarla qaralar arasında başqa əlaqənin ola biləcəyini düşünmür. Həmin gəncə onu xilas edən gündən onun həqiqi adının nə olduğunu soruşmadan Pyatnitsa adı verir. Ona ilk söz kimi “cənab” sözünü öyrədir. Pyatnitsa bu anlayışı çox vacib məsələ kimi mənimsəməlidir. Adada vəhşilər görünəndə Robinzon onlardan birini tutub xidmətçi kimi işlətmək arzusundadır.

O, Pyatnitsaya münasibətində bəzən xeyirxah, hər şeyi başa düşən cənab kimi özünü göstərir. Pyatnitsa ilə söhbətlərində onun ağlını və nəcibliyini qiymətləndirir, təkcə onun iş qüvvəsini deyil, insanlığını, yoldaşlığını da qiymətləndirir. Robinzonun dünyagörüşü puritanların dini dünyagörüşü olmaqdan başqa, öz dövrünün burjua əxlaqının və praktik vərdişlərinin nəticəsi olaraq da ortaya çıxır. Kalvinizm doktrinasına görə, Robinzon şübhə etmir ki, allah onu atasının sözünə baxmadığına görə bədbəxtlik və fəlakətlərlə cəzalandıracaq. F.Engels də bu cür düşüncənin olmasını dünya üzrə ticarət sahəsində olan uğursuzluqların məhz bu cür doqmatik prinsiplərə görə olmasını qeyd edir (s.326). Deməli, Robinzon öz sinfinin yetişdirməsidir.

Hər şeyə praktik olaraq yanaşan Robinzon bir fərd kimi öz düşüncəsində təmsil etdiyi cəmiyyətdən ayrıla bilmir. Adada sanki öz cəmiyyətini təmsil edən şəxs kimi davranışında da bunu əks etdirir, təcrid olunmaq istəmir. Müxtəlif vasitələrlə İngiltərə cəmiyyətindəki əyləncələri, teatr həyatını tənha bir ada həyatına tətbiq etmək istəyir. Adadakı öz daxmasında ingilis burjua həyatını yaşamaq istəyir.

Yazıçının da sənətkarlığı ondadır ki, Robinzon obrazının burjua əxlaqını daşıyanların tipikləşdirilmiş forması kimi təsvir etmişdir.

Daniel Defo ingilis maarifçiliyini təmsil etdiyindən onun Robinzon obrazı vasitəsilə söyləmək istədiyi fikirlər daha çox əxlaq və didaktikaya aid olan məsələlərdir. Maarifçiliyin əsas xüsusiyyəti cəmiyyəti tərbiyə etməkdir. Hansı yolla olur-olsun cəmiyyət içində neqativ hallar baş verirsə, yazıçılar ona münasibət göstərməlidir. Bu mənada Daniel Defo da “Robinzon Kruzonun macəraları” romanında cəmiyyətdəki neqativ halları islah etmək, onu inkişafa aparmaqdır. Əsərdə incə yumor olsa da, Robinzonun islah olunması məsələsi yoxdur. Yazıçı onun şəxsində burjua sinfinin acgözlüyünü, pula hərisliyini ifşa etmək istəmişdir.

Beləliklə, Daniel Defo həyatı dərindən anlayan, faktları dəqiqliklə əks etdirə bilən realist yazıçı kimi, həm də öz dövrünün yetişdirdiyi sənətkar kimi gözümüz qarşısında canlanır. O, yazıçı olmadan başqa publisist, ictimai xadim kimi XVIII əsr ingilis həyatında özünün təsdiqinə çalışır. Əsrlər keçdikcə Defonun əsərlərinin ictimai mənası da onun ideyalarının yaşarı olması, bugünkü gündə də təsirsiz qalmaması ilə ölçülür.

XVIII əsr ingilis maarifçiliyinin digər bir nümayəndəsi Conatan Sviftdir. O, böyük satirik yazıçıdır. C.Svift 1667-ci ildə İrlandiyanın paytaxtı Dublin şəhərində kasıb bir ailədə anadan olmuşdur. Atası milliyyətcə ingilis idi, keşiş oğlu idi, qazanc dalınca İrlandiyaya gəlmişdi. Dublində çətinliklə məhkəmə binasının gözətçisi işini tapa bilmişdi. Tezliklə ölərək arvadını və qızını kasıblıq içində qoymuşdu. Öləndən bir neçə ay sonra Conatan doğulmuşdu. Conatanı əmisi, İrlandiyada vəkil işləyən böyük əmisi himayəsinə götürmüşdü. Balaca Conatan müstəqil xarakterli idi. Əmisi onu kilsə xidmətçisi görmək istəyirdi. Svift özü də ürəkdən dinə bağlanmışdı. C.Svift əmisinin sayəsində ali ruhani təhsil almışdı. 14 yaşında Triniti kollecində, sonra da Dublin Univrsitetində oxumuşdu. Dini sxolastika və metafizika ilə onu cəlb etmirdi. Əmisinin ciddiyyəti və xəsisliyi onu müstəqil olmağa sövq edirdi. Gənc Conatan heç cür özünün ədəbi yaradıcılığına olan meyilini üzə çıxara bilmirdi. 1689-cu ildə İngiltərədə lord Vilhelm Templin evində katib işinə düzəlir. Templ Stüartların sarayında kübar diplomat kimi fəaliyyət göstərirdi. Templ özünün fəlsəfi və siyasi görüşlərini ədəbi formaya salırdı. Bütün bu yaradıcılıq gənc katibin işgüzarcasına xidmətindən keçirdi. Gənc Conatan təhqirlərə də dözürdü. Balaca irland kəndində keşiş işinə də düzəlmişdi. Lakin bu iş onun ürəyincə olmadığından Templin yanına qayıtmışdı. Templ ölənə kimi (1699) onun yanında xidmət etmişdi. Dublin yaxınlığındakı Mur-Parkda zəngin kitabxana var idi. Svift boş vaxtlarında kitabxanada olurdu. Hətta Templ onu narahat etmədiyi günlərdə 16 saat kitabxanada məşğul olurdu.

Templin yanına siyasətçilər, şairlər gəlirdi. O, Conatana tapşırıqlar verirdi. Hətta onun tapşırığı ilə Londona kralın yanına göndərilmişdi. Beləliklə, C.Svift Vilhelm Oranskinin hüzurunda olmuşdu.

C.Svift Mur-Parkda ədəbi fəaliyyətə başlamışdı. 1697-ci ildə Templin tapşırığı ilə “Kitabların döyüşü” adlı kəskin pamfletini yazmışdı. 1697 – 1698-ci illərdə Svift məşhur “Çəllək haqqında nağıl” satirasını da yazmışdı. 1704-cü ildə hər iki əsər bir yerdə çap olunmuşdu. “Çəllək haqqında nağıl” katolisizmə və puritançılığın tənqidinə yönəlmişdi. Pamfletin başlığında ikili məna var idi. “Çəllək haqqında nağıl” idiomatik ifadə kimi əyləncəli dolaşıqlığı (qarışıqlığı) əks etdirirdi. Svift özünün satirasına xaotik quruluş vermişdi. Başlığın ikinci mənası daha dərin idi. Svift ön sözdə dənizçilərin boş çəlləkləri gəmidən atmaq kimi adətlərinə müraciət edir. Gəmiyə balinalar təhlükə törədəndə onun diqqətini yayındırmaq üçün çəlləkləri dənizə atırdılar. Sviftə görə, pamfletdə çəllək xalqın və filosofların diqqətini dini mübahisələrdən yayındırmaq üçün hökumətin siyasətini əks etdirirdi. Çəllək pamfletdə dini təcəssüm etdirirdi. O, XVII əsr filosofu Hobbsun “Leviafan” kitabındakı dinin çürüməyə məruz qaldığına, boş çəlləklə müqayisə olunduğuna diqqət çəkirdi. “Çəllək haqqında nağıl”da atanın vəsiyyəti və üç oğul haqqında qədim əfsanənin kəskin variantı ilə qarşılaşırıq. Sviftin nağılında üç oğul – Pyotr, Martin və Cek atalarından üç eyni cür kaftanı irs kimi alırlar. Ataları onları bir-biri ilə dostcasına yaşamağı, kaftanın heç bir bəzəyini korlamamağı vəsiyyət edir. Svift üç qardaşın tarixinə özünə xas olan satirik alleqoriya ilə müraciət edir. Birinci yeddi ildə qardaşlar dostluq içində yaşayırlar. Bu 7 il xristianlığın kilsələr üzrə bölünməsini göstərir. Pyotr katolisizmi, Martin protestantçılığı, Cek isə kalvinizmi qəbul etmişdir. Göründüyü kimi, atanın vəsiyyətinə qardaşlar axıradək əməl etmirlər. Bu əsərdə Svift Roma papasını satirik ümumiləşdirilmiş obraz kimi verir. Hər bir dini sektanı təmsil edən qardaşlar hiyləgərlikdə, fırıldaqçılıqda bir-birinə oxşayırlar. Pyotr katolik kilsəsinin başçısı aprstol Pyotru təmsil edir. Balaca qardaş Cek fırıldaq və hiyləgərliyi ilə Pyotra güzəştə getmir.

Əsərdə çoxlu satirik üsul və vasitələrdən istifadə edilmişdir.

Templin ölümündən (1699) sonra Svift iş axtarmağa başlayır. Larakor adlı irland kəndində keşiş vəzifəsinə düzəlir. XVIII əsrin əvvəllərindən başlayaraq Svift Londona tez-tez gəlməyə başlayır. İrland ruhaniçiliyi ona bəzi hüquqları və gəlirləri ingilis ruhaniçiliyi ilə bərabərləşdirməyi tapşırır. Onun bu işin üzərində çalışması heç bir nəticə vermir. O, Londonda çox məşhur satirikə çevrilir. O, mühüm siyasi pamflemlərini, məsələn, “Afina ilə Romanın ədavəti haqqında” (1701) əsərini yazır. Belə pamfletlərində o, hakimiyyətdə olan viqlərin partiyasının tərəfini saxlayırdı, onlara dəstək verirdi. Viqlər sonradan başa düşdülər ki, Sviftin qələmi çox güclüdür. Ona görə də qorxularından onunla oyun oynamağa başladılar. Svift tədricən viqlərin nazirliyinə və ədəbi mühitə yaxınlaşır. 1704-cü ildə anonim çap olunan “Çəllək haqqında nağıl” onun ədəbi şöhrətini möhkəmlədir. 1708-ci ildə Svift şarlatançılığa və mürtəce inanclara qarşı mübarizə aparır. O, uydurma zadəgan İsaak Bikerstaf adı altında İngiltərəni bürümüş görücülərin insan taleyini demələrinə və almanaxlarına qarşı çıxış edir. O, Londonda çox məşhur olan Partricin əleyhinə özünün tənqidi gülüşünü nəzərə çatdırır. Onun astroloji hesablamalarını lağa qoyaraq “öncəgörmə” haqqında özünün satirik almanaxını çap etdirir. Bu əsərdə Partricin qızdırma xəstəliyindən 29 mart 1708-ci ildə axşam saat 11-də öləcəyini göstərir. Sonra Svift Partricin ölümü haqqında hesabatını buraxır. Burada Partricin göstərilən gün, ay, il və saatda ölməsi və dəfn olunması öz əksini tapır. Əlbəttə, Partric sağ idi, təkzib verməyə çalışırdı, amma Svift London əhalisini onun ölümünə inandırmışdı. Hətta kitab naşirləri Partiricin adını öz siyahılarından silmişdilər. Bundan sonra uydurulmuş İsaak Bikerstaf Londonda məşhur şəxs kimi şöhrət qazanır. Addison və Stil tərəfindən buraxılan “Çərənçi” satirik jurnalı da bu uydurma imzadan istifadə edir.

XVIII əsrin əvvəllərində İngiltərənin və ingilis xalqının vəziyyəti ağır idi. Vilhelm Oranskinin ölümündən sonra hakimiyyətə baldızı kraliça Anna gəlmişdi. O, II Yakovun qızı idi, kaprizli, zəif iradəli yaramaz idi, hakimiyyətdən qovulmuş Stüartlarla gizli əlaqədə idi. Bütün bunlara baxmayaraq, İngiltərəni varlı burjuaziya idarə edirdi, xalq amansızlıqla istismar olunurdu, ölkə viqlər tərəfindən Fransa ilə çoxillik müharibəyə sürüklənmişdi. Formal olaraq bu müharibə ingilis kralının sülaləsinin maraqlarını qoruyurdu, fakt olaraq ingilis burjuaziyasının müstəmləkəçilik siyasətini, varlanmaq həvəsini ifadə edirdi.

Svift xalq kütlələrinin vəziyyətinin yaxşılaşmasına ümid edirdi. Torilər partiyasına keçməklə xalqın müharibənin əzablarından və hersoq Malboroya olan nifrətindən qurtarmasına ümid edirdi. Svift 1711-ci ildə viqlərin və hersoq Malboronun əleyhinə “Müttəfiqlərin davranışına və indiki müharibədə keçmiş nazirlik” pamfletini yazır. O, əsərdə ispan mirası uğrunda müharibənin antixalq xarakterini, xalqa bədbəxtlik gətirdiyini açıq göstərir. Bu müharibədə hersoq Malboro baş komandan olsa da, mövqeyini itirmişdi. Svift çalışırdı ki, ispan mirası uğrunda müharibəyə son qoyulsun. 1713-cü ildə bu münasibətlə İngiltərə ilə Fransa arasında Utrext sülhü baxlanmışdı. Bu dövrdə Sviftin İngiltərənin siyasi həyatında rolu nəzərə çarpmaqda idi. O, baş nazir Harli qraf Oksfordun və xarici işlər naziri Bolinqbronun etibarlı şəxsinə çevrilmişdi. O, neçə illər torilərin hökumət jurnalı olan “Ekzaminer”i redaktə etmişdi. Svift hansı vəzifədə işləyir-işləsin, həmişə xalqı düşünürdü. O, 1720-ci ildə ingilis tacirlərinin İrlandiyanın yun sənayesini boğmaq cəhdlərini ifşa etdi. Sonra Svift sıravi irland mahudçusunun görünüşündə çıxış etdi. “Mahudçunun məktubları” əsərində İngiltərədən gətirilmiş az qiymətli mis pullar yazıçının diqqətini çəkmişdi. “Mister Vudun mis pulları barədə İrlandiyanın sadə insanlarına, fermerlərinə, dükançılarına, ticarətçilərinə məktub” əsərində Svift ingilis kommersantlarının yeni fırıldaqlarını və Vud sikkələrini ləğv etmək üçün bütün irlandlara birləşmək çağırışı ilə müraciət edirdi. O, təbii ticarət üsulu kimi sənətkarlara, fermerlərə və ticarətçilərə barterdən istifadə etməyi məsləhət görürdü. Beləliklə, Vudun sikkələrinə qarşı hətta parlamentə kütləvi şəkildə ərizələr verildi. İrlandların çıxışlarından qorxuya düşən ingilis parlamenti xüsusi komissiya yaratdı, komissiyaya sikkə zavodunun direktoru məşhur alim Nyuton da daxil idi. Komissiya Vudun sikkələrini etibarlı hesab etdi. “Sirli mahudçu” buna pamfletlə cavab verdi, elan etdi ki, İrlandiyaya göndərilən sikkələr onun əsas əyarlarına uyğun gəlmir. Svift “Mahudçunun məktubları”ndə (özünün dördüncü) kəskin arqumentlər gətirərək, irland xalqının və parlamentinin hüquqlarının pozulmasını qeyd edirdi. Onun bu qeydləri üsyana çağırış kimi səslənirdi. İngilis hökuməti qiyamçı mahudçunun həbsinə qərar verdi. Onun başına çoxlu pul qoyuldu. Bütün İrlandiya bilirdi ki, “Mahudçunun məktubları”nı yazan Dublin kilsəsinin keşişi doktor Sviftdir. Lakin onu heç kəs ələ vermədi. İngilis hökuməti də çox yaxşı başa düşmüşdü ki, bu məktubları yazan Sviftdir. Lakin onun nitqindən və İrlandiyada xalq çıxışlarından qorxaraq onu məhkum etməyə cəsarət etmirdi. Robert Uolpolunun Svifti həbs etmək əmrinə lord Karteret belə cavab vermişdi ki, Svifti həbs etmək üçün 10000 əsgər lazımdır. Bu isə Sviftin İrlandiyada məşhurluğunu göstərirdi. Lord Karteret yazırdı ki, mən İrlandiyanı doktor Sviftin iradəsi ilə idarə edirəm.

Xalq uğrunda çalışan Sviftin kədərli həyatı olmuşdur. Ester Conson (Stella) 30 il onun sadiq və sevimli rəfiqəsi idi. O, hər axşam Stellaya geniş məktub yazırdı. Özünün həyatını bu məktublarda təsvir edirdi, özünün fikir və duyğularını onunla bölüşürdü. Bu məktubları Stella “Stellanın gündəliyi” adı ilə qoruyurdu. Bu məktublar Sviftin daxili dünyası ilə tanış olmaq üçün çox qiymətli sənədlərdir.

Sviftin Stella ilə dostluq etməsinə baxmayaraq, onlar ayrı-ayrı evlərdə yaşayırdılar. Onlar arasında nikah sirli qalmışdı. Müasirlərinin şəhadətinə görə, onlar 1716-cı ildə nikaha girmişdilər, amma onların həyatında heç nə dəyişməmişdi. Stella Sviftin ev təsərrüfatını idarə edirdi, qonaqlarını qəbul edirdi, axşam isə yaşadığı başqa evə gedirdi. 1728-ci ildə Stellanın ölməsi Sviftə böyük zərbə olmuşdu.

Həyatının son illərində Sviftə ürək ağrıları əzab veridir. O, 1743-cü ildə tamamilə huşsuz vəziyyətə düşdü və 1745-ci ildə öldü. Böyük irland kütləsi özünün müdafiəçisini və dostunu son mənzilə yola saldı. Onun qəbrinin üzərindəki epitafiyada belə yazılmışdı: “Burada bu kilsənin keşişi Conatan Sviftin bədəni rahatlıq tapıb. Onun ürəyi amansız qəzəbə daha dözə bilmədi. Gəl, yolçu, əgər bacarırsansa, şanlı azadlıq işinin qızğın müdafiəçisini yamsıla”.

1726-cı ildə C.Sviftə dünya şöhrəti qazandıran “Lemuel Qulliverin müxtəlif uzaq ölkələrə səyahəti” adlanan romanı çap olundu. Bu roman Qulliverin fantastik ölkələrdə macəralarına həsr olunmuşdu. Səyahət romanı janrı hələ yenicə yananıb inkişaf etmişdi, dünya ədəbiyyatında onun Lukian, Rable, Sirano de Berjeran kimi yazarları var idi.

“Qulliverin səyahəti” romanı fantastik əsər olub XVIII əsr ingilis həyatının, cəmiyyətinin satirik təsviridir. Roman 4 hissəyə bölünür. Birinci hissədə (“Liliputların səyahəti”) Svift saray mühitini, nazirlərin bir-biri ilə çəkişmələrini, parlament partiyası olmaq uğrunda mübarizənin satirik təsvirini verir. Cılız, naşükür liliputlarla əhatə olunan igid və humanist Qulliver sözün həqiqi mənasında avtobioqrafik obrazdır. Svift kraliça Annanın sarayında çəkişmələr, xırda parlament partiyaları və daim satqınlıqlar içində özünü belə hiss edirdi. Sviftin hər iki parlament partiyasına – viqlərə və torilərə münasibəti “Qulliverin səyahəti” romanının yazılması ərəfəsində satirik qaydada idi. Partiyaların mübarizəsi kablukların ölçüyə görə bir-biri ilə mənasız mübarizəsi kimi təsvir olunurdu. Liliput taxt-tacının varisi kimi kablukun birinin alçaq, o birinin hündür kabluk kimi təsvir etməklə yazıçı parlamentdəki iki partiyanı ələ salırdı. Romanda İngiltərə və Fransanın ispan mirası uğrunda uğrunda apardıqları müharibə də tənqid olunur. Liliput və Blefusk öz aralarında yumurtanı hansı başı tərəfdən əzmək üçün müharibə etmək istəyirlər. Romanda katolik və protestantların apardıqları müharibəyə də dolayısı yolla işarə olunur.

Tədqiqatçılar qeyd edirlər ki, “Liliputlar ölkəsinə səyahət” romanında liliputların Qulliveri tabe etmələri ilə bağlı iplərin miqdarı Sviftin pamfletlərinin miqdarına uyğun gəlir; liliput əyanlarının şəxsində tori nazirləri əks olunur.

Romanın ikinci hissəsində avtobioqrafik paralellər azdır. İkinci hissə “Brobdinqneqə səyahət” adlanır. Bu hissədə kəskin satirik obrazlar yoxdur. Burada yazıçı daha fəlsəfi düşüncələrə yer verir, müsbət ictimai idealının cizgilərini çəkməyə cəhd edir. Əsərdəki bu müsbət idealın kim olması haqqında da fikirlər vardır. XVIII əsrin əvvəllərində Svift üçün ideal olan idillik patriarxal kənd təsərrüfatı dövlətçiliyinə sülh şəraitində ağıllı və nəcib kral başçılıq edirdi. Tədqiqatçılar da belə fikirdədirlər ki, Svift maarifçi mütləqiyyətlə münasibətlərdə illüziya yaratmağa cəhd etmişdir. Lakin bu, üzdə belə görünür. Sviftin monarxlara və kral obrazına münasibəti həmişə, xüsusilə “Qulliverin səyahəti”nin axırıncı hissəsində mənfi xarakterdə olmuşdur. O, xeyirxah kralın obrazını utopik nağıl fiquru kimi qələmə almışdır. Bu kral Rablenin Pantaqrueli kimi nəhəngdir. Brobdinqneq kralı təkcə filosof-humanistlərin tərbiyəçisi deyil, burjua sivilizasiyasına da şübhə ilə yanaşan şəxsdir. O, həddindən artıq xeyirxah, xalqını sevən və müharibəyə nifrət edən bir obrazdır. Müharibəyə və müharibə siyasəti tərəfdarlarına nifrəti Svift əsərin ikinci hissəsində ifadə etmişdir.

“Qulliverin səyahəti”nin ikinci hissəsinin fəlsəfə ilə bağlılığı Con Lokkun nəzəriyyəsinin əsas hissələri ilə üst-üstə düşür. C.Lokkun insanın bütün həyatı boyu öz ağlını zənginləşdirməsi və təcrübədə genişləndirməsi haqqında təlimi Qulliverin tarixində öz əksini tapır. Onun dünya haqqında başlanğıc təsəvvürləri məhdud idi, sonradan onun mühakimələri möhkəm surətdə dəyişdi, insanların dünyasında liliputların, nəhənglərin və başqa canlıların tanış olmayan çarlıqları var. Qulliverin tərbiyəsi, həyat təcrübəsinin zənginləşməsi ömrü boyu davam edir. Svift bununla da C.Lokkun insan təsəvvürünün və dərkinin nisbiliyi haqqındakı nəzəriyyəsini inkişaf etdirir. Böyüklük anlayışı Sviftə görə nisbidir. Qulliver insanlar dünyasında adidir, liliputların çarlığında nəhəng görünür, nəhənglərin dünyasında isə liliputdur. Nisbilik gözəllik, cəsurluq anlayışı kimi sarsılmaz anlayışdır. Liliputlar ölkəsində bütün qadınlar Qulliverə öz balaca ölçüləri ilə gözəl görünürlər. Qulliver nazirin hər hansı saray xanımının burnunun necə olması, digərinin üzünü çillərin pozması haqda dediklərini təəccüblə eşidir. Amma nəhənglərin ölkəsində bütün qadınlar, o cümlədən saray gözəlləri Qulliverə yöndəmsiz görünür, o, qadınların böyüdülmüş ölçülərini onların çatışmazlığı kimi görür. Hətta onların dərilərindəki məsamələri, əcaib təəssürat yaradan çilləri, xalları fərqləndirə bilir. Liliputların ölkəsində Qulliveri çox böyük qəhrəman və qüdrətli adam hesab edirlər. Nəhənglər ölkəsində isə o, yazıq, aşağılanmış varlıq kimi görünür.

XVIII əsrin tərəqqipərvər yazıçıları, xüsusən Svift və Volter üçün insan idrakının nisbiliyi haqqındakı fikir dinlə mübarizədə vacib rol oynayırdı.

“Qulliverin səyahəti”nin axırıncı iki hissəsi XVIII əsrin iyirminci illərində – Sviftin ictimai satirasının dərinləşdiyi illərdə yazılmışdır. Bu hissələr mühiti özünün qəzəbli və tutqun koloriti, şiddətli pafosu ilə ifşa edir, əvvəlki yumşaq, mülayim hissələrdən kəskin fərqlənir. Görünür, yazıçı əvvəlki iki hissə ilə əsəri məhdudlaşdırmaq fikrində olub, sonradan onun siyasi təfəkkürü genişləndikcə qalan iki hissəsin yazılmasına başlanılmışdır. Buna İrlandiyada azadlıq uğrunda baş verən siyasi hadisələr, ingilis burjuaziyası səbəb olmuşdur. Üçüncü hissədə Svift üst-üstə yığılmış əvvəlki hissələrdə əksini tapmayan qəzəbli, qüssəli fikirlərindən bəhs edir.

Bu hissənin quruluşu bir qədər qayğısız, pərakəndədir, xaotikdir, amma ciddi məntiqə və dəqiq kompozisiyaya malikdir. Obrazlar, müqayisələr, fantastik lövhələr bir-birini əvəz edir. Qulliverin səyahətləri artmışdır. Uçan ada, Laputdakı projektor akademiyası, Qlabbdobdribdə kölgələrlə söhbət, ölməz strulbruqların bədbəxt taleyi, ingilislərin müstəmləkəçilik siyasətləri – üçüncü hissəni n dəbi materialını təşkil edir.

Bu dövrdə Sviftin siyasi baxışları respublika səviyyəli forma qazanır. Onun monarxiya haqqında mühakimələri üçüncü hissədə daha da amansızlaşır. O, monaxların xalqdan ayrı düşdüklərini, onların xalqla düşmənçilik etdiyini qeyd edir. Laputdakı uçan adanın sakinləri, kral, imtiyazlı kasta öz təbəələrinin taleyi ilə maraqlanmır, ancaq vergi yığıldığı vaxt onları görürlər. Verginin ödənilmədiyi halda kral öz tabeliyində yaşayan adadakı əhalinin təqsirli hissəsini yağışdan və günəşdən məhrum edir. Əgər əhali vergiləri ödəməyə inad göstərsə, kral onların üzərinə göydən daşlar yağdırır, əzməklə hədələyir. Təhlildən göründüyü kimi, Svift krala əhali arasındakı qarşılıqlı əhalini satirik təsvirlərlə verir.

Monaxların xainliyi və qəddarlığı insan ləyaqətini aşağılamaları monarxiyanın quruluşunun məğlub olmasına gətirib çıxarır. Trildroqdrib kralı rəsmi qəbulda etiketə uyğun olaraq taxta qarnı üstə sürünür, xüsusi olaraq döşəməyə səpilmiş tozu yalayır. Arzu olunmayan şəxsləri kənarlaşdırmaq istəsə, kral döşəməyə zəhərli toz səpdirir. Svift incə ironiya ilə əvvəlki qəbullardan sonra döşəmənin yaxşı yuyulmaması, gənc istedadlı şahzadələrin (pajların) həlak olmasını nəql edir.

Svift qəzəblə feodalizmi və zadəganlığı qamçılayır. Sehrbazlar ölkəsində o, əvvəlki ingilis kralının və əyanlarının kölgələrinin çağırılmasını xahiş edir. O, İngiltərənin tarixini və zadəgan nəsillərin tarixini izləyir. Qulliverin qarşısında qorxunc şəkil yaranır, belə şəkil rüsvayçılıqdır. Qulliver deyir, mən bunu sakit xatırlaya bilmərəm. Mən başa düşdüm ki, satqın cızmaqaraçılar qorxaqların böyük hərbi qəhrəmanlıqlarına, axmaqların müdrik sözlərinə, yaltaqların səmimiliyinə, xainlərin şücaətinə, xəbərçilərin həqiqətpərəstliyinə isnad etməklə hansı səhvlərlə dünyanı tutub dururlar. Svift hiddətlə feodal-monarx dünyasının, zadəganların əleyhinə çıxaraq ingilis burjuaziyasına aman vermir. Svift ingilis müstəmləkəçilərinin fəaliyyətini rəhmsizcəsinə təsvir edir.

Varlanmağın mənbələrinin düzgün əmək və bacarıq olduğuna dair burjua nəzəriyyəsinə ironiya edən Svift struldbruqların başçısı haqqında qeyd edir ki, ancaq ölməz adam belə üsulla dövlət yığa bilər. Ona bunun üçün bir neçə yüz il gərəkdir. Svift qeyd edir ki, burjuaziya var-dövləti başqa yolla – yalan və cinayət yolu ilə əldə edir.

Axırıncı iki hissədə Sviftin politik idealı antik respublika olduğu görünür. Bu onun dünyagörüşünün ziddiyyətli tərəfidir, öz monarxiya illüziyalarından azad olaraq, özünün idealını gələcəkdə axtarmır, uzaq keçmişlərdə görür. Sehrbazlar ölkəsində Qulliver Roma respublika dövrünün senatorlarının kölgəsinin çağırılmasını və böyük bir otaqda Roma Senatının toplanmasını xahiş edir. Qulliver bununla da Roma Senatını ingilis parlamenti ilə müqayisə etmək istəyir. Aydın olur ki, Roma Senatına toplaşanlar qəhrəmanlar və yarımallahlardır, ikinci isə cib oğrularının yığıncağıdır. Qulliver çağırılan kölgələrin arasında Bruta və azadlıq uğrunda digər mübarizlərə heyrandır.

Svift üçüncü hissədə elm və alimdən danışır, Laputdakı alimlərin və projektor akademiyasının təsvirini verir. Bəzi tədqiqatçılar belə düşünürlər ki, Svift alimlərə rişxənd edir. Lakin o, elmin düşmənlərinə, yazıçıların mürtəceliyinə, irticaçılığına kəskin münasibət bildirir. Svift Laputun alimlərini təsvir edir. Onların alimləri heç bir ev tikə bilmir, yəni öz elmi biliklərini təcrübədə həyata keçirə bilmirlər. Svift mənasız projektorçuluğa gülür. Laput alimi tüksüz qoyun cinsini ayırmağa məcbur edilir, xiyarlardan günəş işığını buxarlandırır, jestlərin dilini insan dili ilə əvəz edir, mərməri yumşaldır.

“Qulliverin səyahəti”nin dördüncü hissəsində – “Quiqiqimlərə səyahət” hissəsində Svift özünün müasiri olduğu cəmiyyət haqqında qəzəbli və sarkazmla dolu düşüncələrinin yekununu verir. Burada diqqət mərkəzində meymuna oxşar insanların – gözəlliklərini, ağlını və ləyaqətini itirmiş iexuların ikrah doğurucu fiqurları dayanır. Burjua ədəbiyyatçıları bu obrazı bəşəriyyətin karikaturası kimi qiymətləndirir, onu insana nifrətinin sübutu kimi dəyərləndirirlər. Sviftin mizantropiyası adlanan sual çox mürəkkəbdir. Onun mizantropiyasını (adamsevməzliyini) Sviftin pessimizmi ilə əlaqələndirmək olar. Pessimizmi Sviftin özünə xas olan xüsusiyyəti kimi qiymətləndirirlər. Svift burjua cəmiyyətinin insaniyyətsiz varlığını müasirlərindən xeyli əvvəl başa düşmüşdü. Bu dövrdə başqa ingilis yazıçıları (Addison tipli) ziddiyyətlərin böyüməsinə göz yumurdular və burjuaziyanı tərifləyirdilər. Fransız maarifçiləri insanların bərabəliyinə, qardaşlığa və azadlığa inanırdılar. Bunları burjua inqilabı vəd eləmişdi. Svift qəzəb və nifrətlə burjua aləmindən ü döndərmişdi.

İexunun tutqun obrazı insanlarda ağrı və qorxu doğurmuşdu. İexunu vəhşi hesab etmək, yaxud insan təbiətinin təcəssümü kimi başa düşmək olmaz. İexu “inkişaf etmiş” sinifli cəmiyyətin bütün ictimai nöqsanlarının göstəricisidir. İexu ibtidai varlıq deyil. Onlar vəhşiləşmiş insanlardır, “sivilizasiyalı” burjuaziyanın nəsilləridir. Romanda iexu cəmiyyəti Sviftin müasiri olduğu ingilis cəmiyyətinin, onun maraqlarının, məişətinin, siyasi quruluşunun, idarəedici sinfinin əleyhinə çevrilmiş qəzəbli satira formasıdır.

Sviftə verilən insansevməzlik ittihamı Qulliver obrazı ilə təkzib olunur. Bu obraz vasitəsilə Svift müsbət qəhrəman problemini həll edir. O, oxucuya başa salmaq istəmişdir ki, əsl insan necə olmalıdır, iexunun səviyyəsinə enmək obmaz. Qulliver zərrə qədər də idealizə olunmamışdır. Qulliverə insan hissləri tanışdır. O, müstəsna dərəcədə nəcibliyə, cəsarətə iddia etmir. Onun özü haqda olan hekayəti ciddiliyin əlaməti xarakteri daşıyır. O, özünün zəifliyi və səhvləri haqqında açıq danışır, özünün ləyaqəti haqqında susur.

Bu sadə, əməksevər insanın hər şeylə maraqlanan ağlı və təmiz ürəyi vardır. O, Lilliputiyanı düşmənlərin hücumundan qoruyur, lakin liliputların kralının işğalçılıq planlarına razı olmur, onlara kömək etmək istəmir. “Mən qəti surətdə elan edirəm, heç vaxt silahı igid və azad xalqın qul olmasına yönəltməyəcəyəm”, - Qulliver deyir.

Qulliver obrazı Sviftin mizantropiyası haqqında hökmləri təkzib edir. “Qulliverin səyahəti”nin çox zəngin ideya məzmunu və bədii forma ustalığı vardır. Svift realist fantastika metoduna yiyələnmiş sənətkardır, bu metodu o, Rabledən əxz etmişdir. Sviftin fantastikası realist təsvirin, sosial həqiqətlərin özünəməxsus ifadə forması kimi diqqət çəkir. Liliputların, nəhənglərin, qəribə Lahut müdriklərinin çəp gözləri ilə əsl ictimai münasibətlər və real həqiqətlərin ziddiyyətləri əks olunur. Əgər Rablenin romanında bu realist əsaslar öz əksini tapırsa, Sviftin satirasında və fantastikasında bu realizm XVIII əsrin rasional təfəkküründə yeni cizgilərə çevrilir. Rabledən fərqli olaraq Svift fantastik situasiyaları həqiqətə uyğun şəkildə təsvir etməyə çalışmış və buna nail olmuşdur. O, əsərdə ölçülərin riyazi dəqiqliklə ifadə olunmasına səy etmişdir. Liliputlar Qulliverdən 12 dəfə balacadır. Qulliver nəhənglərdən 12 dəfə balacadır. Bu proporsiyalar haqqında Svift Qulliverin Lilliputiyada və ya Brobdinqneqdə binaların, ağacların, heyvanların təsvirində xatırladır. Qulliverin bir çarlıqdan başqasına keçməsi nəinki qabaqcadan motivləşdirilir, eyni zamanda psixoloji cəhətdən də öz əksini tapır. Bəzi vaxtlarda Qulliver iradəsiz olaraq adəti üzrə tərk etdiyi aləmin təqdimi haqqında fikirləşir. O, liliput çarlığında cəsarətlə açıq dənizə qayıqla daxil olur. Nəhənglərin yanında yaşayan zaman özünün düzəltdiyi yeşik-evində üzərək dənizdə gəmi ilə qarşılaşır. Gəminin kapitanına təklif edir ki, həmin yeşiyi halqanın üzərinə götürsün və özünün kayutunda stolun üstünə qoysun. Vətəninə gələrkən o, vərdiş etdiyi kimi başını qaldırıb yuxarı baxır, onu adi ölçüdə olan adamlar əhatəyə alırlar.

“Qulliverin səyahəti” romanının çox böyük tərbiyəvi əhəmiyyəti vardır. Yetkin insan bu romanda sosial tənqidin və satiranın dərinliklərini hiss edir, gənc oxucular cəlbedici fantastik aləmə heyran olur, komik stiasiyalarla və təzadlarla qarşılaşırlar. Nəhənglərin ölkəsində Qulliver komik macəralar, sərgüzəştlər yaşayır. O, siçovullarla, arılarla vuruşur, nəhəng pişikdən, qurbağadan qorxur, böyük qartalı oğurlayıb, ev-yeşiyinə gətirir. Bir satirik kimi Sviftin bədii üsulları rəngarəngdir. O, qrotesk obrazlar (mübaliğəli, gülünc obrazlar olan iexu, laputlar, ölməz struldbruqlar) yaradır. Arabir Svift yumşaq ironiyadan qaçaraq, absurd vəziyyətləri, sərt hökmdarları, cinayətkar xadimləri yalandan müdafiəyə götürür. Bunları Qulliverin dilindən verir. Qulliver ingilislərin müstəmləkəçilik siyasətini tənqid edir, özünün krallığının müdafiəçisinə çevrilir. “Qulliverin səyahəti” romanı dünya ədəbiyyatının qiymətli sərvətidir.

**Riçardsonun yaradıcılığı** (1689 – 1761)

Semuel Riçardson Derbişir qraflığında dülgər ailəsində anadan olmuşdur. O, özəl qrammatika məktəbində təhsil almışdır. 17 yaşında Londona gəlmiş, mətbəəyə işə qəbul olunmuşdur. O, mətbəədə uzun illər çalışmış, mətbəə sahibinin qızına evlənmiş və mətbəənin sahibi olmuşdur.

Hələ məktəbli olarkən, sonradan mətbəədə işləyərkən özünün savadsız dostları, tanışları üçün məktublar yazırdı. Onakasıb xidmətçi qadınlar valideynlərinə, nişanlılarına məktub yazdırmaq üçün müraciət edirdilər. Beləliklə, tədricən Riçardsonda düşüncəli və sentimental, hiyləgərlikdən uzaq oxucuların zövqünü oxşayan epistolyar üslub formalaşırdı. Riçardsonun bu üslubunu görən yoldaşları mətbəə – nəşriyyat işləri ona belə bir təkliflə müraciət etdilər ki, həyatda baş verən vacib hadisələrdən ibarət məktub məcmuəsi düzəltsin və nəşr etdirsin. Bu məcmuənin üzərində işləyərək Riçardson bir həyat hadisəsinin, onun dövrü üçün tipik olan ailə məktublaşması – xidmətçisini ələ keçirməyə çalışan, sahibi tərəfindən izlənilən qızın ağır vəziyyəti üzərində xüsusi dayanır. Riçardsonun dövrü üçün xarakterik olan bu momentlər onun birinci romanı olan “Pamela və ya mükafatlandırılmış səxavət” romanında öz əksini tapır. Əsər 1740-cı ildə nəşr olunmuşdur. “Ləyaqətin və dinin inkişafı prinsipləri məqsədilə nəşr olunan gözəl gənclərin öz valideynlərinə şəxsi məktublarının sırası” başlığında yazıçı özünü təqdim edirdi.

Pamela kəndli ailəsində doğulmuşdu, xanım B.-nin evində böyümüşdü. Əvvəl xidmətçi, sonra xanım B.-nin oğlunun tərbiyəçisi olmuşdu. Xanım B. öləndən sonra onun oğlu skvayr B. tərəfindən məhəbbət təqiblərinə məruz qalmışdı. Pamela onun təqiblərinə qarşı müqavimət göstərməyə çalışırdı. Skvayr B. ona hədiyyələr göndərir, gah onu təhdid edir, amma zorakılıqdan qaçırdı. Nəhayət, Pamela onun ağlını və həlimliyini görüb onunla evlənməyə razılıq verir, onun təsiri ilə ləyaqətli insana çevrilir. Roman böyük şöhrət qazanmışdı, cəmiyyətin bütün təbəqələri arasında sevilmişdi və dəfələrlə çap olunmuşdu. “Pamela”nın hər şeydən əvvəl mübahisə edilməz ləyaqətli müvəffəqiyyəti var idi. Müəllif özünün qəhrəmanını – xidmətçi kəndli qızını zadəgana çevirməyi bacarmışdı.

Riçardson dəfələrlə qeyd edirdi ki, şərəf və mərdlik təkcə varlılara aid olmur, bu xüsusiyyətə kasıblarda da təsadüf olunur. Pamelanın valideynləri də qızlarını aşağılayan var-dövlət həvəskarı olmamışlar. Pamela və skvayr B. bir-birilərinə əks qütblərdə dayanan insanlardır. Skvayr B.-nin əlində qızıl güclü silahdır, hər halda Pamela kasıb xidmətçi, cənab B. isə varlı zadəgandır. Pamela və digər kasıblar satın alınmırlar, skvayr B. isə özünə köməkçi axtarır. Köhnə aşxana sahibi miss Cuks Pamelaya əzab verir, məcbur edir ki, sahibinin tələblərinə güzəştə getsin. Ətrafdakı zadəganlara Pamela kömək üçün müraciət edir, varlı skvayrla dalaşmağı arzu etmir, ona yazılan məktublar haqqında məlumat verir. Cənab B. tərəfindən ələ alınan bütün hakimlər və şəriflər Pamelanı guya oğurluq edib qaçmaq istədiyi üçün həbs edirlər, hətta məhəllə keşişi də ona kömək etməkdən boyun qaçırır. Ona kömək etmək istəyən gənc pastor vəzifəsindən azad olunub həbs edilir.

Pamelanın həyatı, buradakı təsvirlər oxucuları cəlb edirdi. Roman burjua-realist ədəbiyyatının inkişafında yeni mərhələ açırdı. Riçardsona qədər bu ədəbiyyat macəra və səyahət ədəbiyyatı idi, Riçardson isə psixoloji xarakterlər, məhəbbət intriqaları yaradaraq fəaliyyətdə olan şəxslərin xarakterini açırdı.

“Pamela” romanı bütün yaxşı keyfiyyətlərinə baxmayaraq, bir yenilikçi roman kimi çatışmazlıqları da var idi. Ədəbiyyatçılar Pamela obrazının ictimai əzabkeş olmasını, dini mühakiməsinin geniş olduğunu, allaha inandığını, ən ağır dəqiqələrdə üzə çıxan bacarığını, fərasətliliyini, çoxlarına adi görünən soyuqqanlılığını və qeyri-təbii fiqurunu qeyd edirlər. Riçardsonun bu romanına parodiya olaraq çoxlu əsərlər üzə çıxdı. Bu əsərlər içində “Anti-Pamela”, “Miss Pamela Endrüsün həyatının mədhi”, “Pamela və ya füsunkar yalançı” əsərlərini qeyd etmək olar. Bu əsərlərdə Pamela hiyləgər, yalançı, ikiüzlü, ağasına evlənmək üçün yalandan özünü xeyirxah, qənaətcil insan kimi göstərməyə çalışan obraz kimi verilir. Hətta Riçardsonu ədəbsizcəsinə skvayr B.-ni açıq, birbaşa təsvir etməsinə görə günahlandırdılar. Riçardsonun xidmətçi qızların faciəli taleyi ilə bağlı məsələ tam müzakirə olunmamış qaldı. İngiltərədə yüz minlərlə Pamela kimi sahiblərinin yanında yaşayıb təhqirlərə dözən qızlar var idi. Riçardson onlara sarsılmaz iradə və möhkəm şəxsi ləyaqət arzu edirdi.

1747 – 1748-ci illərdə Riçardsonun ikinci romanı – “Klarissa. Valideynlərin və uşaqların ehtiyatsızlığı nəticəsində nikaha girən gənc ledilərin tarixi” əsəri çapdan çıxdı. Klarissa Qarlou varlı ailənin qızıdır, ata-anası burjuaziyanı təmsil edir. Valideynlərinin etinasızlığı və sərtliyi üzündən Klarissa sevmədiyi, nifrət etdiyi bir adamla nikaha girməyə məcbur olur. Böyük qardaş və bacılarının ona rişxənd etməsi Klarissanın gənc zadəgan Lovlasa qoşulub getməsinə səbəb olur. Lakin Lovlas əxlaqsız aristokrat tipidir. Qarlounun ailəsini mənfurcasına alçaltmağı arzu edərək, öz xüsusi hisslərini ayırd etməyi bacarmayaraq, ona etibar edən qızı özünün növbəti qurbanına çevirməyi qərara alır. Bunun üçün bütün kələklərə əl atır, Klarissanı öz xüsusi məqsədinə inandırır, onu etibarın çatışmazlığında təqsirləndirir, özünün qohumu kimi qələmə verdiyi iki möhtərəm xanımla tanış edir. Nəhayət, Klarissanı pritona gətirir, narkotik içkinin köməyi ilə yuxuya verir. Klarissa təcavüzün qurbanı olur.

Lovlas onunla baş verənləri tamamilə bilərəkdən “islah edir”, ona evlənir. Lakin Klarissa onun mənəvi alçaqlığını bilərək onun təklifini rədd edir. Lovlasdan qaçmaq cəhdi yeni bədbəxtliklərə gətirib çıxarır. Pritonun sahibəsi polisi köməyə çağırır, onu geri qaytartdırır. Onu həbs edib küçə qadını kimi rəftar edirlər. Klarissanı dostları xilas edən zaman artıq onun mənəvi və fiziki qüvvəsi sarsılmışdı və o ölmüşdü. Lovlas vicdan əzabı çəkərək, səyahətə yola düşür və İtaliyada Klarissanın xalası oğlu polkovnik Mordenlə dueldə öldürülür. Ölərkən bu sözləri deyir: “Bu mənim günahımın bağışlanması olsun”.

Bu romanda əvvəlki romanla müqayisədə diqqətəlayiq kamillik və böyük psixoloji dərinlik özünü büruzə verir. Yazıçı qəsdən burada düyünün açılmasında saxta xoşbəxtlikdən imtina edir. Riçardson tərəfgirliyə şərait yaradaraq (oxucuları və dostları bu haqda xahiş etmişdilər), Lovlasın ziddiyyətli naturasının, korlanmış tərbiyəsinin təsvirindən öz məntiqi ilə qaçmışdı. Lovlas Klarissaya evlənməli idi, Klarissa da onu bağışlamalı idi. Oxucular da bunu Riçardsondan tələb edirdilər. Çox xahişlərə baxmayaraq, o, romanın sonunu gənc qəhrəmanlarının ölümü ilə bitirdi.

Bu, hər şeydən əvvəl, mənəviyyatsız Lovlası cəzalandırmaq arzusundan irəli gəlirdi. Yazıçı onun ölümünə hərəkətlərinin səbəb olduğunu göstərmək istəyirdi. Həqiqət və romanın psixoloji dərinliyi bu faciəli sonluğun açılmasında böyük rol oynayır. Klarissa Pameladan fərqli olaraq, daha çox özünün şərəfi uğrunda mübarizə aparır. O, hər hansı cazibəyə laqeyddir və buna görə də iyrənc zorakılığın qurbanı olur. Lakin o, köməksizdir, hüquqsuzdur, Lovlasdan qaçmaqda dövlət qanunları ona köməyə gəlmir.

Təhqir olunmuş və alçaldılmış Klarissa öz mənəvi təmizliyini və daxili ləyaqətini qoruya bilir. O, onu incidəni bağışlaya bilmir, onun arvadı olmağa razı olmur, bilir ki, Lovlas ona öz qadını kimi hörmət etməyəcək, ona görə də onunla evlənməyə razı olmur, daha çox ölümə üstünlük verir.

Riçardson Lovlas obrazının elə populyarlıq qazanmasına təəccüb etmişdi. Bu obrazın diqqət çəkən mürəkkəbliyi, baş verən güclü sarsıntıları, skeptik iti ağlı və coşğun alicənablığına oxucular ürəkdən bağlanmışdılar. “Qarloulardan birini” aşağılayan Lovlasın sarsıntıları onların gözündə onun sonrakı əzabları kimi bəraət qazanırdı. Oxucular Klarissanı soyuqqanlılıqda və rəhmsizlikdə qınayırdılar. Doğrudan da Klarissanın göyə patetik, ehtiraslı müraciətində, nişanlısı ilə hər münasibətində, vahiməli qorxusunda, ona müraciət zamanı daim ehtiyat etməsində, şübhələrində və davranışında yenidən canlanmış obraz kimi Pamelaya bənzərliyi var idi. Oxucular həyəcanların tərəfində idilər. Riçardson elə bir ideal kişi obrazı yaratmalı idi ki, o, Lovlası kölgədə qoysun, tayı-bərabəri olmayan Qrandison obrazı belə obraz idi. “Cənab Çarlz Qrandisonun tarixi” romanı 1754-cü ildə çap olunmuşdu. Riçardsonun məhdud xarakterli müsbət idealı olan Qrandison obrazının abstrakt-mənəvi şəxsiyyəti hətta yazıçının müasirlərini belə qane etmədi.

Çarlz Qrandison çoxlu xeyirxah işlər görür, incidilən günahsızları müdafiə edir, ətrafında olanlara xoşbəxtlik bəxş edir. Buna görə də onlar Qrandisonu şöhrətləndirirlər. Qrandisona məşhur italyan mənşəli Klementina dela Poretta vurulub, hətta onun dərdindən dəli-divanə olub. Amma məhəbbətə görə Qrandison öz dini məzhəbini dəyişən deyil. Poretta da onu dəlicəsinə sevməsinə baxmayaraq, katolik kilsəsinin hökmlərindən ayrılmaq istəmir. Həyati olmayan bu süni konflikt sonsuzluğa qədər uzanır. Nəhayət, Klementinanın icazəsi ilə Qrandison miss Bayrona evlənir. Klementina bir neçə vaxt dəlilik edir, monastıra daxil olmaq istəyir, doğmalarının əlindən İngiltərəyə gedir ki, Çarlz Qrandisonun doğulduğu ölkəni seyr etsin. Klementina öz sağlamlığını bərpa edəndən sonra markiz Beldeverlə nikaha girir. Roman idillik səhnə ilə və Qrandisonun şərəfinə mədhlərlə qurtarır. Keçmiş sosial müşahidəçilik və həddini aşmama bu romanda Qrandisonu dəyişdirir.

Klementinanın məhəbbət tarixçəsi müstəsna olaraq, Qrandison haqqında roman müvəffəqiyyət qazanmır. Oxucuları təkcə Klementinanın təsirli nitqi həyəcanlandırır, onların hisslərini oxşayır.

Riçardson ingilis sentimentalizminin təşəbbüsçüsü sayılır. Klementina əzab çəkən obraz kimi sentimental əhvalın daşıyıcısıdır. Riçardsona qədər sentimental məhəbbət fantastik cəngavər romanlarının içində məhəbbət xətti kimi diqqəti cəlb edirdi. Məhəbbət və əzab var-dövlət və ya faciənin gətirdiyi fəlakət kimi oxucuları özgə mühitə alıb aparırdı. Bu nəcib və güclü hisslərin daşıyıcıları, əzab və sarsıntıların qurbanı ancaq ali sinifin nümayəndələri olurdular. XVIII əsrdən başlayaraq, Fransanın inqilabçı maarifçilərinin və ingilis burjua yazıçılarının əsərlərində sadə insanların hisslərinin təsviri yer almağa başladı. Bu sahədə Riçardson ilk addım atanlardan idi. Riçardsonun epistolyar romanı formasına görə hələ yarımçıq, natamam idi. O, süjeti uzadırdı. Bəzi hadisələr dəfələrlə sonsuzluğa qədər işıqlandırılırdı. Məsələn, miss Bayronun oğurlanması hadisəsini bura aid etmək olar. Qeyri-adi hadisələr zamanı ciddi nəzarət altında olan Riçardsonun qəhrəmanları uzun-uzadı məktublar yazmağa vaxt tapır, özlərinin intim yaşantılarını söyləyir, hələ özgə məktublarını yamsılayır, özlərininkinə əlavə edirdilər. Riçardson məktub yazma üsulunu tətbiq edərək kompozisiyanı mürəkkəbləşdirir. Riçardsonun qəhrəmanları öz xeyirxah işlərini qeyd edir, öz dostlarını və onlara vurulanların yazılı xarakteristikalarını məziyyətlərini və çatışmazlıqlarını müfəssəl təsvir etməklə tərtib edirlər.

Fransız maarifçisi Didro vəcdə gələrək özünün “Riçardsonun tərifi” əsərini yazmışdır. Didro və Riçardson sadə insanların hisslərinə diqqət yetirirdilər, onların yaradıcılığında antiaristokratik boyanma yoxdur. Üçüncü zümrədən qəhrəman axtararkən, Didro Riçardsona müraciət edərək, ona yabançı olan məhdud tənqidini, zadəganlığa münasibətdə kompromisə getməsini bağışlamış, onun psixoloji ustalığından, qəhrəmanlarının həyatsevərliyindən, doğruçuluğundan danışmışdır.

V.İ.Belinski və A.S.Puşkin də Riçardsonun yaradıcılığına yüksək qiymət vermişdir. Hətta Puşkin “Yevgeni Onegin” poemasını yazarkən ondan təsirlənmişdir. V.İ.Belinski üçün Riçardson ikinci dərəcəli yazıçıdır. Amma o, onun əsərlərində sağlam zövq, tarixi hadisələrin səbəbinin axtarılması meyillərini görür. Riçardsonun əsərlərindəki tarixi şərtlərin və müasirliyin başa düşülməsini Belinski çoxdan keçilmiş mərhələ kimi qəbul edir.

**Fildinqin yaradıcılığı** (1707 – 1754)

Henri Fildinq yoxsullaşmış zadəgan ailəsində anadan olmuşdur. Onun atası zabit idi. Fildinq uşaq olanda anası vəfat etmişdi. Atası ilə nənəsi arasında Fildinqin tərbiyəsi üstündə dalaşmalar, hətta məhkəmə prosesi də olmuşdu.

Fildinq orta təhsilini atası tərəfdən Denbi qraf nəslinə məxsus olan aristokratların İton kollecində almışdır. O, özündə ədəbi qabiliyyət və maraq hiss etdi, Rableni, Servantesi, Molyeri, Şekspiri oxudu. 20 yaşında “Müxtəlif maskalarda məhəbbət” komediyasını yazdı və tamaşaya qoydu. O, 1728-ci ildə Hollandiyada Leyden Universitetinin filologiya fakültəsinə daxil oldu.

1730-cu ildə maddi imkanı olmadığından İngiltərəyə qayıtdı. Burada ədəbi fəaliyyətlə məşğul oldu, 10 il ərzində 25 komediya və yüngül məzhəkə yazdı. Bu əsərlərdə Fildinq siyasi satirik kimi çıxış edirdi. “Don Kixot İngiltərədə” və “Paskvin” (1736) komediyalarında Fildinq viqlərin hakimiyyəti zamanı İngiltərəni bürümüş korrupsiyanı ifşa edirdi. Görünür, “Paskvin” pyesi 1737-ci ildə ciddi teatr senzurası haqqında yeni qanunun qəbul olunmasına və Fildinqin dramaturji fəaliyyətinə son qoyulmasına səbəb oldu. İngilis hökuməti təhlükəli ifşaçı Fildinqi susmağa məcbur etdi. Lakin Fildinq ədəbi yaradıcılığından əl çəkmədi. O, bu illər ərzində satiralar, məqalə və poemalar yazdı. Fildinq hüquq təhsili almağa qərar verdi. O, 30 yaşında hüquq məktəbinin tələbəsi oldu. Onun tələbə yoldaşları 18 yaşında idi. O, 1740-cı ildə vəkillik hüququ aldı və ədəbi fəaliyyətlə vəkillik işlərini birləşdirdi. Lakin Fildinqin daimi udelə (xanədanlıq mülkü) ehtiyacı var idi. Fildinqin tərcümeyi-halını yazan bioqraflar onun pozğun və eyş-işrət həvəsinin olmamasını təsdiq edərək, burjua quruluşunun bir çox yazıçıları məhv etdiyi kimi, onun da gücünü, sağlamlığını əlindən aldığını, yoxsul olduğunu qeyd etmişlər. Onda həyatsevərlik və sadəlövhlük, çalışqanlıq və düzgünlüklə, ailəsinə olan böyük məhəbbətlə birləşmişdi. O, həmişə onun hesabına varlanan naşirlərin qurbanı olurdu, gələcək hüquqşünas kimi həmkarları üçün əsas var-dövlət mənbəyi olan rüşvəti qəbul etmirdi. Ona görə də ailəsini ehtiyat və məhrumiyyətlərdən xilas edə bilmirdi, arvadının və böyük qızının sağlamlığına kömək edə bilmirdi. Böyük məhəbbətlə sevərək aldığı, özünün yaradıcılığındakı Ameliya və Sofiya Vestern obrazlarında təcəssüm etdirdiyi gənc və gözəl arvadının ölümü Fildinq üçün böyük zərbə olmuşdu. O, həyat yoldaşının ölümünə o qədər kədərlənmişdi ki, dostları onun düşüncələrindən qorxmuşdular. Lakin onun üçün ağır olan bu illərdə özünün birinci romanını, komik epopeya adlandırdığı “Cozef Endrüsün və onun dostu Abraam Adamsın macəralarının tarixi” əsərini yazmışdı.

Fildinqin 1743-cü ildə “Böyük Conatan Uayld” satirik povesti, 1749-cu ildə “Tapılmış Tom Consun tarixi” romanı çapdan çıxdı və böyük şöhrət qazandı. Fildinqin 1751-ci ildə çap olunmuş axırıncı romanı isə “Ameliya” oldu. Fildinqin romanları ancaq naşirləri varlandırdı, özü isə 1748-ci ildən etibarən Qərb nazirliyində barışdırıcı hakim kimi xidmət edirdi. Bu postu özünün düzgünlüyü, rüşvətdən imtina etməsi, məhkəmədə mülki iddiaları ədalətlə həll etməyə çalışması ilə qazanmışdı. Bu fəaliyyət İngiltərənin sosial quruluşuna olan nifrətini möhkəmləndirmişdi və ümumi həyat üzərindəki müşahidələrini zənginləşdirmişdi. Bu müşahidələrin çoxu onun axırıncı romanının əsasını təşkil etmişdi. Tamam yoxsullaşmanı, kəndlilərin kütləvi şəkildə kasıblaşmasını, cinayətin və fahişəliyin artmasını, kasıblar üçün sərxoşluğun təskinlik verən vasitə olmasını, qorxulu şəkil halını almasını Fildinq hakim kimi müşahidə etmişdi və yazıçı kimi öz romanlarında əks etdirmişdi. 1751-ci ildə yazdığı “Soyğunçuluğun artmasının səbəbləri haqqında tədqiqat”ında sosial bədbəxtliklərin hansı yollasa islah edilməsinə cəhd edərək, Fildinq İngiltərədə cinayətkarlığın və alkoloqolizmin əhali arasında artmasında hakim sinifləri günahlandırırdı. Fildinq yoxsulluğun və sərxoşluğun sarsıdıcı lövhəsini çəkərək alovlu-alovlu deyirdi: “Əgər cinin ömrü indiki ölçüdə 20 il uzadılsa, o vaxta qədər sadə xalqa içməyə heç nə qalmayacaq”. Fildinqin müasiri və dostu rəssam Xoqart özünün şəkillərində ayıq vaxtı qalmayan, tamamilə məhv edilmiş ingilis kasıblarının qorxulu səhnələrinin sırasını çəkmişdi, bu şəkillərdə gecə yeməkxanalarında cındır paltarlı ac kişilər və qadınlar huşa getmiş cini axtarırdılar. Onların başsız qalmış uşaqları çöldlə vurnuxurdu. Nərdivanın pilləsində cırılmış paltarda yuxuya gedən sərxoş anaların südəmər uşaqları onların dizlərinə düşürdülər.

Fildinq onun üçün ağır olan barışıq hakimi fəaliyyətini xəstə olanda da ölümünə qədər tərk edə bilmirdi. O, 1754-cü ildə öz vəzifəsini qohumuna verərək, həkimlərin təkidi ilə cənuba getdi, fırtınalı havada heç bir şəraiti olmayan dəniz sahillərinə köçmə onun gücünü içindən parçaladı. Onun ailəsinə pul lazım idi. Bu çətin şəraitdə mətbuat üçün nəzərdə tutulmuş “Lissabona səyahətin gündəliyi”ni yazdı. Tezliklə Lissabona gəlişi zamanı öldü. “Gündəlik” 1755-ci ildə o, öləndən sonra arvadının və uşaqlarının xeyrinə çap olundu. Amma bu pullar onun borcunun bağlanmasına sərf edildi. Birinci və ikinci nikahdan olan 4 uşağına, ikinci arvadına heç nə çatmadı.

Fildinq özünün siyasi baxışları ilə başda mürtəce torpaq sahibləri torilərin, viqlərin qələbə çalan burjua partiyasından seçilən baş nazir Robert Uolpolun möhkəm əqidəli düşməni idi. Onun mürtəce torilərə nifrəti nəinki aristokratların romanlarındakı iyrənc obrazlarında təzahür etdi, antitori və antiyakobit (Stüartlar – qovulan II İakov və oğlunun tərəfdarları nəzərdə tutulur) çıxışlarında əksini əksini tapdı. Beləliklə, 1745-ci ildə Stüartlar nəslindən olan Çarlz Eduard (II İakovun nəvəsi) özünün mürtəce dairəsinin köməyi ilə Şotlandiyada taxt-taca iddia edərək üsyan qaldırdı. Həmin ildə Fildinq iddiaçıya və yakobitlər əleyhinə yönələn “Həqiqi patriot” jurnalını nəşr etməyə başladı.

Keçmiş baş nazir Uolpol 20 il ərzində viqlərin partiyasına başçılıq etmişdi. Onun fəaliyyəti Fildinqin qəzəbinə səbəb olmuşdu. Uolpol idarəçilikdə özünün ələalma sistemini yaratmışdı. Parlament lideri seçiciləri, nazirlər parlament liderlərini ələ alırdı. Uolpol özünün siyasi rəqiblərini üstələmək üçün kral ailəsinə rüşvət verirdi. Fildinq rüşvət və korrupsiya əleyhinə, eyni zamanda Robert Uolpola qarşı özünün tənqidi fikirlərini komediya və satiralarında verirdi. Onun nəzərində hər iki partiya – torilər və viqlər ikrahdoğurucu partiya idi. Fildinq elə bir partiya arzulayırdı ki, kəndlilərin, ümumiyyətlə, əhalinin mövqeyindən çıxış etsin. Fildinq antihakimiyyət mövqeyində idi. Hələ XVIII əsrin 30-cu illərində Böyük Uilyam Pitt Uolpolla olan bu mübarizədə müstəsna rol oynamışdı. Bu parlament qarşıdurması “kənd partiyası”, “qəhrəmanlar partiyası” kimi özünü adlandırmışdı. O, Uolpolun himayə etdiyi iri torpaq sahiblərinin hüquqlarının məhdudlaşdırılmasına, burjuaziyanın müstəmləkəçilik və dənizləri ələ keçirmək, dənizlərdə hökmranlıq siyasətinə qarşı mübarizə aparmışdı. Uolpol əvvəlcə Pittin və Uolpola qarşı oppozisiyada özlərini gənc viqlər adlandıranların çıxışlarına əhəmiyyət verməmişdi. 1739-cu ildə Uolpolun iradəsinə zidd olaraq, ingilis burjuaziyası İngiltərəni müstəmləkəçilik maraqları üstündə İspaniya ilə müharibəyə sürüklədi. 1742-ci ildə seçkilərdə səs çoxluğu ilə Uolpol istefaya çıxdı. Hakimiyyətə gələnlər, özlərini “qəhrəmanlar” adlandıranlar faktik olaraq onun siyasətini davam etdirirdilər, özlərinə daha çox isti yerlər, nazir “portfelləri”, siyasi rüşvət metodları və s. qazanmaqda Uolpolu təqlid edirdilər. Fildinqin ümumi siyasi meyilini İngiltərənin burjua-aristokratik quruluşunun, xalqın əzabları və satqın parlament partiyalarının ittihamı kimi qiymətləndirmək olar. Onun bu baxışlarını əks etdirən isə “Conatan Uayld” povestidir. Əsər xeyli il əvvəl yazılsa da, 1743-cü ildə çap edilmişdir. Fildinq möhtəkirlərin və gizli bandit dəstəsinin başçısı, 1721-ci ildə Londonda dara çəkilmiş Conatan Uayldı bu əsərdə təsvir edir. Lakin əsər kələkbazlıq povesti deyil, hiyləgərliyi təbliğ etmir. Fildinq özü qeyd edir ki, o, hiyləgərliyin təbliğini yox, kələkbazlığı ifşa etməyə çalışır. Kələkbazlığın geniş masştabda ifşası, xüsusilə siyasi kələkbazlığın tənqidi əsərdə geniş ifadəsini tapır. Beləliklə, “Böyük Conatan Uayldın tarixi” siyasi satiraya çevrilir. əsərdə antifeodal istiqamət də gözə çarpır. Fildinq öz satirasında saray əyanlarının və kralların tərcümeyi-hallarını parodiya edir, saray istorioqrafiyasındakı yaltaqlığı ələ salır. Fildinq sonralar yazdığı özünün “Müasir lüğət” satirik əsərində də Conatan Uayldı kinayə ilə bandit dəstəsinin təşkilatçısı adlandırır, “Böyük” sözünə rişxənd edir. “Böyük” - əşyaların böyük ölçüdə olmasını təyin edir insanların adətən alçaq və yaramazlığını göstərən söz kimi işlədilir”. Bununla da Fildinq saray istorioqraflarına və klassisistlərə meydan oxuyur. Aristokratiyanı ələ salaraq Fildinq Conatan Uayldın nəslinin qədimliyi haqqında, onun “Pul kisələrini ələ keçirin” şüarının yaranması barədə danışır.

Romanın “Şlyapa haqqında” hissəsində Fildinq Uayldın dəstəsindən olan banditlər haqqında danışır. “Bu adamların hamısının müxtəlif prinsipləri var idi (prinsipləri o, “şlyapa” kimi mənalandırır). Xüsusilə iki partiya seçilirdi, şlyapalarını yana qoyanlar, şlyapanı gözünün üstünə endirənlər. Birincilər torilərin kavalerləri və uşaqları adlandılar, ikincilər müxtəlif adlarla məşhur idilər: sallaqqulaq, dəyirmibaşlar, güclü sarılanlar, qoca Nolley və s. Onların arasında həmişə toqquşma olurdu, onlar fikirləşməyə başlayırdılar. Fikir ayrılığı yaranırdı ki, onların şlyapalarının fasonunda həqiqətən fərqlər varmı? Nəhayət, Uayld onları yeməkxanaya yığdı, onlara yumşaq, lakin inandırıcı nitq söylədi: “Mənə əhalini qarət kimi şöhrətli bir işə özlərini belə axmaq və xırda çəkişmələrə həsr edən adamları görmək eyib görünür” (s.361). Svift kimi Fildinq də toriləri və viqləri ayamalarla adlandırıb xalqı boş sözlərlə aldatdıqlarını söyləyirdi.

Romanın qəhrəmanı oğru Conatan Uayld Robert Uolpolun satirik portreti idi. O, müasirləri arasında belə qəbul olunurdu. Fildinq başa düşürdü ki, hakimiyyətdə parlament partiyalarının yerdəyişməsi xalqa xoşbəxtlik gətirmir. “Nyugetdə təlatüm” başlığı altında o, parlament çəkişmələrini öldürücü parodiya edir. Nyuget həbsxanasında Conatan Uayld, Rocer Conson və başqaları məhbusların başçısı olmaq uğrunda mübarizə edirlər. Bütün həbsxanadakılar bu mübarizəni həyəcanla izləyirlər. Uayldın rəqibləri üzərindəki qələbəsi dustaqlar üçün yüngüllük gətirmir. Nyuget həbsxanasında borcunu ödəyə bilməyən borclular ingilis xalqını simvolizə edir. Burjua-aristokratik partiyaların hakimiyyəti ələ keçirməsindən sonra ingilis xalqının taleyi yaxşılığa doğru dəyişmir.

Yazıçının “Cozef Endrüsün və dostu Abraam Adamsın macəralarının tarixi” romanı Riçardsonun “Pamela” əsərinə cavab olaraq yazılıb. Fildinq öz parodiya məqsədini bir neçə üsulla yerinə yetirir. Pamelanın vəziyyətini, günahsızlığını və xeyirxahlığını qardaşı Cozef Endrüsə qarşı qoyur. Bu yolla da mühüm komik effekt əldə edir Gözəl nökər olan Cozef Endrüs iki şəxsin – yüngül əxlaqlı mülkədar ledi Bubinin və onun təsərrüfatını idarə edən qoca qadının təqibinə məruz qalır. Riçardsonun romanındakı skvayr B. familliyası Fildinqdə Bubi kimi verilmişdir. Bu ad “səfeh” mənasını verir. Fildinq şüurlu olaraq Pamela ilə özünün qəhrəmanı Fannini qarşılaşdırır. Zərif, incə Pameladan fərqlənən Fanni kənd işini gözəl idarə edir, fermada inək sağır, sağlam görkəmi ilə fərqlənir, heç kəsə məktub yazmır, çünki savadı yoxdur. Yazıçı öz romanı ilə Riçardsonun “Pamela” əsərini müqayisə edir və cəlbedici cizgiləri göstərir.

O, bir vaxtlar özü də xidmətçi olmasına baxmayaraq, öz qardaşı Cozefə sadə xidmətçi ilə evlənməyi qadağan edir, indi isə skvayrın arvadı olub, kasta qapalılığını tamamilə mənimsəyib, aşağılara nifrət edir. Fildinq bunları qeyd edərək çox ciddi və qeyri-səmimi Pameladan başqa şey gözləmir. Bununla da romanda parodiya üsulları və elementləri məhdudlaşır. Fildinq dünyanın biabırçı ədalətsizliyin mənzərəsini təsvir edir. Bu qoluzorlular və canilər cəzasız qalır, günahsız insanlar isə varlıların şıltaqlığının qurbanı olur, həbsxanalara atılır. Bu təsvir olunan dünyada seçici səsləri ilə alver edilir, namuslu seçicilər qorxudulur. Fildinq bu sosial bədbəxtliklərin və ədalətsizliyin qurbanı olan şəxslərin qalereyasını yaradır. Burada biz yerli hakimə göstəriş verən, Cozefi və onun nişanlısı Fannini cəza evinə salan qəddar və əxlaqsız ledi Bubinin xarakteri ilə tanış oluruq. Bubinin əmrini yerinə yetirən yerli hakim sevgililəri qoz ağacının budağından qozu qoparmağına görə cəzalandırmışdı. Buna görə də o, islah evində günahlarını yumağa məhkum edilmişdi. Qeyri-adi özbaşınalıq mülkədar malikanəsində baş alıb gedir. Ledi Bubi və skvayr güzəştə getmirlər, keşiş Adamsı niti zəhərlənir, malikanəyə çağırdıqları qonaqla kobud davranırlar. Belə bir cəmiyyətdə yaşayan ələ alınmış hakimlər, şeriflər, vəkillər, aşxana sahibləri və başqaları ancaq zəhmətsiz gəlirə qurşanıblar, insan hisslərinə, əzablarına biganədirlər. Pastor Trulliber özündə burjua cəmiyyətinin xəsislik və axmaqlığını əks etdirən bir obrazdır. Fildinq bu cür burjua tipləri ilə sadə insanları qarşı-qarşıya qoyur. Romanın birinci fəslində Cozef Endrüs quldurlar tərəfindən qarət olunur, yaralanır, özünün bu əzablı görkəmi ilə furqondakı varlıları rəhmə gətirə bilmir. Varlılar furqon sürəndən tələb edirlər ki, saxlamasın və Cozefi taleyin ümidinə qoyurlar. Furqondakı qadınlar riyakarcasına deyirlər ki, onlar paltarı əynindən çıxarılmış bir adamla getməyə dözə bilməzlər, centlemenlər isə ona paltar verməyə cəsarət etmirlər. Cozefə poçtar (koloniyada toyuq oğurluğu məsələsini araşdırmağa göndərilən adam) öz kaftanını, yeganə paltarını verir. Cozefin müsibəti furqonun onu gətirdiyi mehmanxanada da davam edir. Onu köməksiz buraxırlar, heç köynəyi də olmur. Varlı aşxanaçı özünün ehtiyatda saxladığı döşək ağına toxunmağa icazə vermir, xəstəyə (Cozefə) yemək vermir, hətta həkim özünü elə aparır ki, guya rəhm edərək quru maraqla, nağdsız pula yardım etmək istəyir. Cozefin köməyinə ancaq yoxsul meyxana xidmətçisi gəlir. O, yaralıya öz yerini güzəştə gedir, yaralarını sarıyır, ona çay verir, susuzluğunu yatırır. Pastor Adamsa da belə bir vəziyyətdə pastor Trulliber yox, köhnə əsgər olan kasıb çərçi kömək edir, ona 6 şillinq borc pul verir. Fildinq başlıqları Servantesin “Don Kixot” əsərində olduğu kimi verir. Servantes Fildinqin sevimli müəllifi idi. Don Kixot obrazı isə onun “Don Kixot İngiltərədə” pyesinin qəhrəmanı olmuşdu. Fildinqin romandakı qəhrəmanı kasıb pastor Abraam Adams bir çox xarakteri ilə Don Kixota oxşayırdı. Abraam Adams təkcə fövqəladə fiziki gücü ilə Don Kixotdan fərqlənirdi. Bir yumruqla düşmənlərinin ayağını əzirdi. O da Don Kixot kimi ədalətsizliyə və bədxahlığa qarşı idi. O, gənc Fannini zorakılıqdan xilas etsə də, onu təhqir edəni öldürmür, skvayrın yaltaqlığını istehza ilə kişicəsinə və ləyaqətlə dəf edir.

Fildinqin şedevr hesab olunan əsəri “Tapılmış Tom Consun tarixi” romanıdır. Fildinq bu əsərdə də Riçardsonla polemikaya girir. Onun bu romanında süjet, kompozisiya, müsbət xarakterlər Riçardsondakı süjet və kompozisiyadan, yaratdığı xarakterlər cəhətdən fərqlənir. “Tapılmış Tom Consun tarixi” romanının süjeti sosial və tarixi istiqamətdə genişləndirilir. Hadisələr 1745-ci ildə baş versə də, roman 1749-cu ildə yazılmışdır. Fildinq billə-bilə hadisələri yakobitlərin üsyanının baş verdiyi ilə aparır. Romanda fəaliyyətdə olan bütün obrazlar bu hadisələr haqqında danışır, özlərinin bu üsyanla əlaqəsindən söz açır, öz siyasi görüşlərini ifadə edirlər. Fildinq bu tarixi hadisənin həmin şəxslərin taleyində və baxışlarında nə dərəcədə rol oynadığından danışır. Romanın baş qəhrəmanı Tom Cons Riçardsonun qəhrəmanı ilə tam ziddiyyət təşkil edir. Bu şəxs öz çılğınlığı və qanı ilə Qrandison və Pamelanın xeyirxahlığını təkrar edir, Riçardsonun qəhrəmanları kimi hərəkətlərində dini və əxlaqi təsirləri, öz hisslərinin çılğınlığını hiss edir. O, sevgilisi Sofiya Vesternə xəyanət edir, amma sevgilisinin məhəbbətini ürəyində qoruyur, bu xəyanətin nəticələrindən möhkəm peşman olur. Onun xeyirxah hərəkətləri bəzən pis tərəfə yönəlir, yaxşı qarşılanmır. Tomun ziddiyyətli xarakterini yazıçı qardaşı Blayfilin xarakteri ilə müqayisə edir. Tom uşaqlıqda Sofiya Vesternin quşunun həyatına təhlükə yaratmışdı. Blayfil Toma nifrət edərək bu quşu buraxmışdı, bunu ona görə etmişdi ki, hər bir canlı azad yaşamalıdır. Tom ova əyləncə kimi baxırdı, qonşunun torpağındakı kəkliyi öldürür, gözətçiyə vermirdi. Blayfil bu haqda məlumat verəndə Tom gözətçini işdən qovmuş, onun ailəsini ehtiyac içində saxlamışdı. Blayfil öz atını gözətçiyə vermişdi, Tomu ifşa etmişdi. Tom kəndli qızı Molli Siqrimlə əylənərək ona evlənəcəyini demişdi. Kəndli qızını aldatması Tomun adının ləkələnməsinə səbəb olmuşdu. Blayfil Tomun məqsədini tənqid etmişdi. Tom özünün tərbiyəçisi mister Olvertiyə qulluq edir, onun xəstəliyinə durmadan şənlənirdi, sərvətin ona qalacağına sevinirdi, sağalacağını biləndə isə kədərlənirdi. Bunların nəticəsində ifşa edilmiş əsli-nəsəbi bilinməyən Tom evdən qovulmuşdu.

Tomun əksinə olan Blayfil qoçaqdır, onu təkcə pul maraqlandırır. Sofiya Vesternə evlənməkdə onu bir şey cəlb edir: Sofiyanın çoxlu cehizi vardır.

“Tom Consun tarixi” romanında XVIII əsr İngiltərəsinin sosial həqiqətləri sərt tənqid olunur. Əyalətlərdəki mülkədarların mülkü, London zadəganlarının evləri, yol qırağındakı aşxanalar sözün əsl mənasında despotizmin mənzərəsini, varlıların qəddarlığını və acgözlüyünü göstərir. Bədbəxt tapılmışı, xidmətçinin qeyri-qanuni oğlunu özünə qəhrəman seçən müəllif onu əhatə edənlərə qarşı eqoizmi sınaqdan keçirməyə məcbur edir. Varlı evində o, ələ salınır, kötəklənir, səyahət zamanı soyğunçular ona hücum edir, sərxoş zabit onun başını yarır, lordlar, ledilər onun matros kimi səfərbərliyə cəlb olunmasını əmr edirlər. O, həbsxanaya düşür, dar ağacından asılmağa məhkum edilir.

Fildinq İngiltərədəki banditizmin və səfil həyatın sosial səbəblərini yaxşı başa düşür, belə bir xarakterik epizodu təsvir edir: Consa təsadüfi yol yoldaşı olan birisi onu silahla hədələyərək, pullarını əlindən alır. Tom heç bir müqavimətsiz tərk-silah olunur. Onun silahı gülləsiz imiş, soyğunçu bunu başa düşür, qarət etməyə cəhd edir. Fildinq daha sonra bu adamın evdəki vəziyyətini təsvir edir. Arvadı doğuşdan sonra xəstə yatır, yeməksiz, tibbi köməksiz qalıb.

Fildinq XVIII əsr ingilis ictimai mühitinin mənzərəsini təsvir edir. Lord Fellamor, ledi Bellaston, mistriss Frittspatrik kimi obrazlar ingilis mühitinin yetişdirdiyi tipik obrazlardır. Hətta romanda Olverti (Tomun himayəçisi) də bəzən qəddar və ədalətsiz kimi çıxış edir, kasıb müəllim Partrici, Tomu incidir. Skvayr mister Vestern (Sofiyanın atası) də qəddar insan təsiri bağışlayır. O, qızını təhqirlərə məruz qoyur, atasının məsləhət bildiyi adama ərə getmədikdə qalaçada dustaq edir. Deməli, əsərdə iki qüvvə üz-üzə dayanır. Birinci qüvvə Tom Cons və Sofiya Vestern, ikinci tərəf isə yuxarıda adları çəkilənlərdir.

Fildinq Sofiya Vestern surəti ilə ingilis romançılığında canlı və cazibədar xanım obrazı yaratmışdır. Şiller yazır ki, Tom Cons və Sofiya kimi yaradılan gözəl ideal hökmən şairin qəlbində yaşamalıdır. Bir çox tədqiqatçılar Fildinqin Şeftsberian obrazını özünün ideyalarını daşıyan hesab edirlər. Romanda Şeftsberian tipinin fəlsəfi optimizmi tənqid olunur. Tvakomun çox pis ilahiyyatçılığının şəxsində dini mənimsəyən Fildinq onunla filosof Skvayr arasında müqayisə aparır.

Fildinq insan hisslərinin təsvirində Riçardsondan irəli gedir. Onun bədii metodu XVIII əsrin realizminin nailiyyətlərinə əsaslanır. Riçardsonun epistolyar janrını Fildinq qəbul etmir, öz romanının canlı təhkiyə əsasında, obrazın xarakterinə uyğun olaraq yumşaq yumor və ya satira ilə verir, hətta sevimli qəhrəmanlarını – Tom və Sofiyanı təsvir edərkən yumorlu gülüşdən istifadə edir. Onun yaradıcılığı ingilis ədəbiyyatında realizmin inkişafında böyük rol oynamışdır. Onun davamçısı isə Smollet olmuşdur. Smollet Fildinqin kiçik müasiridir. Onun da romanları Fildinqin əsərlərinin ruhundadır. İki yazıçı arasında ideya və bədii cəhətdən yaxınlıq olsa da, bəzən onların yaradıcılığında toqquşma və bir-birinə satirik hücumlar da olmuşdur. Smolletin 1759-cu ildə yazdığı “Xabakuk Xildinq” pamfletində Fildinqə yönələn çox kəskin sərtlik özünü göstərir. Lakin Fildinqin ölümündən sonra onu özünün sevimli yazıçısı Servanteslə müqayisə etmişdir.

**Smolletin yaradıcılığı** (1721 – 1771)

Tobayas Corc Smollet mənşəcə şotlanddır. Onun babası baronet və varlı mülkədar idi, yazıçının atasına düşmənçilik edirdi. Smolletin atası onun kiçik oğlu idi, onun iradəsinin əleyhinə olaraq evlənmişdi. Smolletin atasının ixtiyarında təkcə ferma qalmışdı, Smollet də kəndli övladlarının içində böyümüşdü. O, atasını çox balaca vaxtlarında itirmişdi, babası gəlini və nəvələri ilə qəddarcasına rəftar etmişdi, onlara vəsiyyətində heç nə saxlamamışdı. Babasının və məktəb müəlliminin ədalətsizliyi onun həyatına təsir etmişdi, silinməz izlər qoymuşdu, uşaqlıq çağlarından acı xatirələrini özünün avtobioqrafik romanı olan “Rodrik Rendomun sərgüzəştləri” əsərində əks etdirmişdi. Kənd qrammatik məktəbini qurtarandan sonra Smollet Qlazqoya getmiş, bir cərraha şagird olmuşdu. İşdən azad vaxtlarında tibb fakültəsində mühazirələrdə iştirak edirdi. Artıq bu illərdə ədəbiyyat onun əsas məşğuliyyətinə çevrilmişdi. O, 17 yaşında Londona getmiş, özünün birinci faciəsi “Çarı öldürmə” (Şotlandiyanın orta əsrlər tarixindən bəhs edir) əsərini tamaşaya qoymaq və çap etdirmək istəmişdi, lakin bu istək baş tutmamışdı.

Ehtiyac Smolleti məcbur etmişdi ki, hərbi gəmidə cərrah köməkçisi vəzifəsini tutsun. O, yeni müstəmləkə tutmaq uğrunda ingilis ekspedisiyasının Cənubi Amerikadakı müvəffəqiyyətsiz və rüsvayçı yürüşlərində iştirak etmişdi. 1744-cü ildə ispan limanı olan Kartahendə mühasirəyə düşmüş ingilis donanması məğlub olmuşdu. Ekspedisiyanın sonunda Smollet Yamaykada məskunlaşmışdı. Londona qayıdandan sonra o, tibb və ədəbi yaradıcılıqla məşğul olmuşdu. O, təcrübəli həkim və yazıçı kimi özünün ailəsini təmin edə bilmirdi və özünü kədərlə “ömürlük günəmuzdçu” adlandırırdı. Viqlər siyasətə qayıdan zaman o, müvəqqəti olaraq torilərin qəzeti olan “Britaniyalı” qəzetinə kömək etməyə məcbur olmuşdu. Bu qəzeti 1762 – 1763-cü illərdə nəşr etdirmişdi. Lakin faktik olaraq Smollet realist romanları vasitəsilə İngiltərəni idarə edən hər iki partiyanı yolundan döndərmişdi. Özünün çoxcildlik “İngiltərənin tarixi” əsərində maliyyə fırıldaqları, nəticəsiz ekspedisiyalar və lazımsız müharibələrdən, xalqın verdiyi itkilərdən söhbət açır. Siyasi satirası olan “Atomun əhvalatı və tarixi” (1769) əsərində Smollet Yaponiya ilə siyasi mübarizə adı altında ingilis parlament partiyalarının mübarizəsini təsvir etmişdi. İnsan bədəninin atomlarından biri danışmaq qabiliyyəti əldə edir və özünün əvvəl yerləşdiyi yapon siyasi xadiminin bədəni haqqında söhbət edir. Smollet satirasında hər iki partiya bərabər müzakirə olunur və gülüş hədəfinə çevrilir. Hər iki partiya xalqa yalan söyləyir və onu qarət edir. Müxtəlif yapon adları altında o, konkret İngiltərəni idarə edənləri – III Georgini, Pittanı, torilərin naziri Byutu “Britaniyalı” əsərində təsvir edir.

Parlament nümayəndələrinin satqınlığı “Periqrin Piklin sərgüzəştləri” romanında da əks olunmuşdur. Smollet Kartahen ekspedisiyasında iştirak edərkən, sonra Yamaykada yaşayarkən İngiltərənin müstəmləkəçilik siyasəti ilə tanış olmuşdu və bu siyasətə qarşı onda dərin ikrah hissi yaranmışdı. Özünün “İngiltərənin tarixi” kitabında da qeyd edirdi ki, Böyük Britaniya müstəmləkələrə qarşı özünü ögey ana kimi aparır. Bütün bu siyasət Şimali Amerikada ingilis hakimiyyətinə qarşı baş verməyi gözlənilən üsyan haqda qabaqcadan xəbər verirdi. Amerikada başlanılmış azadlıq mübarizəsini özünün ömrünün son ilində yazdığı “İstiqlaliyyət odası”nda alqışlamışdı.

Smolletin əsas ədəbi irsi “Rodrik Rendomun sərgüzəştləri” (1748), “Periqrin Piklin sərgüzəştləri” (1751), “Qraf Ferdinand Ratomun sərgüzəştləri” (1753), “Cənab Lanselota Qrivzin sərgüzəştləri” (1762), “Hemfri Klinkerin səyahəti” (1771) romanlarından ibarətdir. Bu əsərlərdə Smolletin dünyagörüşü və bədii metodu aydın ifadə edilmişdir. Yazıçı gəncliyindən xalqla ünsiyyətdə olmuşdur. O, əvvəl şotland kəndlisi, özünün həmyerliləri, dostları ilə, sonra müalicə etdiyi ingilis matrosları ilə dostlaşmışdı. Bu yaxınlıq onun əsərlərinə də yaxından təsir etmişdi. Xalqla ünsiyyət, ona hörmət Smolletin yaradıcılığında, xüsusən “Rodrik Rendomun sərgüzəştləri” əsərində daha çox hiss olunur.

Smolletin vətənpərvərlik, xalqına sevgisi şotland matroslarının obrazlarına rəğbətində və “Şotlandiyanın göz yaşları” (1746) adlı kədərli şeirlərində bilavasitə öz əksini tapmışdır. Şair bu kədərli şeirlər məcmuəsində şotland milli-azadlıq hərəkatına divan tutulmasına dözməmiş, göz yaşları axıtmışdı (1745-ci ildə).

“Rodrik Rendomun sərgüzəştləri” romanı avtobioqrafik əsərdir. O, bu əsərdə ingilis burjua ziyalısının müstəmləkəçilik və dənizdəki siyasətini tənqid edir. O, ingilis donanmasının dəniz ekspedisiyalarının təsvirini verməklə qorxunc lövhələrin mənzərəsini – matroslar üzərində müdhiş rişxəndlərin və komandirlərin fərasətsizliyini də göstərirdi. Smollet minlərlə insanların həyatı bahasına Kartahen divarları altında məhv olmuş uğursuz ekspedisiyadan bəhs edərkən qəzəbini çox çətinliklə ironik maska altında gizlədir. Smolletin cəlbedici təəssüratları, xüsusilə Rodrik Rendomun müalicə etdiyi matrosları, hərbi hospitalı təsvir edərkən xeyirxahlıqla bədxahlığı, murdarlığı üz-üzə qoymasını görürük. Parazitlər və qurdlar xəstə adamların canına daraşır. Onlara kömək etmək üçün həkimlər iki əli, iki ayağı üstündə yelləncəyin altında sürünür, onların çiyinlərini tibbi proses zamanı aralayır. Hospitalın bu ürək titrədən mənzərəsi aristokratik nəsildən olan yırtıcı kapitan Oukemə qarşı qəzəb doğurur. Kapitan gözəl günlərin birində vicdanlı həkimlərin etirazına baxmayaraq. Hospitalı “tənbəl müftəxorlardan” təmizləmək əmri verir. Xəstə matroslar güclə gəminin göyərtəsinə çıxarılır və işləməyə məcbur edilir. Smollet tutqun ironiya ilə yazır: “Çoxlarını göyərtəyə qızdırmalı halda, sancılarla gətirirdilər, onlar yuxuda olarkən sərilirdilər. Bəzilərinin müşahidəçilərin soyuqqanlığı nəticəsində canı çıxırdı, başqaları isə bir neçə gün sonra iş zamanı taqətdən düşürdülər və o dünyaya heç bir mərasim olmadan gedirdilər. Xəstələrin ümumi sayı onlarca ixtisara düşürdü. İxtisarlara görə krala və vətənə xidmət etdikləri üçün təriflənirdilər. Gəmidə hökm sürən belə kobud özbaşınalıq həkimləri ələ salmaqla da ifadə olunurdu. Kapitan Oukem özünün iyrənc əlaltısı doktor Makşteyni öz həyatları bahasına protest etməyə cürət etmiş matrosları gün çıxana qədər zəncirlə qandallanmış halda saxladığı üçün mükafatlandırır. Belə adətlər Smolletin dövründə ingilis donanmasında hökm sürürdü. Smollet ingilis həqiqətlərinin başqa tərəflərini də tənqid edirdi. O, romanda çox varlı mülkədar ailəsini təsvir edir. Bu ailədə qoca skvayr öz oğlunu kasıb ailədən olan qıza evləndiyi üçün lənətləyir, doğuş zamanı öz gəlinini soyuq çardağa göndərir, sonra onu öz oğlu ilə birlikdə evdən qovur. Smollet məktəbi təsvir edir. Müəllim qəddar skvayrı qane edərək onun nəvəsi Rodrik Rendoma oxumağı qadağan edir, əllərini kündəyə salır, oğlanın barmaqları qələm tuta bilmir.

Smollet burjua cəmiyyətində qadınların faciəli taleyini eyni sərt gerçəkliklə təsvir edir. Romanın qadın qəhrəmanlarından olan miss Uilyams özünün ilk sevgilisi tərəfindən aldadılıb və həyatın dərinliklərinə atılıb. O, gözəl və təhsillidir, Hobbsun və Şeftsberinin əsərlərini oxuyub, fəlsəfi deizmə yiyələnərək xoşbəxtlik və həqiqət haqqında düşünür. Onu yalandan günahlandıraraq həbsə salırlar, o, həyatına qəsd etmək istəyir. Həbsxanadan çıxandan sonra onu fəlakətlər gözləyir, yoluxucu xəstəliyə yoluxur, acından ölmək həddinə gəlir.

Romanda Smollet kasıb insanların, bədbəxtlərin tərəfdarı kimi çıxış edir. Rodrik Rendomun könüllü xidmətçisi, çəkməçi oğlu Strep onun ən yaxşı dostuna çevrilir. O, pullarını Strepin sərəncamına verir, iztirablarını onunla bölüşür. Eyni cür sədaqətlə matros Payps Periqrin Piklə xidmət edir (“Periqrin Piklin sərgüzəştləri” romanında). Xidmətçi Strep, matros Cek Retlin, dənizçi Baulinq, bədbəxt fahişə miss Uilyams, kapitanın ələ saldığı iki gəmi həkimi – bu obrazlar onun birinci romanının qəhrəmanlarıdır.

Smolletin romanlarındakı ictimai tənqid Fildinqin romanlarına baxanda çox kəskindir. Onun bədii metodu satirik tərzi ilə Fildinqin yumorundan fərqlənir. Onun obrazlarının dili qrotesk cizgilərlə, jarqon nitqlərlə seçilir. “Periqrin Piklin sərgüzəştləri” romanındakı kommodor Trayon, qoca təkgözlü dənizçi qrotesk üslubda təsvir olunur, obrazların dilini isə dənizçilik terminləri təşkil edir.

Smollet müsbət baş qəhrəman obrazı yaratmamışdır. O, kompozisiya qurmaqda Fildinqə uduzur. Onun romanları əyləncəli və ya çiyrəndirən epizodlarla əhatə olunur, müəllifin ideyasına tabe olmur, ingilis romançılıq ənənəsindəki labüd düyünün açılması ilə başa çatır. Bütün bunlara baxmayaraq, Smollet XVIII əsrin realist yazıçısı kimi diqqəti cəlb edir, onun ingilis romanının inkişafında böyük xidmətləri olmuşdur. O, Valter Skottun, Çarzl Dikkensin, Tekkereyin sevimli yazıçısı olmuşdur. Maksim Qorki onun haqqında yüksək fikirdə olmuşdur: “Smollet Fildinqi üstələyir, böyük qüvvə ilə öz dövründəki ingilis cəmiyyətinin mənfi tərəflərini təsvir etmiş, ilk dəfə olaraq romanın çərçivəsinə siyasi tendensiya gətirmişdir” (M.Qorkiy. İstoriya russkoy literaturı. M., Qoslitizdat, 1939, s.39, s.377).

**XVIII əsr ingilis dramı. Şeridanın yaradıcılığı**

İngiltərədə XVIII əsr dramaturgiyası intibah dövrünün komediyası ilə bir yerdə inkişaf edirdi. İngilis dramı klassisizm qanunlarına və ənənəsinə müraciət edərək yeni əsərlər yaradırdı. Satirik-didaktik jurnalın sahibi olan Addison (1672 – 1719) “Katon” adlı klassik faciə yazmışdı. Bu əsərdə respublikaçı Katonun Yuli Sezara qarşı mübarizəsi təsvir olunur. Addison burada inqilab ideyasını əsas götürərək, respublikaçıların despot üzərindəki qəhrəmanlıq mübarizəsini ingilis burjuaziyası üçün nümunə hesab edirdi. Bu əsər XVIII əsr ingilis dramaturgiyasında yeganə klassisist faciə idi və müvəffəqiyyət qazanmışdı. Dramaturgiyanın inkişafının mühüm mərhələsində ingilis burjua dramı formalaşırdı. Bu yeni janra keçidi Didro “ciddi janr” adlandırmışdı. XVIII əsrin başlanğıcında didaktik-nəsihət komediyası meydana çıxdı. Belə komediyalarda düyünün açılması, mənəvi-didaktik məqsəd, komik situasiyalar çox yaxşı qorunurdu. Belə dramaturqlardan biri də Riçard Stil idi. O, Addisonla əməkdaşlıq edərək, satirik-nəsihətçi jurnalın nəşrində “Yalançı məşuq” (1703), “Vicdanlı aşiq” (1722) komediyaları ilə iştirak edirdi. Aktyor və dramaturq Kolli Sibber (1671 – 1757) öz pyeslərində burjua əxlaqının problemlərini ailə zəminində araşdırırdı. “Məhəbbətin sonuncu fəndi” (1696) komediyasında qadın özünün ləyaqətini, ərinə 10 illərlə sədaqətini qoruyur, dözə bilməyərək onu tərk etmək dərəcəsinə çatır. Bu komediyada Sibber Bərpa dövrünün komediya üsullarından istifadə edir, özünün burjua oxucularını təsvir etdiyi hadisələrə inandırmaq istəyirdi. Əsərdə saray aristokratiyasının zövqünə uyğun olaraq qadın qəhrəman ərinin yanına qayıdır, amma təkcə xeyirxahlıqla yox, itaətkar, hiyləgər fəndləri mənimsəyərək ərinin məşuqəsinə çevrilir, ondan istifadə edir, əri onu uzun illər tanımamasına heyfsilənir. Belə pyeslər nəticəsinə görə “göz yaşları içində komediya” adını alaraq, didaktik-əxlaqi komediya kimi burjua dramının yeni janrına çevrilir.

İngiltərədə burjua dramının yaradıcısı kimi Corc Lillonun adını çəkmək olar (1693 – 1739). O, varlı londonlu zərgər ailəsində anadan olub, çoxlu dram əsərləri yazıb. Onlardan ikisi – “Londonlu tacir”, “Bədbəxtlik gətirən maraq” pyesləri çox diqqət çəkmişdir. Bu əsərlərdə Lillo özünün burjua sinfini tərif etmişdir. “Londonlu tacir” faciəsində Yelizaveta dövrünə müraciət edərək, burjua sinfinin ölkənin iqtisadi həyatında oynadığı rolu təsvir edir. Onun qəhrəmanı londonlu tacir Yelizavetanın siyasətinə dəstək verir, özünün müdaxiləsi ilə ispan donanması olan Böyük Armadanın hücumlarının qarşısını alır. Yazıçı bu tarixi momentdən istifadə edərək, onun London ticarətində rolundan danışır, axıra qədər bu təsiri izləməyərək, XVIII əsrin ingilis burjuaziyasını təsvir edir. Faciənin süjeti mürəkkəb deyil. Gənc Barnvel xeyirxah tacir Torroqudun ticarət kontorunda işləyir, kurtizanka Milvudu sevir. O, hər şeydən mənfəət güdən, əxlaqsız Milvuda, qoca Mariyaya, Torroqudun qızına üstünlük verir. O, Torroqudun və onun dostu Trümenin məsləhətlərinə və tapşırıqlarına məhəl qoymur. Bütün vasitələrdən istifadə edərək, Milvud üçün pul əldə edir, bu yolda onu varlı himayədarları atmaqla hədələyirlər. Axırda o, cinayətkara çevrilir, özünün qoca dayısını sərvəti üstündə öldürür və özünün əlaltısı ilə birlikdə edam kürsüsündə həyatına vida deyir. Lillo ölümqabağı öz qəhrəmanını peşman olmağa məcbur edir. Corc Barnvel edama gedərkən Allahın rəhminə ümid edir və bu hissin özünün sevgilisində də oyanmasına cəhd edir. Buna baxmayaraq, cinayətkar Milvud heç bir peşmançılıq hissi keçirmir.

Tacir Torroqudun onun prikazçiki ilə, Barnvel və Trümenlə olan geniş söhbətləri ingilis burjuaziyasını şöhrətləndirməyə, onun iqtisadi gücünü, xeyirxahlığını göstərməyə xidmət edir. Pyesin adı da Torroqudla bağlıdır, Barnvelə aid deyil. Corc Barnvel ona göstərilən diqqəti qiymətləndirə bilmir, Torroqudun varisi kimi Trümen təsvir olunur.

“Burjua faciəsi” janrı Lillodan sonra bir çox yazıçıların yaradıcılığında istifadə olunmuşdur. Onların içində Eduard Mur və onun “Oyunçu” (1753) pyesi daha məşhurdur. Əsərdə Beverli və onun ailəsinin bədbəxtliyi təsvir olunur. Beverli zəif iradəli insandır. Qumarbazların, pis insanların təsiri altına düşür, qumarda bəxti gətirmir, ailəsini dağıdır, özünü öldürmək dərəcəsinə gəlir. Faciədə xeyirxah kimi onun arvadı, bacısı və nişanlısı verilir. Onlar Beverlini fəlakətdən, özünü öldürməkdən xilas edirlər.

Burjua sinfinin faciəsi ilə birlikdə əxlaqi-sentimental komediya da XVIII əsrdə İngiltərədə inkişaf edirdi. Yaranmaqda olan yeni komediyanı Qoldsmit “şən komediya” adlandırırdı. Belə komediyalarda kədərli epizodlar olmurdu, bu komediya əyləncəli xarakteri daşıyırdı. 1737-ci ildə teatr senzurası haqqında qanun qəbul edilmişdi. Satqın siyasi xadimlərin, bütövlükdə İngiltərənin burjua-aristokratik quruluşunun tənqidi ilə “şən komediya” çərçivəsində üstüörtülü qarşılaşırıq. Belə əyləncəli pyesləri 30-cu illərdə Fildinq (“Paskvin”, “Don Kixot İngiltərədə”, “1736-cı il üçün tarixi təqvim”) yazmışdı. Fildinqdən əvvəl aktual komediyaları ilə ConQey çıxış edirdi. O, sənətkar mühitindən çıxmışdı, Sviftin və Popun (1685 – 1732) dostu idi. “Dilənçilərin operası” (1728) pyesi ilə məşhurlaşmışdı. Əsərin şöhrət qazanmasının səbəbi onun musiqili komediya formasında olması idi. Qey yeni janrın yaradıcısına çevrilmişdi. Əsər müasir operettaya yaxın idi. Əsərin belə geniş şəkildə yayılmasının digər səbəbi satirik kəskinliyi idi.

Hadisələr Nyuget həbsxanasında baş verir. Əsərin baş qəhrəmanı bandit və çoxarvadlı Makhitə ölüm hökmü verilib. Digər personajlar – oğrular, dilənçilər, fahişələr və möhtəkirlərdir. Pyein son epizodlarından biri zəncirdə dustaqların rəqsidir. Belə məlumat vardır ki, Qey “Nyuget pastoralı” əsərində cinayət aləmini Sviftin məsləhəti ilə təsvir etmişdir. Əsərdəki incə duetlər, qəhrəmanların məhəbbət ariyaları həbsxana və qumarxana fonunda tamaşaçılarda komik təəssürat oyadır. Qey əsərin təkcə komik effektinə çalışmır, bu əsər xalqı idarə edən sinfin parodiyası, burjuaziyanın siyasi liderlərinin satirik ifşasıdır. Qey Piçumun möhtəkirlərin ikrah doğurucu şəxsində baş nazir Robert Uolpolu tənqid edir. Hələ əsərin birinci aktında ləyaqətli, xeyirxah Piçum xələtdə və böyük haqq-hesab kitabı ilə oğurlanmış, onun sərəncamına daxil olmuş şeyləri sayaraq, “Hər kəs qonşusunu söyür” nəğməsini oxuyur. Uolpola qarşı belə hücumlar “Dilənçilər operası”nda az deyil. Qey oğru Robinin çoxsaylı ləqəblərini sadalayır, onları Robert Uolpolun dəyişdirilmiş adı kimi təqdim edir. Makhit və onun yoldaşları zadəganlığın parodiyasını təqdim edirlər. Onlar özlərinin centlemen təkəbbürünü göstərirlər, həmişə şərəflərinə and içirlər, özlərinin yüksək hisslərindən danışırlar.

Komediyanın sonluğu ədəbi parodiyanı əks etdirir, burada xoşbəxt sonluq qabaqcadan motivləndirilmir. Makhiti edama aparırlar, lakin sağ-salamat geri qayıdır. Komediyanın qəhrəmanı həlak olmur. Onu altı arvadı uşaqları ilə birgə əhatəyə alırlar. Makhit həyat yoldaşı kimi Piçumun qızını, sadiq Pollini seçir.

“Şən komediya” janrı faktik olaraq teatr senzurası haqda qanunla (1737) qadağan olunmuşdur. “Şən komediya”nın siyasi kəskinliyi və ictimai istiqaməti XVIII əsrin sonunda Şeridanın yaradıcılığında yenidən canlanır. Şeridan məşhur dramaturq və siyasi xadim olmuşdur.

Riçard Brinsli Şeridan (1751 – 1816) Dublində artist ailəsində anadan olmuşdur. Atası görkəmli aktyor və deklamator, anası isə ikinci dərəcəli yazıçı, roman və komediya müəllifi idi. Şeridan Qarrouda imtiyazlı kolleci bitirmişdi. Ailəsinin maddi ehtiyaclarına görə ali təhsil ala bilməmişdi. O, 22 yaşında 16 yaşlı opera müğənnisi Yelizavet Linliyə valideynlərinin iradəsinə zidd olaraq evlənmişdi. Yelizavetanın atası şəxsi teatrı olan antreprenyor idi, 16 yaşlı qızını zəngin edərək özünə arvad etmək istəmişdi. Şeridan qızı bu nikahdan, zadəgan gənclərin onu artist arvadı kimi təhqir etmələrindən xilas etmişdi. O, Yelizavetanı qaçırmış və ona nikahlanmışdı. Onlar bir neçə vaxt bu nikahı gizlətmişdilər, amma yaşamağa maddi imkanları olmadığından, valideyn himayəsində yaşamışdılar. Yelizavetanın təmiz adını müdafiə etmək üçün Şeridan iki dəfə duelə çıxmış və ağır yaralanmışdı. Bundan sonra mister Linli öz qızının Şeridanla nikahına razılaşmışdı və bu nikahı ikinci dəfə qeyd etmişdilər, rəsmi toy olmuşdu. Bu romantik əhvalatın bəzi epizodları Şeridanın ilk pyesi olan “Rəqiblər”in (1775) əsasını təşkil etmişdi. Birinci əsərin müvəffəqiyyəti Şeridanı və ailəsini təhdid edən ehtiyacdan qorumuşdu. Valideynlər onlara kömək etməkdən boyun qaçırmışdılar, çünki Şeridanın arvadı yenə səhnəyə çıxmışdı, özünün ecazkar səsi ilə pul qazanmışdı. Şeridan belə alçaltmaya və ələ salmaya aktrisanın düçar olmasını istəmirdi. “Rəqiblər” komediyası Şeridana ədəbi şöhrət qazandırdı və maddi ehtiyacdan xilas etdi. O, bundan sonra fars adlanan “Müqəddəs Patrin günü və ya fərasətli leytenant” yüngül komediyasını (1775) və “Duenya” musiqili komediyasını (1776) yazdı. Sonrakı il Şeridan Dryuri-Leyn teatrının direktoru və payçısı oldu. Teatrın sahibi dahi aktyor Harrik qocaldığından və teatrdan getdiyinə görə teatra rəhbərlik Şeridanın üzərinə düşmüşdü. 1777-ci ildə bu teatrda Şeridanın “Qeybət məktəbi” adlı məşhur komediyası səhnəyə qoyuldu. Əsər böyük müvəffəqiyyət qazandı, il ərzində teatrda təkcə bu əsər oynandı, ictimaiyyətin və publikanın diqqətini cəlb etdi. Şeridan 1779-cu ildə “Tənqidçi” adlanan yeni komediyasını yazdı. Əgər “Pizarro” adlanan melodramatik faciəsini (1799) nəzərə almasaq, bununla da onun dramaturq fəaliyyəti sona yetdi. Şeridan bundan sonra həyatını tamamilə siyasi fəaliyyətə həsr etdi.

Şeridan 1780-ci ildə icmanın palatasına seçildi, parlaq nitqi olduğuna görə irəli çəkildi və Foksun başçılıq etdiyi viqlərin radikal qanadına – oppozisiyaya qoşuldu. Şeridanın siyasi fəaliyyətinin zirvəsi rüşvətxor və həddindən artıq qəddar olduğuna görə məhkəməyə cəlb edilmiş Hindistanın general-qubernatoru Uorren Qastinqsin əleyhinə ittihamçı kimi çıxışı oldu.

Şeridanın həyatının sonu qəmli oldu. 1792-ci ildə arvadı vərəm xəstəliyindən öldü. 1804-cü ildə Dryuri-Leyn teatrı yandı, bu fəlakət onu müflis etdi. Var-dövlətini itiriən Şeridan bu dərdə tab gətirsə də, sağlamlığı pisləşdi. 1812-ci ildə parlamentdəki yerini itirdi, parlament üzvü olarkən kreditorları ondan borclarını istədilər, ödəyə bilməyəndə həbsə salındı. Ömrünün son illərini Şeridan kasıblıq və borc təhlükəsi ilə həbsxanadan keçirdi. O, hamı tərəfindən atılmış kimi yoxsulluq içində öldü.

“Qeybət məktəbi” (1777) adlı satirik komediyası onun şedevr əsəri idi. Müəllif aristokrat ledi Sniruelin kübar salonunu “qeybət məktəbi” adlandırır, bura qeybətçi qadınlar toplaşır, başqa ailələrin həyatını dağıtmaqla məşğul olurdular. Qeybətçi Klakkit haqqında deyirlər ki, onun dedi-qodusuna görə 6 toy dağılıb, 3 oğul sərvətdən məhrum olub, 4 həbs hadisəsi baş verib, 9 ər-arvad bir-birindən ayrılıb, ikisi boşanıb. Ledi Sniruel katibəsi Sneykanın və digər banda üzvlərinin köməyi ilə uğurlu fəaliyyət göstərir. Əsərdə iki süjet xətti vardır: Ser Piter Tizlin və onun arvadının tarixi, Serfes qardaşlarının (iki qardaş) tarixi. Yaşlı zadəgan Piter Tizl əyalətdə kasıb ailədə yaşayan gənc qıza evlənir, onun şıltaqlığına və kaprizlərinə güzəştə getməyə məcbur olur. İtiağıllı və həyatsevər gənc qadın şəhər həyatı ilə maraqlanır, məşhur modapərəstləri həm zövqə görə, həm də qeybətçilikdə təqlid edir. Şeridan əsərdə aristokrat ailəyə kübar mühitin təsirini ledi Tizlin simasında göstərir. Ledi Tizl ailəsini dağıtmaq dərəcəsinə gəlir, ərinin nəcibliyi və etibarı sayəsində düz yola qayıdır.

Şeridan Çarlz və Cozef Serfes obrazları ilə kübar təbəqədəki insan haqqında mühakimələrdə yalanı, varlıqla görünüş arasında ayrılığı göstərir. Şeridan iki qardaşı üz-üzə qoyur. Cozef ikiüzlü, riyakar, öz xeyrini güdən və qənaətcildir, xeyirxah, səxavətli, comərd Çarlz isə səmimiyyəti, bacarığı, dərin hissləri olan insandır. Çarlz gənc varlı qızı Mariyanı onun sərvətini düşünmədən sevir. Cozef isə kiçik bir məhəbbətlə onun var-dövləti xatirinə ona evlənmək istəyir. O, ledi Tizllə yaxınlıq etmək istəyir. Cozefin praktik hesablaması ledi Sniruelin hesablamaları ilə üst-üstə düşür. Ledi Sniruel Çarlza vurulmuşdu və onun Mariya ilə evlənməsinə mane olmaq istəyirdi.

Gənclərin varlı dayısı Oliver Hindistandan gəlir, çalışır ki, qohumlarında (bacı oğlanlarında) sərbəst fikir yaratsın. Kasıb Çarlza sələmçi kimi özünü təqdim edir, familliya eyniliyinə görə ona pul təklif edir, varlı Cozefə isə özünü kasıb qohumu kimi təqdim edir, ondan yardım istəyir. Çarlz heç nə fikirləşməyərək şən zarafatlarla dəyər-dəyməzinə özünün bütün əcdadlarının portretlərini satır. Lakin Çarlz dayısının şəklini satmağı rədd edir, sələmçi isə ona artıq pul verir. Çarlz öz nəslini-nəsəbini öyərək əsl qohumluq hissini və nəcibliyini saxlayır, dayısının portreti ona bahalı və əzizdir, çünki dayısı həmişə ona yardım etmişdir. Xəsis Cozef isə kasıb qohumuna kömək etmək istəmir, onu inandırmaq istəyir ki, qoca ona heç vaxt maddi yardım etməmişdir. Ser Oliver bu gənclərin əsl hisslərinin qiymətini bilir.

Piter Tizlin Cozef Serfesin otağında öz arvadı ilə gözlənilməz qarşılaşması ilə (arvadı görüşə gəlmişdi) Cozef ifşa olunur. Varlı dayının iltifatı və gözəl Mariyanın əli Çarlza qismət olur. Ledi Tizl kübar qeybətçilər cəmiyyətindən uzaqlaşır və nümunəvi qadına çevrilir. Şeridan Serfes qardaşları obrazları ilə ingilis ədəbiyyatında Şekspir ənənələrini (“Kral Lir”də Edqar və Edmund obrazları) davam etdirir. Bu ənənəni – qardaşları qarşılaşdırmaq üsulu Fildinqdə də var idi. Fildinq Tom Cons və Blayfil obrazları da öz xarakterlərinə görə yazıçı tərəfindən bir-birindən fərqləndirilmişdi.

“Qeybət məktəbi” komediyasının antizadəgan istiqaməti vardır. Əsərin ideyası Şeridanın əhval-ruhiyyəsini əks etdirirdi, yazıçının Qastinqs əleyhinə olan çıxışlarında öz ifadəsini tapırdı. Cozef obrazı ilə Qastinqs arasında bir ümumillik var idi.

Şeridan ingilis burjua-aristokrat cəmiyyətinin sinfi təbiətini çox gözəl başa düşürdü. O, ingilis burjuaziyasının Hindistanda müstəmləkəçilik siyasətini və sərvət toplama metodunu yaxşı anlayırdı, onların əleyhinə çıxış edirdi. Britaniyalı plantasiya sahiblərini tənqid etməkdən çəkinmirdi.

Şeridanın komediyaları XVII – XVIII əsrlərin komediya janrının yetkinləşməsində böyük rol oynadı, xüsusilə Molyerin yaradıcılığına təsir etdi. “Qeybət məktəbi” komediyasının Molyerin “Tartüf” və “Mizantrop” komediyalarının yazılmasında əhəmiyyətli rolu oldu. İngilis dramının inkişafında, xüsusən O.Uayldın dramaturgiyasında Şeridanın pyesləri müstəsna rol oynadı.

**Sentimentalizm**

Sentimentalizm ədəbi istiqamət kimi İngiltərədə XVIII əsrin 50 – 60-cı illərində yarandı və Fransaya yayıldı. Latınca *sentiment* hiss deməkdir, bu termini ilk dəfə Lorens Stern 1768-ci ildə “Sentimental səyahət” (geniş adı “Fransa və İtaliyaya sentimental səyahət”) əsərində işlənmişdir. İngiltərədə sentimentalizmin yayılmasının ictimai kökləri var idi. Sentimentalizmin ictimai ilkin şərtləri öz mürəkkəbliyi ilə seçilir. Bir tərəfdən cəmiyyətdə qarşıdurmaların İngiltərədə son həddə çatması, zadəganların və burjua sinfinin ünvanına tənqidin kəskinləşməsi bu ziddiyyətləri dərinləşdirirdi, ikinci tərəfdən kəndli sinfinin kütləvi yoxsullaşması ziyalı təbəqəsini çox narahat edirdi. Sentimentalistlərdə burjua əlaqələrinin tənqidi bir-birinə zidd xarakter daşıyırdı. İngilis sentimentalistlərinin baxışlarının əsasında patriarxal kəndli təsərrüfatının və sex-sənətkar təşkilatının idealizə olunması dururdu. Kiçik burjua iqtisadçıları və sentimentalist yazıçılar XVIII əsrin sonu – XIX əsrin əvvəllərində kapitalizmin qaçılmaz mərhələ olduğunu heç cür başa düşmək istəmirdilər. Onlar köhnə zamanların ab-havası ilə yaşayır, xırda istehsalın tərəfində idilər. İngilis sentimentalistləri sənaye çevrilişi dövründə (XVIII əsrin 60 – 70-ci illəri) yazıb yaradırdılar. Onların dünyagörüşlərindəki ziddiyyətlər insan ağlının və onun imkanlarının bir-biri ilə əlaqəsində özünü göstərirdi. Burjua cəmiyyəti ağlın əsasında yaranmış cəmiyyət kimi qəbul olunurdu. Hərdən bu, görünməmiş ziddiyyətlərin təsiri altında kimi görünürdü, bəşəriyyət yenə eşidilməmiş sarsıntılara düçar olurdu. Pessimizm və təşəbbüslər hisslərə, patriarxal-feodal münasibətlərə meyil ağıl kultunu qarşı qoyurdu.

Sentimentalizmin fəlsəfi əsaslarını idealist Corc Berkli və David Yum işləyib hazırlamışlar. Yepiskop Berkli özünün “İnsan idrakının prinsipləri haqqında traktat” (1710) əsərində materiyanın varlığını fərqləndirərək, xarici aləmin bütün predmetlərini duyğuların kombinasiyası (uyğunlaşdırılması) kimi təqdim edir, bu zaman o, insanın öz şəxsi hisslərini, duyğularını başa düşməsini əsas götürür.

Corc Berklinin subyektiv idealizmini XVIII əsrin sonunda alman filosofları Fixte, Şellinq, ingilis filosofu David Yum (1711 – 1776) davam etdirmişlər. Onların fəlsəfi-sentimental görüşlərini poeziyada Ceyms Tomson, Eduard Yunq, Tomas Qrey, Oliver Qoldsmit, Lorens Stern əks etdirmişlər.

İngilis sentimental poeziyasında konservativ patriarxal kəndli məişətinin idealizəsi ilə xalqın əməyə və həyata baxışları birləşir. Sentimentalistlər sadə əməkçilərlə varlıları qarşılaşdıraraq poeziyaya arzu etdikləri demokratik tendensiya gətirmiş olurlar. Bu kəndli həyatına aid məhəbbət cizgilərinə Ceyms Tomsonun doğma yurdun qucağında yazdığı erkən sentimental poeziyasında rast gəlinir. Ceyms Tomson (1700 – 1748) şotland pastorunun (keşişinin) ailəsində doğulmuşdur. Özünün Londondakı konservativ himayəçilərinin əhatəsindən istifadə edərək, “İbarə et, Britaniya, dənizləri” milli himnini, dörd poemadan ibarət “İlin fəsilləri” (1726 – 1730, “Yay”, “Qış”, “Bahar”, “Payız”) silsiləsini yazmışdır.

Təbiəti sevən, qışı, payızı təsvir edən Tomson öz poemasında kəndli həyatını – əkin-biçini, balıq tutmağı, qoyun qırxımını da əlavə etməyi unutmur, ingilis kəndlisinin həyatı, məhrumiyyətləri sentimentalistcəsinə bəzədilir, onun ağır əməyini istirahət, əyləncələr, kiçik məclislər əvəz edir. Ən faciəli hadisələri, bədbəxtlikləri Tomson elə təsvir edir ki, oxucu həyəcanlanır. Bədbəxt hadisələrin təsviri, yolda azan adamın qar çovğununda ölməsini, evdə həyat yoldaşının və uşaqlarının faciəsini, kəndlinin sevgilisi önündə ildırımvurmadan həlak olması bu əsərdə ən xırdalıqlarına qədər verilir. “İlin fəsilləri”ni şair əmək himni, kainatın və zamanın harmonik dövr etməsinin təsviri ilə qurtarır.

Sentimentalizmin pessimist və dini tendensiyasını Yunqun yaradıcılığında izləyə bilirik.

Eduard Yunq (1683 – 1765) lirik poeziyada ilk sentimentalist şairlərdəndir. Onun XVIII əsrin 20-ci illərindəki erkən milli nəğmələri və satiraları klassisizm ruhunda idi və heç bir şöhrət qazanmamışdı. Bunun ardınca E.Yunq şeirlərində öz hisslərinin və əzablarının təsvirində reqlamentə tabe edilən rəssama azadlıq tələb edib klassisizmin tənqidi ilə çıxış etdi. Peşəsi pastor (keşiş) olduğundan, dinin şöhrətlənməsi onun marağında idi. Yaxınlarının (arvadının və götürülmə qızının) ölməsi onda dini hisslərin güclənməsinə səbəb oldu. 1742 – 1745-ci illərdə o, dini-didaktik poeması olan “Şikayət və ya həyat, ölüm və ölməzlik haqqında gecə düşüncələri” əsərini yazdı. Bu poema 9 nəğmədən ibarət olub qafiyəsiz şeirlər idi, özünün emosional boyasına görə böyük şöhrət qazandı. Burada ingilis xalqının əzabları çox şairanəliklə təsvir edilmişdi. Poemada E.Yunq fani dünya haqqında kədərli düşüncələrini verirdi. Bu nəğmələrdə insanı o, qarşıdurmanı həyata keçirən, eyni vaxtda həm qüdrətli, həm də zəif, allahın iradəsindən asılı olan varlıq kimi təsvir edirdi. E.Yunqda insanın pessimist qiymətləndirilməsi bütövlükdə dünyanın pessimist qiymətləndirilməsi formasında idi və ruhun ölməzliyini sübut etməyə cəhd edilirdi.

Daim torpaqda vardır kölgə, təkcə orda, qəbirdə,

Yalnız orda daim – varlıq, burda – inanc simvolu! (s.392)

E.Yunqun bu mistik inanc simvolu Corc Berklinin idealist fəlsəfəsi ilə, maddi dünyanın inkarı ilə üst-üstə düşürdü.

E.Yunq özünün tutqun melanxolik poeması ilə “qəbiristanlıq poeziyası”nın yaradıcısı olmuşdu. Onun əvvəllər də bu mövzularda Parnelə yazdığı “Ölüm haqqında gecə hissləri” (1718), şotland pastoru Blerə həsr etdiyi “Qəbir” poeması (1743), Ceyms Harviyə həsr etdiyi “Qəbir arasında düşüncələr” (1748) və bu tipdən olan 1751-ci ildə Tomas Qreyə həsr etdiyi “Kənd qəbiristanlığında yazılmış elegiyalar” şeirləri olmuşdur.

Məşhur sentimentalist şair Tomas Qrey dünyanın faniliyi haqqında düşünərkən bu mövzunu kəndli əməyi və patriarxal-idillik kəndli həyatı ilə uyğunlaşdırırdı. T.Qreyin elegiyalarına demokratik pafos, dilənçiliyin və avamlığın qəddar şərtlərinin hələ kasıbçılığı rüşeym halında məhv edən xüsusiyyətləri haqqında fikirlər məxsusdur. T.Qrey belə fərziyyə irəli sürürdü ki, ölən kəndlilərin arasında siyasi xadimlər və şairləri dəfn etsinlər ki, onlar özlərinin istedadını büruzə versinlər. Onun elegiyalarının ümumi fonunda ölüm haqqında melanxolik mühakimələr dayanır. Bu ölümdən nə dilənçi, nə də kral qaça bilməz. Bu nöqteyi-nəzərdən yoxsulun həyatına şair üstünlük verir.

İngiltərədə sentimentalizmin görkəmli nümayəndələri arasında Oliver Qoldsmit və Lorens Stern də vardır. Oliver Qoldsmit (1728 – 1774) İrlandiyada kənd keşişinin ailəsində anadan olmuşdur. Özünün erkən gəncliyini və ailəsini öz romanı olan “Vekfild keşişi”ndə qismən təsvir etmişdir. Vikari (yepiskop müavini) Primrozun şəxsində atasını, özünü isə vikarinin böyük oğlu Corcun timsalında vermişdir. Həmin gəncin macəraları və dərbədər gəzməsi Qoldsmitin payı ilə üst-üstə düşür, amma onun qəhrəmanı kimi maddi xoşbəxtliyə, firavanlığa gətirmir. Gəncliyində Dublində Triniti-kolleci bitirən Qoldsmit Şotlandiyanın, İngiltərənin, hətta qitənin müxtəlif universitetlərini gəzib dolaşır. Tibb üzrə mühazirələri dinləyir, Edinburqda, Londonda, Leydendə (Hollandiya) hüquq və filologiya elmlərini öyrənir. Maddi təminatı olmadığından o, sistemli təhsil ala bilmir. Biliyə həvəsinin olması və macəralara susaması nəticəsində o, piyada, heç bir vasitə olmadan Avropanı səyahət edir. Fransanı, Almaniyanı, Belçikanı və İtaliyanı gəzir. Yolda olan zaman müxtəlif yollarla pul qazanmağa cəhd edir, kəndlərdə fleyta çalır, səhnə kimi yerdə səyahətçi komediant kimi çıxış edir. Universitet və monastırlarda təşkil olunan alimlərin disputunda çıxış edir. 1756-cı ildə İngiltərəyə qayıdan Qoldsmit bir neçə peşə dəyişir, o cümlədən Riçardsonun mətbəəsində çalışır. Burada ədəbi fəaliyyətə başlayır. Qoldsmit 1758-ci ildə “Arı” satirik vərəqəsini nəşr edir. “İctimai xəbərlər” qəzetində özünün satirik “Çin məktubları”nı çap etdirir. Lakin nə böyük ədəbi yaradıcılıq, nə məşhur tənqidçi Semuel Consonun himayə etməsi onu ehtiyacdan xilas edə bilmədi. O, “Vekfild keşişi” romanını qurtarmağa müvəffəq oldu. Kitabdan gələn gəlir onun həbsdən xilas olmasına kömək etdi. 1766-cı ildə çap olunan “Vekfild keşişi” romanından başqa onun iki poeması – “Səyahətçi” (1765) və “Tərk edilmiş kənd” (1770), iki komediyası – “Rəhmdil insan” (1768), “O tabe olur ki, qalib gəlsin” (1773) (başqa adı “Gecə səhvləri”), “İngiltərənin tarixi”, “Roma tarixi”, “Dünya vətəndaşı və ya Londonda yaşayan Çin filosofunun Şərqdəki dostlarına məktubu” (1762) adlı satirik icmalı vardır. Özünün poemalarında və “Çin məktubları”nda Qoldsmit ingilis həqiqətlərini tənqid edir. “Çin məktubları” fransız maarifçi-filosofu Şarl Lui de Monteskyönün “İran məktubları”nın (1721) təsiri altında yazılmışdır. Qoldsmitin uydurduğu Çin filosofu Lien Çi “ingilis azadlığına” görə öz vətəninə gülür, ingilis alimlərinin lovğalığına və yaltaqlara istehza edir, göstərir ki, müharibə və siyasi razılaşmaları varlılar ticarət maraqları üçün diktə edir. “Səyahətçi” poemasının qəhrəmanı gəzdiyi Avropa ölkələri ilə vətənini müqayisə edərək bu fikrə gəlir ki, onun vətəndaşları ənənəvi ingilis “azadlığı” məfhumu ilə ələ salınır, bu azadlıq ictimai əlaqələrin zəifləməsini, tamamilə cəzasız qalan varlıları və artıq dərəcədə azğın rəqabəti ifadə edir. “Tərk edilmiş kənd” poemasında da tənqid güclüdür. Qoldsmit boşalmış kəndin mənzərəsini, şəhərləşmə üçün tipik olan şəklini çəkir. Kəndin qoyunları üçün olan otlaq kütləvi surətdə tərk edilib, kəndlilər torpağı, vətənini atıblar, evsiz-eşiksizlərə, işsizlərə, sərsəriyə dönüblər.

Qoldsmitin bu poemasındakı varlı olmağın və cah-calalın təsvirində sivilizasiyaya qarşı bir üsyankarlıq da hiss edilir, o, patriarxal sentimentalistlər üçün xarakterik olan kasıbçılığı şöhrətləndirir. O, poemanın ön sözündə yazır ki, mən belə fikirləşirəm dövlət üçün cah-calal zərərlidir, nə qədər qüsur əmələ gətirib, neçə krallığı dağıdıb. Bu məsələdə Qoldsmit J.J.Russo ilə həmfikirdir. Qoldsmitin müsbət idealı konservativdir. Tərəqqi haqqında, gələcəyə ümidlər haqqında fikirlərə onun “Tərk edilmiş kənd” əsərində rast gəlmirik. Bütünlüklə poema patriarxal “cənnətin” dağılması haqqında elegiyadır.

Qoldsmitin dünyagörüşündəki ziddiyyətlər, zəif və güclü tərəflər onun bədii metodunda, xüsusilə ən əsas romanı olan “Vekfild keşişi” əsərində əks olunur. Bu romanda yoxsul kənd keşişinin qəmli taleyindən danışılır. Varlı mülkədar Torihill kənd keşişini və onun ailəsini təqib edir, onlara əzab edir. Qoldsmit kənd skvayrının ondan asılı vəziyyətə düşən kəndlilərin həyatı və mülkü üzərindəki özbaşınalıqları ifşa edir. Belə qurbanlardan biri Qoldsmitin romanda təsvir etdiyi kənd keşişidir. Primrozun (kənd keşişinin) yoxsulluğu Torihillə imkan verir ki, onu saymasın. Qudurğan və cəzasız qalan skvayr Torihill kəndlilərlə kobud davranır.

Əxlaqsız gənc mülkədar keşiş Primrozun gözəl qızını yoldan çıxarır, borca görə onu həbs etdirir. Gənc mülkədarın şıltaqlığı və axmaqlığı bu ailənin fəlakətinə səbəb olur. Roman keşiş Primrozun təntənəli qarşılanması mərasimi ilə qurtarır. Müəllif romana uydurulmuş Borçel obrazını daxil edir. Nəcib, xeyirxah, varlı mister Borçel (lord Vilyam Torihill) gənc cinayətkar skvayrın dayısı olub malikanənin həqiqi sahibidir. O, gizli surətdə kəndli qiyafəsində uzaqda yaşayıb, qohumlarının hərəkətlərinə nəzarət etmişdir. O, çoxdan Primrozun ailəsi ilə tanışdır, keşişin qızı Sofyanı sevir. O, Sofyanı oğurlamaq istəyənlərdən xilas edir, Primrozu və onun oğlunu həbsdən azad etdirir, öz qohumlarını sərt cəzalandırır. Roman iki toyla – mister Borçelin (adını dəyişib, Torihillin) Sofya ilə, keşiş oğlu Corcun öz sevgilisi ilə toyu ilə bitir. Əsərin əsas qəhrəmanı yepiskop müavini (vikari) Primrozdur. O, böyük təmiz qəlbli və nəcibdir. Qoldsmit onun vasitəsilə humanizmin ən ali dərəcəsini təsvir edir. Lakin bu obraz xristianlığın bütün günahlardan keçmə və bədxahlığa müqavimət göstərməmək ruhu ilə əhatə olunmuşdur. Smolletin və Fildinqin qəhrəmanlarından fərqli olaraq, o, özünün bütün ümidlərini o dünyaya bağlayır, ilahi ədalətə inanır. Həbsə düşən Primroz cinayətkarların mənəviyyatının bərpa olunmasına çalışır, dini hisslərini gücləndirir. Həbsxana yoldaşlarının, oğruların, cinayətkarların onu ələ salmasına baxmayaraq, kamerada xristianlığın ən əsas ibadətlərini yerinə yetirir, dini moizələr oxuyur. Görünür, belə çalışması onu parlaq nəticələrə gətirib çıxarır. O, həbsxanada əxlaqdan uzaq söz danışan, pis hərəkət edən məhkumların cərimə edilmə qaydasını qoyur, nümunəvi davranışa görə onları mükafatlandırır. Onun dini görüşləri ilə Qoldsmitin idealist dünyagörüşü arasında çox yaxınlıq vardır. Primroz xilasolma yolunu təkcə dində görür, gələcəyə acı ümidsizliyi, ümidlərini o dünyaya bağlaması, mübarizəni rədd etməsi kimi düşüncələr müəllifin dünyagörüşünün əks-sədası kimi səslənir. O, insanın gücsüzlüyünü, öz mənəvi gücü ilə ətraf aləmi dəyişdirə bilməsini göstərir. Onun qəhrəmanının öz vəziyyətini dəyişdirmək cəhdləri, ehtiyacları sındırıb müvəffəqiyyətsizliyə dözmək istəməsi, insanlar haqda düşüncələri səhvdir, illüziyalı görünür. Primroz həbsxanada olarkən böyük oğlu Corcdan şən məktub alır. Oğlu uzaqda yaşayır və polkda xidmət edirdi. Primroz sevinir ki, oğlu xoşbəxtdir. Lakin elə bu vaxt kameraya yaralanmış, zəncirlənmiş Corcu gətirirlər. Sən demə, o, ailəsində baş verən hadisələrdən anasının yazdığı məktub vasitəsilə xəbərdar olub, skvayrla hesablaşmağa gəlib, amma onun xainliyinin qurbanı olub. Atasının sevinci qəmlə əvəz olunur.

Qoldsmit idillik kənd həyatının məftunudur. Onun müsbət idealları təbiətin qucağında heç bir enerji sərf etmədən patriarxal həyat sürür. Romanın əvvəlində keşiş Primroz da bu cür idillik-patriarxal həyatını yaşayır, romanın sonunda da onun həyatı dəyişmir. Qoldsmit fermerlərin həyatını tərifləyir. Onlar torpağı əkir, məhsul yetişdirirlər. Kəndli-fermer həyatının, fermer və keşiş ailələrinin idealizə olunmasını onların həyatının idillik təsvirində, sentimentalist və romantik tənqidçilərin yazılarında da görürük. Qoldsmit Primrozun dili ilə monarxiyanı müdafiə edir. Primrozun siyasi konsepsiyası dünyagörüşü kimi ziddiyyətlidir. O, feodal özbaşınalığını və zorakılığını tənqid edir, saxta burjua demokratiyasını müzakipə edir. Onun fikrincə, bu demokratiyada kəndlilərin səsini varlılar satın alır. Xalqı bir yığın qəddarlar, xəsis zülmkarlar idarə edir. O, monarxiya quruluşunu ona görə müdafiə edir ki, çoxlu zülmkarlardan bir tiran yaxşıdır.

“Vekfild keşişi” romanı V.İ.Belinski tərəfindən sərt tənqid olunmuşdur. O, romandakı dini əhval-ruhiyyəyə, onun qəhrəmanının passiv yumşaqlığına, müəllifin patriarxal idealına tənqidi nöqteyi-nəzərdən yanaşmışdır.

İngiltərədə sentimentalizmin ikinci böyük nümayəndəsi Lorens Sterndir. Stern 1713-cü ildə kasıb zabit ailəsində doğulmuşdur. Onun uşaqlığı İngiltərədə və İrlandiyada sərgərdanlıq içində keçmişdir. Sternin anası özünün çoxlu uşaqları ilə ərinin xidmət etdiyi piyada polkunu qarabaqara izləmişdir. Arabir də bu ailə öz qohumlarının evlərində sığınacaq tapırdı. Sternin balaca qardaş və bacıları şəraitsizlikdə və normal qulluq olmaması səbəbindən uşaqkən ölmüşlər.

Stern 18 yaşında atasını itirir. Lakin Stern varlı qohumlarının sayəsində Kembric Universitetində ali təhsil almağa müvəffəq olur. Xüsusilə keşiş dayısının köməyi ilə Stern heç bir marağı, arzusu olmadan dini rütbə alır. Dayısı Yorkun yaxınlığındakı Satton kəndində prixod keşişi yerini çalışıb onun üçün əldə etdi. Burada Stern həyatının 20 ilini keçirdi. Robert Uolpolun tərəfdarı olan dayısı Lorens Sterni parlament mübarizəsinə cəlb etdi. 40-cı illərin başlanğıcında Stern viqlərin “York qəzetçisi” qəzetində torilərin əleyhinə pamfletində nüfuzdan salınmış Uolpolun nazirliyinin tərəfində çıxış edirdi. Kənd keşişi kimi onun həyatı çox maraqsız keçirdi. O, çoxlu oxuyurdu. Erkən dirçəliş dövrünün əsərlərinə diqqət ayırırdı, Roma imperiyasının son dövrü yazıçılarının humanizm haqqında fikirlərini öyrənirdi. Monten və Lukianın baxışları onu heyran edirdi.

Stern tez-tez özünün universitet yoldaşı Qoll Stivensona qonaq olurdu. Qoll Stivenson Yorkşir qraflığında varlı mülkədar olmuşdu. Sonradan “Dəlilərin qəsri” adını almış Stivensonun qəsrində qəsr sahibinin başçılığı ilə ekssentrik adamların (özlərini qeyri-adi aparan adamlara deyilir) balaca yığıncağı olurdu. Qonaqlar özlərini “dəli” adlandırırdı, hər birinin öz ləqəbi var idi. F.Rablenin “Qarqantüa və Pantaqrüel” əsərindəki Telem abbatlığında irəli sürülən “Nə istəyirsən elə” devizi altında bu “dəlilər” hərəkət edirdilər. Özlərinin dəli hərəkətləri və səs-küylü əyləncələri ilə rəsmiyyətpərəst və hiyləgər burjua cəmiyyətinin üzərinə çağırışla atılırdılar. Gecələr qəsrin nümayəndələri bir-birinə sağlam fikirləri tələb edən novellalar danışırdılar. Qəsrdə böyük kitabxana var idi. Stern qəsrdən özünün darıxdırıcı evinə, deyingən arvadı və kütbeyin qonşularının yanına qayıdanda kitabxanadan ehtiyat üçün kitab götürürdü.

1760 – 1767-ci illərdə L.Stern “Centlemen Tristram Şendinin həyatı və mülahizələri” romanını yazdı. Qəribə, əcaib formasına baxmayaraq, roman böyük müvəffəqiyyət qazandı. 1762-ci ildə Stern vərəmə yoluxduğu üçün həkimlərin məsləhəti ilə Avropanın cənubuna səyahətə yollandı. Ölümlə üz-üzə gələn zaman “Tristram Şendi”nin yeddinci cildini yazdı. Roman tamamlanmamış qaldı. 1767-ci ilin əvvəlində Sternin “Fransa və İtaliyaya sentimental səyahət” əsərinin birinci hissəsi işıq üzü gördü. Xarici ölkələrə ikinci səyahəti zamanı ağır vəziyyətdə idi, bu səyahət onu yüngülləşdirmədi. Londona qayıdıb 1768-ci ilin martında vəfat etdi.

“Tristram Şendinin həyatı və mülahizələri” romanında 9-cu cildin sonunda 5 yaşı tamam olan qəhrəmanın təkcə həyatı və mülahizələri haqqında yox, lazım olanlar haqqında da söhbət açılır. Stern hadisələri təsvir edərkən qəhrəmanının həyatına rüşeym halından ta yetkinlik dövrünə qədər diqqət yetirir. Yazıçı oxuculara iki Şendi qardaşlarını təqdim edir. Stern realist ailə romanını yaradır. Şendi familliyası Yorkşir dialektində “ağılsız” mənasını verir (türk dilində *“şendul”* da *ağılsız* deməkdir).

Sternin qəhrəmanlarının öz qəribəlikləri vardır. Böyük qardaşı Valter Şendi özünü sevən pedant, bəlağətli danışmağın və antik tarixi biliklərin aludəçisidir. Onun qardaşı Tobi Şendi Belçika şəhəri Namyurun mühasirəsində yaralanmışdır, istehkam və hərbi biliklər üzrə özünü mütəxəssis sayır. O, bütün gününü özünün malikanəsinin çəmənliyində balaca qalanın tikintisi və onların planauyğun mühasirəsi ilə keçirir. O, özünü sərkərdə və strateq sayır, keçmiş kapral Trimin xidmətçisi kimi sahibinin qəribəliklərini bölüşür.

Sternin qəhrəmanlarının həyatı boş-boş danışıqlarla keçir. Ciddi real hadisələr onlarda dərin reaksiya doğurmur. Valter Şendi özünün yetkin oğlunun ölümünü biləndə antik tarixdən misallar gətirərək, nitq söyləyir, Roma imperatorları haqqında kəskin lətifələrlə çıxışını qurtarır. Valter Şendi kiçik oğlu doğulan momentdə doktor Slopla sxolastik mübahisə edir, Tobi dayı isə özünün növbəti “mühasirəsi”ndən danışır. Zəhmətsiz ticarət hesabına yaşayan Valter Şendi Sternin gülüş predmetinə çevrilir. Burjua qənaətcilliyi Sternin gülüşünə səbəb olur, Valter Şendi Yelizaveta Mollin və onun əri ilə hamiləliklə bağlı müqavilə imzalayır. Bu müqavilə Yelizavetaya Londonda həkimlərin nəzarəti altında uşaq doğmağa hüquq verir. Valter Şendinin burjua pedantlığı və komik diqqətcilliyi sxolastik, mücərrəd mühakimələrə meyilliliyində üzə çıxır.

Stern Valter Şendini rasional filosofluğa iddiası və gözəl nitqi ilə Tobi dayının insani hissini, sadəliyini, xeyirxah təmiz qəlbliyini, səmimiliyini qarşılaşdırır. Yazıçı hər iki qardaşı kifayət qədər faydasız varlıqlar kimi təsvir edir. Tobi dayı özünün xoşu gəldiyi hətta nikaha girdiyi dul qadın Vodmendən çəkinir. Valter Şendi özünün təsərrüfatındakı bütün təşəbbüslərinin daim müvəffəqiyyətsizliyinə dözür, cırıldayan qapı petləsi haqqında nitq söyləyir, amma evdə heç kim bu cırıldayan petləni yağlamağı düşünmür. Valter Şendi oğluna gurultulu ad vermək istəyir, “Tristram” adı onda ikrah doğurur. Elmə maneçilik doktor Slopun şəxsində ən qəmli nəticələrə gətirib çıxarır, o, özünün kitab yazdığı mamaça kəlbətini ilə uşağın burnunu əzir.

Dünyanın irrasional kimi qəbul olunması, məntiqi təfəkkürə uyğun olmaması, insanın bütün gücünü məhv etməsi və s. haqqında fikirlər Sternə romanın irrasional, o düşüncəyə uyğun gələn qeyri-məntiqi süjetini qurmağa imkan verir. Stern şüurlu olaraq, XVIII əsrin görkəmli yazıçılarının tapdığı realist təhkiyənin formasını pozur. O, hadisələrin qeyri-məntiqi gedişini izləməyə çalışır, özünün düşüncəsinin əcaib inkişafını subyektiv başlanğıcın ən yüksək pilləsinə qaldırır. Stern başqa yazıçıların real hadisələrin ardıcıl təsvir etmə təşəbbüsünü ələ salır. Stern üçün belə təsvir, belə təşəbbüs əhəmiyyətsizdir. Müəllifin hər hansı subyektiv həyəcanları və ya təsadüfi düşüncələri böyük maraq doğurur. Romanın belə maraqlı kompozisiyası məntiqi təfəkkürün üzərində masqaranı əks etdirir. Məsələn, müəllif romanın qəhrəmanını 9-cu kitabda 5 yaşında təsvir edirsə, bunun təsdiqi sonra şübhə doğurur, çünki o, Tristramın haqqında yetkin insan kimi danışır və onun obrazı çox aydın şəkildə sonrakı hissələrdə görünür. Biz romandan onun ağır ciyər xəstəliyinə tutulduğunu bilirik, hətta Fransaya səyahətini də oxuyuruq. Yol üstə Tristram oxucuya özünün sevimli Cennisi haqqında məlumat verir. Cenni haqqında müəllif çox səmimi danışır, hətta yaşı 40-dan çox olan Tristramın qızı haqqında da eyni səmimiyyətlə söhbət açır.

Sternin ikinci əsəri – “Fransa və İtaliyiya sentimental səyahət” 1768-ci ildə yazılmışdır və özünün qəribə süjet xətti ilə seçilir. Əsər naməlum oxucu ilə söhbətdən çıxarılmış fraza ilə başlayır: “Fransada bu yaxşı qurulub!”. Bu həqiqətə inanmaq üçün keşiş Yorik özünün alt paltarını götürüb Fransanı səyahətə çıxır. Stern özünün təhkiyəsini din və keşişlər üçün uyğun adlandırır. “Mən bundan başlayıram ki, birinci frazanı yazıram və güman edirəm ki, Allahın hökmranlığı nisbətən ikincidir”, - deyə Stern elan edir. O, ədəbiyyatda öz romanlarındakı qəribə quruluşu istehzalı surətdə müəyyən edərək, bu cür nifrətlə möhürünü vurur. Romadakı keşiş Yorik obrazına avtobioqrafik obraz kimi yanaşmaq olar. “Tristram Şendi”də də belədir. Stern Yorik adını “Hamlet” faciəsindən seçmişdir. Hamlet “Poor İorik!” sözünü təlxəyin kəlləsinə deyir. Stern bu sözü keşiş Yorikin qəbri üzərində yazıya çevirir. Bu söz romantiklər və sentimentalistlər arasında populyarlıq qazanır. Stern öz qəhrəmanının ifrat subyektivizmini, marağı və xırda hisslərini “Sentimental səyahət” romanının girişində qeyd edir. Yorik səyahətçilərin müxtəlif kateqoriyalarını sadalayır (bayram sevən səyahətçilər, hər şeylə maraqlanan səyahətçilər, şöhrətpərəst səyahətçilər, tünd xasiyyətli səyahətçilər, əlacsız səyahətçilər), özünü isə sentimental səyahətçi adlandırır. O, özünün hisslərini görünən səbəblərdən asılı olmayaraq, çox yüksək qiymətləndirir. Səyahətin sonrakı təsviri, keşiş Yorikin hisslərinin və əhvalının təsvirinə çevrilir. Stern demək olar ki, Fransanın təbiətinə və məişətinə, fransız şəhərlərinin diqqətəlayiqliyinə yer ayırmır. Bunun əvəzində müəllif qəhrəmanının həyəcanlarını, çox cüzi bəhanələrini onlarca səhifədə verir. Yorikin başlıca həyəcanları onun yüksək xarakterindən ayrılmır. O, eqoist, şöhrətpərəst və özünəvurğundur. O, sentimentalistlərə məxsus olan dərəcədə həssasdır, hər hansı bir səbəbə göz yaşı tökür, onda mərhəmət hissi oyanır. “Mən qadın kimi zəifəm, oxuculardan xahiş edirəm gülməsinlər, mənə rəhm etsinlər”, -Yorik deyir. Stern Yorikin fəaliyyətinin elastikliyini eqoist inadla gizlədir. Romanın əvvəlində Yorik burqund şərabından içib əhvalı yüksəlir, insanlara sevgi, onların əzablarına ürəyi yanan adam kimi çıxış edir və ucadan qışqırır: “Mən fransız kralı olaramsa, yoxsullar üçün uyğun gələn dəqiqələrdə məndən atalarının çamadanını xahiş edə bilərlər”. Burada, əlbəttə, birbaşa fransız kralına, fransız qanunlarına olan gülüş gizlədilir. Sternin fikrinə görə, böyük ürəyi olan insan yoxsulları qarət edə bilməz, onun buna ehtiyacı yoxdur. Bu əhval-ruhiyyə ilə Yorik mehmanxanada səyahət edən katolik monaxı ilə qarşılaşır, monax ondan katolik monastırı üçün ianə istəyir. Yorik təmtəraqlı ifadələrlə onun xahişini rədd edir, söyləyir ki, özünün doğma ingilis sahillərində minlərlə bədbəxtləri qoyub gəlib, ona görə də yadelliləri mükafatlandırmaq istəmir. Yorikin bu haqda niyyəti çox nəcibdir, lakin Stern oxucuya başa düşməyə imkan yaradır ki, bu, sadəcə Yorikin xəsisliyinin əriyib yox olmasıdır. Bunun ardınca Yorik güclü peşmançılıq hissi keçirir. Həmin monaxla sonrakı görüşündə Yorik onu salamlayaraq, tısbağa qabığından düzəldilmiş burunotu qabı verir, monax isə əvəzində ona sadə buynuz bağışlayır. Bundan sonra monaxın (Lorensonun) həyəcanlandırıcı həyat tarixçəsinin təsviri verilir. Bir vaxtlar o, hərbi şöhrətdən və məhəbbətdən ümidini üzərək, monastıra düşmüşdür. Onun adının Lorens seçilməsi də təsadüfi deyil. Yazıçı Yorik – Stern – Lorens adlarında bir yaxınlıq, insanların qardaşlaşmasını görür. Bu epizodlar çox təsiredicidir. Sternə səcdə edənlər bunu anadangəlmə xeyirxahlıq və insan hissiyyatının sübutu kimi qəbul edirlər. Stern Yorikin ikinci eqoist hərəkətinin səbəbini göstərir. Mehmanxanaya tanış olmayan gözəl bir qadın gəlir. Yorik onu sevməyə ləngimir. Qadın monaxla söhbət edir. Yorik qorxur ki, qadın onun xəsisliyini bilər, ona görə də özünə qarşı xoş təəssürat oyatmağa çalışır.

Sternə görə insana xas olan bu eqoizm dözülməzdir. Bu eqoizm Bastiliya və köləlik haqqında fəsillərdə qeyd olunur. Yorik Paris mehmanxanasında qəfəsə salınmış sığırçının çığırtısını eşidir: “Çıxa bilmirəm”. O, Bastiliyanı mühasirəyə alanların söhbətini eşidir. Bu cüzi, səmimi təəssürat onda sentimentalizmin qaydaları üzrə coşğun reaksiya yaradır. O, qəfəsi sındırıb, sığırçını buraxmaq istəyir, Bastiliyada haldan düşmüş əsirlərin yerində özünü hiss edir. O, köləliyin dəhşətləri və azadlığın sevinci haqqında ehtiraslı nitq söyləyir. Sternin fransız oxucuları üçün bu çıxışı Bastiliyanın dağıdılmasında və inqilab ərəfəsində inqilabi ruhda səslənirdi. Yorikin bütün həyəcanları onun pasportunun olmaması və Bastiliyaya düşə bilməmək qorxusu ilə nəticələnir. Yazıçının Bastiliya haqqında mühakimələri onun despotizmə nifrətini göstərir.

Sternin yaradıcılığı Qərbi Avropa ədəbiyyatının inkişafında böyük rol oynamışdır. Qete Stern haqqında yüksək fikirdə olmuş, “hər bir ziyalı hökmən Sterni oxumalıdır” demişdir. O, yumoristik roman janrının yaradıcısıdır. O, əsərlərində həyat və varlıq haqqında irəli sürülmüş məsələlərin bolluğu ilə Volterə və Didroya yaxınlaşır. V.İ.Belinski onun yaradıcılığını yüksək qiymətləndirib demişdir: XVIII əsr özünü yeni formada ifadə edə bilən romanını yaratdı: Volterin fəlsəfi povestlərini, Sviftin və Sternin yumorlu hekayələrini – budur XVIII əsrin həqiqi romanı (s.409).

**XVIII əsrin sonunda ingilis ədəbiyyatı**

Bu dövrün ədəbiyyatı sentimental ədəbiyyatdan realist ədəbiyyata keçidi əks etdirir. Stern, Qoldsmit kimi yazıçıların davamçıları kimi Bruk və Mekkenzini, Ceyms Makfersonu, Tomas Çattertonu, Uilyam Bleyni, Vilyam Qodvini, Robert Bernsi və başqalarını göstərmək olar. XVIII əsrin sonunda yaşayan bəzi şair və yazıçıların yaradıcılığında hələ sentmentalizmə meyil müşahidə olunurdu. Bu dövrün yaradıcı şəxsiyyətlərinin yaradıcılığında xalq yaradıcılığından istifadə etmək yaxşı bir xüsusiyyət kimi diqqəti cəlb edir, eyni zamanda XVIII əsrin sonunda romantizmə meyillənmək də yazıçıların əsərlərində xüsusilə özünü göstərməkdə idi. Bu da birbaşa xalq yaradıcılığından istifadə edən yazıçıların əsərlərinin məzmununda hiss olunurdu. Cəngavərlik, qəhrəmanlıq mövzularından əl çəkən yazıçı və şairlər öz ədəbi yaradıcılıqlarındakı boşluğu doldurmaq üçün xalq həcvlərinə, balladalara, nağıllara, əfsanələrə, bir sözlə, xalqın yaddaşında olan bədii materiallara məhz onları yaşatmaq üçün müraciət edirdilər. Belə materiallara 1765-ci ildə Tomas Persin tərtib etdiyi “Qədim ingilis poeziyasının abidələri” adlı xalq balladaları və nəğmələrindən ibarət toplunu misal göstərmək olar. Bu topluda Robin Qud haqqında nəğmələr, tarixi, qəhrəmanlıq, məhəbbət balladaları əks olunmuşdur. 1802-ci ildə isə eyni cür toplunu Valter Skott çap etdirmişdi.

XVIII əsrin sonunda xalq yaradıcılığı ənənələri əsasında yazan iki şair – Ceyms Makferson və Tomas Çatterton daha çox məşhur idi.

Ceyms Makferson 1736-cı ildə şotland kəndlisi ailəsində dünyaya gəlmişdi. Şair hələ uşaqlığından folklor mühitində boya-başa çatmışdı. Kənd müəllimi işlərkən folklor toplayıcısı kimi də məşhurlaşmışdı. 1762 – 1765-ci illərdə yazdığı “Ossian poeması” da folklor ənənələrindən istifadə edilməklə yazılmışdı. Bu kitaba iki poema – “Finqal” və “Temora” və bir neçə şeir parçaları daxil idi. Makferson bu poemalarını və nəğmələrini əfsanəvi kral Finqalın oğlu el şairi – bard Ossiana həsr etmişdir. O, bu əsərlərdə sanki qədim şotland dilindən tərcümə edən şair kimi çıxış edir. “Ossian poeması”nda parlaq ədəbi yalanlar, uydurmalar vardır. Müəllif bu əsəri şotland xalq poeziyasının ruhunda qələmə almışdır. Makfersonun şifahi xalq ədəbiyyatına böyük marağı var idi. Şotland varlıları ona pul verərək folklor abidələrinin axtarışına göndərmişdilər, ondan “İliada”ya uyğun olan epopeyaların mətnlərini tələb edirdilər.

“Ossian poeması” bütün Avropada şöhrət qazanmışdı, İngiltərədə qızğın polemikaya səbəb olmuşdu. Çoxları, hətta tənqidçi Conson bu poemanın orijinallığını inkar edirdi. Çox sonralar məlum oldu ki, Makferson dolayısı ilə qədim şotland və irland xalq nəğmələrindən istifadə edərək onların əsasında müstəqil əsər yazmışdır.

Xalqın yaddaşında Ossiana – bard Oysina irland mənşəli, onun atası Finqal isə Finna Mak – Kumhayl kimi həkk olunmuşdur. Makfersonun poemasında Ossian pirani qoca kimi təsvir olunur. O, öz arfası ilə qəmli ay işığında və ya tufanlı gecələrdə xarabalıqlar arasında gəzib dolaşır, özünün əvvəlki silahdaşları haqqında nəğmələr oxuyur. Onun nəğmələrində qüdrətli Finqalın ziyafətləri və hərbi yürüşləri, Morven ölkəsini idarə etməsi, Selma qəsrində öz döyüşçüləri ilə əylənməsi vəsf edilir. Poemanın əsas epizodunu məhəbbət xətti təşkil edir. Şotland xalq poeziyasında geniş yayılan nəsillər arasında düşmənçilik və iki sevənin həlak olması motivindən Makferson istifadə etmişdir. Ossianın nəğmə qoşduğu gözəl qızlar (Kolma, Daura və b.) valideynlərini tərk edərək sevdikləri ilə qaçırlar, lakin onlar nəsil düşmənçiliyinin, qəddarlığın qurbanına çevrilib həlak olurlar. Kolma təkbətək döyüşdə bir-birilərini öldürən nişanlısı və qardaşı üçün göz yaşı tökərək qəmdən ölür. Daura dənizlə əhatə olunmuş qayada həlak olur, qardaşı, nişanlısı və atası onu qurtarmağa cəhd edirlər. Poemada hər bir qəhrəmanın sonu faciə ilə, qəbirlərin təsviri ilə bitir.

Ceyms Makfersonla eyni dövrdə yaşayan şair Tomas Çatterton da şifahi xalq poeziyasına bağlı sənətkarlardan biridir (1752 – 1770). Onun həyatı o qədər faciəli olmuşdur ki, romantik istiqamətdə yazan çoxlu şairlərin əsərləri üçün mövzuya çevrilmişdir. Onun həyatından İngiltərədə Vordsvort, Kolric, Fransada Alfred de Vinyi (“Çattertonun ölümü”, 1835) və b. yazmışlar. Çattertonun faciəli həyatı olmuşqdu, o, yoxsul təbəqədən çıxmışdı, istedadlı şair idi, özünə varlı himayəçi axtarmağa məcbur olmuşdu.

Tomas Çatterton Bristol şəhərində kasıb bir ailədə böyümüşdü, vəkil kontorunda mirzəlik edirdi. O, böyük həvəslə Bristol kilsələrinin arxitekturasını və qədim əlyazmaları öyrənirdi. XV əsrdə yaşamayan şair Tomas Roulinin adına xalq balladası ruhunda silsilə şeirlər yazırdı. Bu balladaları dostu və himayəçisi Kanninqə həsr etmişdi. Rouli adı Çattertonun əbədi təxəllüsü olmuşdu. Özünün “Roulinin şeirləri”ndə Çatterton Bristolun uzaq keçmişini, Ağ gül, Qırmızı gül müharibəsindən epizodları, cəsur və qorxmaz adamların “Bristol faciəsi” adlı balladasında krala qarşı üsyan qaldıran, boynu vurulan Çarlz Bouvdin kimi şəxslərin qəhrəmanlıqlarını təsvir etmişdi. Bədii formaya gəlincə, o, XV əsr xalq balladalarının və Cefri Çoserin poeziyasının üslubundan yararlanmışdı. Çatterton ehtiyac və məhrumiyyətlərdən bezərək, 18 yaşında qazanmaq və şöhrət ardınca Londona gəlir. Özünün şeirləri üçün heç bir messenata müraciət etmir. **Bristo**l **aktikvari keyfiyyətində onların** **(s.413)** hüsn-rəğbətindən istifadə edərək Horatsi Uolpola (yazıçı, baş nazir Robert Uolpolun oğlu) özünün əsərlərini göndərir. Horatsi Uolpol ona kobudcasına ədəbiyyatdan əl çəkməyi məsləhət görür. Düşdüyü çətin vəziyyət, uğursuzluq, kasıblıq onu özünə qəsd etməyə məcbur edir.

Ölümündən əvvəl özünün himayəçilərini ifşa edən şeirlər yazır. Çatterton öləndən sonra şöhrət qazanır, XVIII əsrin 70-ci illərində onun özünəməxsus istedadı qiymətləndirilir, amma özü ingilis burjuaziyasının soyuq ürəyinin qurbanı olur.

Uilyam Bleyk də yoxsulluq içində ölmüşdür (1757 – 1827). O, yüksək istedada malik şair olmuşdur, amma bu istedad onun həyatında fayda verməmişdir. O, eyni zamanda rəssamlıq və oymaçılıq da etmiş, çəkdiyi şəkilləri, oymaları sataraq nadir kitablar almışdır. Onun ən yaxşı toplularından “Günahsızlıq nəğmələri” (1789) və “Sınaq nəğmələri”ni göstərmək olar. Bunlardan birincisi uşaqlara və onların körpəlik dövrünə, şən həyatına, uşaqlıq dünyasının təsvirinə həsr olunmuşdur. Lakin “Sınaq nəğmələri”ndəki faciəvilik birinci topludakı şən optimizmi təkzib edir. Bleyk “Sınaq nəğmələri”ndəki bütün şeirlərini bu polemika ilə təmin edir. “Günahsızlıq nəğmələri”ndəki şən “Quzu” şeiri qəmgin ruhda olan “Pələng” şeirinə qarşı qoyulmuşdur. Bu şeirdə qəddar yırtıcının obrazı verilmişdir. “Müqəddəs cüməaxşamı” şeirində biz uşaqların əzablarını görürük. Burada xoşbəxt uşaqlığın idillik mənzərəsi birinci silsilədən olan eyniadlı şeirlərdəki əzablara qarşı qoyulmuşdur. Kəskin sosial tənqid, Allahın inkar edilməsi “Sınaq nəğmələri” üçün xarakterikdir. Bleykin 30 illik dumanlı, sevincsiz yaradıcılığı (“Peyğəmbər kitabları” – “Telin kitabı”, “Göy və cəhənnəmin nikahı”, “Albionun qızının qarabasması”, “Amerika” və b. - 1789 – 1820) çox genişdir. Mikelancelonun (rəngkarlıqda) və Miltonun (poeziyada) təsiri ilə Bleykin yaradıcılığında titan obrazlar və mürəkkəb simvollar özünü büruzə verir. O, əsərlərində Yurayzen obrazının antidini təfəkkürünü, oğlu Ork ilə mübarizəsini qələmə alır. Bleykin poemalarında dumanlı obrazlar və kosmik lövhələr onun fırtınalı dövrünü – fransız inqilabını, Amerikanın azadlığı uğrunda mübarizə, sənaye inqilabı və s. əhatə edir. Bleyk tərəqqipərvər şair, azadlıq uğrunda ingilis inqilabçı romantiklərinin sələfi olaraq tanınmışdır.

XVIII əsrin sonlarında İngiltərədə radikal-demokratik sosial mübarizənin yüksəlişi ilə qarşılaşırıq. İngilis burjuaziyası başda Uilyam Pitt olmaqla fransız inqilabına qarşı çıxdı. Uilyam Pitt hərbi ittifaq yaradaraq, fransız inqilabını boğmağa çalışırdı. Fransada ingilis pulu provakasiyanın (diversiyanın, qiyamın) yüksək növünə qarşı dayanıqlığını saxlayırdı. İngilis burjuaziyası özünün köhnə prinsiplərindən əl çəkmək istəməyərək, özünün inqilaba qarşı nifrətini nəzəri cəhətdən əsaslandırmağa çalışırdı. 1790-cı ildə viqlərin lideri Berkin “Fransız inqilabı haqqında düşüncələr” traktatı çap olundu. Bu illərdə kortəbii xalq hərəkatı da baş vermişdi. Fransız inqilabı bu hərəkatı canlandırmışdı. Kiçik burjuaziyanın radikal dairəsi ingilis donanmasında baş verən üsyana dəstək vermişdi. Donanmanın üsyan başçıları korrespondent cəmiyyəti yaradaraq özlərini yakobinçilər adlandırmışdılar. Onlar fransız inqilabına tərəfdar olmuşdular. İngilis hökuməti başda Pitt olmaqla həmin inqilabi demokratik çıxışlara zərbə vurmuşdu. 1794-cü ildə Uilyam Pitt xüsusi qanunla şəxsiyyətin toxunulmazlığı haqqında qanunu ləğv etmişdi. Bundan sonra yakobinçiləri, korrespondent cəmiyyətinin üzvlərini həbs etməyə başladılar.

Radikal-demokratik istiqamətin nümayəndələrindən biri olan London korrespondent cəmiyyətinin üzvü Vilyam Qodvin (1756 – 1836) həm də dinin və monarxiyanın əleyhdarı, utopik sosializmin sələfi idi. O, 1798-ci ildə “Siyasi ədalət haqqında tədqiqatlar” adlı fəlsəfi-siyasi traktatını yazmışdı. Qodvin tələbata görə bölgünü, xüsusi mülkiyyətin ləğvini həyata keçirən gələcək cəmiyyətin cizgilərindən inamla danışırdı. O, xüsusi mülkiyyəti əsarətin, zülmün əsası hesab edirdi. XVIII əsrdə İngiltərənin kiçik burjuaziyasının ideal cəmiyyət haqqında illüziyaları Qodvinin təsəvvürlərinə uyğun idi. O, bir neçə roman müəllifidir. Qodvin “Kaleb Vilyams” ictimai romanında ingilis istismarçı cəmiyyətini təsvir etmişdi. Romanın qəhrəmanı kasıb fermer oğlu aristokrat Foklendin xidmətçisi, bilikli və nəcib gənc Kaleb Vilyamsdır. Romanda mülkədar Tirrelin mənfi obrazı yaradılmışdır. O, öz qəddarlığı ilə kasıb qohumu miss Melvilin məhvinə səbəb olur. Qodvin özünün sosial ifşası ilə bir az da irəli gedərək hakimiyyətin və xüsusi mülkiyyətin “xeyirxah” mülkədar Foklendə əxlaqsız təsirini göstərir. Foklend Qirrelə olan qəzəbini boğa bilməyərək onu dueldə öldürür, bütün gücü ilə bu hadisəni gizlətməyə çalışır. Özünün var-dövlətindən istifadə edərək, bu hadisəni iki kasıbın – ata ilə oğulun üstünə yıxır, onların məhvinə səbəb olur. Foklend təsadüfən bu sirri bilən kasıb Vilyamsı da həbs etdirir.

Qodvin romanda pulun gücünü, varlıların cəzasızlığını, kasıbların hüquqsuzluğunu əks etdirmişdir. Qodvinin yaradıcılığı və siyasi baxışları gələcək mütərəqqi ingilis ədəbiyyatının inkişafında müsbət rol oynamışdır.

XVIII əsrin sonunda ingilis və şotland ədəbiyyatında inqilabi tendensiyanın aparıcısı kimi Robert Berns çıxış edirdi (1759 – 1796). Robert Berns Şotlandiyanın Eyr şəhərində kasıb kəndli ailəsində anadan olmuşdur. Atası gildən daxma düzəldib üstünü samanla örtmüşdü. Qışda burada soyuqdan yaşamaq mümkün deyildi. Buna görə də xəstə anası qonşuda isti sığınacaq tapmalı olmuşdu. Şair özünün bu cür ağır həyatını “Robin” şeirində qələmə almışdı:

Kənddə bir oğlan doğuldu,

Lakin onun doğulduğu gün

Təqvimdə qeyd edilməmişdi.

Kimə lazım idi Robin?

Amma təqvim qeyd etmişdi

Filan hökmdarın varlığını.

Nə vaxt ki, Robin doğuldu,

Evin yarığından yanvarın soyuğu üfürdü,

Onu çoxlu haqsızlıqlar gözləyirdi.

Amma o, ürəyi ilə hamısına qalib gəldi

Oğlan məşhurlaşacaq,

Ailəsini şöhrətləndirəcək. (s.420)

(Sətir tərcüməsi)

Doğma Şotlandiyada xalqının milli qəhrəmanlarına, poetik hekayətlərinə və nəğmələrinə olan məhəbbət onu ilhama gətirirdi. Xüsusi şotland qəhrəmanı Uollesin taleyi və qəhrəmanlığı özünə cəlb edirdi. Uolles XII əsrdə ingilislərə qarşı üsyana qalxmışdı, edam edilmişdi. Uollesin tərcümeyi-halı Bernsin sevimli kitabına çevrilmişdi. R.Berns minnətdarlıqla qoca Betti Davidsonu xatırlayırdı. Onun evində yaşayarkən çoxlu xalq əfsanəsi, nağıl və nəğmələr dinləmişdi. O, uşaqlığından xalqına kömək etməyi arzulamışdı. İlk şeirlərinin birində bunu ifadə etmişdir.

Onun bədii istedadı 15 yaşından parlamağa başlamışdır. O, çöldə atasına kömək edərkən şeirlər qoşurdu. Qonşular və əzizləri bu vaxt ona mane olmamağa çalışırdılar. Onun şeirləri, balladaları və epiqramları tezliklə yayılmağa başladı. Onun poeziyasının əsasını xalq yaradıcılığı təşkil edirdi. O, qədim xalq mahnılarının motivlərində şeirlər qoşur və müvəffəqiyyət qazanırdı. Onun şeirləri asanlıqla nəğməyə çevrilirdi. Xalq şeirindəki epitetlərdən, təkrarlardan və nəqəratlardan Berns uğurla istifadə edirdi.

Ehtiyac və əmək Bernsin həmişə yol yoldaşı olmuşdur. 1784-cü ildə atasının ölümündən sonra Robert və qardaşı Gilbert borca düşdülər. Lendlordun (torpağını icarəyə verən mülkədar) işlərini idarə edənlə toqquşması, mülkiyyətinin qeydə alınmaması, borc üzündən həbsə düşmək təhlükəsi onun həyatında iz qoymuşdur. Bernsin müstəqil xarakteri, puritançılığa əyləncəli münasibəti, xüsusilə yerli varlılara və kilsəyə qarşı yazdığı kəskin epiqramları ona çoxlu düşmən qazandırmışdı. Sevdiyi qızın atası da qızını kasıb şairə ərə vermək istəməmişdi. Bu ağır günlərlə Berns Yamaykaya getməyi qərara alır, ona hesabdar vəzifəsi təklif etmişdilər. O, belə fikirləşirdi ki, işləyib pul qazanacaq, sevgilisi Cim Armor ilə evlənəcək. Lakin əhvalı sevgilisindən və vətənindən ayrılacağına görə pisləşdi. Onun həmin dövrdə yazdığı şeirlərdə də bu hiss olunur (“Əlvida”). Yamaykaya getmək üçün onun pulu yox idi. Lazım olan pulu toplamaq üçün Berns özünün “Əsasən şotland dialektində şeirlər” toplusunu nəşr etdirdi. Toplunun möhtəşəm müvəffəqiyyəti şairi heyrətə saldı. R.Berns Yamayka əvəzinə Edinburqa getdi. Onu “mədəniyyətin hamiləri” dəvət etmişdilər. “Ossian poeması”ndan tərbiyə alan, xalq poeziyasının dəbli kultunu qəbul edən “hamilər” xəsisliklə gənc şairin üstünə düşdülər. Onu yuxarı təbəqənin üzvləri öz salonlarına dəvət etdilər. Bernsin əsl xalq mahnıları təmtəraqla qəbul olunur. Xalq onları sevirdi. Müasirlərindən biri yazırdı ki, fermadakı sadə muzdurlar və xidmətçilər ağır əmək nəticəsində qazandıqları pulları Bernsin kitabı üçün xərcləyirdilər. Hələ o vaxt 15 yaşı olan Valter Skott R.Bernsin şeirlərindən təsirlənərək yazırdı: “Mən bir dəfə onu ədəbiyyatçıların əhatəsində gördüm. Onda biz gənc idik, susurduq, dinləyirdik. Mən gördüm ki, o, oturmuş halda təsvir olunan uşaq və yanında itin şəklinə baxır, yanaqlarından göz yaşı axır. Şairin üzünün cizgiləri iri idi, onun gözləri poetik məna ifadə edirdi və temperamentli idi. Mən belə göz yaşları görməmişdim”. İkinci şeirlər kitabı daha geniş yayıldı, ona maddi cəhətdən çox kömək etdi. Berns balaca bir ferma aldı, Cim Armorla birlikdə orada yaşamaq istəyirdi. R.Berns Şotlandiyanın dağlıq rayonlarına səyahət etmək fikrində idi. O, təbiətlə tanış olmaq, xalqın qəhrəmanlıq keçmişini öyrənmək üçün səyahətə çıxdı. Biz onun gündəliyindəki yol xatirələrindən şotland dağlılarının həyatının, məişətinin təsvir olunduğunu görürük. Səyahət zamanı o, özünün məşhur şeirini – “Dağlarda mənim ürəyim…” şeirini yazdı. Robert Berns səyahətdən qayıdandan sonra atasının iradəsinə zidd olaraq Cim Armorla evləndi. Artıq onun ehtiyacını ödəmək üçün imkanı var idi. Əvvəlki kimi şeirlər yazırdı. Varlı, tanınmış Edinburq cəmiyyəti isə onu ruhdan salırdı. Onun yaradıcılığında milli-irticaçı, yakobitçi şeirlər axtarmağa çalışırdılar. Onun babası yakobit üsyanında iştirak etmişdi. Bu üsyan ingilis işğalçılarına qarşı milli-azadlıq mübarizəsi idi.

Onun əməksevərliyinə baxmayaraq, ferması iflas oldu. 1791-ci ildə fermanı satıb Damfris şəhərində xırda aksiz məmurunun yerini tutdu. Fransadakı inqilab fırtınası Bernsin də ürəyində əks-səda doğurdu. O, Fransa inqilabına açıq olaraq rəğbətini ifadə etdi. Bir dəfə Edinburq teatrındakı tamaşadan çıxarkən “Allah, kralı hifz elə” himnini ifa edən musiqiçilərə qışqırdı: “Ça iça”nı daha yaxşı ifa etmək olar”.

İkinci epizod: Berns gömrük və aksiz məmurları ilə birlikdə kontrabandist gəminin tərk-silah edilməsində dostları ilə birlikdə iştirak etdi. Auksionda gəminin topu satıldı. Berns onu satın alaraq Fransaya, Konventə hədiyyə kimi göndərdi. Berns təqiblərə məruz qaldı, o, zorla öz yerini qoruya bildi. Aksiz idarəsi ona ciddi xəbərdarlıq etdi: “Xidmət et, amma düşünmə”. Bu əmrin arxasında Berns yazmışdı:

Siyasətdə kar və kor ol,

Əgər sən gedirsənsə yamaq olmağa,

Sən bilirsənmi görmək və eşitmək

Varlıların qismətidir. (s.423)

Bernsin fransız burjua respublikasına münasibəti Fransada 1794-cü ildə baş vermiş əks-inqilabi termidor çevrilişindən sonra və hakimiyyətin jirondistlərin (iri burjuaziya nümayəndələri, əks-inqilab tərəfə keçənlər) əlinə keçməsi ilə dəyişdi. Berns fransız burjuaziyasının işğalçılıq siyasətini, xüsusilə Napoleonun hakimiyyətə gəlməsinin səbəblərini başa düşüb, Şotlandiya sahillərinin qorunması üçün xalq könüllü dəstələrinin yaradılması təklifi ilə çıxış etdi. Bir şeirində şair yazırdı: “Təkcə britaniyalı əli ilə Britaniya müsibətini islah etmək olar”.

Robert Bernsin xəstəliyi ona əməklə məşğul olmağa ciddi şəkildə mane olurdu. O, revmatizmin ağır formasına düçar olmuşdu. Belə bir ağır vaxtda aldığı gəmi üçün borclu qalan Bernsi tacir məhkəməyə verdi. Bernsin 7 funtu yox idi ki, borcunu qaytarsın; ölüm ayağında olan şairi borc həbsxanası təhdid etməyə başladı. O, ümidsiz halda birinci və axırıncı dəfə özünün şotland nəğmələri toplusunun naşiri, pulsuz olaraq hədiyyə etdiyi Corc Tomsona pul üçün müraciət etdi. Tomson ona xeyli pul göndərdi, artıq pulları qəbul etməyən şair 1796-cı il iyulun 21-də vəfat etdi. Şairin ölümündən bir neçə gün sonra oğlu dünyaya gəldi, ailəsi ehtiyac içində yaşamağa başladı.

R.Bernsin yaradıcılığı gələcəyə qızğın inam və cəsur inqilabi fikirlərlə aşılanmışdır. “Pak kasıblıq” şeirində Berns pak, təmiz əməkçiləri varlılara və saray əyanlarına qarşı qoyur:

Kral özünün xidmətçisini

General təyin etdi.

Lakin o, heç cür təmiz adamları

Təyin edə bilmir. (s.424)

R.Berns özünün demokratik fikirlərindən imtina etməyərək inanırdı ki

Gün gələcək və saat ötəcək,

Nə vaxt ki, ağıl və şərəf

Bütün dünyada növbəsində gələcək.

Birinci yerdə duracaq

Mən sizə söyləyə bilərəm

O gün gələcək ətrafdakı

Bütün adamlar qardaş olacaq! (s.424)

(Sətri tərcümə)

Şair fransız inqilabı hadisələrinə “Azadlıq ağacı” şeirini həsr etmişdir. Bu şeir şairin ölümündən 40 il keçəndən sonra çap olunmuşdur. Bu şeirdə Berns kral XVI Lüdovikin edam edilməsini alqışlayır və gənc fransız respublikasına qarşı İngiltərənin başçılıq etdiyi irticaçı koalisiyaya nifrətini ifadə edirdi. Berns bu şeirdə ümid edir ki, nə vaxtsa Britaniyada azadlıq ağacı çiçək açacaq. O, xalqa, onun igidliyinə, azadlığa susamasına inanır. “Con Arpa toxumu” şən nəğməsində arpanı və pivəni mədh edən şair qələmi ilə xalqı azadlığa və igidliyə çağırır. Bu şeir kəndli üsyanları dövrünün nəğmə ənənəsindən doğulmuşdur.

Üç kralı qovdu o,

Və həll olunmuşdu

Əbədi yox olacaq

Con Arpa toxumu.

Əmr verdi qazsınlar paya ilə

Kralın qəbrini.

Şanlı Con, igid döyüşçü

Torpaqdan çıxmamışdı

Dağ yamacını otlar örtmüşdü.

Çayda su bol idi.

Torpaqdan çıxmışdı

Con Arpa toxumu.

Hər halda tərs və inadcıl idi.

Yayın istisində təpəlikdən

Düşməni nizəsi ilə qorxudur

Başını silkələyərək. (s.425)

(Sətri tərcümə)

Robert Bernsin poeziyası milli-azadlıq mübarizəsinin pafosu ilə fərqlənir. Şair XIII əsrdə ingilislərə qarşı mübarizə aparmış Robert Bryüs və Uollesin qəhrəman obrazını da şeirlərində yaratmışdır.

Bernsin şeirlərinin çoxu dostluğa və məhəbbətə həsr edilmişdir. Bu şeirlərdə Bernsin demokratizmi, həyatsevərliyi, dünyaya münasibəti, əhval-ruhiyyəsi parlaq əksini tapır. Onun dostları özü kimi fermerlərdir, əməksevər kəndlilərdir. Onlar ağır işdən sonra bir parç pivə içib şənlənirdilər. Bernsin şeirlərinin qəhrəmanları ciddi və gözəl kənd qızlarıdır. Berns heç vaxt tanınmış gözəllərə şeir qoşmamışdır, qadın gözəlliyinin təsviri üçün mifoloji, yaxud zərif müqayisələr aparmamışdır. O, öz qəhrəmanını çöl çiçəkləri ilə müqayisə edir, onların gözəlliklərindən fəxrlə söhbət açır. Məsələn, “Ayaqyalın qız” şeirində yazır ki, “Belə ayaqlar rəngli tumacdan və ya atlasdan geyinməlidir, belə qız karetada oturmalı, bizi ötməlidir” (s.426).

Bernsin şeirlərində oxucunun gözü qarşısında sadə şotland qadınının xoşa gələn şən və nazlı obrazı canlanır. Meri, Cin, Enni cır-cındır paltarda gəzir, bütün günü işləyir, axşamlar isə sevgililərinin görüşünə tələsir. “Findley”, “Narahat Villi”, “Gecə söhbəti”, “Qızlar nəğməsi”, “Sən məni atıb getdin, Cemi”, “Lord Qreqori” şeirlərində sevən qızların dialoq və monoloqları, qəm və kədərləri incə lirizmlə verilmişdir. Şair məhəbbəti sadə insanın həyatında təbiətin ona bəxş etdiyi böyük xoşbəxtlik hesab edir.

Onun həyatsevər poeziyası təkcə məhəbbəti şöhrətləndirmir. Bu poeziyada təmiz hisslər maddi ehtiyaclara, pulun hakimiyyətinə üstün gəlir. Kömürçünün rəfiqəsi varlı lordun təklifini rədd edir, varlı həyat sürən fermer ailəsinin varisi illərlə sevdiyi nişanlısını, kasıb əsgəri sevinclə qarşılayır. Şair məhəbbətini pula dəyişən, müəyyən hesabla nikah bağlayanları isə şeirlərində tənqid edir. Cenni pulun xatirinə kar qocaya evlənir, Meqqi də belələrindəndir. O, kasıb dəyirmançının ürəyindəki məhəbbəti məhv edərək, özünə varlı və axmaq nişanlı tapmışdır.

Bernsin qəhrəmanları ölümdən qorxmurlar. Bu sevən gənclər vətən yolunda cəsur döyüşçülərdir, ölüm onları qorxutmur.

Dənizlərin, təpələrin arxasında,

Orda toplar od püskürür.

Döyüşçünün döyüşdə ürəyi əsmir,

Bu ürək çırpınır,

Ancaq gecə, istirahət saatında,

Özünün sevimlisini xatırlayanda. (s.427)

Bernsin hətta ölümə məhkum edilmiş qəhrəmanları ruh yüksəkliyini itirmir.

Beləcə şən, qoçaqcasına,

O gedir doğru dar ağacına,

Axırıncı saatda,

Axırıncı rəqsə

Yola düşür Makferson. (s.427)

(Sətri tərcümə)

Bernsin “Ölüm və doktor Xornbuk” balladasında ölüm komik şəkildə təsvir olunur. Ölüm Xornbuka qorxu və ümidsizlik gətirir, ona birinciliyi güzəştə gedir, hamını müalicə etmək bacarığı verir: o, hamını müalicə edir, ölüm kimi məhv etməyə hazırlaşırsa, tamamilə sağlam olanların qəbrinə dava-dərman göndərir. Bernsin “Müqəddəs yarmarka” və”Müqəddəs Villinin ibadəti” şeirləri isə antiklerikal satira kimi diqqəti cəlb edir. “Tem O**'** Şenter” poeması da dini inancların əleyhinə olaraq yazılmışdır. Sərxoş Tem O**'** Şenter cin və əcinnələrin gecə məclisinə düşür, cadugər Cenninin əsirinə çevrilir, onu qovanda qoca madyanının quyruğu qırılır. Berns eyni zamanda qəzəbli keşişin moizəsini və kəndlilərin inanclarını da ələ salır, qotik ədəbiyyatda verilən mistik obrazlara, kabus, kölgə və şeytani qüvvələrdən bəhs edən əsərlərə istehza edir. Berns bu cür mənfi qüvvələri komik planda təsvir edir.

Berns sentimentalistlərdən və romantiklərdən əvvəlki yazıçıların özünün optimizminə, dünyaya təbii, materialist baxışlarına, kəndlilərə qayğı ilə yanaşmasına görə də fərqlənir.

Burjua ədəbiyyatçıları Bernsin bu əsərlərini ayıraraq, onu Tomson və Qreylə eyni sırada sentimentalist şair kimi dəyərləndirmişlər. Bernsin “Kəndlilərin şənbə gecəsi” (1785) adlı idillik tonda yazılmış əsəri vardır. Şair burada fermer ailəsinin patriarxal məişətini təsvir edir. Hər şənbə günü ata yurduna başqa fermalarda muzdur işləyən oğullar, xidmətçi işləyən qızlar, onların nişanlıları yığışır. Ana onları nahara qonaq edir, ata ucadan Bibliya oxuyur, gənclər dualar və şotland xalq nəğmələri ifa edirlər. Bu şeir sentimental əhval-ruhiyyədə yazılmışdır, şairin digər əsərlərinə bu xüsusiyyət xas deyildir. Bernsin şeirlərinə xas olan xüsusiyyətlərdən biri xalq poeziyasından gələn nəqəratları, bir misranın və ya bəndin təkrar olunmasıdır. Bəzən bu təkraolunmalar bənddən bəndə dəyişir, bəzən də bir söz, şeir üçün əhəmiyyət daşıyan söz təkrarlanır. Məsələn, “Azadlıq ağacı” şeirində sətirin sonu “qardaş” sözü ilə qurtarırsa, bu söz sonrakı bəndlərdə qafiyəni gücləndirmək üçün istifadə olunur və şeirə bədiilik verir. “Robin” şeirində də “Robin” sözü bu yolla təkrar olunur, qəhrəmanın avtobioqrafiyasının qürur və xarakter cəhətdən daha qüvvətli səslənməsinə kömək edir.

Bernsin yaradıcılığı mütərəqqi ingilis ədəbiyyatının inkişafında Volter, Skott, Bayron, Con Kits kimi sənətkarların yetişməsində böyük rol oynamışdır.

**Fransiz maarifçi ədəbiyyat**

XVIII əsr Avropa ədəbiyyatının inkişafında Fransa burjua inqilabının əhəmiyyətli rolu olmuşdur. Bu inqilab eyni zamanda feodal quruluşunun dağılmasında, mütərəqqi sinfin yaranmasında lazımi qədər mühüm keyfiyyətlərə malikdir. Fransa burjua inqilabı 1789 – 1794-cü illər arası Avropa ölkələrində yeni ictimai quruluşun yaranmasına səbəb olmuşdur.

XVIII əsrdə Fransa ədəbiyyatında əvvəlki dövrlərin janrları öz tarixi əhəmiyyətini itirir, yeni janr və növlərin yaranması prosesi başlayır. Məsələn, milli qəhrəmanlıq eposları, cəngavərlik romanları, fablio, heyvanlardan bəhs edən eposlar, klerikal dramaturgiya tam olaraq XVIII əsrdə öz mövqeyini saxlaya bilməmiş, klassisizm ədəbi cərəyanının formalaşması XVII əsrin sonunda yeni yaradıcılıq metodunun və onun nümayəndələrinin meydana çıxmasına imkan vermişdir (Bualo, Kornel, Rasin, Molyer və b.).

XVIII əsr Fransada maarifçilik hərəkatının başlanması ilə də xüsusi olaraq seçilmişdir. Bu hərəkatın daşıyıcı qüvvəsi kimi fransız ədəbiyyatında, fəlsəfi təfəkküründə, siyasi və tarixi həyatında ədəbiyyatçıların, filosofların, mütəfəkkirlərin, şair və yazıçıların, siyasətçilərin və tarixçilərin yetişdiyini görürük.

XVIII əsr fransız maarifçilik ədəbiyyatı xalqın ictimai həyatı ilə bağlı olmuşdur. Bütöv XVIII əsrdə davam etmiş çoxillik müharibə İngiltərə və Fransa arasında dənizdə və müstəmləkələr üzərində hegemonluğu əmələ gətirmişdi. Müharibə Fransanı zəiflətmişdi, onun iqtisadiyyatına zərbə vurmuşdu.

XVIII əsrdə Fransada zadəganlar və din nümayəndələri ayrıca silk (zümrə) təşkil edirdilər. Kəndlilər, sənətkarlar, tacirlər və başqaları isə üçüncü zümrəyə daxil idilər. İki əvvəlki zümrə Fransa var-dövlətinin xeyli hissəsini əlində cəmləşdirmişdi. İngiltərədən fərqli olaraq, Fransada xırda kəndli təsərrüfatları geniş yayılmışdı. Kəndlilər hüquqi cəhətdən azad idilər. Ancaq onların təsərrüfatı gəlir gətirə bilmədiyindən iri təsərrüfatlara malik feodallardan asılı vəziyyətə düşürdülər. Bu əsrdə Fransada 1,5 milyon yoxsul var idi. Əhalinin sayı ilə müqayisədə bu böyük rəqəm idi. Üsyan dalğası Fransanı bürüyürdü.

Fransada kilsə feodalizmin dayağı idi. Din (katolik dini) hakimiyyətin mənafeyinə xidmət edirdi. Mütləq monarx da hakimiyyəti əldə saxlamaq üçün onun gücünün vacib olduğunu anlayırdı. XVIII əsrin görkəmli fransız filosofu Holbax “Xristianlığın ifşası” əsərində dinin insanları itaətdə saxlamaq üçün hakim siniflərin əlində vasitə olduğunu yazmışdı. Din xadimlərinin əleyhinə olaraq XVIII əsr fransız maarifçiləri –Monteskyö, Volter, Russo, Didro, Holbax və Helvetsi üzərlərinə düşən tarixi vəzifəni, kütlələrin dini ideologiyadan asılılığını azaltmaq üçün maarifçilik işini yaymağı vacib hesab edirdilər. Fransada maarifçilik hərəkatı inqilabi çevrilişlə bağlı idi. Fransız burjuaziyası bu çevrilişin əsas aparıcı qüvvəsi idi.

XVIII əsrin astanasında Fransada bu hərəkatın rüşeymləri ilk dəfə olaraq Lesajın yaradıcılığında meydana çıxmışdı. Feodalizmin tənqidində onu məşhur “Tyürkare” komediyasında, satirik planda yazdığı “Axsaq şeytan” romanında rast gəlirik (1707). Volterin “Edip” (1718) faciəsində də kilsənin nüfuzuna zərbə vurulmuşdu. Monteskyö “İran məktubları” adlı fəlsəfi romanında maarifçiliyin əsaslarını işləmişdi. Sonrakı 30 il ərzində Volter maarifçilik ideyasını inkişaf etdirmiş, davamçılarının yetişməsinə səbəb olmuşdu.

Maarifçilər əsas qüvvələrini feodalizmin qapalı quruluşuna qarşı yönəltmişdilər. Onlar müxtəlif bilik sahələrinin şəxsiyyətləri idilər. Didro dramaturq, filosof, sənət nəzəriyyəçisi, musiqi tənqidçisi və qədim əlyazmaların bilicisi idi. Russo bədii nəsr ustası, siyasi mütəfəkkir, bəstəkar, eyni zamanda pedaqoji roman olan “Emil” əsərinin müəllifi idi. D**'** Alamber riyaziyyatçı, Buffon və Lametri təbiət elmləri üzrə, Monteskyö hüquq elmləri sahəsində çalışmışlar.

Didro 30 il ərzində “Ensiklopediya” nəşrinin yaradıcısı və baş redaktoru olmuşdur. O, öz ətrafına Fransanın ziyalılarını yığıb “Ensiklopediya”nın çoxlu cildlərini nəşr etdirmişdi. Jurnalın çox sayda məqalələrinin yazılmasında qabaqcıl maarifçilər iştirak etmişdilər. Russo musiqi haqqında, Türqo siyasi iqtisada dair, Buffon təbiət elmləri barədə məqalələr yazmışdılar. Volterin “Ağıl” məqaləsi, Monteskyönün “Zövq” (estetikaya aid), Holbaxın dini məsələlərdən bəhs edən məqaləsi işıq üzü görmüşdü.

Papa XIII Kliment 1759-cu il sentyabrın 3-də özünün xüsusi elçisi vasitəsilə “Ensiklopediya”nın yandırılması haqqında hökm göndərdi. Bu hadisə ilə bağlı olaraq fransız yezuitləri üzərinə latınca “Morosophia impia calcata” (“Kafir müdrikliyin tapdalanması”) sözləri həkk edilmiş medal düzəltdirdilər.

Fransız maarifçiləri feodal quruluşunu sıradan çıxarmaq üçün var qüvvələri ilə onun üzərinə hücum etdilər və burjua inqilabını hazırladılar. Bu tarixi məsələni həll etmək üçün maarifçilər orta əsrlər İntibah dövrü humanistlərinin ideyalarına, onların mədəni irsinə söykəndilər. Maarifçiləri düşündürən bir çox məsələlər XVI əsrin humanistlərinin əsərlərində işıqlandırılmışdı. Maarifçilər kilsə və onun yaydığı fanatizmlə, orta əsrlərin sxolastik elmləri ilə mübarizəni davam etdirirdilər. Russo dinin əleyhinə olsa da, ateizmin ziddinə olaraq təbiət hadisələrinin idealistcəsinə izahına, bütün maarifçilərlə birlikdə xristian dininin və kilsənin düşməni kimi insanların azadlıq və bərabərlik hüququnun, xoşbəxtliyinin qorunmasına çalışırdı. O, “Emil” romanında F.Rablenin “Qarqantüa və Pantaqrüel” əsərindəki pedaqoji fikirlərdən istifadə edərək öz proqramını hazırlamışdı.

Fransız maarifçilərinin diqqət mərkəzində elm dayanırdı. Onlar elmi mövqeləri ilə ictimai və siyasi problemlərin həllinə çalışırdılar. Onlar fəlsəfə sahəsində XVII əsrin metafizik filosoflarının – Dekart, Leybnis, Malbanş və Spinozanın köhnə fəlsəfi sisteminə də nəzər yetirmişdilər. Maarifçilər deduktiv metoddan imtina edərək, maddi dünyanı induktiv cəhətdən, konkret hadisələr əsasında öyrənilməsini təklif edirdilər (Holbax “Təbiətin sistemi”, Kodeks “Təbiətin kodeksi”, Robine “Təbiət haqqında”, Didro “Təbiətin izah edilməsi haqqında fikirlər”). Təbiətin induktiv metodla öyrənilməsinə nümunə kimi Buffonun “Ümumi və xüsusi təbiət tarixi” əsərini göstərmək olar. Əsərdə o, mineralların, heyvan və insanların konkret təsvirini verirdi. Fransız maarifçilərinin əsərləri İngiltərədə F.Bekonun və C.Lokkun materialist fəlsəfi dünyagörüşünün formalaşmasına, hətta Nyutonun elmi kəşflərinə də təsir etmişdi.

Maarifçilər insanın gücünə, onun ağlına və iradəsinə möhkəm inamları ilə fərqlənirdilər. Onlar ideyanın gücünə həddindən artıq inanırdılar. Onlar güman edirdilər ki, ideya möcüzə yaradacaq, insanların təfəkküründə çevriliş olacaq, bunun ardınca da ictimai həyatda dəyişikliklər baş verəcək. Maarifçilər öz baxışları ilə idealist yol tuturdular. Bu da bir çox maarifçiləri səhvlərə gətirib çıxarırdı. Onların ən əsas səhvi maarifçi monarxiyaya inamları idi. Onlar belə monarxiyanın başında maarifçi monarxın dayanacağını düşünürdülər. Bu monarx maarifçiliyin bütün ideyalarını mənimsəməli, bu cür tərbiyə görməli idi. Bunun nəticəsində də bütün sosial konfliktlər öz-özünə həll olunacaqdı. Volter Prussiya kralı II Fridrixə yazdığı məktubda özünün baxışlarını belə izah edirdi: “İnanın ki, həqiqi yaxşı hökmdar olmaq üçün özünü təkmilləşdirmək, insanlara inanmaq, onlara sevgi, inamlarına qayğı ilə yanaşmaq lazımdır”. Maarifçilər II Yekaterinanın adını şöhrətləndirmişdilər. Volter ona yazırdı ki, mən, Didro və d**'** Alamber sizə səcdəgah yaradarıq. Parisdə elə bir adam, namuslu insan tapmaq olmaz ki, sizin ağlınıza, qəlbinizə, əzəmətinizə səcdə etməsin (s.449). Lakin bu o demək deyildi ki, maarifçilər II Yekaterinaya kor-koranə səcdə edirdilər. Volter d**'**Alamberə yazırdı: “Başa düşmək lazımdır ki, fəlsəfə belə şagirdləri ilə öyünə bilməz. Lakin nə etmək? Dostları hər cür çatışmazlıqları ilə sevmək və şikayətlənmək lazım gəlir”. Həqiqətən onlar uşaq coşğunluğu ilə öz arzularının həyata keçmə imkanlarına inanırdılar. Didro yazırdı ki, sizin gözlədiyiniz zamanda belə bir insan nə vaxtsa gələcək. Sizin gözlədiyiniz ədalətli, maarifçi, güclü insanı zaman özü ilə gətirəcək, belə insan ola bilər (s.450). Russo isə elə bir respublika, maarifçi monarxiya haqqında düşünürdü ki, ideal dövlət quruluşuna malik olsun. Digər bir tərəfdən o, hakimiyyətin respublika formasını qəbul etmirdi, 1765-ci ildə yazdığı “Respublika ideyası” əsərində öz fikirlərini izah edirdi.

Maarifçilərin “təbii insan” adlandırılan nəzəriyyəsi səhv idi. Onların düşüncəsinə görə, insan şəxsiyyəti iki kateqoriyaya bölünür: təbiətin yaratdığı şəxsiyyət, həmişə onun qanunları ilə yaşayan, onunla əlaqədə olan insan; cəmiyyət içində, onun qorxunc nöqsanları ilə birgə formalaşan şəxsiyyət. Onlar belə bir problemi – insanları təbiətə, onun təbii qanunlarına qaytarmağı həll etmək istəyirdilər. Bu baxışı bütün fransız maarifçiləri qəbul etmişdilər. Hətta Russo sivilizasiyanın müsbət tərəflərini inkar edərək cəmiyyətin və insanların bütün nöqsanlarının mənbəyini orada görürdü. O, öz baxışlarında insanların intellektual fəaliyyətlərini inkar etməyə qədər gəlib çıxırdı və “İnsanlar arasında bərabərsizliyin mənşəyi haqqında” əsərində yazırdı: Əgər təbiət bizə hər şeyi təbii halda yetiribsə, mən təsdiq edirəm düşünən insan korlanmış varlıqdır.

Elmin, incəsənətin, ictimai fikrin inkişafının qəbul edilməməsi maarifçiliyin əsas prinsiplərinin ziddinə idi. Ağlın, tərəqqinin müdafiəçisi olan maarifçilər bununla razılaşa bilmirdilər. Russo Volterə özünün “Elm və incəsənət haqqında düşüncələr” adlı traktatını göndərmişdi. Volter oxuyub ona kəskin cavab yazmışdı: Heç kəs bu qədər ağıl işlətməyib, bizi heyvan kimi təsvir etməyib. Sizin əsərinizi oxuyanda dördayaqla sürünmək arzusu ilə alışıb yanırsan. 60 ildən artıqdır ki, mən bu vərdişdən aralanmışam, bədbəxtlikdən hiss edirəm ki, ona qayıtmağa imkanım yoxdur.

Maarifçilər azadlıq və bərabərlik ideyasının tərəfdarı idilər. Onlar 1789-cu il burjua inqilabında belə çağırışlarla iştirak edirdilər. Burjuaziya azad ticarət və xüsusi mülkiyyətçiliyin inkişafı ilə bağlı təşəbbüs irəli sürürdü. Onlar bərabərlik ideyası deyəndə hakimiyyətdə olan siniflə eyni hüquqda idarəçiliyi başa düşürdülər. Volter “İctimai idarəçilik haqqında fikirlər” əsərində yazırdı: “Azad olmaq, deməli, qanundan başqa heç nədən asılı olmamaqdır”. Burjuaziya maarifçilərin irəli sürdüyü azadlıq ideyasını alqışlayırdılar. Hakimiyyəti ələ keçirərək, bu ideyanı qanunvericiliklə möhkəmləndirdilər. Onlar xalqa bu azadlığı verdilər. Heç kimi güclə başqasına işləməyə məcbur etməyən qanunlar verildi. Lakin xüsusi mülkiyyət, istismar olan cəmiyyətdə azadlıq ancaq ideya formasında mövcud idi. Maarifçilər iqtisadi azadlığın olmamasını, asılılığı görə bilmirdilər. Maarifçilərin heç biri xüsusi mülkiyyətin prinsiplərinə toxuna bilmirdilər. Onlar insanlar arasındakı sosial bəlaların kökünü xüsusi mülkiyyətdə və cəmiyyətdə var-dövlətin qeyri-bərabər bölünməsində görürdülər. Russo “İnsanlar arasında qeyri-bərabərliyin mənşəyi haqqında” traktatında varlıları və yadelliləri ifşa edərək bu nəticəyə gəlirdi ki, ilk insan bir parça torpağı əkərək “bu mənimdir” deyir. Heç kim onun sahəsinə girməyə cəhd etməyərək, “məhsul hamıya məxsusdur, torpaq isə heç kimə” deyə cavab verirdilər. Russonun davamçısı abbat Mabli bu istiqamətdə daha irəli gedərək fikirlər söyləyirdi. O deyirdi ki, nə qədər varlı siniflər hakimiyyətdədir, siniflər var, heç bir bərabərlikdən danışmaq olmaz.

İnqilab illərində yakobinçilərin rəhbəri Robespyer Russonun proqramını həyata keçirərək, özünün gələcək tərəfdarlarına maarifçi düşüncənin radikal nəticələrinə gəlməyi, xüsusi mülkiyyətin məhvi kimi yerinə yetirilməyən tapşırıqlar verməyi, kasıblara hörmət etməyi, varlı sinfi zəiflətməyi arzu edirdi.

Fransız maarifçiləri estetik fikiri irəli apardılar. Onlar estetika haqqında çoxlu əsərlər yazmışlar. Monteskyö “Ensiklopediya” üçün “Zövq” məqaləsini işləmişdi. Volter özünün estetik görüşlərini “Zövq məbədi” poemasında açıqlamışdı. Onun “Fəlsəfə lüğəti”ndə mühüm hissə sənət nəzəriyyəsinə həsr edilmişdi. Bundan başqa, onun estetika haqqında fikirləri dram əsərlərində və məktublarında öz əksini tapmışdı.

Ən məşhur sənət nəzəriyyəçisi kimi “Salonlar”, “Aktyorlar haqqında paradoks” və başqa əsərlərin müəllifi olan Didro ədəbiyyat sahəsində fəaliyyət göstərirdi. İncəsənət feodalizmə qarşı mübarizədə əsas fəaliyyət forması hesab olunurdu. “Biz dövlətin əsgərləriyik. Biz cəmiyyətin xidmətindəyik. Əgər onu tərk etsək, fərari olarıq”, - deyə Volter yazırdı. “Öz istedadımız haqqında hesabat verməyimiz lazımdır”, - deyə Didro məsləhət görürdü.

Maarifçilər fantaziyaya, uydurmaya çox meyil edirdilər. Volterin qəhrəmanları fantastika və uydurulmuş hadisələrdən çox istifadə edirdilər. Filosof bu obrazları yaradarkən Şərq nağıllarından, oradakı bədii düşüncədən əsərlərində canlı şəkildə yararlanırdı. Volter və Didro yumşaq ironiyaya meyil edirdilər, Russo isə yüksək patetikaya malik idi. Təsadüfi deyil ki, onun yüksək həyəcanlı, musiqili prozası burjua inqilabı dövründə insanlara dərin təsir edirdi. Bu cəhətdən Marat onun əsərlərindəki inqilabi ruhu çox qiymətləndirirdi.

XVIII əsrin maarifçilik ədəbiyyatı özündən sonrakı realist ədəbiyyatın yaranması və formalaşmasında böyük rol oynadı. Maarifçilik ədəbiyyatı özünün sonrakı inkişafında psixoloji roman janrını yaratmışdır. Biz yuxarıda qeyd etdik ki, maarifçilər fantastikaya, uydurmaya, lirik duyğulara çox meyil edirdilər. Bu xüsusiyyət psixoloji roman janrının bədii keyfiyyəti kimi də diqqəti cəlb edir. Bu cür romanlara fəlsəfi ruh da hakimdir. Sevənlərin faciəsi, cəmiyyətin müxtəlif pillələrində dayanan qəhrəmanların sosial mənşəyinin təsviri, qadınların hüquqsuzluğu, kurtizankaların (yüksək cəmiyyəti təmsil edən yüngül əxlaqlı qadınlar) həyatı, əzabları bu cür romanların mövzusuna çevrilirdi. Psixoloji roman ustası kimi Abbat Prevonun, satirik roman ustası kimi Lesajın, maarifçi roman ustası kimi Jan-Jak Russonun adlarını qeyd edə bilərik. Mopassan “XIX əsrdə romanın təkamülü” məqaləsində 3 istiqamət göstərir ki, bunlardan biri psixoloji romandır. İlk psixoloji roman kimi Abbat Prevonun “Manon Lesko və şevalye de Qrienin macəraları” əsərini göstərmək olar. Roman sevən iki gəncin taleyində rol oynayan soisal konfliktlərin psixologiyasının təsvirindən ibarətdir. Yazıçı məhəbbətin psixologiyasını incə tellərlə təhlil edir. Manon öz sevgilisi gənc şevalye de Qrieni dərin məhəbbətlə sevir. Lakin o, kurtizankadır. Onları ancaq məhəbbət birləşdirir. Onlar başqa ictimai zümrələrdən olduqları üçün bir-birinə qovuşa bilmirlər. Onlar düşüncə etibarilə də fərqlənirlər. De Qrienin mənsub olduğu cəmiyyət Manonun məhəbbətini qəbul etmir.

Lesaj XVIII əsr fransız ədəbiyyatının məşhur satirik roman ustası kimi diqqəti cəlb edir. O, 1668-ci ildə Aşağı Bretanidə vəkil ailəsində doğulmuşdur. Uşaq yaşlarında valideynlərini itirmiş, bir parça çörək üçün ağır zəhmətə qatlaşmışdır. Lesaj yezuit kollecini qurtardıqdan sonra 1692-ci ildə təhsilini davam etdirmək üçün Parisə gəlmişdir. Lope de Veqanın, Kalderonun pyeslərini, belletrist yazıçı Avelyanedanın uğursuz saxta “Don Kixot” romanını fransızcaya tərcümə etmişdir. Lesajın ilk əsərlərindən biri “Krispen və ya ağasının rəqibi” adlı bir pərdəli komediyadır (1707). Bu əsər yazıçının satirik qabiliyyətinin primitiv də olsa, olmasını göstərirdi. İncimiş zadəgan Valer Parisin varlı burjua nümayəndəsinin qızına evlənməyi arzu edir ki, zadəganlığın kasta prinsipləri ilə qayğılanmasın (məşğul olmasın). Əsərdə məhəbbət duyğusu hiss olunmur. Bir dəfə onun xidmətçisi hiyləgər intriqa düzəldərək Valerin nişanlısını əlindən almaq, zəngin cehizindən istifadə etmək istəyir. Pyes Krispenin ifşa olunması və zadəgan Valerin meşşan Anjelikaya nişanlanması ilə bitir. Valer ispan ədəbiyyatında gördüyümüz kələkbazın, fransız ədəbiyyatındakı Fiqaronun təsiri ilə burjua inqilabının ərəfəsində yaranmış obraz idi.

Lesaj “Tyürkare” adlı beş pərdəli komediyasında isə fidyə (öz xeyrinə vergi toplayan) toplayanı təsvir edir. Vergi (fidyə) toplamaq feodal hakimiyyətinin qaranlıq daxili siyasəti idi. Dövlət əhalidən vergi yığmağı özündən uzaqlaşdıraraq, bu hüququ iri maliyyəçilərə vermişdi. Səhnədə oynanılana qədər pyes ətrafında mübarizə şiddətlənmişdi. Əsl fidyəçilər, iri bankirlər, tacirlər ictimai rəydən qorxaraq pyesin üzərinə hücuma keçdilər. Onlar pyesdən imtina üçün müəllifə 100 min frank rüşvət təşkil etdilər, lakin Lesaj rədd etdi. Pyes 1709-cu il fevralın 14-də Fransa vəliəhdindən icazə alınaraq tamaşaya qoyuldu. Komediyada burjuaziya kəskin tənqid olunurdu. Fidyəçilərə nifrət edən aristokratlar pyesi alqışladılar. Lakin onlar pyesdə özlərinə qarşı çevrilən incə satirik gülüşü anlaya bilmədilər. Əsərdə hamı bir-birini aldadır, Tyürkare evli olduğu halda deyir ki, subayam, baronessaya evlənmək istəyir. Arvadına pensiya ödəyir ki, onu narahat etməsin. Baronessa Tyürkareni aldadır, amma onun məşuqu – kavaleri vardır, ona dərin sevgisi olduğunu söyləyirsə də, öz sevgisini başqasına satıb, xidmətçilər də öz ağalarını aldadır və soyurlar. Burada hər şey alınır və satılır, o cümlədən məhəbbət də. Tyürkare baronessanın məhəbbətini bahalı hədiyyələrlə və pulla satın alır. Baronessa fidyəçilərdən aldığı pula özünü satır, kavalerin məhəbbətini alır və s. Pyesin əsas qəhrəmanı Tyürkaredir. O nə vaxtsa nökər olub, indi milyonçudur. O, başqalarını aldatmaqla böyük var-dövlət qazanıb. O deyir ki, özünə yol açmaq üçün böyük ağıla sahib olmaq lazım deyil. Cib işlərini qaydaya salmaq üçün bir qədər bacarıq lazımdır. Bax gör kimdən nə çırpışdırmaq olar? Fürsəti əldən vermə – budur bizim elmimiz (s.461).

Lesaj özünün mənsub olduğu ictimai dünyasını “Axsaq şeytan” və “Jil Blas” (xəsis) romanlarında təsvir etmişdir. “Axsaq şeytan” ilk dəfə 1707-ci ildə çap olunmuş və oxucularda böyük maraq doğurmuşdur, hətta romanın mağazadakı son nüsxəsini almaq üstündə iki alıcı bir-birinin üərinə qılınc çəkmişdir.

Kitabı çətin roman adlandırmaq olar. Bu, qaçqınların əbədi həyat lövhələrini süjetdə az və ya çox dərəcədə genişləndirilmiş 3 – 4 novellada əks etdirən parlaq şəkillər idi. Bu təsvirləri birləşdirmək üçün müəllif bütün kitab boyu iki şəxsdən – tələbə Kleofas və onun bələdçisi şeytan Asmodeydən istifadə edir. Asmodey şən məhəbbət şeytanıdır. Şairlər onun zər-zibalı paltarını yüngülləşdirib, ayaqları keçi ayağı, boyu balaca və çirkin olmasına baxmayaraq, ona Kupidonun gözəl adını vermişlər.

Asmodey tələbəyə ictimai tiplərin bütöv qalereyasını göstərir. Xəsisin qızıl plitəsinə arası kəsilməyən həvəsi vardır, o biri otaqda onun varisi tapıcıdan özünün nə vaxt öləcəyini soruşur. Qoca işvəkar yatmağa uzanarkən özünün süni qaşlarını, saçlarını, dişlərini stolun üzərinə qoyur, əlkimyagər mənasız yerə filosof daşını axtarır, 4 milyon var-dövlətə sahib olan kassir özünün günahlarını kamil monaxlar üçün monastır tikdirməklə yumaq istəyir. Lövhələr kaleydoskop kimi bir-birini əvəz edir.

Kleofas həbsxananı görərək günahsız yerə cinayətkarlarla bir yerdə əzab çəkir. O, günahsız yerə mühakimə olunur, əsl cinayətkarlar azadlıq qazanırlar. Asmodey həbsxanadan buraxılmış yaramaz İnfantın (şahzadənin) dayəsinin qohumu olan həkimə göstəriş verir.

Üzlər bir-birinin ardınca görünüb yox olur. Onların portretləri çox xəsisliklə ləkələnib. Amma çox ifadəlidir.

Asmodey Kleofasa dəliləri göstərir. Onların ağılsızlığının tarixi ibrətamizdir. Biri sevincindən dəli olub, ona böyük var-dövlət çatıb, ikincisi sevgilisinin qəddarlığından dəli olub. Burada cinayətin qurbanları da vardır: yeniyetmə gənc oğlanı himayə edən onu dəli elan edib, var-dövlətinə sahib çıxmaq istəyib. Gənc oğlan mane olmaq istəsə də, dəlilərin arasına düşüb. Dəlilərin mühiti dopdoludur, onlar şəhərin küçələrində sakit gəzişir, heç kim onları cəmiyyətdən təcrid etməyi düşünmür. Qoca subay heç bir lüzum olmadan baş nazirin hər gün qəbuluna gedir, başqalarını inandırmaq istəyir ki, guya o, nüfuzlu şəxsdir. Qoca keşiş yarıac, yarıtox yaşayır, şəkil, nadir mebel, qiymətli daş-qaş satın alır, onları anbara yığır. Bir sözlə, Asmodey “hara baxsan ağlı korlanmış adamları görərsən”, - deyə yol yoldaşına məlumat verir. Asmodey Kleofası qəbiristanlığa gətirir, burada ağıldan məhrum olanlar, parazitlər uyuyur. O, saray əyanının qəbrini göstərir. O, 60 il kralın geyindirilməsində iştirak etmişdir. Bundan ötrü onu orden, medal, hədiyyələr və mükafatlarla təltif etmişlər. Tələbə Kleofas deyir ki, insan cəmiyyətini təmizləmək istəsələr, birinci bunu atmalıdırlar. Asmodey sübh çağı insanların yuxusunu Kleofasa göstərmək istəyir. Qadın düşkünü qraf yuxusunda aktrisanı görür, əyalətdən olan zadəgan yuxuda görür ki, qrand (zadəgan) ona ictimai mərasimdə yol verir. Lesaj nöqsanların ifşasına çoxlu səhifələr ayırır. O, iki novellada insan hisslərinin təsvirinə çalışır. Bunlardan biri “Qraf de Belflorun və Leonara Sespedesin məhəbbət tarixçəsi”dir ki, sonradan Bomarşe onun süjetindən birinci dramı “Yevgeniya”da istifadə etmişdir. Lesaj bu novellada insan hisslərinin, mənəviyyatının məhəbbətin təsiri ilə dəyişdiyini göstərir. Çox da varlı olmayan zadəgan Leonorun qızı qraf de Belflorun xoşuna gəlir. Qraf de Belflor ona evlənmək haqqında düşünmür, çünki onların sosial vəziyyətləri müxtəlifdir. Belflorun həqiqi hissləri onun intriqalı məhəbbət əyləncələrinə qalib gəlir və o, sevdiyi qıza evlənir.

Lesaj “Dostluğun gücü haqqında” novellasında qəhrəman həyatın ağır sınaqlarından keçir. Dostluğun nəcib duyğuları hər şeyə qalib gəlir. Hisslərin gücü onu təmənnasız, fədakar edir, eqoistlikdən qurtarır, özündə kişilik tapmağı, həyatın ağır dəqiqələrinə dözməyi öyrədir.

1715-ci ildə Lesajın məşhur “Jil Blas de Santilyana” romanının birinci hissəsi çapdan çıxır. Başqa əsərlərində olduğu kimi, bu romanda da hadisələr İspaniyada cərəyan edir. Roma dramaturqlarında olduğu kimi, Lesaj da İspaniya adət-ənənələrini, tarixini əks etdirərək, fransız qəhrəmanlarına ispan geyimi geyindirir, onlara ispan adı verir. O, bu cür kələk işlətməklə senzuranı çaşdırmaq, onların sayıqlığından qorunmaq istəyirdi. Lakin bu maskalanma gözlənilən nəticəni vermədi, yazıçını plagiatlıqda, süni surətdə ispan “orijinalından” istifadədə təqsirləndirdilər. Bunun təsiri kimi 50 il keçəndən sonra romanın tam mətnini katolik keşişi İela fransızcadan ispancaya aşağıdakı başlıqda çap etdirmişdi: “Cənab Lesajın ispancadan oğurlanmış, fransızcaya uyğunlaşdırılmış, bu ölkəyə istehza edənlərə dözməyən qısqanc ispanların ata yurduna və doğma dilinə qaytarılmış Jil Blas de Santilyananın sərgüzəştləri”. Bundan sonra həqiqəti bərpa etməyə, yazıçının müəllif hüququnun tanınmasına çox illər lazım oldu. Roman 20 il ərzində hissə-hissə çap olundu. Bu roman “Axsaq şeytan” əsərindən personajların xarakterini, ayrıca detalların, kompozisiyanın inkişaf etdirilməsi ilə fərqlənirdi. Yazıçı məğlub olmuş zadəganlığın silki lovğalığını, acgözlüyünü, təmiz hissləri təsvir etməyi, qüsurlu adətləri ifşa etməyi qarşısına məqsəd qoymuşdur. Roman 2 kitabdan ibarətdir, özündə üçüncü silkdən olan insanın həyatını, tarixini və başına gələnləri əks etdirir. Roman tamamilə macəralardan ibarət deyil, qəhrəmanın xoşa gələn tərcümeyi-halı, onunla birlikdə bütöv cəmiyyətin xoş xarakteristikası da burada öz əksini tapır.

Jil Blas mehtər oğludur, özünün keşiş dayısının köməyi ilə ciddi təhsil alıb. Çox ağıllı, təmiz ürəkli yetkin gənc olan Jil Blas ata evini tərk edərək həyatda öz yerini tapmaq üçün yola düşür. Dünya və insanlar gözəl görünür. Onun həqiqət haqqında təmiz gənclik arzularını həyat özü puç edir. Hamıya, hər şeyə inanan kənd maymağını, təcrübəsiz Jil Blası aldadırlar, ələ salırlar, əlindəkiləri oğurlayırlar. O, quldurların toruna düşür, həbs olunur. O, təmənnasız, təmiz adamlarla da qarşılaşır, onlar onun ləyaqətinə, naturasındakı müsbət keyfiyyətlərə qiymət verirlər. Lakin belə insanlar azlıq təşkil edir, o, daha çox hiyləgər, təmənna güdən, hər şeyi hesablayan vəhşi insanlara rast gəlir.

Jil Blas həyatı anlamağa başlayır. O başa düşür ki, bu dünyada təmiz ürəklə yaşamaq mümkün deyildir. O, “bir az hiyləgərə” çevrilir, ona bu adı romanın persanajı hersoq Lerma vermişdir. Jil Blas şarlatan həkimin köməkçisi işinə düzəlir, sonradan özü həmin fırıldaqçılığı öyrənir, heç bir təcrübəsi, savadı olmadan həkimlik edir. O, sonra məşhur aktrisanın köməkçisi olur, teatr mədəni mühitində özünü necə aparmağı, xüsusilə qadınlara müraciətdə nöqsanlarını sürətlə aradan qaldırır. Onu müvəffəqiyyətsizliklər çoxlu sınasa da, insanların sadə təbiətinə hələ də inanır. O, məşhur kübarın evində xidmət edəndə vicdanla öz işinə yanaşır. Ağası onu o qədər incidir ki, ağır xəstələnir. Rəhmsiz ağa onun evdən qovulmasını əmr edir.

Lesajın fikrincə, Fransada üçüncü silk feodalizmdən qalan hakimlik hissini özündə qoruyan ictimai zümrədir və o, cəsarətlə bu hakim silkin üzərinə hücum edirdi. Yazıçı Jil Blası hakim sinifin düşməni kimi onu cilddən-cildə salır, ictimai funksiya etibarilə hakim siniflərin iç üzlərini üzə çıxarır. O, Jil Blası bu dəfə sarayda təsvir edir. Jil Blas baş nazir hersoq Lermanın sevimli katibinə çevrilir. Hersoq Lerma çox soyuq adamdır, hətta öz doğma oğluna kralın ona simpatiyasını görüb nifrət edir. O, saray həyatındakı mexanizmi başa düşür, varlanmağa başlayır. O, Lermanın əli ilə böyük rüşvət götürərək rütbə və vəzifələr verir. Rüşvətin yarısı Lermaya çatır. Saray çəkişmələrində, fırıldaqlarında iştirak edir, özünün dostlarını, valideynlərini unudur, heç kimə yardım etmək istəmir, həddindən artıq varlanır. O, özünü belə xarakterizə edir: Saraya düşməmişdən əvvəl mən təbiət etibarilə lütfkar və mərhəmətli idim, lakin ispan sarayında bu zəifliklərdən şəfa tapdım, çaxmaq daşı kimi sərtləşdim (466). Lesaj onun sözləri ilə sarayın fitnə-fəsad, əxlaqsızlıq yuvası olduğunu deyir. Lerma vərəsə prins ilə böyük oyun təşkil edərək, ona kraldan gizli əylənmək üçün böyük miqdarda pul verir. Jil Blasın köməyi ilə şahzadəyə məşuqə tapır. Kral bu oyundan xəbər tutur, Jil Blası Madrid həbsxanasına salır. Hersoq Lerma ona heç bir kömək etmir. Böyük zəhmət bahasına, məşhur dostlarının himayəçilik yardımı ilə Jil Blas həbsxanadan azad olunur. Qoca kral ölür, onu oğlu əvəz edir. Baş nazir qraf Olivares təyin edilir. O da qraf Lerma kimi şöhrətpərəst idi. Jil Blas yenə saraya qayıdır. Onu sarayda səlahiyyət qazanan şəxs kimi görürük. O, çirkli işlərə baş qoşmur, sarayda ona şərəfsizlik gətirən işlərlə məşğul olmur. Jil Blas balaca Lukressiyanın ölümündə vasitəyə çevrilir. 14 yaşlı cazibədar qız onun çoxdan rəfiqəsi olan aktrisa Lauranın qızı idi. Jil Blas Olivaresin təkidi ilə balaca qızı gənc kralın yanına aparır, o ləkələnir və kədərdən ölür. Jil Blas isə kral qarşısında xidmətinə görə zadəgan rütbəsi alır.

Jil Blas sarayı tərk edir, onu əhatə edən, kralın dövrəsindəki adətlərə, ənənələrə nifrət edir. Olivaresi dəfn edən edəndən sonra kənddə məskunlaşır, yenidən evlənir və uşaqlarını tərbiyə edir.

Lesaj zadəgan silkinə göstərmək istəyir ki, kiçik yerli zadəgandan krala qədər ucalmaq olar. Buna görə də müəllif öz qəhrəmanını rəiyyət içindən seçmişdir. O, insanların bərabərliyinin tərəfdarı kimi feodal dövlətində ierarxiyanın əleyhinə çıxış edir. Bu da kitabın maarifçi xarakter daşıdığını göstərir. O, hələ burjua inqilabı fikrindən çox uzaq idi, feodalizmin sosial qanunlarına inanırdı və bu sosial qayda-qanunları kəskin olaraq tənqid edirdi. Jil Blas özünün intellektinə və dövlət qarşısındakı ədəb qaydalarına güvənsə də, əvvəl-axır xidmətçi olaraq qalır. O, özünü Lermadan, Olivaresdən və başqalarından aşağı sayır. Lesaj inanır ki, zadəganların əxlaqını, ədəb qaydalarını artırmaqla sosial bəlaların kökünü kəsmək, sadə insanın ləyaqətini qorumaq olar.

Lesaj “Jil Blas” romanında saray incəsənətini müzakirə edir. Kitabda o, bu cür məsələlərin üzərinə dəfələrlə qayıdır. İbarə ilə danışması, qeyri-təbii nitq, yalançılıq, xəyali vəziyyətlər və xarakterlər yazıçının müzakirə obyektinə çevrilir. Buna baxmayaraq, Lesajın realizmi Stendalın, Balzakın və Floberin realizmi ilə müqayisədə zəif hesab olunur.

**Monteskyönün yaradıcılığı** (1689 – 1755)

Lesaj XVIII əsrdə ilk dəfə olaraq bədii ədəbiyyatda feodalizmin maarifçilik baxımından tənqidini vermişdi. Lakin o, cəmiyyətin sosial və siyasi məsələlərinin həllini qarşıya məqsəd qoymamışdı. Bu vəzifəni ədəbiyyatda Şarl Monteskyö yerinə yetirmişdi. O, Rablenin, Montenyanın, Pyer Beylyanın ənənələrini davam etdirərək, fransız maarifçiliyinin prinsiplərini kifayət qədər aydın formulə edə bilmişdi. Mənşə etibarilə Monteskyö XVIII əsrdə Fransada hakimiyyətdə olan zadəgan nəslinə mənsub idi. Onun bu nəsilə mənsub ziddiyyətləri görməsi, yazıçının dünyagörüşünə və fikirlərinə, ədəbi fəaliyyətinin istiqamətinə, antifeodal, antidini, antisaray görüşlərinin formalaşmasına olan təsirlər böyük ideya hərəkatının, burjua inqilabının başlanması ilə üst-üstə düşürdü. Monteskyö yazırdı ki, Fransada üç silk vardır: kilsə, şpaqa və mantiya (qolsuz uzun plaş). Onlardan hər biri digər ikisini rədd edirdi. Şpaqalı zadəganlar krala yaxın idilər, özlərinin nəsillərinin qədimliyi ilə fəxr edirdilər, onlar sarayda və orduda yüksək vəzifələr tuturdular. Ruhanilər yüksək kilsə təbəqəsinə aid olub zadəgan ailəsinin ata irsindən pay almayan və özlərinə gəlirli dini mənfəət qazanmaq istəyən kiçik oğulları idilər. Zadəgan plaşlılar isə dövlət məmurları idilər, onlar da öz vəzifələrini ya satır, ya da nəsillərinə ötürürdülər. Bu vəzifə onlara zadəganlıq titulu almağa hüquq verirdi. Monteskyö də zadəgan titulu almış plaşlılara mənsub idi. O, çox da varlı olmayan zadəgan de Sekondun oğlu idi və Bordo şəhəri yaxınlığındakı de La Bred qəsrində anadan olmuşdu. Monteskyönün övladsız dayısı Bordoda parlamentli prezident idi və özünün adını, vəzifəsini, var-dövlətini ona vəsiyyət etmişdi.

Şarl Lui de Monteskyönü Mo yaxınlığındakı Jyuilli kollec oratoriyasına – dini məktəbə təhsil almağa verirlər. O, orada 5 il – 1705-ci ilə qədər oxumaqda davam edir, sonra məhkəmə fəaliyyətinə hazırlaşmaq üçün hüquq təhsili almağa qərar verir. Dayısının vəzifəsini icra etməyə başlayandan sonra humanitar və dəqiq elmlərlə məşğul olur, Bordo Akademiyasının üzvü seçilir, “Dəniz qabarmaları və çəkilmələri haqqında”, “Ağırlıq haqqında”, “Bədənin şəffaflığı haqqında”, “Nisbi hərəkət haqqında”, “Keçmiş və gələcəkdə Yerin fiziki tarixinin layihəsi” və s. əsərlərini yazır. Bu siyahıya “Romalıların dini işlərdə siyasəti”, “İdeya sistemi haqqında” əsərlərini də daxil etmək olar.

Monteskyö 1720-ci ildə “İran məktubları” əsərini yazıb qurtarır, bir il sonra anonim olaraq çap etdirir. “İran məktubları”nın bütün kompleks ideyası sonralar çap olunmuş “Romalıların cah-calalı və süqutunun səbəbləri haqqında düşüncələr” (1734) və “Mənəviyyat qanunları” (1788) əsərlərində öz əksini tapmışdır.

Monteskyö epistolyar roman çərçivəsindən çıxmayaraq, özünün siyasi traktatlarına qayıdır. Onun kitabı (“İran məktubları”) XVIII əsrin maarifçilərinin fəlsəfi roman janrına aid edilir. Müəllif əsərdə dövlətin iki tipini göstərir: Şərq despotizmi və Avropa monarxiyası. O, hər iki dövlət tipini tənqid edərək respublika quruluşu üzərində dayanır. O, monarxiyanı despotizmin doğurduğu güc vasitəsi hesab edir, qəhrəmanı Özbəyin dili ilə müqəddəs şərəfin, xeyirxahlığın və təmiz adın respublika quruluşlu ölkələrdə axtarılmasını məsləhət görür. Əsərin kompozisiyası iki plan üzrə qurulmuşdur: İran despot ölkə kimi bir tərəfdən əsərdə tənqid hədəfidir. Müəllif şəxsiyyət, ona təbiət tərəfindən verilən azadlıq, vətəndaşlıq bərabərliyi hüququnun tərəfində çıxış edir. O, əsərdə fransız maarifçiliyinin siyasi proqramını verir. Əsərin süjeti belə inkişaf etdirilir: Varlı və məşhur Özbək və onun dostu Rika özgə adət-ənənələri və mədəniyyətləri ilə tanış olmaq üçün Avropaya yola düşürlər. Özbək vətənində dostlarını, cah-calallı sarayını, arvadlarını, şəhər kənarındakı evini, qullarını, hərəmağasını qoyub gəlmişdir. Özbəyin dostlarına, arvadlarına, hərəmağasına yazdığı məktublar romanın məzmununu açır. Romandakı bu cür təhkiyə üsulu müəllifə kəskin siyasi məsələlərə toxunmaq üçün imkan verir. Bu yolla o, kral senzurasından yayınmaq istəyir. Xarakteristikanın belə itiliyi oxucuların qarşısına parlaq fars obrazını qoyur: Ağıllı, zərif və öz qullarına ərköyün pərəstişlə Özbək, İtaliya və antik dövrlərlə maraqlanan Rika, ehtiraslı və hissiyyatlı Zaşi, sadə və dardüşüncəli eşikağası Narsit, sərt və fərasətli Solim. Despotizmdə hamı bir adama tabedir. Ancaq bir nəfər hüquqdan istifadə edə bilər, qalanları cismən, ruhən ona xidmət etməlidir. 9-cu məktubda insanın təbiət üzərində zorakılığı səhnələri əks olunur. Baş eşikağası (xacə) özünün həyat tarixçəsini dostuna danışır. Onu gəncliyindən ağır qul əməyinə dözməyə məcbur ediblər, o, çox tələsik özünün axtalanmasına icazə verib və hərəmxananın divarları arxasında on illər həbsxana həyatı keçirib. Özü despotizmin qurbanı olduğu halda, onun silahına çevrilib. Hərəmağası hərəmxanadakı qadınlara ona görə nifrət edir ki, onlar özlərinin taleyinə biganədirlər, soyuqqanlıdırlar. Xacə deyir ki, mənim ağlım onların zəifliklərini görməyə mənə imkan verir. Mən onları başqaları üçün qoruyuram, həzz almaq onları tabe olmağa məcbur edir, bu, mənə gizli sevinc verir.

Despotizm qadınları əxlaqsız edir. Müəllif öz qəhrəmanı Rikanın dili ilə insanları təbii halına qayıtmağa səsləyir. Bunun üçün insani münasibətlərdə yeganə həqiqət kriteriyasının olması vacibdir. Despotizmin ehtirasla günahlandırılması, təbii və müqəddəs insan hüquqlarının qızğıncasına müdafiəsi Roksananın Özbəyə məktubunda, romanın sonunda verilir.

Roksana – qəti xasiyyətli, düzgün, doğruçu, açıq danışandır. Hökmdarın ayaqları altına atılmış, müdafiəsiz, qullarla əhatə olunan, onu hər dəqiqə məhv etməyə hazır olan ağasının arzusunu yerinə yetirən Roksana neçə ay ərzində Özbəyə nifrət və qəzəbini boğmayaraq mübarizə edir. O, öz hisslərini büruzə verməyərək, dinməz-söyləməz müqavimət göstərir. Ərköyün Özbək onun hərəkətlərində utancaqlıq, qadın həyası müşahidə edir. Roksananın güclü iradəsi hökmdarın onu hədiyyələrlə mükafatlandırmasına səbəb olur, onu məhəbbətlə özünə bağlayır. O, köləliyin qəddarlığı ilə mübarizədə hiyləgərliyə əl atır, boyunəymə maskası geyinir, xacənin sayıqlığını zəiflədir. Nəticə çox qorxulu olur, hökmdarın gizli otağına soxulan gənci tuturlar. O, ölümdən qorxmayaraq cəsarətlə vuruşur, sevgilisinin gözü önündə ölmək istəyir. Roksana qəddarcasına onun ölümünün qisasını alır, qatili zəhərləyir.

Monteskyö Roksananın məktublarında təbii insanın maarifçi idealını göstərir. Roksana despotun qoyduğu qaydaları pozur. Roksana hesab edir ki, ləyaqət ləkələnmişdir. “Əgər hökmdar özünün təbəəsinə xoşbəxt həyat bəxş edə bilmirsə, fikirləşir ki, onları təhqir edə, qova bilər, onda boyun əyməyə bəhanə kəsilir, onları heç nə birləşdirmir, bağlamır və onlar özlərinin təbii azadlığına qayıdırlar”, - deyə Monteskyö yazır.

“İran məktubları”nda birinci plan belədir. İkinci planda dövlətin başqa tipi tənqid olunur. Monteskyönün fikrincə, monarxiya despot qarşısında xüsusi hüquqlar sırasına malikdir. Despotun çox azadlığı var, bu, Özbəyin məktublarında da görünür. Onun qadınları İranda olduğu kimi, məhkum vəziyyətdədir. Monarxiyada stimul hökmranlıq edir, bu hiss insanları səbr etməyə məcbur edir, şərəfə çevrilir, belə stimul despot hakimiyyətinə onda qorxu yaradır. İstənilən vaxt monarxiya istibdad hakimiyyətini doğura bilir. Monteskyönün tənqidi əsaslı və cəsarətlidir. O, kral hakimiyyətini və katolik kilsəsini – feodal hakimiyyətinin bütün varlığını, bütün tərəflərini tənqid atəşinə tutur.

37-ci məktubda Monteskyö XIV Lüdovikin hökmdar kimi çox da diqqəti cəlb etməyən portretinin cizgilərini verir. O, bacarıqsız və lovğadır, türk və fars despot qanunlarını özü üçün nümunə hesab edir. O, hərbi şöhrəti və hərbi qəniməti sevir, ordudakı yaxşı generalın nüfuzundan qorxur, 18 yaşlı məşuqəsi ilə şən həyat keçirir. Bunların ardınca Monteskyö XIV Lüdoviki öz xalqına qarşı münasibətdə acgöz adlandırır.

24-cü məktub krala həsr olunmuşdur. Monteskyö kral hakimiyyətinin ilahi mənşəli olması barədə nəzəriyyəni ifşa edir. “Bu kral – böyük sehrbazdır. O, özünün hakimiyyətini təbəələrinin ruhu ilə uzadır, o, əhalini özü kimi düşünməyə vadar edir. Əgər ona çətin müharibə aparmaq lazım gələrsə, pulu olmasa belə, beyninə yeridər, pul onun üçün kağız parçası olar, ətrafdakılar da onunla razılaşar. Əgər onun üçün edamda bir milyon ekyü yox, 2 milyon ekyü lazım olsa, hamını inandırar ki, 1 ekyü 2 ekyüyə bərabərdir, hamı da inanar”.

Burada Monteskyö ən böyük fırıldaqçıları qeyd edir. Məsələn, kralın maliyyə işləri üzrə köməkçisi şotland Con Lonun adını adını çəkir. O, maddi cəhətdən təminatı olmayan böyük pul miqdarında aksiyalar buraxır. Nəticədə aksiya alan əmanətçilər kütləvi surətdə bankrot olurlar. Con Lo qaçır, nəticədə fırıldaqçı kommersiya əməliyyatının qazancı kral xəzinəsinin payına düşür və sonda saxta veksellər dövlət borcu kimi ödənilir.

Monteskyö güclü sarkazm ilə din üzərinə hücum edir. O, 29-cu məktubda katolik kilsəsinin xarakteristikasını verir, onun yuxarı təbəqəsini, yepiskoplarını, kilsə qanunlarını tənqid edir. Monteskyö 1728-ci ildə Romada olarkən onu papaya təqdim edirlər. Papa onu mehribanlıqla qarşılayır, ona və ailəsinə həyatı boyu pəhrizə əməl etməməyə icazə verir (s.474). O, ürəkaçan bu imtiyaz üçün papanı tərifləyir. Ertəsi gün papa ona bu imtiyazdan azad olunması haqda kağız və çoxlu miqdarda hesab göndərir. Masqaraçı müəllif papanın fərmanını və hesabı geri qaytarır və deyir ki, papanın sözünə inanır.

Monteskyö IV Henrixin Nant fərmanını ləğv edən XIV Lüdovikin dini dözümsüzlüyünü ciddi şəkildə pisləyir və deyir ki, dini dözümsüzlük çoxlu cinayətlərə, qan tökılməyə, mənasız müharibələrə yol açır. O, dini də kilsə qədər tənqid edir, dini məsələlərdə ateist və materialist mövqedən çıxış edir. Onun dövründə Fransada dini bu qədər inkar etməyə heç kəs cəsarət etməmişdi. Onun dini baxışlarının əleyhinə olaraq, 1751-ci ildə abbat Qotye adlı bir nəfər “İran məktubları” - hörmətsizliyə görə ifşa etmə” kitabçasını nəşr etdirmişdi.

Monteskyö feodal mədəniyyətinin dayaqlarına – heç bir iş görməyən və mədhiyyəçilik edən Fransa Akademiyasına, iri idarə və təsisatlarına cəsarətlə gülür. O, qəti surətdə özünü sivilizasiyalı adlandıran dövlətin müstəmləkəçilik siyasətini pisləyir. O, ancaq iki ədalətli müharibə tanıyır: vətəni təcavüzkardan qorumaq və hücum edən müttəfiqə kömək etməklə bağlı müharibə. O, qəhrəmanlarının məktublarında tarixə ekskursiya edir, xalqların hüquqlarını müzakirə edir. Digər maarifçilər kimi, Monteskyö də maarifçiliyin kralın vəzifəsi olduğunu düşünür. Bundan ötrü kralın özünü maarifləndirməyin gərək olduğunu söyləyir. Burjuaziyanın ideoloqu kimi Monteskyö xüsusi mülkiyyətin həlledici olduğunu, onsuz tərəqqinin olmadığını deyir.

Monteskyö kitabın səhifələrində Özbəyin öz dostu Redi ilə polemikasına diqqət yetirir. O, bu polemikada Dijon akademiyasının irəli sürdüyü məsələni və ona cavabı nəzərə çatdırır. Bu sual Jan-Jak Russonun da birinci traktatında – “Elmin və incəsənətin inkişafı xasiyyətlərin saflaşdırılmasına kömək edə bilərmi?” əsərində də irəli sürülür. Bu sual Monteskyönün müasirlərini də düşündürür. Redi sivilizasiyanın əleyhinədir. O, belə fikirləşir ki, hər hansı bir kəşf tiranlara kömək edir. Təkcə bir kəşf, ixtira – bomba Avropa xalqlarının azadlığını əlindən alır. Yer üzündə böyük dağıntılar kimyanı yaratdı, kompasın kəşf olunması Amerikanın kəşfinə gətirib çıxartdı. Redinin elmin və incəsənətin inkarı ilə bağlı pessimist çıxışları 30 il sonra Russonun təfəkküründə yenidən göründü. Redi belə fikirləşir ki, elə bir ixtira olacaq ki, o, bütün bəşəriyyəti məhv edəcək. Özbək (eyni zamanda müəllif də) Redinin dediyi fikirlərə qarşı çıxır. Özbək elm və incəsənətin tərəqqisi tərəfindədir, amma burjuaziya nöqteyi-nəzərindən çıxış edir.

“İran məktubları” müasirləri arasında böyük şöhrət qazandı. Kitabsatanlar da bu kitabdan dəfələrlə tələb edirdilər. Monteskyönün Fransa Akademiyasına namizədliyi veriləndə “İran məktubları” onun akademik seçilməsində böyük rol oynadı. “Məktublar”dan sonra Monteskyö ciddi şəkildə bədii yaradıcılıqla məşğul olmadı. Buna baxmayaraq, iki zərif poema – “Knide məbədi” və “Pafosa səyahət” klassik əsərlərini yazdı. Lakin Monteskyö bu poemalara böyük əhəmiyyət vermirdi.

“İran məktubları”nda irəli sürülən fikirlər yazıçının narahatlığını azaltmadı. O, siyasi təsisatlar, qanunvericilik, müxtəlif dövlət sistemləri haqqında öz baxışlarının həqiqiliyinə inanmaq istəyirdi, bunun üçün də Qərbi Avropanı səyahət etməyə qərar verdi. O, üç il (1728 – 1731) ərzində Fransadan kənarda – İtaliya, Hollandiya, Almaniya və İngiltərədə yaşadı. O, Hollandiyada və İngiltərədə olarkən, burada qurulan burjua sisteminin nöqsanlarını qeyd etməyə müvəffəq oldu. Ticarətin və burjua pul təsərrüfatının hər cür inkişafını alqışlayaraq qeyd edirdi: “Biz ölkələrdə görürük ki, ticarətin nəfəsi adamları ruhlandırır, bütün bəşəri işlər, hətta mənəvi xeyirxahlıqlar da ticarətin predmetinə çevrilir” (“Qanunların ruhu”, XX kitab, 2-ci fəsil).

Monteskyö öləndən sonra onun “Zövqə dair təcrübə” adlı məqaləsi çap olundu. Bu məqalədə o, mütəfəkkirlərin incəsənətə dair materialist yanaşmalarına müraciət edir. O, zövqə ümumbəşəri kateqoriya kimi baxır.

Monteskyö İngiltərədə olarkən görkəmli siyasi xadim lord Uolpolla, baş nazir lord Bolinqbrokla görüşür, sonra qraf Çesterfildlə birgə Avropanı səyahət edir. Onun yardımı ilə görkəmli yazıçı C.Sviftlə və şair Popla tanış olur. Onu kraliçaya təqdim edirlər. O, İngiltərədə Kral Elmi Cəmiyyətinin üzvü seçilir.

Monteskyö Fransaya qayıdandan sonra “Romalıların cah-calalının və məğlub olmalarının səbəbləri haqqında düşüncələr” kitabını nərş etdirir. O, belə düşünür ki, əgər Sezar və Pompeyin baxışları Katonun baxışları ilə uyğun gəlsəydi, başqaları onların rolunu oynayacaqdı. Tarixi proses başa çatandan sonra məhvə məhkum olan respublika onsuz da süqut edəcəkdi, amma Sezarın və Pompeyin iştirakı ilə baş verməyəcəkdi. Romalılar güclü və qüdrətli idilər, azadlığın prinsiplərinə sadiq idilər – despotizm onları məhv etdi. Despotizm onları əxlaqsız etdi, güclərini zəiflətdi.

Monteskyönün kitabları fransız absolyutizminin əleyhinə yönəlmişdi.

Monteskyö iyirmi ildən artıq həyatının əsas əməyi olan “Qanunların ruhu” kitabı üzərində işləmişdir. Monteskyö qanunun əsl, həqiqi və ədalətli olub, insanın təbii hüquqlarını əks etdirdiyini təsdiq edir. Qanun təbiətin özündən irəli gələn lazımi əlaqələri müəyyən edir. Qanuna ictimai vicdan da demək olar. Monteskyö qanunun varlığını müəyyən edərək, ayrıca xalqlara və dövlətlərə müraciət edir, deyir ki, qanun xalqın tarixi, məişəti, adətləri, vərdişləri, mədəniyyəti, iqlimi, fiziki xüsusiyyətləri və yaşadığı ərazilərlə sıx bağlıdır. Qanun hər şeydən əvvəl yüksək tutulmalıdır. Xalqın azadlığı və ayrıca şəxsiyyəti qanuna tabe olmaqla üzə çıxır.

O, dövlət sisteminə müraciət edərək, onun üç tipini müəyyənləşdirir: respublika, monarxiya və despotiya. Bu tiplər qəbul oluna bilən formalardır, tiranın toxunulmazlıq hüququnu yüksək dərəcədə təmin edir. Monteskyö bunun üçün hakimiyyətin bölünməsinin, bir-birinə nəzarətin, lazım olan hallarda veto elan etmək və bir-birindən asılı olmayan qanunvericilik, icraçılıq və məhkəmə sisteminin qaydasının nəzəri cəhətdən təməlini qoyur.

K.Marks onun bu “hüquqi” illüziyalarını tənqid etmişdir. Fransız maarifçiləri də Monteskyönün kitabları ilə kifayətlənmirdilər. Onları Fransanın taleyi düşündürürdü. Onlar belə bir suala cavab tapmaq istəyirdilər ki, hansı dövlət feodal-mütləqiyyət rejiminin varlığı əvəzinə qurula bilər? Didro və Helvetsi onun bu ideyasına tənqidi yanaşırdılar. Hətta Helvetsi onun bu kitabı çapdan çıxanda tənqidi fikirlərini söyləmişdi. Buna baxmayaraq, kitab Avropada məşhurlaşmışdı. “Qanunların ruhu” kitabı Prussiya kralı II Fridrixin, II Yekaterinanın da diqqətini çəkmişdi. Hətta Danimarka Universitetinin professoru La Bomel kitabın ideyası əleyhinə təbliğat aparanda fransız hökuməti onun Prussiyada həbsinə nail olmuşdu, Bastiliyaya salınmışdı. Monteskyö vətəndaşlıq borcuna sadiq qalıb onun azad olunmasına çalışmışdı. O, La Bred qəsrini tərk edib, Parisə gəlmiş, bu iş üzərində çox çalışmış, xəstələnib 1755-ci ilin 10 fevralında dünyasını dəyişmişdi. Didro “Ensiklopediya”dakı məqalələrinin birində təəssüflə yazırdı ki, Fransanı şöhrətləndirən bu dahini nəinki yaşadığı həyatda qiymətləndirdilər, hakimiyyətdə olanlar onu alçaltmağa, təhqir etməyə, təqib etməyə məruz qoydular.

“Ensiklopediya”nın 5-ci cildində d**'**Alamberin “Monteskyönün tərifəlayiq sözü” yazısı və “Qanunların ruhu” kitabının təhlili yerləşdirilmişdir. Qantemir Rusiyanın Fransadakı səfiri olarkən bu məşhur fransız maarifçisinin “İran məktubları” əsərini rus dilinə tərcümə etməyi qərara almış, lakin bu tərcümə itmişdir.

**Volterin yaradıcılığı** (1694 – 1778)

Fransua Mari Volter Parisdə anadan olmuşdur. Volter onun ədəbi təxəllüsüdür. Əsl adı Fransua Mari Aruedir. Atası varlı-hallı burjua olmuş, məhkəmə palatası yanında notarius, sonra xəzinədarlığın məmuru vəzifəsində çalışmışdır. O, təhsilini böyük Lüdovikin himayə etdiyi yezuit kollecində – aristokratlar məktəbində almışdır. Bu məktəbdə sərt qayda-qanunlar var idi, lakin bu təhsil Volterə heç nə vermədi. Onun uşaqlıqdan bədii qiraətə həvəsi var idi, erkən dövrlərdən şeir qoşmağa meyillənmişdi. Kolleci qurtardıqdan sonra atası onu hüquq məktəbində oxumağa məcbur etdi. Aristokrat ailələrin gəncləri onu həvəslə öz çevrələrinə dəvət edirdilər, o şənlənir, kəskin epiqramları ilə onları silkələyirdi. Onun satirik ekspromtları (bədahətən söylədiyi satiraları) ağızdan ağıza düşürdü. Onun kəskin satiralarından biri Filipp Orleanskiyə və qızı Bedri hersoginyasına hədəflənmişdi. Buna görə də gənc şairi 1717-ci ildə tutub Bastiliya qalasına salmışdılar, 11 ay burada saxlanmışdı. Volter ilk dəfə olaraq fransız mütləqiyyəti ilə toqquşmuşdu.

Şair IV Henrix və “Edip” faciəsi haqqında epik poema yazmağı fikirləşirdi və həbsdə olarkən onların üzərində çalışmışdı 1718-ci ilin 18 sentyabrında onun “Edip” faciəsi Paris teatrında səhnəyə qoyulmuşdu. “Volter” imzası da bu əsərdən sonra ədəbiyyat tarixinə düşmüşdü. Beş il sonra o, gələcək “Henriada”nın birinci variantını – “Liqa haqqında poema”sını çap etdirdi. Bu əsər Ruanda gizli surətdə çap olunmuşdu. Tezliklə bu əsər oxucular arasında yayıldı və məşhurlaşdı. Volteri Fransanın ən yaxşı şairi, millətin fəxri hesab etdilər, Homer və Vergilidən də üstün saydılar. Gənc şair şöhrətin zirvəsinə qalxdı. Aristokratlar ona yaltaqlanır, hersoq Syuilli əcdadlarını bu poemada yüksəklərə qaldırdığı üçün onunla dostluq münasibətləri yaratmışdı. Lakin bu əlaqələr saxta münasibətlər idi. Volterlə zadəgan de Roqan arasında münasibətlər pisləşəndə hökumət de Roqanı Volterin şöhrətindən xilas etmək üçün şairi Bastiliya qalasına salmış və sürgün etmişdi. Volter İngiltərəyə getmişdi. O zaman İngiltərə siyasi və iqtisadi cəhətdən Fransadan çox irəlidə idi. Volter orada üç il yaşadı. O, çox işləyir, ingilis materialist fəlsəfəsini, ədəbiyyatını öyrənir, ölkənin elmi nailiyyətləri ilə tanış olurdu. Xüsusilə Con Lokkun və İsaak Nyutonun yaradıcılığı onu özünə cəlb edirdi. Volter onların hər ikisinin qızğın təbliğatçısı oldu. O, Fransaya qayıdandan sonra gizli surətdə Ruanda “İngiltərə haqqında məktublar” əsərini çap etdirmişdi. Bu əsəri müzakirə edib yandırdılar.

Şair bir neçə vaxt Fransada dolaşandan sonra rəfiqəsi markiza dü Şatlenin köhnə Sirey qəsrində məskunlaşdı. Emiliya dü Şatle Fransanın təhsilli qadınlarından idi və dəqiq elmləri sevirdi, Nyutonun əsərlərini fransızcaya tərcümə etmişdi. Şair Sirey qəsrində 14 il yaşamışdı. O, burada faciə və komediyalar, tarixə, riyaziyyata və fəlsəfəyə dair yazılar yazırdı. Onun bu qəsrdə işləməsi üçün tam sakitlik yaradılmışdı. Emiliya dü Şatle 1749-cu ildə vəfat edəndə şair bu itkini ağır qarşılamışdı və onu şairi sevən, qayğısına qalan ağıllı bir qadın kimi qiymətləndirmişdi. Prussiya kralı II Fridrix Volteri yanına dəvət etmişdi. Markiza dü Şatle şairi getməyə qoymamışdı. Onun ölümündən sonra II Fridrix cidd-cəhdlə yanına çağırmış, Volter Berlində məskunlaşmağa razılıq vermişdi. Heç bir maddi gəlir, şərəf, izzət-nəfs Volteri Prussiya kralının sarayına çəkməmişdi. Volter II Fridrixi maarifçi monarx olduğu üçün qiymətləndirmişdi. Volter tamamilə inanırdı ki, o, kralın tərbiyəçi müəllimi rolunu oynaya biləcək və bu missiyanın qaçılmaz olduğunu düşünürdü. Sonra Volter Prussiya kralına inanmaqda yanılmışdı. Despotizm əhval-ruhiyyəsində tərbiyə alan II Fridrix taxta çıxarkən atasının tiranlığını açıqcasına ədəbsiz tiranlıqla əvəz etmiş, maskalanaraq Volteri və onun tərəfdaşlarını müvəqqəti istifadə etmək üçün çağırmışdı. Volter başa düşmüşdü ki, kralın düzəlişə göndərdiyi pis fransız şeirlərindən, fəlsəfi tiradalardan (şeirin və ya poemanın bitkin bir hissəsi) başqa, II Fridrixdən heç bir maarifçilik işi gözləmək olmaz. O, II Fridrixin sarayında müəyyən zaman keçirərək tamamilə ümidsizləşdi. Volter Prussiya dövlətinin Berlin Mopertyun Akademiyasının prezidentinin şəxsində rəsmi elmlərə gülürdü. O, “Doktor Akakiyanın diatribası” pamfletində satirik ustalıqla Berlin Akademiyasının prezidentinin axmaqlığına gülürdü. II Fridrix gülməli vəziyyətə düşmüşdü. O, saray filosofuna əmr etdi ki, Volterin evinin pəncərəsi önündə pamfleti yandırsın. Volter kralın ona verdiyi bütün saray titullarını, orden və kamerger fəxri adının açarını krala göndərib Prussiyanı tərk etdi. Frankfurtda polis onu bir aylıq həbs etdi və axtarış apardı. Təhqir olunmuş filosof Prussiya sərhədlərini tərk etdi. Onun qarşısında həyatını yenidən qurmaq problemi dayanırdı. Fransada XV Lüdovik şairlə dostluq münasibətində deyildi, orada qalmaq olmazdı. İsveçrəyə gedə bilərdi. Lakin Cenevrədəki kalvinistlərlə toqquşmuşdu. Volter elə bir yerə getmək istəyirdi ki, orada nisbi azadlığını tapa bilsin. O, Fransa ilə İsveçrə arasındakı sərhəddə balaca mülk almışdı və ömrünün son illərini orada keçirdi. Qədim Ferney qəsrində fransız maarifçilərinin səsi eşidildi, onlar Volteri “Ferney patriarxı” adlandırırdılar. Ferney görüş evinə çevrilmişdi. Fransız aktyorları Kleron və Leken, Rusiyadan qraf A.P.Şuvalov, knyaz N.B.Yusupov, knyaz B.M.Saltıkov, knyaginya Dakova, V.İ.Ponyanski və başqaları onun qonağı olmuşdular. Volterin bu illərinin həyatını İsveçrə rəssamı Jan Qyuber öz əsərində təsvir etmişdi.

Cenevrədə Volter edam edilmiş protestant Jan Kalasın ailəsi ilə tanış oldu. Jan Kalasın oğlu Mark Antuan borc içində üzülərək özünü asmışdı. Kimsə uydurmuşdu ki, bu, özünəqəsdetmə deyil, oğul katolikliyi qəbul etmək istəyirmiş, atası onu asıb. Özünəqəsdetmə müqəddəs əzab kimi elan olundu, bədəni kilsəyə gətirdilər. Jan Kalasa və onun ailəsinə xristian kilsəsinə qarşı olduqları barədə hökm verdilər, 9 mart 1762-ci ildə təkərə bağlayıb sürüdülər, sonra yandırdılar. Bu hadisə Volterə pis təsir etdi: “Tuluz məhkəməsi günahsız insanı təkərlədi. Bütün Lanqedok bu əzabdan inildədi”, - deyə Volter həyəcana gəlmişdi. Volter onun müdafiəsinə qalxdı. Onun səyi nəticəsində dövlət Jan Kalasa ölümündən sonra bəraət verdi. Buna görə Volteri Paris küçələrində karetada görənlər “O kimdir?” deyərək soruşanda bir qoca qarı “Kalasın xilasedicisi” deyə cavab vermişdi.

Volter 19 yaşlı de lya Barın müdafiəsinə qalxsa da, nəticəsiz olmuşdu, Abvildəki körpünün üzərində əvvəlcə onun dilini qopartmışdılar, sağ əlini kəsmişdilər, sonra şəhər meydanında yandırmışdılar. Dəlil kimi de lya Barın əlində Volterin “Fəlsəfə lüğəti” kitabı tapılmışdı. Bu onun ölümü üçün dəlil-sübut olmuşdu.

1774-cü ildə XVI Lüdovik taxta çıxanda Allahdan qorxan insan kimi özünün sələfi XV Lüdovikdən maarifçilərə nifrət etməyi qəbul etsə də, Volterin 1778-ci ildə Parisə gəlişinə mane olmadı. Onun Parisə gəlişi təntənə ilə keçmişdi. XVIII əsr rus şairi Fonvizin onun gəlişini hansısa ilahi qüvvənin gəlişinə bənzətmişdi. 84 yaşlı filosof gənclik ehtirası ilə yazdığı sonuncu “İrina” faciəsinin tamaşasında iştirak etmişdi. Aktyorlar onu səhnəyə dəvət edib, önünə güllər, çiçəklər səpmişdilər. O, Parisə gələndən sonra “Aqafokl” faciəsi üzərində işləməyə başladı. Fransa Akademiyası onu akademik fransız dili lüğəti hazırlamağa məcbur etdi. O, “A” hərfini tərtib etməyi üzərinə götürdü. Lakin yaşlanmaq onun qüvvəsini zəiflətmişdi. Volter 30 may 1778-ci ildə vəfat etdi. Onun cəsədi Şampan şəhərinə gətirildi, Selyer abbatlığında dəfn edildi. Onu Parisdə basdırmağa icazə verməmişdilər. Başdaşı üzərində yazılmışdı: “O bizi azadlığa hazırladı”.

Volterin ədəbi fəaliyyəti çoxşaxəlidir. O, filosof, tarixçi, şair, satira, lirik şeirlər və poemalar müəllifi, novellaçı və dramaturq kimi tanınır. Onun əsərlərinin külliyyatı onlarca cildlərdədir. Onun əsərlərinin ilk külliyyatını nəşr edən Bomarşe 70 cilddə tərtib etmişdir.

Volter təbiət elmləri ilə məşğul olmuşdur. Onun “Odun yayılması və təbiətə dair təcrübələr”, “Yer kürəsində baş vermiş dəyişmələr haqqında mühakimələr” və s. əsərləri təbiətə həsr olunmuşdur. O, Con Lokkun və Nyutonun ardıcılı kimi materiyanın mövcudluğunu qəbul edirdi. Lakin o, dilemma qarşısında qalmışdı: materiya ilkindir, yoxsa ideya? Dünyanın yaradıcısı Allahdırmı? O, ikincini seçmişdi və Nyutonun davamçısı kimi “Nyutonun bütün fəlsəfəsi hansısa Ali varlığa tapınmanın zəruriliyinə aparır”, - deyərək, dünyanın yaradıcısı kimi Allahı görürdü. Xristian dini bəşəriyyətə yüz illər boyu milyonlarca edamların, 17 milyondan çox həyatın bahasına başa gəlmişdir, - qənaətinə gəlmişdi. O, fanatizmin və dözümsüzlüyün əleyhinə idi. Ona görə də Volter kilsə tərəfindən ateist elan olunmuşdu. O, kilsənin, dinin əsaslarına sarsıdıcı zərbə vurmuşdu, Allahı inkar edərkən onun təbiətdə canlanmasını (panteizm) əsas tutaraq belə deyirdi: “Əgər Allah olmasa belə onun haqqında fikirləşmək lazımdır” (s.492).

Volter “XII Karlın tarixi”, “XIV Lüdovikin əsri”, “Böyük Pyotrun çarlığı dövründə Rusiya tarixi”, “Xalqın adətləri və ruhu haqqında təcrübə”, “Paris parlamentinin tarixi”, “Ümumdünya tarixinə dair təcrübə” kimi tarixi əsərlərin müəllifidir. Onun tarixi tədqiqatları tərbiyəvi xarakter daşıyır. O, əsərlərində maarifçi baxışlarını ifadə etmişdir. Didro onun “Ümumdünya tarixinə dair təcrübə” əsərini oxuyandan sonra demiş ki, “başqa tarixçilər fakt haqqında onu bizə göstərmək naminə danışırlar. Siz bizi ruhumuzun dərinliyinə qədər həyəcanlandırmaq üçün yalanın, ikiüzlülüyün, inamların, fanatizmin və tiranlığın əleyhinə çıxırsınız” (s.492).

Volter klassisizmin əsas prinsiplərini tənqid etsə də, onun estetikası ilə əlaqəni qırmamışdı. O, klassisistlərin dünyagörüşünü bölüşürdü. O da klassisistlər kimi gözəlliyi ideallaşdırılmış həqiqət, təbiətin verdiyi nemət hesab edirdi. “Fəlsəfə lüğəti”ndə o yazırdı: “Biz o şeyləri gözəl adlandırırıq ki, bizim hissləri tamamlayır, ruhumuz nəşələnir və şadlanır”.

Klassisistlərin normativ estetikasının təməl daşlarından biri əbədiyyət və gözəllik idealının mütləqliyi haqqında nəzəriyyə idi. Klassisistlər qədim şairləri yamsılayıb gözəlliyin əbədi obrazlarını öz prinsiplərində yaşadırdılar. Volter bu nəzəriyyəni inkar edirdi. “Adətlər, dil, xalqların zövqləri, hətta onlar qonşuluğumuzda yaşasalar belə, öz aralarında fərqlənirlər. Mən nəyi deyirəm? Eyni xalq 3 – 4 yüzillikdən sonra tanınmaz olur. İncəsənətdə, təsvirlərdən asılı olaraq, dövlətlərdə nə qədər inqilablar baş verir, onlar minlərlə tərzdə dəyişir, bu zaman insanlar çalışır ki, onlara hərəkətsizlik versinlər”, - deyə Volter “Epik poeziya haqqında təcrübə” əsərində yazırdı. Bununla da o, qədim incəsənətin gözəl obrazları ilə öyünməyin vacib olduğunu deyirdi. Amma kor-koranə yamsılamağın səhv olduğunu da qeyd edirdi. O, milli xarakterin, adətlərin, zövqlərin, vərdişlərin, xalq məişətinin fərqlərini göstərərək, hər bir dövrdə gözəlliyi başa düşməyin müxtəlifliyini də izah etmişdir. Klassisistlərin estetikasının əsasları əleyhinə çıxan Volter onun qanunlarını, xüsusilə janr formasını rədd etmirdi. O, Şekspirin yaradıcılığından vəcdə gələrək, onu ürəkləri fəth edən yazıçı kimi qiymətləndirir, Addisona (klassisist) qarşı qoyurdu. Şekspirin fikrincə, klassisist teatrda nə çatışmır? “Mən xatırlayıram ki, Londonda gördüyüm pyeslərdən bir səhnə belə öz səhv quruluşuna görə bütün əlaqələrdə anlaşılmazdır. Hadisələr Brut və Kassi arasında baş verir. Onlar dalaşırlar və mən təsdiq edirəm ki, bu ədəbsizlikdir. Onlar bir-birilərinə elə şey deyirlər ki, tərbiyəli insanlara bunları eşitmək lazım gəlməz” (s.494).

Volterin tarixi əsərləri maarifçi monarxiya nəzəriyyəsinin təbliğinə, xalqların həyatında rol oynamış kilsənin və xristian dininin ifşasına, maarifçilik ideyasının yayılmasına həsr edilmişdir.

Volterin poetik irsi də janrlar üzrə rəngarəngdir. O, epik, fəlsəfi, satirik-komik poemalar, siyasi və fəlsəfi nəğmələr, satira və epiqramlar, mənzum novellalar və lirik şeirlər yazmışdır. Onun maarifçilik görüşləri bədii yaradıcılığında da özünü göstərir. Onun əyləncəli epiqramı olan “Qurumuş cəsədlə mücrü” şeirində orta əsrlərdə xristian kilsəsinin torpaq altında qalmış quru cəsəd qalıqlarını təbərrük kimi qələmə verərək dindarlardan pul yığması tənqid olunur. Digər bir şeir isə bəstəkar Qretriyə həsr olunmuşdur. Onun istedadı müasirləri tərəfindən qiymətləndirilməmişdi. Volter də onun istedadının bu kiçik şeirdə nəyə qadir olduğunu göstərmişdir. “Madmuazel Lekuvrerin ölümü” şeiri isə məşhur fransız aktrisası Adrienna Lekuvrerin ölümü ilə bağlıdır. Paris dini idarəsi onu basdırmaqdan imtina etmişdi, bu hadisə şairi həyəcanlandırmışdı. “Rusların türklərə qarşı müharibəsinə” şeirində isə o, öz vətənləri uğrunda döyüşən rus döyüşçülərini tərif edir. Bu şeirdə Türkiyənin “işğalçılıq siyasəti” tənqid olunur (496). Şair isə Fransanın bu müharibədə türklərin tərəfində vuruşduğunu unudaraq, Krımın müstəqilliyinin əleyhinə olan rusları təbliğ etmişdir. Bu da onun maarifçilik görüşlərinə ziddir.

Volterin maarifçilik mövqeyindən yazdığı satiraları onu müasir tənqidə məruz qoyur. Məsələn, “Ruslar Parisdə” məşhur satirasında Rusiyadan gəlmiş İvan Aletovun dili ilə fransız gizli nizam-intizam qaydaları tənqid olunur.

Onun sevgi şeirləri də vardır. Belə şeirlərdə o, təmiz məhəbbətdən, ağılla sevməkdən söhbət açır.

Volter “Henriada” adlı epik poemanın da müəllifidir. O, bu poemanı yazmağa başlarkən qarşısına iki məqsəd qoymuşdur. Birincisi, Fransaya Vergilinin, Tasonun, Kamoensin və Homerin qələmə aldığı poema kimi bir milli epos bəxş etmək istəyirdi. Bununla bərabər, fanatikin əli ilə məhv olan əzabkeş kralın köməyi ilə ağılı şöhrətləndirmək, fanatizmi ifşa etmək, ölkədə dini azadlığı yaratmaq, dini müharibələri boğmaq istəyirdi.

Volter Vergilini təqlid edərək, çoxlu səhvlər buraxmışdı, onun adını müasirləri arasında şöhrətləndirmişdi, amma onun poemasını ardıcıllarının gözündən salmışdı. O, Razdoranın, demon Fanatizmin və müqəddəs Lüdovikin alleqorik obrazlarını əsərə daxil etmişdi. Onun qəhrəmanı IV Henrix cəhənnəmə səyahət edir, orada tiranlar əzab çəkirlər. Volter bir həqiqəti başa düşməmişdi ki, Homerin poemasındakı nağıl elementləri qədim nəğməkarın məsum uşaq inancları ilə mifoloji obrazlarda təsvir olunmuşdur, buna görə də onlar özlərinin bədii həqiqətlərini itirmirlər. Ya da bunlar filosof-maarifçinin möcüzələr və ilahi qüvvələr haqqında monaxlar tərəfindən inkar edilmiş bədii uydurmalarıdır. Volter özü də bunu başa düşmək istəyirdi. Beləliklə görmək olur ki, Volter özünün birinci məqsədinə, milli “Henriada” yaratmaq arzusuna çatmamışdır. O, özünün sələfi olan Pyer Ronsarın müvəffəqiyyətsizliyini, “Eneida” adlı eyni epik poemasının qəmli nümunəsini xatırlamalı idi. Onun da müasirləri poemanı böyük şövqlə qəbul etmişdilər, hətta müəllifi yeni Vergili hesab etmişdilər. Volterin “Henriada”da irəli sürdüyü ikinci məsələ çox parıltılı şəkildə yerinə yetirilmişdi. Çoxlu hadisələrdə də tərəqqipərvər müasirlərinin ağlı poemanın qəbul edilməsinə səbəb olmuşdu. Volter özü yazırdı ki, “Henriada” inancların və fanatizmin qarşısındakı ağlın və qorxunun əsasında yaradılmışdı. O, poemada Fransa tarixinin ən faciəvi səhifələrindən birini – XVI əsrdə Kleman Maro, Bonaventur Deperye, Fransua Rable və başqalarının orta əsrlərə çağırış edərək, özlərinin qiymətli əsərləri ilə intibah ədəbiyyatını yaradaraq, feodal-katolik rejimi üzərinə hücumu təsvir etmişdir.

Sirli bir şəraitdə Kleman Maro həlak olur, özünün iti qılıncını Bonaventur Deperyeyə atır. Navarralı Marqarita ağır mənəvi sarsıntı keçirir, təqib olunan, lakin tabe olmayan F.Rable ölür. Mariya Mediçinin cismani və ruhi cəhətdən halsızlaşan oğullarının dini hərc-mərcliyi ölkəni parçalayır. 1572-ci ildəki qeyri-adi qırğın, müqəddəs Varfolomey bayramı gecəsində quqenotların (protestantların) kütləvi qırğını kraliçanın ağılsız fanatizmi əsasında verdiyi əmrlə yerinə yetirilmişdi. Və bunun ardınca qanlı dini müharibə başlamışdı. Navarralı IV Henrixin hakimiyyəti durğunluqla başa çatdı. Dini müharibə qurtardı, normal həyat başladı. Fanatizmin əsasını sarsıdan dini dözümsüzlük prinsipləri meydana gəldi. Lakin kilsə xalqın rifahı və əmin-amanlığı üçün çalışmırdı. Fanatik Ravalyak kralı öldürdü.

Volter IV Henrixin obrazını çox idealizə etmişdi. Onu xalqın xoşbəxtliyi üçün çalışan, humanist insan, müdrik hökmdar, dini dözülməzlik əleyhinə mübarizə aparan insan kimi təqdim etmişdi. Əslində IV Henrix poemada təsvir olunan kimi deyildir. Dövrün, fransız xalqının faciəli həyatını təsvir edən Volter onun fəlakətlərinə səbəb olan kilsəyə nifrət edirdi. Volterin bu poeması hakim feodal ideologiyasına qarşı etiraz kimi özündə inqilabi elementlər daşıyırdı. Buna görə də həmin əsəri Fransanın mütləq hakimiyyəti qadağan etmişdi. Maarifçilər bu əsəri həmin ideyaya görə qiymətləndirirdilər.

Volterin ”Orleanın bakirə qızı” poeması da dini cəhalətin tənqidinə və ifşasına həsr olunan maarifçilik mövzusunda əsər idi. Bu poema XVII əsrdə yaşamış fransız şairi Jan Şapelenin “Bakirə qız, yaxud azad olunmuş Fransa” (1656) poemasına parodiya olaraq yazılmışdı. Bu əsərin qəhrəmanı fransız xalqının müdafiəçisi olan kəndli qızı Janna d**'**Ark idi. Müharibədən sonra onun artan şöhrətindən qorxuya düşən kilsə cadugərlikdə günahlandıraraq 1431-ci ildə Ruanda tonqalda yandırsa da, Janna d**'**Arkın adı xalqın ürəyində əbədi yaşamaqda idi. Volterin də Janna d**'**Arka dərin simpatiyası var idi və “Henriada” poemasında onu “cəsur amazonka” adlandırmışdı, “Adətlər haqqında təcrübə” əsərində də onun cəsarətindən söz açmışdı. Janna d**'**Ark fransız xalqının ağır vaxtında, Fransa ilə İngiltərə arasındakı 100 illik müharibə dövründə (1339 – 1453) yaşamışdı. O, doğma Lotaringiyanın kəndi olan Dopremidə anadan olmuşdu, uşaqlığı orada keçmişdi. Janna d**'**Ark dinə çox bağlı idi, möcüzəli görüntüləri olan yuxulara inanırdı, yuxuda gördükləri onu həyəcana gətirirdi və özünü bu səbəbdən Fransanı düşmən hücumundan qurtaran xilaskar elan etmişdi. Dini inancları qüvvətli olan insanlar ona inanırdılar. Kral VII Karl düşməninə qalib gəlmək üçün ona krallığın ağ bayrağını və ordusunu verdi. Əsgərlər Jannaya mələk kimi baxırdılar, onun yolunda ölməyə hazır idilər. Məğlubedilməz xalq qəhrəmanı fransız şəhərlərini azad edib düşməni qovmaqda idi. Kilsə buna görə onu müqəddəs elan etmişdi. Kilsə dinin şöhrətini daha da artırmaq üçün xalq qəhrəmanının obrazından istifadə etmişdi. Volter keşişlərin ikiüzlülüyündən hiddətlənərək əvvəlcə tonqalda yandırılan qəhrəman qızın hünərini tərifləyir, sonra onu müqəddəs elan edir, nifrətini maarifin düşməni olan insansevməzliyə tökürdü, kilsənin qaniçici vəhşiliyinə poemada çox güclü sarkazmla nifrətini bildirirdi.

Volterin xalq içərisində məşhur olmağının bir səbəbi də teatr idi. O, altmış illik ömrü ərzində fransız səhnəsinə maarifçilik istiqamətində çoxlu pyeslər təqdim etmişdi. Onu çox haqlı olaraq fransız faciəsinin klassikləri olan Kornel və Rasinlə bir sıraya qoyurlar.

Volter teatrı bir məqsədə – fanatizmə və tiranlığa nifrət tərbiyə etməyə xidmət etmişdir. Volter 1730-cu ildə “Brut” faciəsini yazmışdı. Bu əsərdə qədim Roma tarixinin – çar Tarkvininin xalq tərəfindən qovulması, respublika uğrunda fədakarlıq ideyasının bədii formada təsdiqi öz həllini tapmışdır. Brut – xalqın iradəsini həyata keçirən qəhrəmandır. O, despotizmə nifrət edir, respublika ideyalarına sadiqdir. Onun iki oğlu vardır. Onların biri ilə – Titlə fəxr edir. Tit özünün cavanlığına baxmayaraq, öz adını şöhrətləndirib, vətənini qəhrəmancasına müdafiə edir. Brut oğlunu belə öyrədir: Roma uğrunda ondan heç nə tələb etmədən qanından keç, ən əsası da vətəndaş ol! (s.501). Tit də atasının nəsihətlərini qəbul etmişdir. O gəncdir, qərarsızdır, bütün bunlardan irəli gələrək, çar qızını – Tulliyanı sevir. Hiyləgər, araqarışdıran, dostu Messal və Tarkviniyə sığınacaq verən Toskan çarının səfiri onun bu sirrindən istifadə edirlər. Onlar Titin xəyanət etməsi üçün Tulliyanın əlini vəd edirlər. Tit düşmənlə sazişə girməyi hiddətlə rədd edir, Tulliyanın özü ona müraciət edir, buna görə o, öz sevdiyini itirməlidir. Hiyləgər araqarışdıranlar onu ardıcıl olaraq özlərinə məxsus metodla yoldan çıxarırlar. Tulli özü ona müraciət edir və Tit özünün zəifliyinə nifrət edərək təslim olur, xəyanət yolunu tutur. Sonra bu sazişin üstü açılır, düşmən darmadağın edilir, respublikaçılar Titi tuturlar. Senat Brutun xidmətlərinə hörmət edərək, oğlunu mühakimə etməyi ona tapşırır. Brut amansız qərar çıxarır. O deyir ki, öz oğlunu patriotizm və respublika uğrunda şücaət ruhunda böyütmüşdü, amma onun oğlundan gözlədiyi yerinə yetmədi. “Qalx ayağa, atanı qucaqla, o səni ölümə məhkum etməlidir… Get! Ləyaqətlə ölümü qəbul et!” (502). Bu qərardan həyəcana gələn respublikaçılar qəhrəman atanın vüqarını hiss edirlər. Brut onları dayandırır, o, təsəlli istəmir: “Roma azaddır, bu kifayət edər”, - deyir (502).

Volterin bu faciəsi Fransa həyatında böyük inqilabi rol oynamışdı. Əsər inqilab günlərində kütlələri mütləqiyyət əleyhinə ruhlandırmışdır.

Volterin din əleyhinə yazılmış digər pyesi “Məhəmməd” adlanır. Yazıçı əsərdə maskalanmaməqsədləri üçün Məhəmməd peyğəmbərlə bərabər, islama itaət edənlərlə xristianlar arasındakı dini ədavətin təsvirini də əsas götürmüşdür. Bu əsər islam dininin əleyhinə yönələn, görkəmli yazıçının şəxsiyyətinə yaraşmayan bir faciədir. Bu əsərdə Volter dövründəki islama zidd düşüncələrin əks olunduğunu görürük.

Volterin “Zaira” faciəsində isə məhəbbət və qısqanclığın yaratdığı psixoloji vəziyyət öz həllini tapır. Volterin faciə haqqında estetik prinsipləri vardır. “Faciə ehtiraslar, vicdan əzabı və qanlı katastroflar tələb edir”, - deyə o düşünürdü. Onun faciə yaradıcılığına ən çox Şekspirin “Otello”su təsir göstərmişdir (s.504). “Məni danlayırlar ki, pyeslərimdə məhəbbətə yer ayırmıram. Bu dəfə onlar alacaqlar, and içirəm, çox zərif məhəbbət olmayacaq” (s.504) – deyə məktublarının birində Volter yazırdı. Müasirlərinin çox xoşuna gələn “Zaira” beləcə yaranmışdı. Hətta teatrın düşməni olan Russo da əsəri məftunedici adlandırmışdı. Volter bu əsərdə siyasi problemlərlə kifayətlənməmişdi. Zaira və Orosmanın təsirli məhəbbəti hansısa dini xurafat zəncirindəki səhvlər və anlaşılmazlıqlar faciəli nəticəyə gətirib çıxarır. Volter dinlə məhəbbəti qarşı-qarşıya qoyur. Yerusəlim sultanının sarayında, ekzotik Şərq fonunda pyesdə hadisələr cərəyan edir. Orosman öz kənizi gözəl Zairaya vurulur. Zaira da Orosmanı sevir. Onun gözündə Orosman böyük ürəyi olan, igid döyüşçü və hökmdardır. Lakin onun rəfiqəsi Fatimə ona çox ağır vəzifəsi haqqında xatırladır. Gənc xristian qızına islam tərəfdarını sevmək yaraşmır. Avropadan xristian cəngavər Nerestan gəlir. Böyük ürəyi olan Nerestan igidlik göstərərək, əsir düşən Fatiməni vətənə qaytarmaqdan ötrü özü üçün pulla satın alır. O, qızıl gətirərək 10 xristianı almaq istəyir. O, hətta heç bir ödəniş olmadan 100 əsiri xilas edir, onların içində qoca Lüzinyan, 20 il köləlikdən yorulan Yerusəlim şahzadəsi də vardır. Zaura xristianlarla getmək təklifini rədd edir. Nerestan qorxu içində onu dinsizlikdə günahlandırır. Qızın ürəyi Lüzinyana əzab verir, qoca Nerestan və Zaira haqqında biləndən sonra onların çoxdan itirdiyi uşaqları olduğunu başa düşür. Zaira sarsılır, o, bu xristian cəngavərlərini sevir, tanımadığı vətənə qayıtmağı arzu edir. Onun gözü qarşısında qərib ölkədə ölən atasıdır. O dua edir ki, öz inancına qayıtsın. Lakin Zairanın Orosmanı tərk etməyə qüvvəsi yoxdur. Nerestanın Zairaya yazdığı məktubu ələ keçirərək sultana gətirirlər. Məktubda Nerestanın Zairanı görüşə çağırması yazılmışdı. Orosman təlaş içindədir. O bilmir ki, Nerestan Zairanın qardaşıdır və qısqanır. Orosman nəcib insandır, bəlkə buna görə Zaira onuq məhəbbətini qəbul etmişdir. O, geri çəkilir. “Mənə hər şeyi aç söylə, mən mərhəmətli olaram”, - deyə Zairadan xahiş edir, qızın yalandan onu sevməsinə inanmır, qorxur ki, məhəbbətlə bir yerdə ona olan hörmətini də itirsin. Sultan tərəfindən söylənən şübhələrlə təhqir olunan Zaira özünün ona məhəbbəti haqqında qızğınlıqla danışır. Bununla da qəti olaraq onu öz xəyanətinə inandırır. Zairanı azad edən Orosman düşünür: “Yalan içində o qədər aydın günah, mehribanlıq vardır”. Orosman hələ də əzab çəkir. O, quldan məktubu ünvanına çatdırmağı xahiş edir. Zaira onun görüşünə getməyəcək. Bəlkə bu, xristian cəngavərinin boş arzusudur, - deyə Zaira düşünür. Zaira Nerestandanonaməktub gətirən qula belə cavab verir: “O gözləyəcək”. Axırıncı şübhələr də yox olur, Zaira Orosmana xəyanət edib, ona görə də o, qisas almağı düşünür, ona yalan üstə cəza verəcək. Əsərin final səhnəsi gərginliklə doludur: Qısqanclığın ağır əzabları ilə sınaqdan keçirilən, iztiraba dözən Zaira və özünün inamı ilə təhqir edilmiş Orosman. Zaira özünün din qardaşlarına heç nə fikirləşmədən kömək edir. O, Nerestanı çağırır. Zairanın səsini eşidən sultan qəzəblə onun üzərinə atılır və onu öldürür. Qandallanmış xristian cəngavərini gətirirlər. Həqiqət aşkar olunur. Orosman dəhşət içində özünün səhvlərini başa düşür və özünü cəzalandırır. Faciədə məğlub olan, ölən Orosman tərəfindən özünün həmvətənləri ilə bir yerdə azad olunan, onun gözü qarşısında qızışan xristian cəngavəri Nerestan özünün sərt allahına heyrət içində müraciət edir. O bilmir ki, özünün qəzəbli allahını bacısına və sultana əziyyətlər verdiyinə görə öysün, yoxsa bütün bədbəxtliklərin günahkarı kimi ona şikayət etsin? Əsər belə bir düşüncə ilə bitir: Sərt fanatizm insanın inamını boğur. Atası və qardaşı özlərinin xristian allahına fanatik sədaqətini Zairada görmək istəyirlər, onlar ona əzab verirlər. Bu allahın adına öz inamından dönən Zairanı ölümə sürükləyirlər. Zaira bu sərt dözümsüzlüyü başa düşə bilmir, Orosmana ərə gedərək onun inancını qəbul etmək, bütün xristianları və məzlumları müdafiə etmək istəyir. Lakin bu humanist idealdan fanatiklər uzaqdırlar, onu atasına, nəslinin şərəfinə və allahına həqarətlə baxan qız kimi görürlər. Həyatda yumşaq, qəti olmayan Zaira sultanın qısqanclığının yox, ata və qardaşının fanatik dözümsüzlüyünün qurbanı olur. Orosman tiran deyil. Volter onun şəxsində alicənab, humanist, ağıllı, etibarlı hökmdarı göstərmişdir.

Volter bir neçə komediya da yazmışdır. Lakin onun satirik istedadı olmadığından komediyaları zəif alınmışdır. Düzdür, onlardan bəziləri müvəffəqiyyət qazanmışdır. Volter öz komediyalarında (“Qeyri-təvazökar oğul”, “Azğın oğul”, “Nanina”, “Qəribə adamlar”) lovğa, axmaq və pozğun aristokratları tənqid etmiş, onları tamaşaçıların gözü önündə ifşa etmişdir. Xidmətçilərə, xidmətçi qadınlara, kəndlilərə əməksevərliyinə, sadəliyinə, düzgünlüklərinə görə öz simpatiyasını göstərmişdir. Volter komediya janrında yeni yolla getmişdir: o, klassisistlərin “təmiz” komediyasından imtina etmişdir. Klassisistlər ciddi və yüksək elementləri qəbul etmirdilər, təsirli, həyəcanlandırıcı və gülməli mövzuları öz komediyalarında təqdim edirdilər. Buna görə də Volter klassisistlərin estetikası ilə konfliktdə çıxış edirdi. Klassisist kanonları qoruyan, indi unudulmuş şair Jan Batist Russo Volteri odalarına görə bağışlaya bilməmiş, əndişələnmişdi. O, “Taliyə məktub” adlı 3 əsər çap etdirmişdi. Bu “Məktublar”da o, “ədəbsiz” və “yolverilməz”liyin komik və həyəcanlı komediyada birləşdiyini sübut etməyə çalışırdı.

Volter “Qeyri-təvazökar oğul” komediyasını yazarkən onunla məktublaşan birisinə bildirmişdi: “Mən bu Flamand doktoruna sübut etmək istəyirəm ki, komediya həyəcanlandırıcı və gülməli əhvalatları gözəl birləşdirir”.

Volterin komediyaları içərisində “Nanina” və “Şotland qızı” daha məşhurdur. Bu komediyalar Volterin müasirləri arasında da səs-küylə qarşılanmışdır. “Nanina” pyesində (1749) Volter insanların bərabərliyi problemini qoymuşdur. Aristokrat qraf d'Olban heç bir zadəgan titulu, varı-dövləti olmayan xidmətçi Naninanı sevir. O təmizdir, ağıllıdır, onun qabaqcıl siyasi əqidəsi vardır. Qraf d'Olban silki xurafatı boş bir şey hesab edir, rəiyyətə olan məhəbbətindən zərrə qədər utanmır. Volterin dövründə aristokratın belə davranışı qəbulolunmaz idi. Müəllif bu başlanğıc dramatik konflikti daha da kəskinləşdirir. Naniya qrafın bağbanı Blez də vurulur. Bağban təmiz ürəklə ağaya qulluqçu qıza məhəbbətindən danışır. Karıxan qraf bağbanın şəxsində özünün xoşbəxt rəqibini görür. O inanır ki, qız bağbana üstünlük vermişdir. Volter də bu qarşıdurmanı prinsipial mənada verir. Qrafın rəiyyətlə rəqabət aparması gülüş doğurmur, qraf d'Olbanı aşağılamır. O, belə düşünür: “Nə olsun! Niyə də olmasın? Blez də insandır, o sevir, o haqlıdır!”. Qraf Naninaya bərabər səviyyədə evlilik təklif edir. Dostları qrafa söyləyirlər ki, bu iş sənin ad-sanına yaraşmır. Qraf d'Olban da cavab vermişdir ki, mən öz insanpərvərliyimi yüksəklərə qaldırıram.

“Nanina” Volterin ən yaxşı komediyasıdır. 1778-ci ildə şair Parisə gələndə əsər teatrda səhnəyə qoyulmuşdu. Volterin komediya janrına müraciət etməsinin səbəbi özünün Freron, Defonten və başqa ədəbi düşmənlərinin mənfur hərəkətlərinə (danosçuluq, iftiraçılıq, kilsəyə və saraya yaltaqlanmaq) gülməklə bağlı idi.

Volterin nəsr yaradıcılığı da vardır. Onun bu sıradan “Babukun duyumu”, “Zadiq”, “Mikromeqas”, “Kandid”, “Vavilon şahzadəsi”, “Sadəlövh” kimi fəlsəfi povestləri vardır. “Babuk” onun ilk fəlsəfi povestidir. Əsərin tam adı “Dünya olduğu kimi, yaxud Babukun duyumu”dur. Povest 1746-cı ildə yazılmışdır. Bu əsəri yazarkən o, hələ Leybnisin, Bolinqbrokun, Şefteberinin, Popun dünyanın zərurət qanunlarına tabe olması özündə axmaq və yaxşı cəhətləri eyni tənasübdə birləşdirməsi kimi optimist konsepsiyasına qarşı deyildi. Volter bu baxışları əyləncəli və zərif “Babukun duyumu” adlı nağılı ilə Avropa auditoriyaları önündə izah etmişdi. Qüdrətli İturiel adlı bədxah ruh müdrik skifi əxlaqsızlıqda batıb qalmış Persepolis şəhərinə göndərir. O, burada Parisi nəzərdə tutur. Babuk Persepolisi görəndə sarsılır. “Bədbəxt şəhər. Bu qədər aşağılanmaq olarmı? Adamlar hakim vəzifəsini satın alırlar, öz hökmləri ilə alver edirlər. Hamı üçün iyrənc yalandır!” - deyə o qışqırır. Babukun nəzərində müharibə qurtarır. Mənasız qantökmələr humanist skifi həyəcanlandırır. “Bunlar insan deyil, vəhşidirlər”, - deyə fikirləşir.

Yazıçı oxucuların gözü önündə həqiqətin, ədalətsizliyin qaranlıq səhifələrini açır. Volter pessimist nəticələr çıxarmağa tələsmir, həyatın maarifçilik yolu ilə dəyişilməsi imkanının olmasına inanır, “dünya belə pis deyildi, onun sağlam başlanğıcı var”, - deyə təxmin edir. O, dünyanı bəşəriyyətin həbsxanası kimi görmək istəmir, qurtuluşu göylərdə tapır və onun şəhərin həyatını və adətlərini öyrənən müdrik Babuku bu nəticəyə gəlir ki, şəhərdə təkcə əxlaqsızlıq hökm sürmür, burada xeyirxahlıq da vardır və buna görə də şəhəri məhv etmək zərurəti yoxdur. Bibliya zamanında xristian allahı Sodom və Qomor şəhərləri ilə belə rəftar etmişdi. Bununla da Volter yer kürəsinin qabaqcadan təyin olunmuş günahlarına görə sonradan insanları cəzalandırmağı nəzərdə tutan xristian hökmləri əleyhinə çıxış edir.

Babuk Persepolisdə onu şöhrətləndirən İturielin yanına qayıdır, cavab əvəzinə müxtəlif metallardan düzəldilmiş heykəlcikləri (statuetkaları) onun qarşısına qoyur. Doğrudanmı bu gözəl heykəlcikləri nəcib metaldan düzəldiyinə görə məhv edəcəksiniz”, - deyə ondan soruşur. İturiel onun kinayəsini anlayıb hansısa əclafa görə bütün şəhəri, insanlığı cəzalandırmağın lüzumsuz olduğunu başa düşür.

Volterin 1748-ci ildə yazdığı “Zadiq və ya tale” adlı ikinci povesti də eyni mövzudadır. Əsər novellalardan ibarətdir. Bu novellalar bir obrazın – Zadiqin əhatəsində birləşir. Yazıçı əsərdə xeyir və şər probemini, adamların çatışmayan xüsusiyyətlərinin aradan qaldırılması və ictimai qanunların yumşaldılması məsələlərini həll etmək istəyir.

Povestdə əsrarəngiz Şərqin personajları təsvir olunur. Zadiq adlı bir gənc ona verilmiş gözəllik və ağılla həyatdakı gözlənilməz dəyişikliklərlə sınanılır. O, həyat məktəbi keçir, zövq, əxlaqi təmizlik üstə tutulur. Zadiq insanlararası əlaqələrin mürəkkəbliyini fərqləndirə bilmir. Həyat onun qarşısında həllolunmaz tapmacalar kimi durur. Ən gözlənilməz nəticələr onun hərəkətlərini tamamlayır. O, möcüzəli müşahidələr aparır, at dırnaqlarının izində ləyaqət axtarır, kral atlarının keyfiyyətcə fərqlənməsini görür, hətta buna görə cərimə vermək məcburiyyətində qalır. O, kralın xoşuna gəlir və baş nazir təyin olunur, həyat yoldaşının krala gizli simpatiyasına görə az qala kralın əli ilə öldürülməkdən xilas olur, bir qadını kişilər döyərkən onların əlindən alır, buna görə də həmin qadından söyüş və təhqir eşidir, qul kimi satılır və s. O deyir ki, mənim biliyim, şərəfim, igidliyim bədbəxtliyimin həmişə mənbəyi olub. “O inanır ki, dünyanı xeyirxahlığı qovan acıqlı fələk idarə edir”, - deyə Volter yazır (s.510).

Tərki-dünya olan Zadiqin yolda qarşısına mələk İezrad çıxır və onu öyrədir: “Belə bir bədxahlıq yoxdur ki, xeyirxahlığa uduzsun”. “Necə, heç bədxahlıq olmasa, təkcə xeyirxahlıq ola bilərmi?” - deyə Zadiq cavab verir. “Onda dünya başqa dünya olardı, hadisələrin düzümü başqa bir müdrik nizamda axacaqdı”, - mələk ona deyir.

Həyat həmişə qarşımıza həllolunmaz tapmacalar qoyur. Povestdə kəskin tənqidi qeydlərə, orta əsrlərin düşüncəsini darmadağın edən təfəkkürə rast gəlirik. Zadəganlığın qanunlarını təhlil edən povestin baş qəhrəmanı deyir ki, əcdadların ağlı daha qədimdir. Beləliklə, “Zadiq” əsəri öz dövrünün qayda-qanunlarına qarşı çevrilən bir əsər kimi diqqəti cəlb edir.

Yazıçının maarifçilik düşüncəsinin yer üzündəki şərə qarşı mübarizəsini əks etdirən ikinci bir povesti “Mikromeqas”dır (1752). Əşyanın varlığı, insan ağlının sərhədləri, həyat və ölüm məsələlərini Volter bu əsərdə gözdən keçirir. Əsərdə Sirius və Saturndan gələn iki nəhəngin səyahətləri nəql olunur. Nəhənglər həddindən artıq kiçik ölçüdə olan Yer varlıqlarına uduzurlar. Onlar adamları ancaq böyüdücü şüşə vasitəsilə görə bilirlər, amma bu balaca varlıqlar valehedici şüura və kainat haqqında təsəvvürlərə malikdirlər. Alleqorik formada Volter insan ağlını tərənnüm edir.

Sirius və Saturn sakinləri ilə söhbət edən adamlar Volter dövrünün müxtəlif fəlsəfi nəzəriyyələrindən söz açırlar. Mikromeqas (kiçik ölçülü nəhəng) Malbranşın, Leybnisin fitri ideyalar nəzəriyyəsinə əsaslanan idealist baxışlarını rədd edir. Mikromeqasın qarşısında mbnaxın kiçik fiquru dayanır, şübhəli nəzərlərlə ona baxır və fəxrlə elan edir ki, bütün dünyanın hikməti XIII əsrin ilahiyyatçısı Foma Akvinskinin nəzəriyyəsinə bağlıdır. “Bütün kainat və onun ulduzları müstəsna olaraq insan üçün yaranmışdır” - Mikromeqas belə deyəndə Nəhəng Homer qəhqəhəsi ilə ona cavab verir. Təkcə Lokkun materialist fəlsəfəsi Sirius və Saturn sakinlərinin ürəyinə yatır. Mikromeqas insan adlanan balaca varlıqların ağlına heyran olub, onların əşyaların varlığı haqqında müəmmalı suallarına cavab verməyi vəd edib, lakin Paris Elmlər Akademiyasının ona bağışladığı kitabın ancaq təmiz vərəqləri qalıb. Volter güman edir ki, əşyaların varlığının açılmasına ehtiyac var, bunu isə insanlar özləri etməlidirlər. Povestdə Volter materializmi təbliğ edir. “Mən bilmirəm necə düşünürəm, lakin bilirəm ki, mənim fikirlərim əvvəlki dərketmədəki kimi deyil” (s.512). O güman edir ki, materiya düşünməyin özünəxas üsuludur. Ölüm – bədənin tərkib hissəsinin ayrılma anıdır, dirilməsi isə başqa bir formasıdır.

Povestdə Volter ictimai məsələlərə də toxunur. O, kilsə ideologiyasını və onun cəmiyyətdəki ziyanlı rolunu müzakirə edir. Bununla da Volter öz fəlsəfəsini həyat, din, kilsə və s. məsələlər üzrə yekunlaşdırır.

Volterin yaradıcılığında ictimai şərə qarşı mübarizə məsələsi onun “Kandid” adlı məşhur povestində irəli sürülmüşdür (1759).

1775-ci ildə zəlzələ nəticəsində Lissabon yerlə yeksan olmuşdu. Bu hadisədən sonra din xadimləri hücuma keçərək, xalq kütləsini inandırmaq istəyirdilər ki, bu, insanlara Allahın cəzasıdır. Volter qəti olaraq bu fikrə etiraz edirdi. O deyirdi ki, təbiətin dağıdıcı qüvvələri ilə şərin nə əlaqəsi ola bilər? O, katolik kilsəsinin doqmalarına qarşı dururdu və Leybnisin, Bolinqbronun, Şefteberinin, Popun optimist fəlsəfəsi əleyhinə çıxırdı. Onun bu fəlsəfə haqqında tezisləri “Kandid və optimizm” povestinin əsasını təşkil edir.

Optimizm fəlsəfəsi siyasi fəaliyyətsizliyin bünövrəsini təşkil edir, sosial məsələlərə laqeyd olub hakim sinfin ağlın tənqidi istiqamətində zəiflədilməsini nəzərdə tutur. Volter özünün bütün öldürücü kinafəsini bu fəlsəfəyə yönəltmişdir. O, bu fəlsəfənin daşıyıcısı kimi povestdə küt və lovğa müəllim Panqlosu (“Hər şeyi bilən”) seçir.

Panqlos şərlə, dünyanın qanqaraldıcı ədalətsizlikləri ilə toqquşur. O, inkvizisiya tonqalı ilə üzləşir, möcüzə nəticəsində xilas olur. Ona qul kimi baxırlar, onu qaleraya (çoxavarlı gəmi) atırlar, zöhrəvi xəstəliyə tutulur, əxlaqsızlıq və fahişəliyin hökm sürdüyü cəmiyyətin qorxulu şallağına çevrilir. Panqlos özünün küt inadkarlığı ilə təsdiq edir: “Hər şey yaxşılığa doğrudur”, “Dünyada qabaqcadan müəyyən edilmiş əbədi harmoniya vardır”.

Povestin qəhrəmanı gənc Kandiddir. O, təmizürəkli, safqəlbli, təbii sağlam düşüncənin daşıyıcısıdır. O, məsum ürəyi ilə Panqlosun boşboğazlığına inanır, lakin onun sərt davranışı dünyanın gözəl başlanğıcı haqqında təsəvvürlərini qəddarcasına darmadağın edir. Nə qədər bədbəxtliklərdən keçərək, nə qədər bədbəxtliklərə şahid olaraq ürəyindəki ağrılarla qışqırır: “O Panqlos!.. Əlbəttə… Əlbəttə, mən sənin optimizmindən imtina edirəm” (s.513). O özü üçün hansı nəticəni çıxarır? Müəllif onu başqa düşüncənin, pessimizm fəlsəfəsinin sahibi olan filosofla qarşılaşdırır. Bu filosofun düşüncəsində, dünya nə isə axmaq və murdar bir şeydir. Martenin pessimist fəlsəfəsi də Kandidin ürəyincə deyil: “Təəccüblüdür, dünyanın hansısa ağıllı başlanğıcı varmı? Onlar nə edirlər? Nə edirlər?” (s.513).

Müəllif öz qəhrəmanına əfsanəvi Elderado ölkəsini göstərir. Orada insanlar azaddır və bolluq içində yaşayırlar. Orada həbsxana, sıxıntı yoxdur. Heç kimi mühakimə etmirlər, cəzalandırmırlar. Orada nəhəng ictimai binalar, içində də möhtəşəm elm sarayı olan şəhərlər vardır. Ancaq bu ölkənin yolu tikanlıdır və demək olar ki, keçilməzdir. Elderado ölkəsi müəllifin xalqların ümumi xoşbəxtliyi haqqındakı arzularının vətənidir, fransız maarifçisinin bəşəriyyətin gələcək taleyinin həddindən artıq dumanlı təsəvvürləridir. Lakin bu fikirlərdə insanların xoşbəxt yaşamasının, nəcibliyinin yüksək dərəcədə izləri vardır. Gənc qəhrəman axırda belə nəticəyə gəlir ki, işləmək lazımdır. Həyatın mənası budur. “İş bizi böyük küldən – süstlükdən, nöqsandan və ehtiyacdan xilas edir”, - deyə o, qəti qərara gəlir (s.513).

Sosial bəlaların bəraətinə və qorunmasına istiqamətlənən “optimizm” fəlsəfəsinə gülən Volter xalqın mənəvi məhkumluq vasitəsi olmasından irəli gələn nəzəriyyəni də ifşa edir. O, mütləqiyyətin ideoloji əsaslarını da qeyd edir. O, oxucunu inandırmağa çalışır ki, yer üzündəki milyonlarla insanlar yüz dəfələrlə Karl Eduarddan, imperator İvandan, sultan Əhməddən ləyaqətlidir. O, əsərdə Pokokurante adlı bir hökmdar obrazı yaratmışdır. Dünyanın bütün nemətləri onun üzünə açıqdır. Maddi və mənəvi sərvət onun sərəncamındadır. Lakin o, bunları qiymətləndirmir, heç nə onu sevindirmir, bu tüfeyli həyatdan iyrənərək məğlub olur.

Əsərin hər sətirində Volter zamanın ictimai nöqsanlarını ciddi mühakimə edən maarifçi kimi çıxış edir, azadlıq uğrunda mübarizənin parçasına çevrilir.

Volterin fəlsəfi povestləri bir-birini əvəz edən həyat lövhələrini əks etdirən çoxlu hadisələrdən qurulmuşdur. Onun qəhrəmanları məcburən və ya könüllü olaraq, səyahətlər edir. Onlar dünyanın çox sifətlərini, müxtəlif millətlərdən olan insanları, müxtəlif sosial qrupları, irqləri, məzhəbləri müşahidə edirlər. “Vavilon şahzadəsi” (1768) povesti də zəngin coğrafi və etnik fonda təsvir olunan şahzadə xanım Formazan ilə gözəl gənc Amazanın məhəbbətinə həsr olunmuşdur. Volter çox tutqun boyalarla İtaliyanı, Romanı, Papanın rezidensiyasını xurafat bataqlığında təsvir edir. İspaniyada, Almaniyada insanlığa sığmayan prosesləri göstərən yazıçı nümunə kimi kimmerilərin ölkəsini (Rusiyada) misal göstərir. “Üç yüz il yoxdur ki, burada vəhşi təbiət bütün dəhşətləri ilə hökmranlıq edib, indi incəsənət, dəbdəbə, şöhrət və nəzakət görmək olar” (s.515). Volter kimmerlərin kim olduğunu fərqinə varmadan, tarixi aspektdə Rusiya çarlığını idealizə edir. I Pyotru, II Yekaterinanı maarifçi hökmdar kimi tərifləyir. Volter 1767-ci ildə “Sadəlövh” povestini yazır. Bu povest onun yaradıcılığında ən yaxşı məşhur əsərlərdən sayılır. Yazıçı əsərdə Russo ilə polemikaya girərək, “təbii insan” və “sivilizasiyalı cəmiyyət” haqqındakı suallara cavab axtarır. Bir fransız uşaqlıqdan hindu qəbiləsi olan quronlara əsir düşür, yetkinlik dövrünə qədər onlarla birgə yaşayır. Onu sonra ingilislər əsir götürüb Avropaya aparırlar – əvvəl İngiltərəyə, sonra Fransaya gəlir. Beləliklə, əsərdə hadisələr inkişaf etdirilərək təsvir olunur. Gənc quronu “Sadəlövh” adlandırırlar, ona görə ki, təmiz ürəklə danışır, fikirləşir, pis fikirləşmədən istədiyini edir. Bu onun mənəvi əxlaq kodeksindən irəli gəlir. Riyakarlıq, yalançılıq onun təbiətinə yaddır. Sadəlövh Fransada “sivilizasiya”nı başa düşür, həmişə yeni cəmiyyət onu dalana dirəyir. Onun görməyə və əşyaları qiymətləndirməyə adət etdiyi sadə, təbii düşüncəsi üçün çox şey başadüşülməz, təbiiliyə zidd kimi görünür. Ziddiyyətlərin toqquşması Quronun xristianlıqla tanış olmasından sonra başlayır. Sadəlövh Bibliyanı oxuyur. O, Moiseyin Tövratını oxuyandan sonra yaranan sualları dindar katolikə verir. Katolik onun suallarına cavab verə bilmir. Quron özü də bunları bilmədən cəfəng və həqiqətə uyğun olmayan müqəddəs yazıları və xristian adətlərini ifşa edir. Qurona ad qoyurlar, onu Herkules çağırırlar. Volter bununla da savadsız yezuitləri onu müqəddəs xristian sayılan yunan əfsanəvi qəhrəmanı Herkules çağırdıqlarına görə ələ salır.

Quron gəncdir, fiziki cəhətdən möhkəm və gözəldir. Onun gözəl yaddaşı, aydın ağlı və nəcib ürəyi vardır. O, avropalıların cəfəng adətlərinə qarşıdır. O, gözəl madmuazel de Sent-İvi görüb vurulur, ona evlənmək istəyir. O, qızın xoşuna gəlir, ona ərə getməyə razıdır, lakin rədd edir, çünki bir-birilərini sevsələr belə, evlənmə məsələlərini valideynləri həll edir. Sadəlövh təəccüb edir: “mənə nə vaxt yemək, ov etmək və ya yatmaq lazımdır, heç kimdən soruşmuram” (s.516).

Lakin işlər daha pis dövr edir. Bədbəxtlikdən Quronun xas suyuna salınma zamanı xaç anası kimi həmin gözəl qız – de Sent-İv dəvət olunur. İndi qəribəsi odur ki, gənclər bir-birini görürlər, artıq onlar evlənə bilməzlər, bu, günah sayılır. Quron bu cəfəngiyata hiddətlənir. “Hər gün mən qeyd edirəm, sizin kitabda deyilməyən saysız-hesabsız belə şeylər baş verir, orada yazıldığı kimi düzgün heç nə yerinə yetirilmir”, - o deyir.

Bir dəfə Fransa sahillərinə düşmən eskadrası yaxınlaşır. Sadəlövh yadellilərin tutulmasında qəhrəmanlıq göstərir. Hücum darmadağın olunur. Yadellilər gəldikləri yerə qayıdırlar. Sadəlövh kralın təşəkkürünə və mükafatına layiq görülür. O, Versala getmək istəyir ki, de Sent-İvlə nikaha icazə istəsin. Yolda o, quqenotlarla, fransız protestantları ilə tanış olur. Onlar katoliklər tərəfindən qovulması haqda verilən XIV Lüdovik Nantın fərmanının ləğvindən sonra ölkədə başqa məzhəblərə mane olmamaq üçün toqquşma olmasın deyə vətəni tərk edirdilər. Volter Quronun quqenotlarla söhbətini sitat gətirərək, Roma papasının və onun sədaqətli xidmətçilərinin – yezuitlərin bostanına daş atmağı da unutmur. O, quqenotların dili ilə belə bir fikir yürüdür: Fransadan soruşmaq lazımdır ki, bu gəlmələr neçə əsrlərdir ona tabedir, ən başlıcası – bütün dünya işlərinin hərəkətverici qüvvəsi olduqlarına görə onlara çox pul ödəmək lazım deyil (s.617). Fransa başqa katolik ölkələr kimi, hər il Romaya öz milli gəlirlərinin onda bir hissəsini göndərir. Bu da güclü antifeodal xalq hərəkatının katolik kilsəsinə və papaya qarşı çevrilməsinin əsas səbəbi olmuşdu.

Böyük ümidlərlə, xeyirxahlığa və həqiqətə inanan Sadəlövh Versala gəlir. Lakin o bilmir ki, ölkədə dövlət casusları hər şeyə diqqət yetirir, xəbərçilik edirlər. Onun quqenotlarla söhbətində xəfiyyə də iştirak edirmiş, təcili olaraq o, Quronun bu söhbətini gizlincə quqenotlara acıyan və yezuitlərə nifrət edən adam kimi kralın keşişi Lyaşez ataya xəbər verir. Bu Sadəlövhə ağır bədbəxtlik gətirir. Parisdə onu həbs edib Bastiliya qalasına salırlar. “Qəbiristanlıqla ölülər susan kimi onu kameraya aparırlar. Ağır qapının nəhəng kilidi hərəkətə gəlir. Onun dünya ilə əlaqəsi kəsilir”, - deyə iki dəfə Bastiliya haqqında şəxsi təcrübəsinə əsasən Volter öz qəhrəmanı haqqında düşünür. Həbsxanada Sadəlövh qovulan protestant sektasının nümayəndəsi, katolik məzhəbində islahatlara tərəfdar olan yansenistlə qarşılaşır. Volter yansenistin əqidəsi ilə bölüşmür, qəhrəmanının dili ilə o, Allahın sonsuz mərhəməti haqqındakı nəzəriyyəni inkar edir. “Mən insanların nümunəsində Allahın nəcib məqsədini görmürəm”, - deyə Sadəlövh yansenistə deyir. Yazıçı dövlətin dini dözümsüzlüyünü, katolik kilsəsinin insana nifrət edən fanatizmini pisləyir.

Sadəlövh çox şeyləri burada başa düşür. O, vəhşilərlə sivilizasiyalı avropalıları müqayisə edir, üstünlüyü vəhşilərə verir, onu böyüdən quronlar haqda danışır: “Onları vəhşi adlandırırlar, onlar qaba, sərt olsalar da, xeyirxahdırlar, amma buradakılar zərif olsalar da, fırıldaqçıdırlar” (s.517).

Sadəlövh həbsxanada yansenistin rəhbərliyi altında Avropa təhsili alır, elmlərlə, yeni fəlsəfi sistemlərlə tanış olur, metafizikanı rədd edir. Volter öz fəlsəfi fikirlərini onun dili ilə verir: “Sizin Malbranş öz kitablarının yarısında ağılın təlqinindən, digər yarısında isə mühakimənin və təxəyyülün təlqinindən yazır” (s.518). Sadəlövh bəşəriyyətin tarixini öyrənir: “tarix – cinayət və bədbəxtliklərin təsvirindən başqa bir şey deyil”. Xeyirxah yansenist özünün gənc şagirdini dinləyərək, kədərli-kədərli deyir: “Mən özümün təhsilimə 50 il sərf etmişəm, lakin qorxuram ki, bu yarımvəhşinin sağlam fikirləri ilə mən bacarmayım”.

Sadəlövh özünün de Sent-İvə olan məhəbbətindən danışır, qoca yansenist onu dinləyir. Sadəlövh maarifçiliyin təsiri altında dəyişilir. “Mütaliə ruhu yüksəkdir”, - deyə Volter yazır və onun qəhrəmanı kamerada qoca yoldaşının yanında kurs keçir. Yazıçı deyir: Mən tam təsdiq edirəm ki, metamorfozaya inanıram, o heyvanı dəyişdirib insana çevirir. De Sent-İv doğma kəndini tərk edib Parisə gəlmişdi ki, onu bədbəxtliklərdən qorusun. O, soyuqqanlı bir məmurla qarşılaşmışdı. De Sent-İv gözəl idi, onun xarici görkəmi diqqət çəkirdi. O, qəddar hakimin yanında gənci xilas etmək üçün onun kələklərinə tabe olub dözmüşdü, amma biabırçılığa dözə bilməyib nişanlısının əlləri üstə ölmüşdü.

Volter bu povestdə öz dövrünün eybəcərliklərini, qəddarlıq və eqoizmini verə bilmişdi.

XVIII əsrdə fəlsəfi povest özündə maarifçilik düşüncəsini parlaq şəkildə əks etdirirdi. Belə povestlərdə maarifçi qəhrəmanın yarımfantastik macəraları ilə ifadə olunmuş dünya haqqında, həyatı əks etdirən və həqiqəti tapmağı düşünürdü. Volter də F.Rablenin ənənəsini davam etdirərək özünün ölməz Panqlos obrazı ilə yuxarıda deyilənlər haqqında öz düşüncələrini təqdim edirdi. O, feodal-mütləqiyyət quruluşu əleyhinə çıxaraq, fəlsəfi povestlərində dünya haqqında elmi düşüncələrini maarifçilik ideyasının təbliğatı ilə birgə diqqətə çatdırırdı. O, ezop dilindən – alleqoriya və işarələrdən istifadə edərək əsl məqsədlərini ifadə edirdi. Onun fəlsəfi povestlərində nağıl elementləri, fantastik varlıqlar təsvir olunur, amma bu, Volterə əsas mənanı açmağa mane olmur.

Fransızlar şən zarafatı çox sevirlər və iti sözü də çox qiymətləndirirlər. Bununla bağlı Volterin istedadı fransızların milli xarakterini ifadə edən xalq nəğmələrinə söykənir. O, “Bababəy və fakir” (1750) povestində sadə qəlbli hindusla mömin brəhmən arasında gedən söhbətlərdə yazıçının şən zarafatı və iti tənqidini görürük. Hindus brəhməndən soruşur ki, o dünyada o, xoşbəxt olacaqmı? Brəhmən cavab verir ki, bu sənin necə yaşamağından asılıdır. – Mən çalışaram, - hindus deyir. Xeyirxah vətəndaş, yaxşı ər, yaxşı ata, yaxşı dost olmağa çalışaram. – Sən özün öz arxana mismar batıra bilərsənmi? – bərhəmən soruşur. – Heç vaxt, cənab! – Bu məni çox pərt edir. Siz yəqin on doqquzuncu səmaya düşə bilməyəcəksiniz, çox heyif (s.520).

Volterin povestləri çox yığcamdır. Hər söz böyük məna yükü daşıyır. O, öz dövrünün çap olunan çoxcildli romanlarının əleyhinədir. Filosof xanım dyu Defanın 9 cildlik romanı haqqında “insanı bu qədər cildli ağır romanları oxumağa məcbur etmək olmaz”, - deyir. Buna görə də o, qısa, dəqiq, ifadəli yazmağa meyil edir. XIX əsrin Balzak və Stendal kimi realistləri Volterdən öyrənərək həyat həqiqətlərini ifadə etməyə çalışmışlar.

**Didronun yaradıcılığı** (1713 – 1784)

Fransada XVIII əsrin maarifçilik ideyalarının istedadlı daşıyıcılarından biri də Deni Didrodur. O, əsrin dörddə biri qədər məşhur “Ensiklopediya” nəşrinin başında durmuşdur. Didronun materialist fəlsəfəsi Volterin hökmdarın maarifçi olması ideyasına əsaslanan fəlsəfə sistemini kölgədə qoymuşdur. O, dialektik materializmin astanasında durmuşdur.

Didro 1713-cü ildə qədim fransız şəhəri Lanqredə anadan olmuşdur. Onun atası nəsildən nəsilə keçən sənət kimi oğlunu da bıçaq düzəldən usta görmək istəyirdi. Ailə varlı idi, bu da Deni Didroya paytaxtın ən yaxşı ali təhsil müəssisəsində oxumağa imkan verirdi. O, başlanğıcda ruhaniliyi öyrənmişdi, müqəddəs kitablara meyil etmişdi. Sonra onu kilsə hökmləri qane etmədi, o, deizmə gəlib çıxdı, bu da dinin inkarına səbəb oldu.

Didro kollecdə qədim və yeni dilləri, dəqiq elmləri, sənətkarlığın nəzəri əsaslarını, incəsənəti, fəlsəfəni öyrəndi. Atası onun ruhani olmaq istəmədiyini görəndə maddi yardım verməkdən imtina etdi. 1733-cü ildən başlayaraq Didro Parisin kasıb ziyalılarının sırasına qoşuldu. Ədəbi yaradıcılığı hesabına qazandığı gəlir onun ancaq paytaxtın Latın məhəlləsində çardaqda yaşamasına, cüzi halda yeməyinə çatırdı. Lakin o, ruhdan düşmədi. Onun naturasında yüksək optimizm var idi.

Onun 1746-cı ildə “Fəlsəfi düşüncələr” əsəri üzə çıxdı. Bu əsəri Paris parlamentinin qərarı ilə yandırdılar. O, 1749-cu ildə “Görə bilənlərin korlara nəsihəti haqqında məktub” əsərini yazdı. Bu əsər ateist əsər idi. Əsərə görə yazıçı 100 günlüyə Vensen qəsrinə həbsə göndərildi. 1759-cu ildə naşir Lebreton onu “Ensiklopediya”ya redaktor kimi dəvət etdi. Lebreton “Ensiklopediya”nı hansısa xarici nəşr əsasında orijinallığa və böyük elmi lüğətə iddialı olmayan nəşr kimi düşünürdü. Didro bu kiçik kommersiya düşüncəli naşiri böyük mədəni və siyasi əhəmiyyəti olan jurnalı çap etməyə inandırdı, özü “Ensiklopediya” üçün minlərlə məqalə yazdı.

1773-cü ildə Didronun həyatında çox vacib hadisə baş verdi. O, II Yekaterinanın dəvəti ilə Rusiyaya getdi. “Ensiklopediya”nın əsas işləri tamamlanmışdı. Ona görə də o, Fransadan müvəqqəti ayrılmalı oldu. Rusiya filosofu dəbdəbə ilə qarşıladı. O, Rusiyada rus dilinin və ədəbiyyatının öyrənilməsində böyük işlər gördü. Rusiyadan gedərkən rus kitablarından ibarət böyük kitabxana apardı.

II Yekaterina Didro ilə müntəzəm söhbət edirdi və bu söhbətlər barədə Volterə yazırdı. Bir dəfə Didro ondan siyasi islahatların vacibliyi haqqında soruşanda kəskin rədd cavabı almışdı. Fransaya qayıdan Didro daha heç yerə getmədi və 1784-cü ildə vəfat etdi.

II Yekaterinanın ona Parisin zadəgan rayonunda Sen-Jermenin kənarında mülk almasından bir qədər əvvəl o, Latın məhəlləsindəki evlərdən birində dördüncü mərtəbədə yaşayırdı. Rusiya çariçası böyük maddi yardım göstərərək onun şəxsi kitabxanasını satın alıb, özünü də mühafizəçi təyin etmişdi.

Didro müstəqil “Fəlsəfi düşüncələr” əsərindən bir il sonra xristian allahını sözsüz tanımaqdan uzaqlaşdı. Bu əsəri yandırılmağa məhkum edən Paris parlamenti özünün qətnaməsində yazmışdı ki, “Didro “Fəlsəfi düşüncələr”də saxta hiyləgərliklə heç birini tanımamaqla bütün dinləri bir səviyyədə götürür” (s.524).

Didro qabaqcadan kilsənin özünün din haqqında cəsarətli mühakimələrinə reaksiyasını görmüşdü. Bu problem üzrə açıqca kitabdakı çıxışında göstərirdi: “Mən Allah haqqında yazıram. Bu fikirlər kimi təmin etmirsə, yəqin onlar pisdirlər, kimin xoşuna gəlsə də belə, mənim gözümdə nifrətə layiqdir” (s.524).

Birinci nəşrin üz vərəqində inancların ikrahedici mömin maskasını yırtan çılpaq qadın (Həqiqət) təsvir olunmuşdu. Xristian allahı qorxulu və qaniçəndir. “Bu nə səsdir? Kim qaranlıqda inildəyən meyitləri dustaq edib? Bu bədbəxtlər hansı cinayəti törədiblər? Biri özünü daşla sinəsinə döyür, o biri dəmir caynaqları ilə bədəninə əzab verir. Bu əzablara onları kim düçar edib? Onların təhqir etdiyi Allah… Bu Allah necədir? O Allahdır, xeyirxahlığı icra edən… Deməli, xeyirxahlığı icra edən Allah çoxlu göz yaşları axıtmağı sevir” (s.524 – 525). Didro burada özünü deist kimi aparır. Lakin kitabdan gətirdiyi ateistin çıxışında tutarlı səslənir. Skeptis formasına bürünmüş Didronun Allahı inkar etməyə yaxın olan deizmi Volterin hər hansı simasız allahı tanımağın inkarına yönələn fikrinə yaxın idi. Ateizmə yaxınlaşan, lakin dini inkar etmək mövqeyindən hələ uzaqlaşmayan Didro skeptis ideyasını müdafiə edir. O, XVI əsrin humanisti Montenin skeptizm fəlsəfəsi haqda olan “Təcrübələr” kitabına əsaslanır. “Deist allahın varlığını təsdiq edir, ruhun ölməzliyinə inanır. Skeptikin əşyalar haqqında qətiyyətli fikiri yoxdur, ateist isə onları inkar edir”, - Didro yazır (s.525). Orta əsrlər asketizminin bu humanist inkarı İntibah dövrünün əsas ideyalarından biri idi. İlk dəfə olaraq, bu ideya ilə maarifçi filosoflar mətbuatda çıxış edirdilər. Didro özünün yazdığı “Fəlsəfi düşüncələrə əlavələr”də cəsarətlə kilsəyə hücum edir. Bu əsər 1770-ci ildə Hollandiyada müəllifin adı olmadan çap edilmişdir.

Didro bir il sonra yeni əsəri olan “Skeptikin gəzintisi və ya Allen” əsərini yazdı (1747). Bu əsərdə o, fəlsəfi problemlər qoymuşdu. Əsər bir keşişin xəbərçiliyi ilə polis tərəfindən yığışdırıldı və 1830-cu ildə işıq üzü gördü. Əsərdə ateist, deist, skeptik və idealist arasında fəlsəfi məzmunda dini məsələlərlə bağlı, materiya, ruh, şüur və varlıq haqqında müzakirələr gedir. Ateist inandırıcı dəlillər gətirir, burada Didro öz müəllimi Volterin deizmini və onun dinin xalq üçün mənəvi əsarət keyfiyyətinin lazımlılığı haqdakı fikrini təkzib etməyə cəsarəti çatmır. Ateist evinə qayıdır, dinə inamsızlıq öyrətdiyindən öz uşaqlarını öldürülmüş halda tapır. Didroya görə, din axmaq instinktlərin kökünü kəsməlidir. Filosof Allahı dərk etməyin mütləqliyi mövqeyində uzun müddət qalmayıb iki ildən sonra (1749) deizmdən aralanır, dinin, ilahi varlığın və fövqəlgüclərin inkarına gəlib çıxır. O, “Görə bilənlərin korlara nəsihəti haqqında məktub” əsərində də “Əhdi-Ətiq” kitabı üzrə yox, dini onu rədd etməyə gətirib çıxaran materializmin prinsipləri əsasında inkar edir. Fransadakı maarifçilik hərəkatında Didro öz əsərləri ilə yeni söz demiş, Volterin tərbiyəsi ilə böyüyən gənc nəsli irəli aparmışdır. Didro bu əsəri Volterə göndərmiş və ondan mənəvi dəstək verməsini istəmişdi. Volter ona bəyənilməyən cavab vermişdi. Didro onunla mübahisə etməyərək, “Mən Allaha inanıram, lakin ateistlərlə dostcasına yaşayıram” demişdi. Didro materializm və ateizm mövqeyində idi, Bekonun, köhnə materialistlərin əsərlərini öyrənirdi. Bu mövqedə fəlsəfi əsərləri – “Təbiətin və fəlsəfi prinsiplərin izahı haqqında düşüncələr” (1754), “Didronun d'Alamber ilə söhbəti”, “D'Alamberin yuxusu” (1769), “Fiziologiyanın elementləri” (1774 – 1780) materialist prinsiplər əsasında yazılmışdır. Didro da bütün maarifçilər kimi mürəkkəb fəlsəfi düşüncələri sadə dillə ifadə etməyə çalışırdı. Elə buna görə də o, dialoq, disput və söhbətlərdən qaçırdı. Didronun siyasi və ictimai idealları da Volterin məşhur ideallarına yaxın idi. Didro da maarifçi monarxın fəaliyyətinə ümid edirdi. “Hər hansı hökmdar və filosofla birləşin və siz mükəmməl hökmdar əldə edin”, - deyə o, “Filosof” məqaləsində (“Ensiklopediya”, 12-ci cild) yazırdı. O, II Yekaterinanın maarifçiliyinə çox inanırdı.

Didronun cəmiyyət fəlsəfəsi varlığı izah etməkdə idealist mövqedə idi. O, ağılın gücünə inanırdı. O da Russo kimi insanın anadangəlmə xeyirxahlığına inanırdı. O, ideyanı dünyanın idarəedicisi hesab edir, “Təbii qanunlar”a inanırdı. Onun təbiət fəlsəfəsi fransız maarifçiliyinin birinci mərhələsi ilə müqayisədə irəliyə atılmış addım idi, amma cəmiyyət fəlsəfəsində o, idealist mövqedə Monteskyöyə və Volterə baxanda geridə idi və onlardan sonra yeni heç nə söyləməmişdi. O da fransız maarifçiləri kimi sənət nəzəriyyəsi məsələləri ilə məşğul olmuşdu. Onun musiqi, rəssamlıq, heykəltəraşlıq, dram nəzəriyyəsi, səhnə ustalığı sahəsində xüsusi tədqiqatları vardır. Onun sənət fəlsəfəsi mükəmməl estetik təlimə çevrilmişdir. O, klassisizmin normativ estetikasına, bədnam “Qaydalar”ına qarşı mübarizə aparırdı, deyirdi ki, “dramaturgiyada və başqa sənət növlərində hakimlik edən “Qaydalar” incəsənəti ətalətə gətirib çıxarır” (s.530), “incəsənətdə gözəllik həqiqətdə və fəlsəfədə olduğu kimi sənətkarın da istedadını artıran eyni əsasa malikdir. Gözəllik – həqiqətdir”. Didro gözəllik anlayışını faydalılıq prinsipi ilə bağlayır. Gözəllik həmişə səmərəlidir. Gözəllik və xeyirxahlıq bir-birindən ayrılmazdır. O, təbiətin gözəllik sahəsində incəsənət üzərində üstünlüyünü təsdiq edir. Sadəlik gözəlliyin başlıca keyfiyyətlərindən biridir. Didro antik incəsənətin və antik sənətkarların müqayisəolunmaz kamillik nəzəriyyəsinin səbəblərinin təbiətini düzgün qiymətləndirir. “Şair heç nə kəşf etmir və nəyəsə inanmağa məcbur etmir, rəssam və heykəltəraş o sifətləri təsvir edir ki, təbiətdən iqtibas edir. Məbəddən çıxan xalq bəzi adamların heyrətamizliyi qarşısında dayana bilmir” (s.531). Bu deyilənlər Didronun estetik görüşlərini düzgün qiymətləndirməyə kömək edir.

Didronun dramaturji nəzəriyyəsi teatr incəsənəti sahəsində əsas xəzinə kimi diqqəti cəlb edir. O, fransız teatrı tarixində yeni mərhələ yaratmışdır. Onun dramaturji nəzəriyyə üzrə elmi əsərləri (“Söhbət”, “Dram poeziyası haqqında mühakimələr”) dram təcrübələri ilə sıx bağlıdır. Didronun fikirləşdiyi teatr islahatı maarifçiliyin siyasi məsələlərindən çıxırdı və klassisizmin tənqidi də dram poeziyası ilə bağlanırdı. Sənətə yeni qəhrəman gəlməli idi, yüzillərlə İsgəndəriyyə şeirini təbliğ edən klassisist faciənin qəhrəmanını teatr səhnəsində burjua qəhrəmanları, aşağı təbəqə nümayəndələri əvəz etməli idi. Yeni mövzular, yeni problemlər pyeslərin süjetini təşkil edirdi. Didro dramaturqu kəndli daxmasına dəvət edirdi. O, xalq ədəbiyyatını öyrənməyi məsləhət görürdü. “Mənim oğlum, əgər sən həqiqəti bilmək istəyirsənsə, həyatın içinə gir, müxtəlif ictimai vəziyyətlərlə tanış ol, kəndə get, daxmaya daxil ol, onların həyatı ilə maraqlan, onların yatağına, xörəyinə, daxmasına, paltarına nəzər yetir. Onda biləcəksən ki, yaltaqlarınız səndən gizlənməyə çalışacaqlar” (s.532).

Yüksək humanizmin prinsipləri adına layiq hər bir insan özü yaşamalı, rəssam özü yaratmalıdır. Didro bu ciddi məsələləri ədəbiyyatın, rəssamlığın qarşısına vəzifə olaraq qoyurdu. Özünü cəmiyyət həyatında tərbiyə etməyən, möhkəm əxlaqi prinsipləri özünün şüurunda təsdiq etməyən şair, musiqiçi, rəssam ola bilməz. Musiqi aləti əgər köklənməsə melodiyanı necə düzgün ötürə bilər? – Didro soruşur (s.532).

Didronun teatr islahatları da onun materialist dünyabaxışından meydana çıxmışdı. “Bizim əsrin dahi adamları fəlsəfəni təxəyyüldən həqiqətə doğru apardılar. Elə bir dahi tapmaq olmaz ki, lirik poeziya qarşısında xidmət göstərməmiş olsun, onu bizim məskunlaşdığımız yerin fantaziya sahəsindən çıxara bilməsin”, – Didro yazırdı (s.533).

Didro klassisizmin binasını tamam dağıtmaq istəmirdi. O, Kornelin və Rasinin faciələrindəki, Molyerin komediyalarındakı ləyaqəti yüksək qiymətləndirirdi, onlara təkcə normativ estetikanın məhdud çərçivəsi sənətin sonrakı inkişafında mane olurdu. Didro “Komedi Fransez” teatrına 14 il əvvəl səhnəyə qoyulmuş, sonra dəbdən düşmüş “Qeyri-qanuni oğul” adlı pyesini təklif etmişdi. İkinci pyesi “Ailə başçısı” (atası) (1758) isə 1761-ci ildə həmin teatrda müvəffəqiyyət qazanmışdı. O, klassisistlərin yüksək faciələrinin yerinə özünün ciddi komediyasını – göz yaşları içində komediyanı qoymaq istəyirdi.

Didro aktyor sənətinin xüsusiyyətlərini analiz edən “Aktyor haqqında paradoks” (1773) əsərini də yazmışdır. Əsərin ilk variantı Melxamor Qrimmin “Ədəbi korrespondensiya” jurnalında çap olunmuş, tam mətni isə müəllifin ölümündən sonra işıq üzü görmüşdür. Didro bu əsərdə aktyor ustalığı ilə şair, dramaturq, musiqiçi ustalığını müqayisə edirdi. Aktyora qarşı həqarətli münasibətin əleyhinə idi. “Mən böyük aktyor istedadını yüksək qiymətləndirirəm, belə insana az rast gəlinir” (s.533). O, aktyorun şüuraliı hissləri haqda olan nəzəriyyəni təkzib edib onun səhnədəki qəhrəmanının bütün estetika qanunlarına zidd olan xarakterini, şəxsiyyətini canlandırdığını qeyd edirdi.

Didronun bədii istedadı təkcə dramaturgiyada deyil, novellalarında da üzə çıxırdı. “Ramonun bacıoğlusu” novellası Didronun ən yaxşı əsərlərindən biridir. Əsər antik filosofların qəbul etdiyi fransız maarifçiləri üçün xarakterik olan fəlsəfi dialoqlar şəklində yazılmışdır. Bu dialoqlar iki itiağıllı insanın – biri yüksək mənəviyyatlı, kasıb, varlıların maraqlarına nifrət edənin, digəri isə Ramonun bacıoğlusunun, şəxsi ləyaqət hisslərindən məhrum olanındır. Əsərdə müəllif kölgədə qalır. O, əsərdəki həmsöhbətinə suallar verir, guya özü danışır, arada mühakimələrini bildirsə də, Ramonun irəli sürdüyü ideyalar iyrənc olanda, daha taqəti qalmayanda susmaq mümkün deyil.

Novellanın prototipi Didroya çox tanış idi. Bu, məşhur fransız bəstəkarı Jan Filipp Ramonun bacıoğlusu idi. O, acınacaqlı, bədbəxt həyat sürürdü, kimsəsizlər evində 1771-ci ildə vəfat etmişdi. Didro onun taleyində öz əsrinin xarakterik xüsusiyyətlərini görmüşdü, onun tək fiqurunu böyük sosial ümumiləşdirmənin fövqünə qaldırmışdı. Ramonun həyasız kimi tanınması rejimin, eyni cür doğulmuş insanların amansız ittihamına çevrilmişdi.

Ramo cəmiyyətin faydalı üzvü ola bilərdi. O, ağıllı və fərasətlidir, müşahidələri düzgündür, musiqini sevir. Görünür, heç də pis musiqiçi deyil. Sağlamlığı ona hər şeyin yaxşısını arzulamağa imkan verir, özünün bədbəxtliyinə baxmayaraq, həyatsevərdir. Ramo alçaq və əclafdır, bunu özü də bilir, amma bu xüsusiyyətindən heç də kədərlənmir. “Təbiətdə bütün heyvan növləri, cəmiyyətdə isə bütün zümrələr bir-birini məhv edir” (s.537).

Hakim siniflərin əsas maraqları heyvan eqoizmidir. Pul uğrunda hamı bir-birini bağışlayır. “Var-dövlət cinayətin üzərini örtür”, “Kim varlıdır, kim özünü təmin edə bilmir, o, oyun çıxara bilmir (Namusunu ləkələyə bilmir)”. Varlılar quldurlardır, xalqı soyanlardır (s.537). Ramo özü üçün hansı çıxış yolunu seçməlidir? “Ramo varlı quldurlar arasında hökmən xoşbəxt quldur olmalıdır” - onun gəldiyi nəticə budur (s.537).

O, heç bir əxlaqı tanımır, heç bir ideala inanmır. O, maarifçi filosofla söhbətində mürtəce əyanları təkrar edərək, xalqa ağlı, əməyi ilə xidmət göstərən təmiz insanlara nifrətini gizlətmir: “Mən fransız kralının naziri ilə nahar etmişəm. Nazir ağıl dəryasıdır, o bizə sübut etdi ki, iki dəfə iki dörd edir, xalq üçün heç bir faydalı yalan və heç bir ziyanlı həqiqət yoxdur. Mən onun bu dəlil-sübutunu yadımda saxladım, lakin onlardan biri aşkarlıqla müşayiət olunur, dahi adamları nifrət təqib edir və əgər yeni doğulan yalanın əlamətləri görünürsə, bu, təbiətin qorxulu töhfəsidir, onu boğmaq və itə atmaq lazımdır” (s.538).

Ramo öz əsrinin çirkin oğludur, hakim zümrənin mənəviyyatsızlığı onu doğurub, özünün biabırçı xəsis həyatı ilə onu qidalandırıb.

Didro bu novella (povest) üzərində 1762-ci ildə işləməyə başlayıb, lakin povest onun sağlığında çap olunmasa da, bəzi müasirlərinə tanış idi. Əsərin axırıncı variantı 1779-cu ilə aiddir. 1805-ci ildə bu əsər Şillerin əlinə düşüb, o da Qeteyə oxumağa verib. Beləliklə, Didronun bu əsəri almancaya tərcümə olunub çap edilib. Fransız oxucuları 16 il sonra almancadan fransızcaya tərcümə olunmuş variantı oxuya biliblər, orijinalı isə 1823-cü ildə tapılıb, Fransada çap olunub.

K.Marks onun “Ramonun bacıoğlusu” novellasını oxuyub heyrətə gəlmişdi. O, 1869-cu ilin aprelində F.Engelsə yazmışdı: “Bu gün təsadüfən evdə “Ramonun bacıoğlusu”nun 2 nüsxəsinin olduğunu gördüm, buna görə birini sənə göndərirəm. Bu təkrarolunmaz əsər sənə zövq verəcəkdir” (s.534). Əsər fəlsəfi məzmundadır. Qete onun “Jak-fatalist” novellasını çox bəyənmişdir. Didro fəlsəfi novella yazarkən realist prinsiplərə üstünlük vermişdir. Dram üzərində işləyərkən də mövzuya realist mövqedən yanaşırdı. O, Riçardsonun istedadının pərəstişkarı idi. Riçardson 1761-ci ildə vəfat edərkən “Riçardsonun mədhi” adlı əsərini yazmışdı. O, bu əsərdə Riçardsonun yaradıcılığında cəmiyyətdəki siniflərin qarşıdurmasının təsvirini xüsusilə qiymətləndirmişdi.

1760-cı ildə Didro kilsənin cinayətlərini ifşa edən “Rahibə” romanını yazdı. Syüzanna Simonen öz iradəsinə zidd olaraq, monastırı seçir. Təbiət onu azad yaratmışdır. Cəmiyyətdə kilsənin təbliğ etdiyi təbiətə zidd olan maraqlar vardır. Bu əks maraqlar onu buxovlayır. Qız etiraz edir, xoşbəxt olmaq üçün həyatdakı hüquqlarını müdafiə edir.

Monastırda insanın təbiəti haqqında anlayışları qəti şəkildə rədd edən qayda-qanunlar hökm sürür. Bu qanunlar Syüzannanın əleyhinədir. İkrahedici bir hiss Syüzannanı monastırdan aralayır. Arpajon monastırın qadın başçısı gənc qızı cinayətkar tələbləri ilə təqib edir. Rahibə İsanın adını daşıyan bu zülmət qazamatda insan sifətini itirmiş, onu qoca qarı ilə birgə yaşamağa vadar etmişdir. Syüzanna qorxu içindədir. O, monastırdan qaçır, lakin onun qarşısında mövhumatın qorxunc qüvvəsi vardır. O, öz adını gizlədir, həmişə həyəcan içində yaşayır, camaşırxanada işə düzəlir, ən aşağı işləri yerinə yetirir. Evdə, küçədə hay-küy olanda onu qorxu bürüyür, əlindəki yerə düşür. Günlər bir-birini əvəz edir. “Əgər nə vaxtsa geri qayıtmaq lazım gələrsə, onda monastır olmasın, yoxsa mən heç nəyə cavabdeh deyiləm, hər yerdə dərin quyular vardır”, - söyləyir (s.535). Didro bu sözlərlə romanını qurtarır. Müəllif qəsdən öz təhkiyəsini kəsir. Qoy oxucu özü qızın taleyini həll etsin, onun həyatı üçün eyni həyəcanlar keçirsin. Əgər Syüzanna öz həyatında qorxunc ictimai qüsurların üzə çıxmasını görürsə, onlara qarşı mübarizə apara bilmirsə, qoy bunu oxucu yerinə yetirsin. O, qarşısında sosial və siyasi rejimə nifrət edən minlərlə syüzannaları görür. “Rahibə” romanı Syüzannanın tövbələr-qeydləri formasında yazılmışdır. Əsərdə nəqletmə birinci şəxsin dili ilə verilir. Syuzanna öz bədbəxtliyini ona tərəfdar çıxacağını və müdafiə edəcəyini güman etdiyi markiz de Kruammara yazdığı məktubda təsvir etməyi qərara alır. Didronun seçdiyi bu təhkiyə forması onu xəsisliklə bədii boyalardan istifadə etməyə məcbur edir. Burada təbiətin əsrarəngiz təsvirləri, hissləri oyadan lirik lövhələr yoxdur. Didro öz qəhrəmanının mənəvi simasını təsvir edir. Onun məsumluğu özündə “təbii insan” sağlam düşüncəsini canlandırmağa xidmət edir. Bu cür təhkiyə üsulu XVII əsr fransız maarifçilərinin sevdiyi üsuldur.

Didronun “Jak-fatalist və onun sahibi” povesti də həmin taleyi yaşamışdır. Didro bu əsəri Rusiyada olarkən yazıb, vətənə qayıdandan sonra nəşr olunmağa verməyib. Əsər əllərdə gəzmişdir. 1785-ci ildə Fridrix Şiller əsəri alman dilinə tərcümə edib povestin bir hissəsini “Qadınların qisası” (“Xanım Pomerin tarixi”) başlığı ilə çap etdirmişdir. Əsər almanca tam halda 1792-ci ildə Milliusun tərcüməsində çapdan çıxmış, Fransada isə ilk dəfə 1796-cı ildə nəşr olunmuşdur. Bu əsərdə də dialoq formasından istifadə olunmuşdur. Povestin səhnə üçün variantı “Jak-fatalist” vodevili kimi Paris teatrında oynanılmışdır. Burada çox pərdələr, komik situasiyalar, çoxlu epizodik şəxslər geniş planda, tam və hərtərəfli təsvir olunmuşdur. Xidmətçi Jakın öz sahibi ilə söhbətinə müəllif bilavasitə oxuculara müraciətlə qarışır. Jakın sahibi qəmgin və darıxdırıcıdır. Didro əsərdə ona ad verməyib, bu şəxs xidmətçisi olan bütün ağaların ümumiləşdirilmiş obrazıdır. “Jakın sahibi kim olub? Eşidin, məgər dünyada belə ağalar azdır?” - müəllif zarafatla deyir. “O yatmır, o, həmçinin oyaq qalmır, o, mövcud olma prosesini geri qaytarır, bu onun adi funksiyasıdır” (s.539). Əyləncəli formada Didro qayğısız zarafatla dərin siyasi tendensiyasını elan edir. Jak obrazı həddindən artıq koloritlidir. Böyük maarifçi Jakı xalq kütləsinin nümayəndəsi kimi təsvir edərək, ona simpatiya göstərir. Onun işgüzarlığı, kəskin ağlı, təşəbbüskarlığı diqqət çəkir. O ədalətlidir, təmənnalı deyil, həyatsevərdir, həyata sağlam baxışları vardır. Bütün bunlarla bərabər qeyd etmək lazımdır ki, Didro onun fatalizmini (qəzavü qədərə inanmasını) də qeyd edir. “Beləliklə, yuxarıdakılar qabaqcadan göstərilib”, - deyə xristian hökmləri səslənir, hər gün kilsə səkisində onu tələffüz edirlər, kilsənin aşağı təşkilatındakı etibarlı üzvlər təkrar edirlər. Xalq bu frazaya vərdiş etmiş, onun tutqun mənasına, fəlsəfi arxayınlıqla özlərinin bədbəxtliyinə və cəmiyyətdəki ədalətsizliyə inanmışlar. Jak nə üçün sahibinə xidmət edir? Məgər o, ağıllı, təşəbbüskar deyil? “Düzgündür, bunlar yuxarıdan müəyyən edilmişdir”, - deyə Jak düşünür. Çoxmilyonlu əməkçilər də belə düşünərək bu yalana inanırlar. Jakın səmimi yumoru oxucular üçün faciəli səslənir.

Jak obrazında F.Rablenin Panurq, Servantesin Sanço Pansa obrazlarından seçilən çoxlu xüsusiyyətlər vardır. Onun nitqində hazırcavablıq, ifadəlilik vardır, bəzən bu xüsusiyyətlər kobudtəhərdir, amma Jakı sevdirməyə mane olmur. Bu əsərdə Didronun realist istedadı var gücü ilə özünü büruzə vermişdir.

**Russonun yaradıcılığı** (1712 – 1778)

Fransız maarifçiliyinin sol qanadına Jan-Jak Russo başçılıq etmişdir. Russo təkcə zadəgan sinfini deyil, fransız maarifçiləri içərisində ilk dəfə olaraq burjuaziyanı da tənqid atəşinə tutmuşdur.

Russo 27 iyun 1712-ci ildə Cenevrədə anadan olmuşdur. Onun əcdadları hələ XVI əsrdə katolik kilsəsinin təqibləri nəticəsində İsveçrəyə qaçmışdılar. Russonun atası saatsaz idi, anası doğuş zamanı ölmüşdü. Gənc Russonun həyatı çox acınacaqlı keçmişdi. Onun 10 yaşı olanda atası bir zadəganı təhqir etmiş, təqib olunduğuna görə ailəni tərk edərək Cenevrədən qaçmışdı. Onu kəndə, rahibin yanına latın dilini öyrənmək üçün göndərmişdilər. 3 ildən sonra onu notariusun yanına təlim alması üçün qoymuşdular. Lakin tezliklə tənbəl şagird kimi qovulmuşdu. 13 yaşlı Russo özünü üzücü dəftərxana işinə alışdıra bilməmişdi, sonra oymaçı şagirdi olmuşdu, sahibi onu təhqir edir və döyürdü. O, bir dəfə istirahət günü şəhər kənarında gəzərkən bir az gecikmişdi, şəhər qapılarına tərəf qaçmışdı, lakin körpü qaldırılmışdı. Səhər onu gecikdiyinə görə sahibinin təhqirləri və alçalması gözləyirdi. Russonun 16 yaşı tamam olmuşdu, onun qarşısında nəhəng, əsrarəngiz dünya var idi, özünə arxalanaraq, təsadüflərə ümid edərək öz xoşbəxtliyini axtarmağa getdi. Savoyedə bir rahib ürəkdən səyahətçini qəbul etdi və gənc protestantın qarşısına katolik kilsəsinin ağuşuna qayıtmağı mühüm məsələ kimi qoydu. O, Russonu kalvinizmdən dönmə aktına hazırlaşmaq üçün mülkədar xanım Varensin yanına göndərdi. Xanım Varens onu gülərüzlə qarşıladı. “Onu görərkən mənə nə oldu? Mən onu qaşqabaqlı, mömin qarı kimi təsəvvür edirdim. Mən cazibədar sifət, aydın mavi gözlər, tam incə, zərif… gördüm. – Ax, uşaqlar, - deyəndə həyəcanlı səsindən mən diksindim, – siz dünyanı gənc ikən dərbədər gəzirsiniz” – sonralar Russo xatırlayırdı. Tezliklə onu Turinə, yeni din qəbul etmişlər üçün olan sığınacağa göndərdilər. Təcrübəsiz gənc şəxsiyyətləri qaranlıq olan avaraların əhatəsinə düşdü. Onlar yemək xatirinə öz inanclarını hərdənbir dəyişirdilər.

Russo sığınacaqda bir ay qalıb kalvinizmdən uzaqlaşma aktını başa vurdu. Akt orta əsrlər ibadətinin bütün atributları əsasında təşkil olunmuşdu. “Mənə xüsusi biçimdə, ağ tikmələrlə bəzədilmiş, bu hadisələr üçün təyin olunmuş bir boz paltar geyindirdilər. Məndən əvvəl və sonra iki adam açarla döyəcləyərək mis ləyən gətirdilər. Hər iştirak edən xeyirxahlıqla özünün möminliyini və iştirakını yenidən qayıtmışa bildirmək üçün bura münasib nəsə qoyurdu.

Bir sözlə, katolik təmtərağından heç nə buraxılmamışdı, publika üçün həddindən artıq ibrətamiz, mənim üçün isə təhqiredici təntənə idi” – Russo “Etiraflar” (Tövbələr) əsərində yazırdı.

Bundan sonra gənc oğlan katolikliyi qəbul etdi, rahibliklə maraqlanmağa başladı və onu 20 frank cüzi məbləğlə monastırdan azad etdilər. Russo prikazçik, sonra lakey oldu. Onda ləyaqət hissi inkişaf etmişdi, düşdüyü asılı vəziyyətlərdən ədalətsizliyi görmək onun üçün ağır idi.

Russoda diqqətəlayiq musiqiçi qabiliyyəti var idi. Lakin müvafiq təhsilinin olmaması ona bəstəkar olmağa mane oldu. Bir dəfə Russo Lozannada olarkən pulu olmadığından özünü musiqi müəllimi kimi qələmə vrir. O, hətta konsertdə ifa edilmək üçün musiqili pyes də yazır. Daha sonralar Russo Yerusəlimdən olan hansısa arximandritin yanında xidmət edir. Yunan monaxı ağanın qəbrinin bərpa edilməsi üçün ianə toplayır. Sonradan məlum olur ki, o, fırıldaqçı imiş. Russo monaxı tərk edərək, şəhər-şəhər, kənd-kənd dolaşır, daha çox notların üzünü köçürməklə məşğul olur.

1732-ci ilin baharında o, xanım Varens ilə yenə qarşılaşır, onun yanında neçə il yaşayır. O, musiqini öyrənir, çoxlu oxuyur. Onun Volterə yazdığı “Filosof məktubları” böyük təəssürat yaradır. 29 yaşında, 1741-ci ildə Parisə gəlir. O, artıq geniş təhsilli şəxs idi. O, Parisə yeni musiqi sisteminin ixtirası ilə bağlı layihə gətirir. Akademiya layihəni bəyənir, lakin onun tətbiq olunacağına şübhə edir. Russo çardaqda su və çörəklə yaşaya-yaşaya teatr üçün “Zərif muzalar” operasını, “Narsis” komediyasını yazır, amma müvəffəqiyyət qazanmır. Bu vaxtda Parisdə mütəfəkkirlərin güclü nəsili toplaşırdı: sənətkar oğlu, kasıb kitab ticarətçisinin sifarişini qəpik-quruşa yerinə yetirən Didro, şüşəsalanın dul qadınının tərbiyə etdiyi d'Alamber və başqaları. Russo da onlarla yaxınlaşır. Beləliklə, 9 il keçir. 1749-cu ildə Didro “Görə bilənlərin korlara nəsihəti haqqında məktub” fəlsəfi əsəri üstündə həbsxanaya salınır. Russo dostuna baş çəkmək üçün Vensen qəsrinə gedir, dincini almaq üçün dayanır. “Fransız xəbərləri” qəzetini çevirəndə Dijon Akademiyasının “Elmin və incəsənətin inkişafı nəyə kömək edir – adətlərin pozulmasına və ya təmizlənməsinə?” mövzusunda müsabiqə elan olunduğunu görür. Bu sual onu çox məşğul edir. Birinin başqası üzərində ağalığı üstündə bərqərar olan sivilizasiyanın fəlakəti haqqında fikir onun beynində çoxdan dolaşırdı. Dijon Akademiyası da bu haqda müzakirə açırdı. O, Didronun yanına gedərək özünün fikrini ona açıqladı. Didro işğalçı mədəniyyətini ifşa etməyin tərəfdarı olduğunu ona bildirdi. Bir ildən sonra Russonun ilk fəlsəfi traktatı – “Elm və incəsənət haqqında mühakimə” – çap olundu. Bu əsər onu şöhrətləndirdi, onun adı Fransaya, Avropaya yayıldı. O, çox da böyük olmayan traktatında sonralar russoizm adı ilə tanınan, ictimai fikir tarixinə daxil olan baxışlar sistemini yaratdı.

Russo şəhər həyatının cazibəsindən bezərək Parisi tərk edir. O, Ermitajda, balaca evdə yaşayır. Bu illərdə – 1761-ci ildə “Yeni Eloiza”, 1762-ci ildə “Emil” romanlarını və “İctimai müqavilə haqqında” siyasi traktatını yazır. Russonun Volter, d'Alamber, hətta dostu və müəllimi Didro ilə d'Alamberin “Ensiklopediya”da çap olunmuş “Cenevrə” məqaləsi üstə arası pozulur. D'Alamber 1758-ci ildə çap olunmuş bu məqaləsində riyakarlıqla cenevrəlilərin şəhərdə teatr açmaq təşəbbüsünə qarşı çıxırdı. Russo onların müdafiəsinə qalxaraq, həmin ildə d'Alamberin məqaləsinə kəskin cavab verir. Russo teatrı xalqın inkişafı üçün əsas vasitə hesab edirdi. Maarifçilər Russonun sivilizasiyanın insan cəmiyyəti üçün fəlakət olması haqqındakı nəzəriyyəsi ilə razılaşa bilmirdilər. Russo Volterə “Lissabon zəlzələsi haqqında” poemasına həsr olunmuş məktub göndərdi. Poemada Volter xristian kilsəsinin bu zəlzələnin göndərilmiş bəla olması ilə bağlı fikirlərinə qarşı çıxırdı. O, poemada dinlə bağlı skeptik baxışlarını ifadə etmişdi. Russo Allaha olan inamı müdafiə edərək, “varlıları və kasıbları Allah yaratmayıb, adamlar özləri özlərinə süni, normal olmayan həyat yaradıblar, sonra da Allahdan şikayət edirlər”, - cavabını vermişdi.

Volter kilsənin vədinin əsaslarını sarsıdırdı. Russo isə daha çox feodalizmin bütün ictimai sisteminə toxunurdu. Russo “Emil” romanını çap edəndən sonra həyatı daha ağır keçdi. Paris parlamenti 9 iyun 1762-ci ildə kitabın yandırılması və müəllifin həbs olunması qərarını verdi. “Emil” və “İctimai müqavilə haqqında” əsərləri onun vətənində, Cenevrədə cəlladın əli ilə tonqala atıldı. O, Fransadan, Cenevrədən qaçmağa məcbur oldu. Onu Bern şəhəri qəbul etmədi. Yazıçı Yura dağının ətəyindəki balaca bir kənddə gizləndi. Prussiya kralına tabe olan Nevşatel əyalətindən II Fridrixə məktubla müraciət etdi: “Mən sizin haqqınızda çox səfehləmişəm. Ola bilər sonra daha çox böhtan atmışam, lakin Fransadan, Cenevrədən, Bern kantonundan qovularaq sizin hakimiyyətinizdə olan yerlərdə sığınacaq axtarmağa məcbur olmuşam” (s.545). 1762-ci ilin avqustunda Paris arxiyepiskopu Xristof Bomon bütün kilsələrə özünün pastor məktubunu göndərdi. Bu məktubda Russo Allahın və insanların düşməni elan edilmişdi. Minbərdə bu məktubu oxuyan keşiş yazıçıya qarşı inanclı kütlədə fanatik nifrət oyatdı. Russo məktubla cavab verdi. Russonun əleyhinə onlarca pamfletlər yazıldı. Yazıçı bu iyrənc kütləyə “Dağdan məktub” kitabını ünvanladı. Bu, kilsə kütləsinin nifrətini daha da alovlandırdı. Onu şeytan elan etdilər. “Dağdan məktub” Cenevrədə, Haaqada, Fransada Volterin “Fəlsəfə lüğəti” ilə birlikdə yandırıldı. Kütlə onun evinə hücum etdi, pəncərələrini daşladılar. Russo Bien gölü kənarındakı de Sen-Pyer adlı balaca adaya qaçdı. Bern hakimiyyəti ona adanı tərk etməyi əmr etdi. Russo 1766-cı ildə İngiltərəyə gedir, burada da rahatlıq tapa bilmir. Onu İngiltərəyə dəvət edən David Yumla dostluğu pozulur, o, Russoya qarşı mətbuatda çıxış edir. O, İngiltərədə olarkən “Etiraflar” əsəri haqqında düşünür. Bu əsər avtobioqrafik səpkidə yazılmışdır. “Mən insanlara onun özünü çılpaq həqiqəti ilə göstərmək istəyirəm – mən özüməm” (s.546). Kitabın birinci hissəsi İngiltərədə yazılmışdır. 1767-ci ildə Russo gizli olaraq Fransaya dönür. 1770-ci ildə “Etiraf”ı Parisdə yaşadığı Platryer (indiki Russo küçəsi) küçəsində, 4-cü mərtəbədəki otağında tamamlayır. O, çox kasıb halda yaşayırdı, kralın pensiyasından imtina etmişdi, yüksək vəzifəli pərəstişkarlarının verdiyi pula və qonorar hesabına dolanırdı. O, özünü kralın qabağında alçaltmırdı, 1753-cü ildə onun “Kənd ovsunçusu” adlı komik operasına baxan parislilər, o cümlədən XV Lüdovik valeh olmuşdular. Kral demişdi ki, bütün krallıq eybəcər səslə bütün günü bu operadan ariyalar oxuyur. Russo onun teatra gələcəyini bilib qəsdən üzü qırxılmamış, kasıb geyinmiş halda tamaşaya gəlmişdi. Ona demişdilər ki, kral öz lojasında tamaşadan sonra səni qəbul etmək istəyir, sənə ömürlük pensiya vəd edir. Russo tamaşanın qurtarmasını gözləmədən salonu tərk etmişdi. O, Volterlə eyni ildə ölmüşdü. O, “Ferney patriarxı”nın paytaxta təntənəli gəlişi zamanı Parisdə idi. 2 iyul 1778-ci ildə vəfat edir, özünün xahişinə görə qovaq ağacları altında olan gölün qırağında dəfn olunur. Fransa inqilabından sonra cəsədini Parisə, məşhur adamların dəfn olunduğu Panteona gətirirlər. Russo indiyə qədər orada uyuyur.

Russonun əsərləri eyni məqsədlə – azadlıq ideyasının təbliği məqsədilə yazılmışdır. Bunların məzmunu özündə qaynar inqilabi əhval-ruhiyyəni əks etdirir.Onun siyasi traktatları da yüksək bədii publisistika səviyyəsində yazılmışdır. Fəlsəfi romanlarında elmi sillogizmlərə kömək edən bədii uydurmalar öz əksini tapır.

Russo maarifçi müasirlərinin materialist təliminə etiraz edirdi, amma özü təbiəti materialistcəsinə anlamaqdan uzaq deyildi. Bədii təfəkkürlü filosof materializmə gedən yolda XVIII əsrin metafizik materializminin məhdudluğuna baxmayaraq, bu sistemi çox zəif qəbul etdi. O, özünü bu fəlsəfi düşərgələrdən hesab etmirdi. “İdealist və materialistlərin bütün disputları mənim üçün yüksək mənadan məhrumdur” (s.547), - deyə o yazırdı. Onun dünyabaxışında tezliklə dualist təsəvvürlər – eyni dərəcədə həm maddi, həm də dini substansiyalar öz əksini tapa bildi. O, düzgün olaraq qeyd edirdi ki, dünya insanın şüurundan asılı olmadan mövcuddur. İnsan dünyanı obyektiv, maddi, hisslərimizdən asılı olmadan dərk edir. “Məndən kənar olan hər şeyi dərk edirəm və mənim hisslərimə təsir edəni materiya adlandırıram”, - deyə yazır (s.548). Əvvəlki düşüncələrində materializmə yaxınlaşsa da, sonradan dualizmə gəlib çıxır, idealizm mövqeyindən çıxış etməyə başlayır. XVIII əsrin materialistləri hərəkət anlayışını fiziki dəyişiklik, fəzada hərəkət kimi qəbul edirdilər. Russo bu düşüncənin çatışmazlığını qeyd edirdi. Lakin bu düşüncəyə qarşı heç nə irəli sürmürdü. “Təcrübə və müşahidələr bizi hərəkətin qanunlarını dərk etməyə gətirib çıxarır. Bu qanunlar səbəbi göstərmədən hərəkəti təyin edir. Onlar dünya sisteminin və kainatın gedişinin izahı üçün kifayət deyil” (s.548). O, Volterin düşüncəsinə uyğun olaraq, Nyutonun ümumdünya cazibəsi qanununun kəşfi haqqında da belə deyir: “Qoy Nyuton planetləri aid olduğu orbitə hansı əli ilə atdığını bizə göstərsin” (s.548). Buradan belə nəticə çıxır ki, ali varlıq olan hər hansı ümumdünya idrakı ilk təkanda kainatda həyatı yaratmış və yaşam qanunlarını təyin etmişdir. Onun təbii din nəzəriyyəsi də buradan öz mahiyyətini tapır. O, kilsə xadimlərinə dünyanın ilahi tərəfindən yaradılması haqda fikirlərinə karıxaraq cavab vermişdi: “Materiyanı, bədəni, ruhu, dünyanı o yaradıbmı bilmirəm. Dünyanın yaranması ideyası məni həyəcanlandırır və mənim fikrimi tərif edir” (s.548).

Russonun “təbii din” nəzəriyyəsi feodalizmin, xristian kilsəsinin dayağı kimi feodal ideologiyası ilə mübarizə dövründə özündə inqilabi elementlər ehtiva edirdi.

Russonun insan haqqındakı mühakimələri də idealist mahiyyət daşıyır. Bunlarda çoxlu nəcib romantika, lakin az sağlam fikir vardır. İnsan üçün var olmaq – hiss etməkdir. İnsanın gücü ağlında yox, hisslərindədir. O, ədalət prinsipində vicdan, ilahi instinkt, ölməz və səmavi səs, insanı xeyir və şərin qüsursuz hakimi, onu yaradan Allaha oxşar olduğunu düşünür (s.550)

Russonun insan mənəviyyatının mütləqliyi və əbədiliyi haqqındakı nəzəriyyəsi idealistcəsinə səslənir. Yazıçı XVI əsrin fransız humanisti Montenlə mübahisəyə girərək, əxlaq kateqoriyasının tarixi şərtiliyi və nisbiliyini təsdiq edir. “Dünya xalqlarının baxışlarını kənara atın, bütün tarixdən qaçın, insaniyyətsiz və əcaib kultlar arasında, adət-ənənə və əxlaqın qəribə müxtəlifliyi arasında da ədalət və düzgünlüyü taparsınız. Hər yerdə mənəviyyatın bu prinsipləri, həmçinin xeyir və şər anlamı vardır” (s.550). Russoya görə insan aktivdir, bu onun şəxsiyyətinin ən yaxşı tərəfidir. Yazıçı kilsənin öncədəngörmə, insanın hərəkətlərində taleyin ixtiyarına buraxma və ilahi bolluq haqqında ideyasına qarşı çıxırdı. “İnsan öz hərəkətlərində azaddır”, - deyə Russo söyləyir. Bəs insanların ictimai bəlalarının səbəbi nədədir? – sualına Russo özünün məşhur traktat-nitqlərində cavab verir. Onun ilk traktatında əsas fikir bundan ibarətdir ki, sivilizasiya insanlara nəinki xoşbəxtlik verməyib, əksinə, onların bədbəxtliyini və başqa parazitliyi bir az da artırıb, bunların nöqsanlarını çoxaldıb, incələşdirib, pozğunlaşdırıb. “Mən elmin üzərinə hücum etmirəm”, - Russo elan edir, “elm və incəsənət hər şeyi təkmillləşdirir, amma insanlar bir az da pis olurlar, xeyir və şərin dərkolunma ağacı böyüyür, həyat ağacı isə quruyur”, - deyə qeyd edir. Onun ilk traktatı elmin, tərəqqinin, sisvilizasiyanın bəlağətli inkarına çevrilmişdir. “Praktikadan uzaq müdriklik aşağı mənbədən doğulur: astronomiya – inancdan, gözəl bəlağət – şöhrətpərəstlikdən, ikiüzlülükdən, həndəsə – xəsislikdən, fizika – məzmunsuz maraqdan, əxlaq fəlsəfəsi və digər qalanlar – insan vüqarından doğulur” (s.551).

Russo sosial nöqsanların günahını elmin üzərinə qoyur, incəsənət, sivilizasiya özünü, maarifçilik reaksionerlərinin əleyhdarlarını tənqid etməyə imkan verir, – deyir. Volter onun ilk traktatına kinayə ilə yanaşmışdır. Polşa kralı Stanislav Leşinski onu mətbuatda tənqid edərək bəşəriyyətin bütün mədəni nailiyyətlərini məhv etmək istədiyini yazmışdır. Russo ona cavabında traktatına bu münasibəti rədd edib heç də tamamilə elm və incəsənəti məhv etmək istəmədiyini demiş, sonda özünün ilk traktatından danışaraq boynuna almışdır: “Bu, mənim qələmimdən çıxmış bütün əsərlərimdə mühakimə cəhətdən ən zəifidir” (s.551). Kəndli paltarı altında əkinçinin sarayın qızıl suyuna salınmış bər-bəzəyi yox, onun gücü və xeyirxahlığı gizlənir, - deyə Russo elan edir.

Russo 1753-cü ildə “Ensiklopediya” üçün “Siyasi iqtisad haqqında” məqaləsini yazmışdır. O, bu məqalədə belə bir vəziyyətin əleyhinə çıxış edir ki, bütün imtiyazlardan hakim zümrə istifadə edir, bütün var-dövlət onların əlindədir, kasıb və hüquqsuz xalq isə istismar olunur. O, vergi sisteminə, ac əməkçilərdən vergi alınmasına, varlı müftəxorların ondan azad olunmasına qarşı etiraz edir. “Məgər cəmiyyət bütün imtiyazı dünyada güclülərə və varlılara verməyib? Məgər onlar bütün əlverişli yerləri tutmayıb? Onlar özləri üçün bütün üstünlüyü, imtiyazı mənimsəyib, bütün mümkün istisnaları əldə ediblər. Kasıblar belə yaşamır. Onların vəziyyəti sevincsiz, qəmgindir, mərhəmətə ehtiyacları vardır, cəmiyyət isə onlardan üz döndərir” (s.552).

Russo 1754-cü ildə Dijon Akademiyasının verdiyi “İnsanlar arasında qeyri-bərabərliyin səbəbləri və əsasları haqqında” mövzusunda çıxış edir. Bu əsər Dijon Akademiyası tərəfindən mükafatlandırılmır, lakin əsər çoxlu ideyalarla zəngin idi. Burada təbiət və mədəniyyət haqqında məsələ yenidən qoyulur. O, “təbii insan”, insanın təbiəti ideyasını irəli sürür, insan təbiəti ilə “cəmiyyətin yaratdığı insan”ı qarşılaşdırır, “Yaradıcının əlindən çıxan hər şey gözəldir”; “insanın əlində isə hər şey korlanır”, - yazır. “İnsanların qeyri-bərabərliyini təbiət özü təyin edir – feodalizmin əsas ideologiyasının əleyhinə “yox, bu insanların özünün yaratdığıdır və təbiətlə əkslik təşkil edir” - tezisini irəli sürür. Russo vəhşi heyvanların dərisini geyinən, daş silahla silahlanan, heç bir dövlət və cəmiyyət tanımayan qəbilələrin həyatını tərif edir. Bu əsərin bir hissəsini o, Volterə göndərib “Ferney patriarxı”ndan ironik cavab almışdı. İnqilab illərində Paris küçələrində kütlə qarşısında Marat 1792-ci ildə Russonun bu əsərindən sitat gətirməklə onları həyəcanlandırmışdı: “Əgər sizin evinizdə çörək yoxdursa, hökmdarın varisinin yemək yemək hüququ yoxdur, yığışın, qoşun təşkil edin, torpağı, bu yaramaz adamların əmlakını öz aranızda bölün. Öz qızıllarını basdırıblar, ehtiyac və əsarət üzündən sizi acından öldürür, həlak edirlər” (s.553).

Russonun “İctimai müqavilə haqqında” traktatı onun siyasi proqramıdır. O, əgər ilk iki əsərində müasir cəmiyyətin nöqsanlarını qamçılayırdısa, bu əsərdə sosial nöqsanların məhv edilməsi, insan birgəyaşayışının ən yaxşı formalarının qurulması yollarını qeyd etməyə çalışırdı. “İnsan azad doğulub, amma bu arada o, hər yerdə buxovlanmışdır”. Əvvəllər Russo izah etməyə çalışırdı ki, bu necə baş verib, insan niyə azadlığını itirib; indi onu başqa sual düşündürür: itirilmiş azadlığı insan necə qaytarsın? “İctimai müqavilə haqqında” əsərinin ilk səhifələrində Russo xalqın mənəvi hüquqlarını məhkumluqdan zor yolu ilə xilas etməyi təsdiq edirdi. “Hələ ki xalq tabe olmağa məcburdur, itaət edəndə yaxşı rəftar edirlər, amma boynundan boyunduruğu atmaq imkanı əldə edəndə o, daha yaxşı hərəkət edir, xalq özünə öz azadlığını qaytarır, əlindən alınmış hüquqlarını bərpa edir” (s.554).

Russo çox dəqiqliklə düşmənin etirazını rədd edir. Russo qabaqcadan onların “anarxiyaya”, “qaydasızlığa”, “iğtişaşlara” çağırışını, “vətəndaş sakitliyini” pozmaq cəhdini pisləyir. “Həbsxanada sakit yaşayırlar”, - deyə o, elan edir. Russo əsərdə xalqın suverenliyini təsdiq edir. Təkcə xalq hakimiyyətə sahiblik etməlidir. Hökumət xalqın iradəsini yerinə yetirməli, xalqa lazım olan funksiyaları icra etməlidir. Russodan əvvəl Monteskyö də monarxiya, aristokratiya, demokratiya, hakimiyyətin bölünməsi haqda fikirlər söyləmişdir. Russo onu dahi yazıçı adlandırmışdır. Russonun siyasi proqramı Monteskyönün demokratik proqramına yaxındır, orada Fransa əhalisinin kasıb təbəqəsinin səsi eşidilir. Russonun “İctimai müqavilə haqqında” əsəri fransız inqilabı tarixində böyük rol oynamışdır. O, Robespyerin siyasi baxışlarının güclü pərəstişkarı olmuşdur.

O, başqa maarifçilərlə bir yerdə klassisizmin estetik prinsiplərinin məhdudluğuna qarşı çıxırdı. O, “Sadə insanların dilində danışın, sənətkarların, kəndlilərin həyatından yazın”, - deyə yazıçılara müraciət edirdi. Russo Volteri aristokratlara zövqlərinə görə güzəştə getdiyi, Korneli və Rasini isə realist həqiqətlərin effektinə, sentensiyaya (hikmət, aforizm) meyil etdikləri üçün tənqid edirdi. O, onların faciələrini “bəlağətli dialoqlar” adlandırmışdı. Teatrın tərbiyəvi əhəmiyyətini rədd etməsinə baxmayaraq, Russonun d'Alamberə yazdığı məşhur məktubda onun teatr haqqında düşüncələri, maarifçilərin estetik proqramına zidd olmayan, Volterin, d'Alamberin, Didronun fikirlərinə qarşı olan mühakimələri əks olunmuşdur. O, klassisist faciənin yüksək və təmtəraqlı pafosunu rədd edir, teatrda olan ierarxiya sistemini bəyənmirdi. İncəsənətin demokratikliyi uğrunda mübarizə apararaq, realist prinsipləri müdafiə edərək, “göz yaşları içində komediya” adlanan janrın çatışmazlıqlarını dəqiqliklə qeyd edirdi. Xüsusilə Didronun “Qeyri-qanuni oğul”, “Ailə başçısı” dramlarındakı uzunçuluğu, çürükçülüyü qəbul etmirdi. O, incəsənətdə duyğu kultunu yaratmışdı. “Biz öz hisslərimizlə böyüyük”, - filosof deyirdi. Onun “Yeni Eloiza” romanı (Alp ətəklərindəki balaca şəhərdə yaşayan iki sevgilinin məktubları, Yuliya və ya Yeni Eloiza, Jan-Jak Russo tərəfindən toplanıb çap edilmişdi) hissin bəlağətli tərifi idi.

Russonun bədii yaradıcılığı onun fəlsəfəsi, “dini ürəyi” özünün xeyirxahlığın və şərin düzgün mühakimələrinə əsaslanan vicdan nəzəriyyəsi ilə bağlıdır. Russo “Emil” əsərində yazır ki, ömrü rəqəmlərlə hesablanan hamıdan artıq yaşayan yox, həyatı hamıdan artıq hiss edən adam insandır. O, romanın mövzusunu XII əsrdə faciəli həyat yaşamış iki sevgilinin – Abelyar və Eloizanın məhəbbətinə həsr etmişdir. O, həmin situasiyanı İsveçrənin və Fransanın ərazisinə keçirmişdir. Hadisələrin İsveçrənin gözəl təbiətində, Alp dağları ətəyində cərəyan edir. Yuliya d'Emanj varlı və tanınmış ailədəndir. Təhsilini tamamlamaq üçün Sen-Pre adlı gənc müəllimi ona təhkim etmişlər. Sen-Pre ağıllı, özünü yaxşı aparan, zadəgan zümrəsinə mənsub olmayan kasıb bir gəncdir. Sen-Pre gənc tələbəsinə vurulur. Yuliya da onu sevir. Sen-Prenin xəyalpərəst naturası vardır, hissiyyatı güclüdür, lakin fəaliyyətsizdir, öz xoşbəxtliyi uğrunda mübarizə apara bilmir. Yuliyanın isə güclü naturası vardır, iradəlidir, aktivdir. O, Sen-Preni başa düşür, onun ağlını qiymətləndirir. Gənclər öz davranışlarında heç bir nöqsan görməyərək, sadə insanlarla aristokratiya arasında nikahı qadağan edən cəmiyyətin qanunlarını pozurlar. Onlar təbiətin qanunlarına tabe olaraq öz aralarında ittifaq bağlayırlar. “həqiqi məhəbbət bütün ittifaqlardan ən əxlaqlısıdır”, - deyə Yuliya sevgilisinə yazır. Lakin Yuliyanın valideynləri, xüsusən qızının Sen-Pre ilə nikahını özünə təhqir hesab edən atası belə fikirləşmir. Beləliklə, biz romanda “təbii tərbiyələr” arasında konfliktin baş verdiyini görürük. Yuliya atasının iradəsinə tabe olmağa məcburdur. Ata boş bir titulun, zadəgan adının qısqanc müdafiəçisidir. Atasının təsiri ilə Yuliya zadəgan Volmara ərə gedir. Feodal cəmiyyətinin qanunlarına əməl olunur, lakin təbiətin müqəddəs qanunu pozulur, təbiət sevgisiz nikah bağlamağı qadağan edir. Bu da Yuliyanın ölümünə səbəb olur. Sen-Pre Yuliyanın atasına “Fikirləşin, qəddar ata, bu zərif ada az layiqsiniz, fikirləşin, necə əcaib uşaqöldürməni siz icra edirsiniz, incə və müti qızınızı öz xoşbəxtliyini sizin mühakimələrinizə qurban verməyə məcbur etdiniz!” - yazır. Yuliya hər şeyi öz ərinə danışmış, nəcib Volmar da onu başa düşmüşdü.

Altı il keçmişdi. Yuliya artıq ana idi, öz ailəinə, uşaqlarına sadiq idi. O, dinə və Allaha inanır, hətta ürəyini Sen-Preyə güzəştə gedə bilər. Əvvəlki kimi Sen-Preni sevir, özünü bədbəxt hesab edir. Volmar Yuliyanın keçmiş müəllimini – Sen-Preni evinə dəvət edir. Keçmiş sevgililər üz-üzə gəlirlər. Onların həyatı hissləri ilə əzablı mübarizəyə çevrilir, birləşmələrinə mane olur. Onlar bir dəfə göldə qayıqda gəzərkən kənar adamlardan çox uzaqlaşırlar. Fırtına qopur və onları qayalığa atır. Nə vaxtsa Sen-Pre burada onun adını daşın üzərinə cızmışdı. Onlar keçmiş xatirələrini burada yada salırlar. Yuliya həyəcanlanır və getməyə tələsir. O, çoxlu nəsihətlər edir, ürəyinin səsini boğmağa çalışır. “Məni nə uzun müddət aldadıb, ola bilər ki, sizi də aldadır – indi bu fikir onu üzür – xoşbəxt izdivac üçün məhəbbət gərəkdir”, - deyə o, Sen-Preyə yazır. Həyat özünün hər üzünü Yuliyaya göstərmişdir. O bədbəxtdir, bunu etiraf etməkdən qorxur. Onun ölümü də təsadüfi olur. batan uşağı xilas edərkən soyuqlayır, müalicəolunmaz xəstəliyə tutulur. Ölüm onun həyatında məntiqi hadisələrin yekunu kimi baş verir. “Göylər mənim şərəfimi qoruyur və bədbəxtliklərdən xəbərdar edir. Kim gələcəyə zəmanət verə bilər, günlər çoxdur və ola bilər mən günahkaram!” - deyərək ölür.

Romanın əsas süjet xətti, konflikt “təbii əxlaq”la cəmiyyətin əxlaqının qarşılaşdırılması, bu haqda mühakimələrin davam etdirilməsi üzərində qurulmuşdur. Russonun romanının konsepsiyası təkcə Yuliya ilə Sen-Prenin taleyini deyil, “sivilizasiyalı Paris”in qaydaları ilə vəhşilərin həyat qanunlarını müqayisə etməkdən ibarətdir. Parisə gələn Sen-Pre Yuliyaya məktublarında şəhər haqqındakı təəssüratlarını, paytaxtın yüksək zümrələrinin həyatı haqqında müşahidələrini bölüşür. O, məktubda ikiüzlülüyü, yalanı, əxlaqsızlığı, qadınların özlərinin analıq hisslərini itirməsini, zadəgan saraylarındakı eqoizmi qeyd edərək sarkazmla yazır: “Görünür, burada təbii hisslərin bütün nizamı pozulmuşdur”. Sen-Pre dünyanı səyahətə çıxıb adam ayağı dəyməyən adaya gəlir. O, təbiətin qucağındakı həyatı, onun əbədi olaraq müəyyən etdiyi ahəngi öyür. Russo şəxsiyyətin mənəvi simasını göstərərək, onu insanı sevməyə məcbur edir. Bu roman humanist ideyaların ən böyük daşıyıcısına çevrilmişdir. Stendal bu əsəri hələ uşaq olarkən oxumuşdu, öz xatirələrində yazmışdı ki, “Sen-Prenin vicdansevərliyi məndən dərin təmiz insan yaratmışdır”. Kant da bu əsər haqqında yüksək fikirdə olmuşdur.

Russonun əsərləri fəlsəfi roman janrına aiddir. Bu janrın əsası XVIII əsrdə qoyulmuşdur. Volterin və Russonun romanları bu janrın əks qütblərini təşkil edir. Birində fəlsəfi konsepsiyaya komik prizmadan yanaşılır, ikincisində isə sosial bəlalara nifrət, göz yaşları vardır. Bu fəlsəfi konsepsiyalar hansında qüvvətlidir? Gertsen yazır ki, “Volterin gülüşü Russonun göz yaşlarından daha çox alt-üst edir” (s.558).

Russonun bədii yaradıcılığı bəşəriyyətin inkişafı tarixində böyük rol oynamışdır. Russo Riçardsonun ardınca insan hisslərinin azadlığının müdafiəçisi kimi çıxış etmişdir. Fransız nasirləri arasında ilk dəfə olaraq, Russo təbiətin gözəlliyinə diqqət yetirmiş, onu tərif etmişdir. “Bizim xalq bir qədər əvvəl təbiətin gözəlliyini kəşf etmiş. Bu, hələ Volterə məlum deyildi, onu dəbə Russo mindirdi”, - deyə Stendal yazırdı.

Russonun ikinci fəlsəfi əsəri belletrikləşdirilmiş (nəsrlə yazılan bədii ədəbiyyat) pedaqoji traktat olan “Emil” romanıdır. Tərbiyə məsələləri maarifçilərin ən yaxşı maraqlarının çevrəsindən çıxmışdı. Tərbiyə yolu ilə onlar ictimai nöqsanları, eybəcərlikləri düzəltməyə ümid edirdilər. Tərbiyə məsələlərindən İntibah dövrünün humanistləri də siyasi məqsədlər üçün istifadə etmişdilər. Russo özünün müasirlərinin diqqətini zadəganların tərbiyə olunması probleminə yönəltmişdir. Emil tərbiyə olunmuş zadəgan oğlu idi, kasıb oğlu isə yaşamağı özü öyrənməli idi, - Russo belə güman edirdi. Yazıçı özünün pedaqoji nəzəriyyəsini Emilin tərbiyəsi nümunəsində inkişaf etdirir. Ona balaca yaşından tərbiyəçi tutulub. O, 20 il ərzində gecə-gündüz onun xarakterini formalaşdırmışdır. Tərbiyəsinə ziyan vura biləcək bütün kitabları Emildən kənarlaşdırmışlar. Təkcə Daniel Defonun Robinzon Kruzonun macəralarından bəhs edən kitabında insanın təbiətlə münasibətlərini göstərən parlaq lövhələr olduğuna görə oxumağa yararlı hesab etmişlər. Emili şəhərdən də aralamışlar, şəhər – dərin uçurumlu, insan nəslini məhv edəndir. Gəncin tərbiyəsinin bu cür utopik vəziyyəti onun gələcək şəxsiyyəti və kitabın mənası ilə bağlanır. Russonun əsərinin əhəmiyyəti onun pedaqoji sisteminin prinsipləri ilə təyin olunur. “Özünün ancaq titulu ilə mənə tanış olan birisi oğlunun tərbiyəsi ilə məşğul olmağı təklif etdi. Əgər bu, məndə alınsaydı, onun oğlu öz titulundan əl çəkəcək idi. O, şahzadə olmağı arzu etmirdi ki!” - deyə Russo yazırdı. Russo pedaqoji traktatında məsum ümidlə yüksək zümrənin “titulları rədd etməsi”ni feodalizmin bütün sosial sisteminin çökməsinə işarə edən düşüncələrini yazırdı. O, “Sivilizasiyalı insan köləlik içində doğulur, yaşayır və ölür. O doğulur, onu parçaya bürüyürlər, öləndə qəbirə qoyurlar; o, hələ insan obrazını qoruyur bizim idarələrdə döyülüb bərkiyir”, - deyə qeyd edirdi (s.559).

Filosofun fikrincə, tərbiyənin məqsədi nədir? Tərbiyə cəmiyyətə faydalı insan verməlidir. Bundan ötrü uşaq nəyi öyrənməlidir? O, hökmən yaşamağı öyrənməlidir. “Yaşamaq – sənətdir, mən onu öyrətmək istəyirəm. Mənim əlimdən çıxan, mən bununla razılaşıram, əsgər keşiş olmayacaq, hər şeydən əvvəl insan olacaq” (s.559). Russo insanın tərbiyəsində insanı sevmək işinin əsas olduğunu göstərir. “İnsanlar, mərhəmətli olun, bu sizin borcunuzdur, hamı üçün belə əhvalda olun. İnsansevərlikdən kənar sizin üçün hansı müdriklik ola bilər?” (s.560). “Təbiəti müşahidə edin və onun sizin üçün diqtə etdiyi yolla gedin”, - deyə Russo çağırış edirdi.

**Bomarşenin yaradıcılığı** (1732 – 1799)

Bomarşe Parisdə Sen-Deni küçəsində balaca bir evdə anadan olmuşdur. Onun əsl adı Oqüsten Karondur. “Bomarşe” adını “de” hissəciyi ilə birlikdə sonradan özünə qəbul etmişdir. Zadəgan adı onu hansısa alçalma və təhqirlərdən qoruyurdu. Bomarşe ciddi və sistemli təhsil almamışdı, amma öz əsrinin yüksək elmli adamlarından biri olmuşdur. O, 13 yaşına qədər oxumuşdur. Atası saatsaz idi, o belə güman edirdi ki, oğlunun bu qədər oxuması ona kifayətdir. Ona görə də oğluna sənət öyrətməyə başlamışdı. İstedadlı gənc saatsaz işini çox yaxşı öyrənmişdi, saat mexanizmini də təkmilləşdirməyi bacarırdı. Özünün kəşfini o dövrün məşhur saatsazı Lepota etibar edərək göstərmişdi. O isə gəncin heç bir etiraz etməyəcəyini düşünüb, bu kəşfi öz adına çıxmışdı. Bomarşe öz hüququ uğrunda mübarizə aparmışdı, kral XV Lüdovik gənc ixtiraçını görməyi arzulamışdı, özü üçün belə bir saat ona sifariş vermişdi. Sonra Bomarşe saatsaz peşəsini tərk etmiş, sarayda vəzifə qazanmış, imkanlı dul qadına evlənmişdi. Onun həyatı fasiləsiz mübarizələrdə keçmişdir. İtiağıllı, şən, ruhdan düşməyən Bomarşe ağlının, bacarığının qələbəsinə inanırdı. O, musiqini sevirdi, fleyta və arfada ifa edirdi, hətta arfanın pedal sistemini təkmilləşdirmişdi. Bomarşe kralın qızları ilə maraqlanırdı. Yaşı ötən, gənc olmayan, darıxdırıcı şahzadələr özlərinə məşğuliyyət tapa bilmirdilər. Bomarşe onların həyatının neçə ilini gözəlləşdirdi. Onlara arfada çalmağı öyrətdi, onlarla məhrəm gecələr keçirdi, bu gecələrdə bütün kral ailəsi iştirak edirdi. Fransanın baş fidyəçisi (vergi yığan) Pari Düverne kral ailəsinə yaxın olmaq üçün Bomarşeyə yaxınlaşmağı, dostluq etməyi arzu edirdi. Bomarşe onun məsləhətlərini eşitdi, öz dövründə Volterin etdiyi kimi o da hərəkət edib imkanlı şəxs oldu. Lakin düşünmək olmaz ki, kralın və ailəsinin etibarını qazanıb öz siyasi baxışlarından imtina etdi. O, əvvəlki kimi yenə də feodal sisteminin dağılmasının, burjua inqilabının güclü tərəfdarı idi.

Bomarşe 1764-cü ildə İspaniyaya gedir, bir ilə yaxın yaşayır, orada Klavixodan tarix öyrənirdi. Yazıçı 10 il sonra onun haqqında mükəmməl və gözəl şəkildə özünün dördüncü “Memuar”ında yazmışdı. Klavixonun romantik tarixi Qetenin eyniadlı dramının mövzusu olmuşdu. Bu əsər Fridelin tərcüməsində 1784-cü ildə Fransada çap olunmuşdu.

Bomarşe İspaniyanın siyasi həyatını öyrənir, onu o vaxtkı Fransanın qanunları ilə tutuşdururdu. O, 1764-cü il sentyabrın 24-də Madriddən hersoq de Lavaryeyə yazdığı məktubda İspaniya haqqında maraqlı qeydlər edirdi. Təmiz maarifçilik mövqeyindən feodalizmi tənqid edən Bomarşe məktubda Fransanın sosial qanunlarını da müzakirə edirdi. Bu məktub onun siyasi baxışlarını öyrənmək üçün vacib rol oynayır.

1767-ci ildə Fransaya qayıdan Bomarşe 35 yaşında ilk bədii əsərini – “Yevgeniya” dramını yazır. Əsər Fransanın hüdudlarından kənarda – Rusiyada, İngiltərədə, Almaniyada da məşhurlaşdı. Qete əsəri almancaya tərcümə etdi, məşhur ingilis aktyoru Harrik Dyuri-Len teatrında “Əxlaqsızlıq məktəbi” adı ilə səhnələşdirdi. 1770-ci ildə əsər ruscaya tərcümə olunub Moskva teatrında oynanıldı. Bomarşe “Yevgeniya” əsərinə “Ciddi dramatik janr haqqında oçerk” adlı müqəddimə yazmışdı. “Ciddi dram qəhrəmanlıq faciəsi ilə şən komediya arasında orta bir şeydir” (s.562). Yazıçı deyir ki, müasir klassisist faciə səhnəyə təkcə kralları çıxarır, guya tamaşaçıları ancaq onların iştirakı maraqlandırır. Lakin tamaşaçı o saat krallar haqqında unudur və özünün təmiz insani hissləri ilə onları izləyir. Qəhrəmanlıq faciəsi bizi nə qədər mütəəssir edirsə, o qədər də insanları təsvir edir, qətiyyən belə deyil ki, bu insanlar kraldırlar. Klassisist faciələrin qəhrəmanlarının fəaliyyət göstərdiyi **şərait (obstoyatelstva)** bizdən nə qədər uzaqlaşıb (s.563).

O, öz dövrünün antik və klassisist faciəsini rədd edərək, komediyanı da qəbul etmir və komediyanı təmiz formada görmək istəyir. O yazır ki, şən komediya bizi əyləndirir, amma dərin təəssürat yarada bilmir. O, faciə və komediya əvəzinə dram janrını təklif edir. Orada elə bir həyatı təsvir etmək olar ki, o başadüşülən, müasirlərinə yaxın, tanış olsun, - fikrini irəli sürür. “Teatr həqiqətin düzgün lövhəsi olsun” - o yazır (s.563). “Yevgeniya” yeni dramaturji sistemin prinsiplərini əks etdirən əsər olmuşdur.

Üç ildən sonra Bomarşe “Yevgeniya”dan zəif olan “İki dost” adlı yeni pyesi ilə tamaşaçıların qarşısına çıxır. Onlar pyesi soyuq qarşılayırlar. Hətta müəllifə epiqramlar yazanlar da tapılır. Amma müvəffəqiyyətsizlik onu ruhdan salmır. O, gücünü toplayaraq, səhnə qanunlarını öyrənir. Gözlənilmədən həyat onu feodal məhkəmə icraatı ilə qarşılaşdırır. Fransanın məşhur zadəganı (peri), çox varlı və dəlisov hersoq de Şon Bomarşeni məşuqəsinə qısqanaraq, onun evinə soxulur, onu təhqir edərək duelə çağırır. Bomarşe rəqibinə sanballı şapalaq vurur. “Sən Fransanın perini və hersoqu döyməyə necə cürət edirsən?” - de Şon çığırır (s.563).

Kralın əmri ilə Bomarşeni For-Levek həbsxanasına salırlar. Bir az sonra Fransanın baş fidyəçisi Pari Düverne vəfat edir. Bomarşeyə nifrət edən Düvernenin varisi qraf la Blaş dayısının vergi vəzifələrini tanımayaraq, Bomarşeni sənədləri saxtalaşdırmaqda ittiham edir, özünə sərf edən məhkəmə hökmünün çıxarılmasına nail olur. Bomarşe kasıblaşır, onu fırıldaqçı elan edirlər və həbsə atırlar. La Blaş onun haqqında ağlasığmayan uydurmalar yayır, onu iki arvadı zəhərlədiyini elan edir. Bu böhtan bütün Parisi dolaşır, Ferneyə də çatır. Volter d' Arjantala yazır: “Mən möhkəm inanıram ki, Bomarşe heç kimi zəhərləməyib, bu insan o qədər şəndir ki, Lokustanın (Roma imperatoru Neronun sarayında məşhur zəhər verən qadın) ailəsindən ola bilməz” (s.564).

Böhtan hər yerdə Bomarşeni izləyirdi. Hətta Puşkin özünün məşhur “Mosart və Salyeri” faciəsində Mosartın dili ilə “Doğrudurmu kimi isə zəhərləmişdir?” - sualına cavab olaraq söyləmişdir: “Dahilik və yaramazlıq – iki şey bir araya sığmır” (s.564).

Bomarşe öz ruhunu, inamını itirməyərək kral məhkəməsinə müraciət edir. Məhkəmənin satqınlığını bilərək, onu rüşvətlə satın alır. Məhkəmə la Blaşın tərəfində olanda Bomarşe rüşvəti geri tələb etdi, 15 luidor saxlayaraq, qalan pulu qaytardılar. 15 luidor Fransanın mütləqiyyətçi hakimiyyətinə baha başa gəldi. Bomarşe var gücü ilə feodal dövlətinin gizli qüvvələrinə qarşı mübarizəyə qalxdı. O, bir-birinin ardınca hakim Qezmana qarşı 4 “Memuar” çap etdirdi. Bütün Avropa həyəcanla gücsüz bir adamın mütləqiyyətin hələ güclü hakimiyyətinə qarşı mübarizəsini izləyirdi. Volter özünün “Ferney tərki-dünyalığı”ndan Parisə, dostlarına yazırdı: “Mən heç vaxt həddindən artıq orijinal, güclü, cəsur, çox komik, maraqlı, rəqib üçün Bomarşenin “Memuar”ı qədər çox təhqiredici şey görməmişəm. O, on və ya on iki rəqiblə birbaşa vuruşur və onları geri oturdur” (s.564). Bomarşenin xidməti onunla bitir ki, mütləqiyyətçi dövlət sisteminin nöqsanlarını göstərməyi bacarır. Hakimin arvadı xanım Qezmanın qaytarmadığı 15 luidor rüşvətin simvoluna, hakimiyyətdə olan feodal dövlət aparatının satqınlığının ifşasına çevrilir. “Memuar”ların müvəffəqiyyətini Bomarşe onların təkcə ədəbi məziyyətləri ilə izah etmirdi, ən başlıcası onlar mütləqiyyətçi dövlətin xalq arasında nüfuzunu aşağı salırdı. “Memuar”ın artan şöhrətindən qorxan məhkəmə onun yandırılmasına hökm verdi. Kral Bomarşenin “Memuar”a bənzər heç bir əsərini görməyi arzulamadı. Məhkəmə özünün uduzduğunu etiraf etdi, Qezman vəzifəsindən uzaqlaşdırıldı və o, Parisi tərk etdi, inqilab illərində xalqın düşməni kimi edam edildi, arvadına cərimə ödəmək tapşırıldı.

Bomarşe ədəbi planlarını da yadından çıxartmırdı. “İki dost” dramının müvəffəqiyyətsizliyindən sonra o, yeni yollar axtarır, şən musiqili komediya yaratmağı arzulayır. 1772-ci ildə “Sevilya bərbəri” komediyasının birinci variantını İtaliya komediya teatrı üçün yazır. Artistlər əsəri səhnəyə qoymaqdan imtina edirlər. Bomarşe əsla kədərlənmir. Onun qəhrəmanı Fiqaro pyesdə zarafatla deyir: “Mən pyesin eskizinə görə komik Senatın gözündən düşmüşəm, amma artistlər oynamaqdan imtina etməklə məni uğursuzluqdan tamamilə xilas etdilər” (s.566). O, əsəri səhnə üçün yenidən işləyib 1773-cü ilin fevralında senzor Marenin razılığını alır. Lakin Bomarşenin hersoq de Şonla mübahisəsindən sonra həbs olunması bu işə mane oldu. Bomarşenin “Memuar”lardan sonra məşhurlaşması artistləri “Sevilya bərbəri” komediyası ilə düşünməyə məcbur etdi, əsər birinci dəfə 1774-cü il fevralın 12-də səhnəyə qoyuldu. İki gün bundan əvvəl isə “Memuar”ın dördüncü hissəsi çapdan çıxmışdı, xalq arasında böyük maraq oyatmışdı. Paris parlamenti komediyada Qezmanla bağlı qeydlərin ola biləcəyindən qorxub əsərin təkrar tamaşaya qoyulmasını qadağan etdi. XV Lüdovik öləndən, Mopun sədrlik etdiyi Qezmanın işi ilə bağlı etibardan düşmüş parlamenti buraxandan sonra 1775-ci ilin fevralında əsəri tamaşaya qoymağa icazə verdilər. Bu dəfə də səhnəyə qoyulan komediya gözlənilməz nəticə verdi. İlk tamaşa seyrçilərin ümidini aldatdı, pyes uzun olduğu üçün darıxdırıcı göründü. Rəsmi rəyçilər də bundan istifadə edib dramaturqu aşağılamağa başladılar. Birinci tamaşa Bomarşe üçün kəşfiyyat rolunu oynadı. O, görəcəyi işi tez müəyyənləşdirərək, əsərin zəif yerlərini öyrəndi, əsərin siyasi istiqamətini dəyişməyərək, artıq sözçülüyü aradan qaldırdı, komediyaya daha çox dinamiklik və səhnəyə yararlılıq verdi. İkinci tamaşada müəllifi tamaşaçılar alqışladılar. Maarifçilər Bomarşeni öz çevrələrinə qəbul etdilər. Volter d’Arjantala yazırdı ki, “Əgər “Sevilya bərbəri” əsəri müvəffəqiyyət qazanmasa, Bomarşeyə məsləhət görürəm ki, özünün pamfletlərini (“Memuar”larını) teatrda səhnəyə qoysun” (s.566). Qrimm böyük heyrətlə “Sevilya bərbəri”ni şən və canlı pyes adlandırmışdı. Didro da 1777-ci ildə ona “Mən sizi alqışlayır, bağrıma basıram” deyə müraciət etmişdi.

Müəllifin əsərdəki demokratik mövqeyi aydın görünür. Fransada hökm sürən qanunsuzluğu qeyd edən Bomarşe qəhrəmanının dili ilə belə ifadə edir: “Əgər rəis bizə pislik etmirsə, bu bizə xeyli xoşbəxtlikdir” (s.566). Ruhdan düşməyən Fiqaronun şən halda söylədiyi acı ironiya o kədərli tarixin əbədi bədbəxtliyi kimi səslənir. “Kim sənə belə şən fəlsəfəni öyrətdi?” - deyə Almaviv soruşur. “Bədbəxtlikdən vərdişdir, mən gülməyə tələsirəm, çünki qorxuram ki, mənə ağlamaq gələ” - Fiqaro cavab verir. Əsərdə cəsarətlə feodal Fransasını tənqid edən bu filosof – bərbər gənc kübara qarşı qoyulur. O, bir çox cəhətdən Bomarşeni xatırladır. Puşkin də filosofu Bomarşeyə bənzətmişdi.

Şən, iti ağıllı Fiqaronun zarafatı pyesdəki siyasi mənanı senzonlardan gizlənmək üçün özünə məxsus maskalanmağa xidmət edirdi. Fiqaro açıqcasına feodal Fransasındakı ali zümrələrin insanlarının mühakimələrini ələ salır. O, eyni zamanda yuxarı təbəqənin xurafatına və feodal Fransasına da gülür. Almaviv kübarın təşəxxüslü tondan dostluq rəğbəti dilinə keçəndə düşünür ki, bərbər ona lazım ola bilər. Yazıçı rəsmi maraqların daşıyıcısı kimi doktor Bartolo obrazını yaratmışdır. O, komik obraz deyil. O, Fiqaronun əksinə obraz kimi reaksionerin tutqun fiqurudur. O, orta əsrlərin irticaçı və cəhalətpərəst mövqeyindən müasirliyi tənqid edir. Bartolo azad fikri boğmaq, elmdə yeni ideyaların inkişafına mane olmaq istəyir. “Varvarlıq əsri!” - deyə o qışqırır. “Siz daim bizim bədbəxt əsrimizi söyürsünüz”, - deyə Rozina şikayətlənir. “Mənim ədəbsizliyimi bağışlayın, lakin o bizə nə verib ki, onu öyə bilək?” (s.567).

Bu əxlaqsız qoca ona qəyyumluğa verilmiş nəvəsi yerində olan qıza evlənmək istəyir. “Ədalət! Siz kölələr bunu öz aranızda ayırd edin. Mən sizin sahibinizəm, həmişə haqlıyam” (s.568). Bartolo əsərdə Fransa mütləqiyyətinin tərəfdarı kimi çıxış edir. O, burbonların yalançı siyasət prinsiplərinin ifadəçisidir. “Nöqsandan səbəbsiz qorxu yaxşıdır”, - deyə o, elan edir.

Bomarşenin bu pyesi yumorla dolu optimist əsərdir. Gənclik, gözəllik, enerji, inadcıllıq qalib gəlir. Qara qüvvələr, təbiətin, həyatın əleyhinə olan qüvvələr gülməli vəziyyətə düşür. Trilogiyanın ikinci pyesi 9 il sonra üzə çıxmışdır. Bu illərdə onun həyatı coşğun fəaliyyətdə keçirdi. O, yeni dramaturgiyanın bərqərar olmasına çalışır, onun hüquqlarını qoruyurdu. O, fransız teatrı tarixində ilk dəfə olaraq onları birləşdirdi, birgə fəaliyyət göstərməyə məcbur etdi. Onu milli fransız teatrının inkişaf perspektivləri, milli dramaturgiya çox maraqlandırırdı. O, yazıçı üçün minimal şərtlərlə maddi təminat yaratmaq istəyirdi, nəşriyyat sahibləri tərəfindən əsərləri üçün mükafat verilməsini, şəxsi teatr (antreprenyor teatrı) yaradılmasını istəyirdi. O, Volterin əsərlərinin Fransada yayılmasına qadağa qoyulsa da, seçilmiş əsərlərinin bütün cildlərini çapa hazırladı, 15 min tirajla nəşr etdirdi. O, sahibkarlıqla məşğul olsa da, teatrı tərk etmirdi. Özünün ən yaxşı əsərini – Fransanın milli fəxri sayılan “Fiqaronun toyu və ya ağılsız gün” komediyasını yazdı.

Fransanın mütləqiyyətçi hökuməti Bomarşenin təşkilatçılıq qabiliyyətinə, enerjisinə və ağlına həmişə müraciət etmirdi, onda tam etirazçı ruhu, insanın özü üçün biganəlik, feodalizmin dayaqlarına qəsdetmə görürdü.

XVI Lüdovik 1782-ci ildə komediyanın mətnini oxuyaraq həyəcanla demişdi: “Bu ikrahedicidir, heç vaxt oynanılmayacaq. Bastiliyanı dağıtmaq lazımdır, bu pyesin tamaşası təhlükəli, qeyri-ardıcıl olacaq. Bu adam dövləti müqəddəs saydığımıza görə hamımıza gülür” (s.569).

Bomarşe öz pyesi uğrunda qəti mübarizə aparmışdır. O, sarayın zövqünə uyğun olaraq pyesin bir sətirini belə dəyişmədi, gülüşü tənqidi nöqteyi-nəzərdən yumşaltmadı. Kraldan gizli olaraq 1781-ci ilin noyabrında Menyu-Plezir salonunda əsər tamaşaya qoyuldu. Tamaşa başlarkən kuryer kralın tamaşanı dayandırmaq əmrini gətirdi. Kralın əmrinə tamaşaçılar etiraz etdilər. Nə qədər qəribə olsa da, əsərin birinci tamaşası sarayda Mariya Antuanetta və qraf d’Artuanın (gələcək kral X Karl) təkidi ilə 1783-cü ildə oldu. Bomarşe pyesi sarayı əyləndirmək üçün yazmamışdı. O, əsərin fransız komediya teatrında sadə adamlar üçün də göstərilməsini arzu edirdi. Sarayda keçirilən tamaşa müvəffəqiyyət qazandı. Kral təslim oldu və pyesin oynanılmasına icazə verdi. Bomarşe bu uğuru 4 illik mübarizənin nəticəsi hesab etdi. Əsər 27 aprel 1784-cü ildə geniş ictimaiyyət üçün səhnələşdirildi. Əsərdə ictimai problemlər, diqqətçəkən məsələlər qoyulmuşdu. Bomarşe bədii sözün gücünü yüksək qiymətləndirirdi. O, “Teatr özünün zərbəsini kiməsə yönəldən, onları öldürücü şəkildə yaralayan nəhəng qüvvədir”, - deyə pyesin ön sözündə yazırdı. “Onları dəfələrlə təhqir etmədən kübar səhnələrində necə danlamaq olar?”, - deyə ironiya ilə Bomarşe yazır. O, kübarı ailədə, məişətdə, feodal malikanəsində göstərir. Bu, qraf Almavivdir. “Sevilya bərbəri”ndə Rozinanı özünün ehtiraslarına tabe etmək istəyən, ona vurulan gənc avara idi. Burda isə arvadının məhəbbətindən doyan, darıxan əxlaqsız mülkədardır. Onun əxlaqsızlığı gənc yeniyetmə Fanşetta ilə yaxınlıq etmək istəməsində görünür.

Pyesin ürəyi və məzmunu məhəbbət və ondan həzzlə bağlıdır. Bu, Almavivin fəlsəfəsidir. Fiqaro sevdiyi Syüzannaya xoşbəxtlik gətirə bilməyəcəyinə görə meyil etməyib, puluna görə qoca qarıya evlənməyə hazırdır. O, əvvəllər öz düşmənləri olan doktor Bartolonu, ikiüzlü müğənni, çirkin işlərlə məşğul olan Bazilyanı geridə qoyur. Kübar təkəbbürü Fiqaronun sadəliyinə qarşı qoyulmuşdur. Fiqaro dəfələrlə hiyləgərliyə, yalançılığa meyil edir, bir çox hadisələrdə abırsızlıq edir. O, həyatın sərt üzünü görmüş, cəmiyyətin əxlaq qanunlarını sonra tanımışdır. Tamaşanın sonuncu aktındakı monoloqunda tamaşaçı onu təkcə şən yox, intriqalar ustası kimi də tanıyır. Onun həyatı sadə insanın yaşamaq uğrunda qəmli mübarizəsi tarixidir. O, çoxlu peşələrdə çalışmışdır. O, bərbər, dramaturq olmuş, tibb və siyasi iqtisadla məşğul olmuşdur. Mətbuatda hökuməti repressiyalara görə tənqid etmiş, həbsdə oturmuşdur. Onun Almavivə qarşı hücumu (bu hərəkətdən XVI Lüdovik də qorxmuşdu) feodal ideologiyasının əsaslarına yönəlmişdi. Qraf Almaviv ədalətlə onun ağlını qiymətləndirib xidmət zamanı irəliləyəcəyini qabaqcadan söyləmişdi. Fiqaro SyÜzanna ilə söhbətində sübut edir ki, heç bir həqiqətə inanmaq lazım deyil. Bomarşe öz qəhrəmanını əsrin təhsilli adamlarının səviyyəsinə qaldırır, cəmiyyətin qabaqcıl fikrinin ifadəçisinə çevirir.

Syüzanna – ağıllı, təmiz, cəsur və həyatsevərdir. Özünün ağlı və xarakteri ilə Fiqaronun əsl rəfiqəsinə çevrilmişdir. Bomarşe pyesdə feodal məhkəməsinin karikaturasını da vermişdir. O, ümidsiz halda hakim Quzman – Briduazonun şəxsində Fransadakı orta əsrlər məhkəmə prosesinin komik vəziyyətinə gülmüşdür. Almaviv ağır vergidən və çörəkpaylayandan şikayət edən çörəkçinin şikayətini həll etməkdən imtina edir. Bomarşe məhkəmə məmurlarını “məhkəmə qarmağına keçənlər” adlandırır. Yazıçı Quzman obrazı ilə özünün köhnə rəqibi Qezmanı hədəf seçmişdir.

Komediyanın şöhrəti Bomarşeni aristokratların təqibindən qoruya bilmədi. Bərpa dövründə (XVI Lüdovikin zamanında) kralın qardaşı qraf Provinskiy, gələcək kral “Jurnal de Pari” qəzetində onun əleyhinə anonim çıxış etdi. Bomarşe ona kəskin cavab yazdı. Qraf Provanskiy rüsvay edilmişdi, ona görə də o, krala müraciət etdi. Bomarşeni həbs edib müqəddəs Lazar həbsxanasına göndərdilər, orada azyaşlı cinayətkarlar yatırdı. Bu yazıçı üçün təhqir idi. Bu cür cəzalandırma Fransa ictimaiyyətini qəzəbləndirdi. Bomarşenin Parisdə yayılan anonim həbsi barədə yazılmışdı: “Kim bundan sonra inamla deyə bilər ki, bu gün öz çarpayısında yata bilər” (s.573). Kral xalqdan qorxub 5 gündən sonra onu azad etmişdi. Fiqaro da yüksək alqışlar altında demişdi: “Ağılı məhv etmək gücündə deyillər, onu kim aşağılayırsa, onlar ondan qisas alır” (s.575).

Bu əsər Molyerin – “Mizantrop” və “Tartüf” komediyaları müəllifinin ölümündən 100 il sonra yaradılmışdı (1673). Lakin bu əsərlər onun “Fiqaronun toyu” pyesinin zirvəsində deyildilər. “Molyerdən sonra insan ürəyini dərk edən və təsvir edən Bomarşe idi”, - deyə dostu dramaturq Güden yazırdı. İnqilab dövründə özünün son əsəri – “Cinayətkar ana” (Fiqaro haqqında trilogiya) əsərini və italyan bəstəkarı Salyeri ilə birgə “Tarar” operasını yazdı. O, Qlyükün şagirdinə müraciət etdi, onu öz yanına Parisə çağırdı. İkisi bir yerdə XVIII əsrin sonunda – XIX əvvəllərində fransız teatrında dəfələrlə özünə diqqət çəkən məşhur operasını təqdim etdi. Bu opera siyasi əsərdir. Bu bəhrə XVIII əsrin maarifçilik düşüncəsinin məhsulu idi. Operanın proloqunda kölgələrin xoru təbiətə müraciət edir:

Dözsə ki sənin qardaşın,

Qardaş-insan hökmdar ola bilər. (s.576)

Bomarşe bununla da aristokratları ələ salır, onların bioloji cəhətdən sadə adamlardan heç fərqlənmədiyini deyir. Coşğun dahi təbiətə sualla müraciət edir:

Yaradarkən sən yaxşı materialı götürürsən,

Hökmdar, bağban və digər kübar heyəti.

Təbiət ona cavab verir:

Onlar belə fikirləşirlər,

Lakin gülümsəmək olar,

Bu vüqarlı inama baxaraq. (s.576)

(Sətri tərcümə)

İnqilab ərəfəsində Bomarşe maarifçilərin tərəfində çıxış edirdi. Onun operasında iki əsas qəhrəman Tarar və Atar təbiət tərəfindən yaradılmış varlıq kimi özlərinin bərabər azadlığa malik olmaqlarını göstərmiş olurdular. Lakin cəmiyyətdə onların rolu müxtəlif idi. Atar doğularkən taxt-tacın varisi, Tarar isə döyüşçü olmuşdu. Onların psixoloji görünüşləri ictimai vəziyyətlərini təyin edir. Atar qəddar hökmdar cizgilərini qazanıb, Tarar isə cəsur döyüşçü, vətənə sadiq, xalqını sevəndir.

Atar kahinlərin əhatəsindədir. Onlar xalqı aldadır, onların inanc və duyğularını şiddətləndirirlər. Kahinlər Allahı təbliğ etsələr də, özləri inanmırlar. Onlar elan edirlər ki, kilsə və din hökmən xalqı hökmdar və məbəd qarşısında qorxu və itaətdə saxlamaq üçündür. Bunu Arteninin, kahin Bramın nitqində də görmək olar.

Atar bədxah və qəddardır. O, Tarara müraciət edir, onun xanımını əlindən alıb hərəmxanasına salır, Tararı qandallayıb həbsə atmağı əmr edir. Xalq üsyan edir, özünün sevdiyinin hüquqlarını müdafiə edir. Nəticədə despot özünü öldürür. Tarar hökmdar seçilir. Bomarşe operaya 1790-cı ildə yeni bir səhnə – Tararın taxta çıxmasını əlavə edir. Xalq azadlıq məbədi tikir, böyük bir kitab gətirirlər, onun titul səhifəsində iri hərflərlə yazılmışdı: “Qanunlar kitabı”. Tacı kitabın üzərinə qoyurlar. Tarar taxta çıxır, xor ona müraciət edir: “Biz öz azadlığımızı sənə etibar etmişik, səni sevən xalqı idarə et. Qanunlara və ədalətə rəhbərlik et” (s.577).

Əsərdə əsas ideya kralın xalq tərəfindən seçilməsi motividir. Yazıçı operanın maarifçilik istiqamətini qeyd edərək, maarifçilərin maarifçi monarxiya ideyasına yaxınlaşır. Bomarşe operada irqi diskriminasiya problemini qoymuşdu, lakin bunu radikalcasına həll etmirdi. Tararın zəncilərə müraciəti bu cəhətdən diqqət çəkir: “Sizin aranızda çox bədbəxt olmayacaq, qəddar despotizm sizə vergi əzabları verir. Qanun sizə görə qisas alır, qəddarlığı o, mühakimə edir. Xoşbəxt ol, mənim xalqım, ayağa qalx!” (s.577).

Fransada respublika qurulanda kral edam olunmuşdu və 1795-ci ildə “Tarar”ın quruluşunda Bomarşenin dostu dəyişiklik etmişdi (onda yazıçı Hamburqda idi). Tarar onu hökmdar seçən xalqa cavab verir: “Taxt? Dostlar! Belə sözlərə nəyə lazım? Xoşbəxtlikdən sizdən tiranlıq yox olub. Siz hökmdardan soruşun! O sizin nəyinizə lazım?” (s.577).

Əsər 1819-cu ildə Bərpa dövründə təhrif edilmiş şəkildə yenə səhnəyə qoyulmuşdu. Üç akt ixtisar olunmuş, final səhnəsi monarxiyanın dərinləşdirilmiş biçimində verilmişdi.

1792-ci ilin iyun ayında Bomarşenin “Cinayətkar ana” pyesi teatrda tamaşaya qoyulmuşdu, uğur qazanmamışdı. Paris və bütün Fransa Bomarşenin vaxtından əvvəl təsvir etdiyi ailə faciələrindən və siyasi problemlərdən həyəcana gəlmişdi. Burada diqqət mərkəzində qrafinya Almavivdir. Bir vaxtlar coşğun ehtiraslı Kerubino uşaq vaxtı onu sevmişdi, yetkin olanda qrafın olmaması səbəbindən özündən çıxaraq ehtirasın gücü ilə onu ələ keçirmişdi. Bundan sonra o, həlak olmuş, qrafinyanın oğlu dünyaya gəlmişdi, Almavivi şübhələndirmişdi. Qrafinya 20 il ərzində onun üçün qorxulu olan faciə yaşamışdı. O, ərinin qarşısında əzab çəkirdi, günahını dərk edirdi, onu aldatmağa məcbur olmuşdu, Kerubino bədbəxt hesab etdiyi oğluna məhəbbət hiss edirdi, nəhayət, Leon Astorq haqqında ona əzab verirdi.

Gertsen Bomarşenin bu əsərinə qadınların dərin və humanist müdafiəsi kimi yanaşırdı. Bu pyes onu həyəcanlandırmışdı, bu haqda dəfələrlə yazmışdı.

Bomarşe bu əsədə böhtançının tipini təsvir etmişdi. İrlandiyalı mayor Bejars qrafın etimadını qazanaraq onun ailə sirrini öyrənib ailəsini dağıtmaq üçün Almavivin pullarını ələ keçirmək niyyətinə düşmüşdü, amma buna nail ola bilməmişdi. Almavivlə Fiqaronun münasibəti başqa cür idi. O, Almavivin sadiq xidmətçisi idi, ona düşmən deyildi. Almaviv isə əxlaqsız zadəgan deyildi, özünün zümrə imtiyazını qoruyurdu, humanist idi, arvadının vəfasızlığını ona bağışlamışdı. Onun kabinetində Corc Vaşinqtonun büstü var idi, respublikanın simvolu kimi onu qoruyurdu. Bejars onun əmlakını bu əsasa görə müsadirə etdirməyə çalışırdı.

Bomarşe köhnə rejimin düşməni kimi ön sıralarda idi, lakin inqilab illərində o, özünü itirmişdi. Mari Jozef Şenye özünün “IX Karl” pyesində tiranlara və aristokratlara qarşı çağırış edirdisə, Bomarşe özünün “Cinayətkar ana” pyesində nəcib mərhəmət hissini müdafiə edirdi. 1789-cu ilin noyabrında fransız teatrının aktyorlarına müraciət edərək yazırdı: “IX Karl” pyesi mənə çox şiddətli ağrı verir, bizə biabırçılığın “səxavətli lövhələri lazımdı, cinayətin, yalanın təsviri yox” (s.579).

Pyesdə həyat həqiqətlərinin parlaq əksi yoxdur, Bomarşe özü bunu etiraf edir: “Mən insan ürəyinin rəssamı olmağa çalışıram, lakin illər və taleyin dönüklüyü mənim palitramı (boya taxtası) qurutmuşdur” (s.579).

Fransa inqilabı illərində Bomarşe Hollandiyadan 60 min tüfəng gətizdirmək istəyir, müəyyən söz-söhbətlərə görə onu həbs edirlər. O, vətənə sadiqliyini sübut etmək üçün Fransanın rəsmi komissarı kimi Hollandiyaya gedir, İngiltərənin təzyiqi ilə Hollandiya silah vermək istəməyəndə o, Londona yola düşür. Orada eşidir ki, ingilis kreditorunun şikayəti əsasında onu dövlətin cinayətkarı elan ediblər. Vətənə qayıdanda onu borc həbsxanasına salırlar. Çox çətinliklə azad olunub Fransadan “Altı epoxa” memuarının, silahla bağlı başına gələn müsibətlərin çap olunduğu yerə gedir. Şübhələr aradan götürülür. Hökumət yenə onu silah almağa göndərir. Bu əmri Kario, Robespyer, Sen-Jyüst və b. gizli olsun deyə Bomarşe sərhədi keçəndə imzalayırsa, İngiltərə yenə mane olur, onun ailəsini həbs edirlər, əmlakı müsadirə olunur.

Bomarşe üç ildən sonra vətənə dönür və qəflətən 18 may 1799-cu ildə vəfat edir.

XVIII əsr fransız ədəbiyyatının bir xüsusiyyəti də antik yunan və Roma ədəbiyyatındakı obrazlara müraciət edilməsidir. Buə nənə İngiltərə və Almaniyada da çox yayılmışdı. Maarifçilər antik ədəbiyyatla maraqlanırdılar, antik obrazları müasirləşdirərək ədəbiyyata gətirirdilər. 1769-cu ildə İngiltərədə Robert Vudun “Dahi Homerin orijinallığı haqqında təcrübə” əsəri çapdan çıxdı. Volter 1727-ci ildə “Epik poeziyanın oçerki” əsərini Homerin aristokratik – qeyri-ciddi dərki əleyhinə çıxış etdi. Bəstəkar Qlyük “Orfey”, “Alsest”, “İfigeniya Tavriddə” operalarının mövzusunu yunan ədəbiyyatından götürmüşdü.

Almaniyada Vinkelman “Yunan incəsənətinin tarixi” əsərində yunan məişətini, əxlaqını, adət-ənənələrini əks etdirirdi.

Didro materialist şair Lukressinin yaradıcılığını öyrənirdi. Russo Plutarx və Tasitin əsərlərini öyrənərək, Roma aristokratiyasını təqdim edirdi. Monteskyö “Romalıların böyümə və enmələrinin səbəbləri haqqında düşüncələr” əsərində Roma respublikaçılarının şücaətindən bəhs edirdi. Fransız arxeoloqu qraf Keylüs 1757-ci ildə “Homerin və Vergilinin lövhələri” əsərini çap etdirir. Bu əsərdə o, rəssamları antik qəhrəmanlıqla bağlı süjet axtarmağa çağırırdı. Onun “Misir, etrusk, yunan, Roma və qalların qədim zamanlardakı külliyyatı” adlı yeddi cildli kitabı 1752 – 1767-ci illərdə çap olunmuşdu. Jan-Jak Barteleminin inqilab ilində yazdığı (1789) məşhur “Gənc Anaxarsisin Yunanıstana səyahəti” romanı Afina respublikasındakı qədim yunanların vətəndaş azadlığına və şücaətinə həsr olunmuşdur.

Antik qəhrəmanlıq mövzusu Andre Şenyenin (1762 – 1794) poeziyasında da mühüm yer tuturdu. O, heç bir şeirini nəşr etdirmədən edam olunmuşdu. Onun yaradıcılığı ilə 1819-cu ildə tanış olmuşdular. Onun elegiyaları, eklokları, yambları antik mövzuda olsa da müasirliklə səsləşirdi. A.S.Puşkin onu çox qiymətləndirirdi. O, “heç kim mənə hörmət etmir, bu şairi sevmir”, - deyə qeyd edirdi (s.586).

Andre Şenyenin qardaşı Mari Jozef Şenye isə şair və dramaturq idi. O, Fransa inqilabı (1789) dövründə teatr üçün qədim respublikaçıların şücaətindən bəhs edən antik süjetli əsərlər yazırdı. Belə faciələrdən biri “Kay Qrakx” idi. “IX Karl”, “VIII Henrix” əsərlərində də tamaşaçılarda mütləqiyyət rejiminə nifrət yaradaraq, öz dövrünün yeni qatillərini səhnədə ifşa edirdi. “Komedi Fransez” teatrında “IX Karl” əsəri tamaşaya qoyulandan sonra XVI Lüdovik hökuməti əsərə qadağa qoymuşdu.

Mari Jozef Şenye yaxınlardakı zamanı əks edirən “Kalas” pyesini də yazmışdı. Onun inqilaba həsr etdiyi “40 iyul nəğməsi” odasında yeni həyatın fransızlar üçün uzun sürəcəyi, yalana yer olmayacağı, dövlətin mütərəqqi qanunlarla idarə ediləcəyi, azadlığın bərqərar olacağı fikri irəli sürülür. O, fransız maarifçiliyini qəbul edirdi. Jan-Jak Russo onun himnlərini – “Təbiət himni”, “Bərabərlik himni”, “Azadlıq himni” - çox bəyənirdi. “Bərabərlik himni”ndə “Əziz azadlıq! Əziz azadlıq, təbiət, vətən!” - deyə müraciət olunurdu.

1789-cu il hadisələrindən sonra inqilabi nəğmələr geniş yayılmışdı. İlk inqilabi nəğmə kimi “Ça ira” nəğməsi yarandı. Nəğmənin yaradıcısı, musiqiçisi naməlumdur. Sonralar isə “Marselyoza”, “Marsellilərin nəğməsi”, “Karmanyola” (naməlum müəllif) nəğmələri yaranaraq fransız inqilabının müstəqilliyinə xidmət etdi.

**ALMAN ƏDƏBİYYATI**

XVII əsr Almaniyanın həyatında ağır, tutqun bir zaman kimi iz buraxmışdır. 30 il (1618 – 1648) ərzində alman torpaqları xalqın qanı ilə suvarılıb. Bir-birinin ardınca Danimarka, İngiltərə, Hollandiya, İsveç və Fransa ölkəyə ədavət salıb uzun illər onun fəlakətinə səbəb olmuşlar. Şəhərlər, kəndlər boşalıb, qarət olunub, 13 milyon insan məhv olub, 1629 şəhər, 18310 kənd dağılıb, 1976 monastır yandırılıb. Ölkə 1648-ci ildə Vestfal sülhünə əsasən xırda knyazlıqlara bölünüb. Ölkənin mədəniyyəti aşağı düşüb. Alman yazıçıları qonşu xalqların ədəbiyyatına və obrazlarına müraciət edirdilər. İtaliya, Fransa, İspaniya və qədim Roma XVII əsr alman mədəniyyətinin nümayəndələrinin yaradıcılığına təsir edirdilər. Ədəbi məktəblər, poetik formalar, hətta doğma dil də latınizm, qallisizm və ispanizmin təsiri altında idi. XVII əsrin alman yazıçıları oxucuları qonşu xalqların ədəbi yaradıcılığı ilə tanış edirdilər. Alman mədəniyyətinin formalaşmasında şair Martin Opis (1597 – 1639) böyük rol oynamışdır. O, “Alman poeziyası haqqında kitab” nəzəri traktatı ilə üzərinə düşən vəzifəni yerinə yetirmişdir. O, şair yoldaşlarını antik poeziyanı öyrənməyə çağırırdı. “Şair hökmən poetik ustalıq məktəbinə xidmət etmək üçün yunan və latın kitablarını oxumalıdır”, - deyə yazırdı (s.592). O, milli alman poeziyasının yaradılması üçün antik ədəbiyyatın, italyan və fransız ədəbiyyatının nailiyyətlərindən istifadə etməyi vacib bilirdi. O, ədəbiyyatın əsas vəzifələrini izah edirdi, onun fikrincə, ədəbiyyat insanların əxlaqi tərbiyəsinə xidmət etməlidir. O, öz dövrünün ehtiyaclarını da yaxşı başa düşürdü, buna görə də vahid alman ədəbi dilinin formalaşması məsələsini irəli sürürdü. Bu məqsədlə o, XVII əsrdə həll olmayan məsələləri, XVI əsrin alman humanistlərinin qarşıya qoyduğu planları yenidən irəli sürürdü. Lüter Bibliyanın alman dilinə tərcüməsi ilə alman ədəbi dilinin əsasını qoymuşdu. Sonralar Qete və Şiller XVIII əsrin ikinci yarısında və XIX əsrin birinci yarısında bu problemi həll etməyə başlamışdılar.

Opis üçün nümunə oxuduğu XVI əsrin fransız Pleyada şairlərinin təcrübəsi idi. Dü Bellenin “Fransız dilinin şöhrəti və müdafiəsi” əsəri alman ədəbi dilinin formalaşmasına birbaşa təkan verirdi. Dü Bellenin fikirlərini Opis öz düşüncəsindən keçirərək müşahidələri əsasında alman ədəbi dilinin inkişafını izləyirdi. İnsanlar da şairlərin yaradıcılığında alman ədəbi dilinin necə formalaşmasını görürdülər. 1601-ci ildə Teobald Hek öz müasirlərini doğma dilinə və poeziyasına müraciət etməyə çağırırdı.

Opis şeir sənətində hecaların sayına və vurğuya əsaslanan sillabo-tonik sistemini yaratmışdı. O, ədəbiyyatı müəyyən qaydaya tabe etməyə, onun üçün ierarxik formalar təyin etməyə cəhd etmişdi. Epopeya və faciə kimi yüksək janrlarda allahları və qəhrəmanları, komediya və eklok kimi aşağı janrlarda isə xalq nümayəndələrini təsvir etməyi, sadə nitqi məsləhət görürdü. Onun klassisist nəzəriyyəsi ədəbiyyatı ciddi nizama salan ideya idi. Müasirləri Opisi tərifləyərək, onu alman Homeri, Vergilisi, Horatsisi adlandırırdılar. Onun nəzəriyyəsini universitetlərdə ardıcılları – Vittemberqdə Buxner, Kenisberqdə Dax, Rostokda Çerninq davam etdirirdi. Lakin Opisin fəaliyyətinin mənfi cəhətləri də var idi. Poeziya xalq ruhundan ayrılmışdı. Şairlər ancaq antik poeziyanı, obrazlarını təbliğ edirdilər, milli poetik ənənələrdən qaçırdılar. İskəndəriyyə şeiri XVII əsrin şeir yaradıcılığına təsir edirdi.

Barokko Almaniyada hökmranlıq edirdi. Onun üçün burada münbit şərait var idi. Almanlar Opisin xarici poetik təcrübəsinə əsasən barokkonu ədəbiyyata gətirdilər. Amma burada Opis günahkar deyildi, almanların cırtdan dövlət kimi yaşadığı tarixi şərait bunu tələb edirdi. Opis öz əsrinin oğlu kimi ədəbiyyata barokkonun təsirini, onun yüksək ləyaqəti əks etdirməsini görürdü. O, italyan şairi Rinuççininin “Dafna” pastoral əsərini almancaya tərcümə etmişdi.

Onun marağı XVI əsrdə yaşamış fransız humanizminin böhranını özündə təcəssüm etdirən pleyadaçıların bukolik poeziyasına idi. Onun pastoralı “Hersiniyanın nimfası”ndan – zərif aristokrat muzaların (şeir pərilərinin) kifayət qədər güclü meyilindən (həvəsindən) bəhs edir. Şair-alim şeirlərində heyranlıqla çobanlardan danışır. O, “Vezuvi” poemasında təbiətin dəhşətli hadisəsini müzakirə edir və insan ağlının gücünü şöhrətləndirir, “Hersiniyanın nimfası” pastoralında o, şövqlə alim kimi Sudet dağının altındakı var-dövlətdən danışır.

Opis ədəbiyyatda öz varislərini də yetişdirmişdir. Paul Fleminq (1609 – 1640) Opisin istedadlı şagirdi idi. Onun şeirləri təbii idi, həyəcanlı səmimiyyət yaradırdı. O, təbiəti öyrənir, Rusiyaya və başqa yerlərə çoxlu səyahətlər edirdi. Onun optimist poeziyası vardır. Məhəbbət, gənclik, dünyanın gözəlliyi, insanın gözəlliyi onun lirikasının predmetidir. Onu vətəninin fəlakətləri həyəcanlandırırdı, amma onun möhkəm iradəsini, gümrahlığını heç də iflic edə bilmirdi. Onun Moskvaya həsr etdiyi soneti (“Onun qızıl başçısını seyr edən zaman”) maraq doğurur. O, bu şeirdə rus çariçasını, onun gözəlliyini, nəcibliyini, qüdrətini təsvir edir. Bu sadalanan keyfiyyətləri şair sanki qızılın xüsusiyyətləri ilə müqayisə edir, üstünlüyü çariçaya verir.

Fleminq çox tez, yaradıcılığının çiçəkləndiyi dövrdə ölmüşdür. Onunla bir yerdə XVII əsr alman poeziyasından həyatsevərlik, sevimli muzaların dünyası da gedib, alman şairlərini, yazıçı və dramaturqlarını tutqun həvəs, qəmginlik əhatə edib. Hələ XVI əsrin gözəl romanı olan “Qalliyalı Amadis”in (24 cildlik), ispan cəngavərinin oxşarı alman torpaqlarında da üzə çıxmışdı. Vürtemberq hersoqunun əmri ilə bu roman alman dilinə tərcümə edilmişdi. 30 illik müharibə ərəfəsində Veymarda “Məhsuldar cəmiyyət” adlı zadəgan cəmiyyəti yaranır, sonra cəmiyyət “Palma ordeni” adlanır. Cəmiyyətə əvvəlcə hersoq Lüdviq Anqaltskiy, sonra Vilhelm IV Saksen – Veymarskiy, daha sonra hersoq Avqust Saksonskiy başçılıq etmişdir.

Qanlı hadisələr ilində, milli faciənin qızğın vaxtında aristokratlara ləyaqətsiz oyunlar ləzzət verirdi. 1633-cü ildə Strasburqda “Böyük şamlar” cəmiyyəti, 1643-cü ildə Hamburqda “Nəcib almanların cəmiyyəti”, 1644-cü ildə Nürnberqdə “Peqnisli çobanların cəmiyyəti” yarandı. Bu aristokrat cəmiyyətlərinə yaxın olan olan şairlər arkad çoban nəğmələrinə müraciət edirdilər. Kaspar fon Loyenşteyn barokko üslubunda şeirlər yazırdı, onun “İbrahim sultan” faciəsi də bu üslubda idi. Pyesdə sultanın çıxışında eretik hisslər daha qabarıq idi. Bu üslub alman barokkosunun birinci tərəfi idi, ikinci tərəfi daha ciddi xarakter daşıyırdı, faciəvi olaraq XVII əsrin tarixinin tutqun hadisələrinə bağlı idi. Burada zadəgan erotizmi yox idi, 30 illik müharibə insan qəlbində qanlı faciələr yaratmışdı. Katolik irticası İtaliyada Torkvato Tasonun ümidsizliyini, İspaniyada Kalderonun mistikasını doğurmuşdu. Barokko incəsənətində də keçid dövründə ümidsizlik yaranmışdı.

XVII əsrdə Almaniyada elə bir şair, yazıçı yox idi ki, 30 illik müharibənin hadisələrindən sükutla keçsin. Martin Opis axıradək gözləməyərək “Müharibə allahına tərifli sözlər” ironik şeirini yazdı. O, şeirdə müharibə lövhələrini təsvir edərək, insanların döyüşlərdə günahsız yerə öldürülməsinin əleyhinə çıxırdı. Paul Fleminqin poeziyasında da müharibə əleyhinə motivlər var idi. “Yeni 1633-cü ilə oda” şeirində müharibə fəlakətlərini təsvir edən şair dünyaya sülh, əmək arzulayırdı.

Andreas Qrifius da ən yaxşı lirik şeirlərini müharibənin doğurduğu fəlakətlərin təsvirinə həsr etmişdir. Almaniyada onun “Vətənin göz yaşları” sonetini indi də sevirlər.

A.Qrifius “könül xəzinəsi”ni xristianlıqdakı mənada başa düşürdü, amma fikir həddindən artıq maraqlı idi. Satirik şair Fridrix Loqay şeirlərində yumorlu təbəssümlə əlkimyaçıları, almanların qanından qızıl düzəldənləri ifşa edirdi. O, “Müharibə qurtarandan sonra” şeirində ironiya ilə otuzillik müharibədəki quldurları, çapqınçıları qamçılayırdı.

XVII əsrin alman poeziyası antimüharibə mövzusuna həsr olunmuşdu. Yazıçı İohann Mixael Moşeroş (1601 – 1669) öz yaradıcılığı ilə Loqaunun poeziyasına yaxın idi. O, fransız dəbinə üstünlük verən zadəganları rədd edir, onları vətənə xəyanətdə suçlayırdı. Onun “Filandr fon Zittevaldın duyumu” (1642) əsərində dünyanın qüsurları ifşa edilir.

Loqau və Moşeroşun yaradıcılığından sonra XVII əsr alman ədəbiyyatında satirik cərəyan formalaşmağa başladı. Loqaunun yaradıcılığında siyasi epiqramlar var idi. Amma satiranı ədəbi cərəyan şəklində ədəbiyyata gətirən Qrimmelshauzen olmuşdur. O, bir çox satirik romanların müəllifidir. Onu dünyada məşhurlaşdıran əsər isə “Simplisius Simplisissimus” romanıdır. “Simplisius” romanı müharibə qurtarandan 20 il sonra (1668) yazılmışdır, amma müharibənin acıları, qorxulu dəhşətləri yazıçının şüurundan hələ silinməmişdi. Müharibə qurtaranda yazıçının 23 yaşı var idi. O, bu yaşda xalqının əzablarını yaşamışdı. O, 20 il gəncliyinin tutqun xatirələrini daşımışdı, sonradan bu ağrı-əzabları obrazlarının taleyində qələmə almışdı. O, həyat həqiqətlərinə inanırdı. Simplisius Simplisissimus “Sadələrin Sadəsi” deməkdir. Bu adı Almaniyada heç kim daşımır. Bu, uydurulmuş bir addır, fəlsəfi romanlar üçün xarakterikdir. XVIII əsrdə Volter də fəlsəfi povestlərində Kandid, Prostak kimi adlardan istifadə edirdi. Simplisiusun gözündə hər şey sadə görünür, yazıçı onun gözü ilə həyat lövhələrini onun gözü önündə işıqlandırır. 10 yaşlı oğlan pozğun, əhli-kef əsgərləri salamlayır. Onun gözü önündə əsgərlər adamlara əzab verir, öldürür, qadınları zorlayır, evləri yandırır. Buna görə də o fikirləşir ki, insanlar iki cinsə bölünür: ev və vəhşi. Romanda Simplisiusun həyatı uşaqlıqdan qocalıq dövrünə qədər təsvir olunur. Bu adi almanın həyatıdır. Simplisiusun anası qonşulardan xilas olaraq, doğma evini tərk edərək qaçır. O, yolda xəstələnir və tənha bir komada ölür. Bir kəndli ailəsi bədbəxt qadına qonaqpərvərlik göstərərək, uşağını yanlarında saxlayır. Onlar Simplisiusa bu barədə heç nə bildirmirlər. O, dağlarda mal-qara otarır, tütəkdə həzin melodiyalar ifa edir. Oğlan öz inəklərini, dağları, günəşi və nəğməni sevir. Onun 10 yaşı olanda azğın əsgərlər hücum edib ev-eşiklərini dağıdırlar, yandırırlar. Oğlan qaçır, meşədə uzun müddət dolaşır, axşam istirahət etməyi düşünür, ağac koğuşunda əyləşir, onu burada yalqız yaşayan birisi tapır, Simplisius qorxur. O eşitmişdi ki, uzaq vadilərdə mərhəmətsiz əsgərlər, dağlarda isə canavarlar hökmranlıq edir. Qoca da meşələrin hökmdarıdır? Qocanın səsi eşidilir. “Allah, sən bizi aclıqdan və susuzluqdan…”. Oğlana bu yalvarışın tonu hələ məlum deyildi, o da ac idi, qocaya yaxınlaşdı.

- Sənin adın nədir? – qoca soruşdu.

- Məni “oğlan” çağırırlar.

- Bəs anan necə çağırır?

- O da “oğlan”, arada mən nə vaxt ki sözə baxmıram başqa cür.

- Atanın adı nədir?

- Evdə onu “ata” çağırırlar.

- Bəs anan onu necə çağırır?

- O da “ata”, amma onu söyəndə başqa cür çağırır.

- Mən səni “Simplisius” adlandırıram, sadəcə bu ad sənə çox uyğun gəlir. Əgər mən bilsəydim anan harada yaşayır, səni onun yanına aparardım.

- O yoxdur, qaçıb, evimizi qüvvətli insanlar yandırdılar, onlar heyvanlarımızı məhv etdilər.

- Bəs indi hara getmək istəyirsən?

- Mən indi burada qalmaq istəyirəm.

Simplisius bu adamayovuşmaz qonaqpərvər adamın yanında qalmalı oldu, tezliklə o da öldü və o, yenidən onu əhatə edən qəddar insanların qorxunc aləminə düşdü.

Simplisiusun həyatı onun iradəsindən asılı olmadan təbiətdən əxz etdiyi təbii, sağlam düşüncəsi, xeyirxahlıq instinkti və mənəviyyat prinsipləri üzrə davam edirdi. Qrimmelshauzen oxucunun əylənməsi xatirinə deyil, onun öz qəhrəmanının həyatının, məişətinin realist təsvirini vermək üçün macəralarını təqdim edirdi. Yazıçı romanı maraqlı etmək üçün xəyal, qarabasma və ruh kölgələrindən də istifadə edirdi. Simplisiusun həyatı gözlənilməz hadisələrlə zəngindir, real insanların həyatından fərqlənir. Romanın ikinci hissəsində Qanau hökmdarının sarayında Simplisiusu necə təlxək etmələrindən danışılır. Ona şərab içirirlər, qiyamət və məşhəri səhnələşdirirlər, onlar şeytan cildində Simplisiusu izləyirlər. Ona dana dərisi geyindirir, kəndirlə gəzdirirlər. Müəllif Simplisiusu çoxlu sosial tiplərlə qarşılaşdırır. O, Parisə gəlir. Təbiət oğlu gözəl alman hamının diqqətini cəlb edir. Paris varlılara və kasıblara bölünmüşdür, hakimiyyət güclülərin və varlıların əlindədir. Bu cəmiyyət özünün qəddarlığı, insanların amansızlığı ilə üz-üzədir. Qrimmelshauzen qəhrəmanını özünü Yupiter təsəvvür edən birisi ilə görüşdürür. Simplisius Yupiterə deyir ki, sizin xeyirxah ürəyiniz sizi aldadır, hər cür natamam hədd heç nə vermir. Əgər siz müharibəyə başlasanız, bundan yaramazlar və hiyləgərlər qazanarlar, amma sadə insanlar əzab çəkər, siz sələmçilərə xidmət edəcəksiniz, onlar çörəklə alver edəcəklər. İnanın mənə, bu ürəyiyumşaqlıqdan əl çəkin, onda bütün adamların ilahi cəzası aşağı düşəcək. Yupiter isə ona deyir ki, siz məhdud insan düşüncəsi ilə fikirləşirsiniz. Ancaq allahlar bunun qayğısına qala bilərlər. Mənim özümün xüsusi planım var. Özümün seçdiyimi adamlara başçı edirəm. O, adamlara ilahi tərəfindən bəxş edilmiş qəhrəman kimi görünür. O, möhkəmləndirilmiş ərazini dağıdır, bütün Almaniyanı yenidən qurur. Hər bir şəhər biri müdrik, o birisi işgüzar olmaqla özünə iki vətəndaş seçir, parlamentə göndərir. Bütün alman şəhərləri qardaşlıq ittifaqında birləşir. Həddindən artıq yüksək vergilər ləğv olunur, müharibələrə son qoyulur, adamlar xoşbəxt yaşayırlar.

- Bəs senyorlar və şahzadələr nə deyirlər? – Simplisius soruşur.

- Mən onların hamısını öldürərəm, onlar cinayətkardırlar. Qalanlarını iki hissəyə ayırardım. Mənim qaydalarımı qəbul etməyənləri Macarıstana, Valaxiyaya, Makedoniyaya – bütün Asiyaya göndərərdim. Onlar orada kral olar, özləri əbədi müharibə aparar. Onlar vətənlərində həmişə təqib olunanlar, sakit həyata üstünlük verənlər, sadə insanlar kimi yaşasınlar. Sonra mən Olimpə, allahların yanına gedərəm. Mən Almaniyaya Helikonu və muzaları daimi yaşamağa apararam. Yunan dilini unudaram, almanca danışmağa başlayaram. Bütün dünyaya alman tayfaları hökmran olar, nəcib insan ağlı müharibənin kədər gətirən ixtiralarını əvəz edər.

Göründüyü kimi, Qrimmelshauzen müharibə əleyhinədir. O, bütün müharibələrə sarkazmla gülür. Qrimmelshauzenin bu romanı sözün həqiqi mənasında barokko incəsənətinin durğunluğunu ifadə edirdi. XVII əsrdə Almaniya feodalizmin böhranı ilə durğunluq həyatı keçirirdi. Almaniyada dəhşətli fəlakətlər ilində xalq öz həyat optimizmini itirirdi. Beləliklə, 30 illik müharibə dövründə xalq yazıçısı kimi Qrimmelshauzen ölkəni bürüyən xaosu, bədbəxtliyi təsvir edirdi.

Barokko üslubu XVII əsrdə Almaniya ədəbiyyatına, xüsusən dramaturgiyaya güclü təsir göstərirdi. Almaniyada faciə alman mühitində laxtalanmış qan kimi vəhşi cinayətkarlığın təsvirinə çevrilirdi. Adam öldürmə, pozğunluq, cinsi dəhşətlər Kaspar fon Loyenşteynin faciələrində (“Sofonizba”, “Kleopatra”, “Aqrippina”, “İbrahim sultan”, “İbrahim paşa” və s.) əsas mövzu idi. Onun əsərlərində ciddi problem həll olunmurdu. Lakin Andreas Qrifiusun teatr əsərlərində mövzu ciddi məsələlərə həsr edilirdi. O, istedadlı şair idi. Onun yaradıcılığında dərin fikir, ictimai haqsızlığın tənqidi əsas yer tuturdu. O, “Erməni şiri” faciəsində rəğbətlə tirana qarşı mübarizə aparan qəhrəmanın obrazını yaradırdı. Lakin onun bütün dramlarında, bütün yaradıcılığında insan həyatı qəmin çarəsiz məşəqqətlərinin təsvirinə çevrilmirdi. O, xristian əzabkeşliyini şöhrətləndirirdi, “Gürcü qızı Yekaterina” faciəsində qəhrəman qız ölərkən Xristə inamı ilə edamqabağı təsəlliverici ölümə çağırış edir: “Ah ölüm! Arzu olunan ölüm! Töhfə verən ölüm!” (s.605).

Qrifius “Öldürülmüş əlahəzrət və ya Böyük Britaniya kralı Karl Stüart” faciəsində kralı edam edən inqilabçı ingilis xalqını təsvir edir. Səhnədə tarixin müxtəlif dövrlərində öldürülmüş kralların xoru təsvir olunur. Taclı kölgələrin xoru allaha yalvarışlarında intiqama çağırır. Cadugərlər, kabuslar, kölgələr Qrifiusun faciələrinin personajlarıdır. Hətta onun məişət dramı olan “Kardenio və Selinda” əsərində də kabuslar, danışan ölülər və b. iştirak edir. O, dünyaya pessimistcəsinə baxır. Bu onun sevimli obrazı olan Ekkleziastın dünya haqqında mənasız kəlamlarında da özünü göstərir.

Beləliklə, XVII əsrdə alman ədəbiyyatı Opisin, Qrifiusun, Qrimmelshauzenin yaradıcılığı ilə daha da mükəmməlləşdi, alman ədəbi dili milli zəmində inkişaf etməyə başladı. XVII əsrin alman ədəbiyyatı klassisizm dövrünü keçirərək, 30 illik müharibə şəraitində alman mədəniyyətinə xidmət etməyə başladı. Bu əsrin alman ədəbiyyatının barokko üslubunda aristokrat və xalq yaradıcılığı forması yaranmağa başladı. Aristokratik forma marinizm, qonqorizm və çoban poeziyası (marinizm – siyasət) əsasında inkişaf edirdi. Bu inkişaf, əsasən, İtaliya və Almaniyada idi. Ona görə də Almaniyada milli faciə növü yarana bilməmişdi, buna baxmayaraq milli faciənin doğulmasına səbəb olacaq alman milli gerçəkliyi 30 illik müharibə dövründə feodal-katolik zülmünü yaşayırdı. XVIII əsrə keçid dövründə ədəbiyyat formalaşmağa başlayırdı. Almaniyada sənayenin inkişafı İngiltərə və Fransaya nisbətən geniş masştabda davam etməkdə idi. Alman burjuaziyası hələ zəif idi, ingilis və fransız burjuaziyasına nisbətən təşkil oluna bilməmişdi, hücum mövqeyində deyildi. Tarixi şərait alman maarifçiliyini şərtləndirirdi. Əgər Fransada maarifçilər cəsarətlə feodal istehkamlarına hücum edirdilərsə, Almaniyada bu mübarizə tutqun halda idi. Fransada maarifçilərin əsas vəzifəsi xalq kütlələrini burjua inqilabına hazırlamaq idisə, Almaniya maarifçilərinin tarixi vəzifəsi ölkənin milli birliyi məsələsini həll etmək idi. Bu vəzifəni Qete belə ifadə etmişdi ki, alman taleri və qroşu (pul vahidləri – R.M. Əliyev) bütün dövlət ərazisində eyni dəyərdə olana qədər Almaniya vahid olacaq (607).

XVIII əsrdə alman ədəbiyyatı Lessinqin, Qetenin, Şillerin, Vinkelmanın sənət nəzəriyyəsinin sayəsində dünya əhəmiyyəti qazandı. Onlarla eyni zamanda alman fəlsəfi fikrini Kant, Fixte, Hegel də inkişaf etdirirdi. XVIII əsrdə alman mədəniyyəti milli çərçivədən çıxaraq dünya mədəniyyətinin tərkib hissəsinə çevrildi. Fransada fəlsəfi fikir inqilabın ideoloji cəhətdən hazırlanmasına şərait yaratdı. Amma Almaniyada belə olmadı. Əksinə, Almaniyada inqilabi coşğunluq fəlsəfi fikri formalaşdırdı. Henrix Hayne “Almaniyada dinin və fəlsəfənin tarixindən” əsərində alman filosoflarının dumanlı terminologiyasının dilini asan başa düşülən formaya çevirərək yazırdı: “Mən bizim filosoflara burada ümumiyyətlə komik tərəfdən toxunuram. Onlar həmişə şikayət edirlər ki, onları başa düşmürlər. Hegel ölüm yatağında demişdi: “Məni təkcə bir adam başa düşdü”, bunun ardınca acıqla əlavə etmişdi: “Lakin o da məni başa düşmədi” (s.608).

XVIII əsrdə alman fəlsəfəsi tarixdə özünə layiqli yer tutdu. Bu fəlsəfə XVIII əsrin ikinci yarısından XIX əsrin əvvəllərinə kimi idealist fəlsəfə olaraq qalırdı. Dialektik və tarixi materialist fəlsəfə Hegelin dialektik materializmi əsasında inkişaf etməyə başladı. Amma klassik alman fəlsəfəsini yaradan isə İmmanuel Kant olmuşdur. Henrix Hayne onu Robespyer ilə müqayisə edərək, “düşüncənin çarlığında Robespyer” adlandırmışdı. Kant belə bir optimist nəticəyə gəlmişdi ki, tarixin gedişi tərəqqiyə və ideal vətəndaş cəmiyyətinə doğru aparır. “Azadlıq və bərabərlik insanın ayrılmaz hüququdur”, - deyə o elan edirdi. O, Russonun respublikaçılıq ideyasını inkişaf etdirərək özünün “kollektiv iradə” təlimini yaratmışdı. O, “Əbədi həyat haqqında” adlı əsərində bəşəriyyətin inkişafı mərhələsi ideyası haqqında fəlsəfi fikirlərini təntənəli surətdə elan edirdi, “böyük xalq ittifaqı”, “güclərin birləşdirilməsi”, “birləşdirilmiş ifadələr” əsasında əbədi həyat haqqında düşüncələrə gəlib çıxırdı. O, “kainat düşüncəsi” haqqında nəhəng xəzinəsini tamamlamış, böyük ağıllar, o cümlədən Nyüton haqda düşüncələrə dalaraq, dünyanın yaranması məsələsi üzərində kainatın əsas yaradıcısının Allah olmasını qəbul etmişdi. Filosof təmiz təfəkkür və təcrübəni qarşılaşdırırdı. O, müşahidələrimiz əsasında dünya haqqında yaranan təsəvvürləri (məkan, zaman, təbiətin qanunları, səbəblər) təmiz düşüncənin məhsulu kimi qeyd edirdi. Onun “Təmiz ağlın tənqidi”, “Proleqomenlər” əsərlərində dünyanın dərkolunmazlığı haqqında nəticələrə gəlinirdi. Kantın “Praktik ağlın tənqidi” əsəri insanın mənəvi halına həsr olunmuşdur. Fransız maarifçiləri insanı yer kürəsinə daxil edirdilər. Onlar insanı xoşbəxtadlandırırdılar. Onlar insanın xoşbəxtliyə can atmasına vahid əxlaqi-mənəvi qanun kimi baxırdılar. Bu problemin həllini Kant hansısa qəti imperativ (idealist fəlsəfədə irəli sürülən qeyd-şərtsiz tələb) haqqında abstrakt nəzəriyyədə görürdü. İnsan “borc” anlayışına tabedir. Qorxu və ya mükafatlandırılma yox, daxili mənəvi davranışlar onu borc ideyasına tabe edir.

Kantın estetika haqqında da maraqlı fikirləri vardır. Estetika Kantın fəlsəfi sistemində uca zirvədir. “Hökmlərin bacarıqlarının tənqidi” əsərində estetika haqqında dəyərli fikirlər söyləyir. İncəsənət bütün fəlsəfi ziddiyyətləri həll edir. Əgər azadlıq və zərurət arasında harmoniya yoxdursa, o, incəsənətdə üzə çıxır. Əgər “borc” ideyası ilə xoşbəxtlik arasında əlaqə yoxdursa, biz onu incəsənətdə tapırıq. İncəsənətdə gözəllik onun fəlsəfi mahiyyətinə təsir edən faktordur. O, Allah və ölməzlik haqda təsəvvürlərə insanın əxlaq qanunları və xoşbəxtliyinin harmoniyası kimi nəzər yetirirdi. Kant estetika elminə xüsusi yer ayırırdı. O, sənətdə gözəllik tərəfdarı idi. XVIII əsr feodal Almaniyası dövründə Kantın şəxsiyyətin azadlığı haqqındakı nəzəriyyəsi abstrakt termin kimi rəssamları öz əsərlərində həqiqət uğrunda qəhrəmanlığın estetik təsvirini verməyə çağırırdı.

Kantın fəlsəfi dualizmi Fixtenin subyektiv idealizminə təsir etmişdi. Fixte Kantın “özündə şey” fikrini, onun subyekt və obyekt arasındakı ziddiyyətlər haqqında təsəvvürünü rədd edərək, insanla dünyanı vəhdətdə götürməyi qəbul edirdi. Fixte real dünyanı inkar etmək fikrində qərarlı idi. O, “dünya hər şeydən əvvəl bizim şüurumuzda doğulur” deyirdi (s.612). Henrix Hayne onun bu fikrinə qarşı deyirdi: bu adam inanmır ki, biz varıq. Qadınlar soruşurlar ki, özünün arvadının mövcud olmasına inanır, ya inanmır? Yox? Xanım Fixte buna dözür?

Fixte Berklinin idealist fəlsəfəsini qəbul etmişdi. “Mən həqiqətin kahiniyəm, ona xidmət edirəm, onun yolunda hər şey etmək – cürətli olmaq, dözmək mənim vəzifəmdir” (s.612).

Fixte həyəcanla fransız inqilabını qəbul edir, azad fikir uğrunda aktiv mübarizə aparır, “Fransız inqilabı haqqında ictimaiyyətin mühakimələrinin islahına kömək etmək cəhdi” (1793), “Avropa hökmdarlarından bu vaxta qədər zülm etdikləri fikir azadlığını tələb etmə” (1793) əsərlərində fransız maarifçiliyi ruhunu alqışlayırdı. O, fransız maarifçilik fikrində sosial məsələlər haqqında mühakimə yürüdürdü: “Bəşəriyyətin bu dünyada yaşamasının məqsədi ondan ibarətdir ki, ağlın gücü ilə özünün dünyadakı azad həyatını təmin etsin”. O, axirət həyatını rədd edirdi. Qiyamçı, narahat filosof kilsənin və hakimiyyətin yanında axmaq vəziyyətdə qalırdı.

Alman klassik fəlsəfəsinin zirvəsi Hegel idi (1770 – 1831). Onun “Ruhun fenomenologiyası” (1807), “Məntiq elmi” (1812 – 1816), “Fəlsəfə elmi ensiklopediyası” (1817) əsərləri ilə həqiqi kitab hüdudlarından kənara çıxırdı. Hegelin fəlsəfəsi fransız inqilabı hadisələrinin illərinin əks-sədasının özünəməxsus ifadəsi idi. O, fransız inqilabının yaradıcı böyük missiyasını qəbul edirdi.

Hegel hələ gəncliyində tarixin proqressiv xarakteri haqqında şövqlə yazırdı ki, bəşəriyyət irəli gedir, tiranlığın yolundan azadlığı xilas edir ki, dünya daha gözəl olsun. O, coşğun ehtirasla azadlıq məşəli haqqında danışır: “Mən yenə həyatın ardınca qaçmağa çağırıram. Günəşə doğru can atın, dostlar, qoy insan nəslinin xilası yetişsin! Ona görə ki, bizə budaqlar və yarpaqlar mane olur. Günəşə yol açın!” (s.613)

Alman mədəniyyətinin dünya əhəmiyyəti qazanması onun milli ruha, xalq ənənələrinə bağlı olması ilə əlaqədardır. Alman milli ədəbiyyatının ilk nümayəndəsi kimi İohann Xristof Qotşedin adını çəkə bilərik. O, XVIII əsrin birinci yarısında yetişən ədəbiyyat tarixçisi, yazıçı və tənqidçi olmuşdur. Onun xidmətləri alman ədəbiyyatına qayğıkeşliyi, milli ədəbi dilin yaradıcısı olması ilə bağlıdır. O, ədəbiyyat tarixində barokko üslubuna qarşı mübarizə aparması ilə seçilmiş, “Rasional ritorika” (1728), “Almanlar üçün poeziyanın tənqid nəzəriyyəsi təcrübəsi” (1748) kitablarında o dövrdə ədəbiyyatda hökmranlıq edən barokko ədəbi üslubunu tənqid etmişdir. O, barokko ədəbiyyatına qarşı klassisizmin rasional qanunlarını qoymuşdur. Məna və məntiq yüksək bədii əsərin əsasında dayanmalıdır. Aydınlıq, həqiqətə uyğunluq, genişlik bədii əsərin bəzəyi olmalıdır, - deyə o, müasirlərinə müraciət edirdi. O, hər bir əsərin tərbiyəvi əhəmiyyət daşımasını qeyd edir, “Ölən Katon” (1732) faciəsində sənətin ibrətamizliyi haqda çağırış edir, ölkənin Yuli Sezar tərəfindən işğalından sonra özünə həyat arzulamadan sakitləşmiş respublikaçı Katonun vətəndaş şücaətini tərifləyir. Bəzən Qotşed mexaniki olaraq, fransız klassisist ədəbiyyatının metodlarını yaradıcılığında yüksək ustalıq yaratmaq üçün yalan yolla öz əsərlərinə köçürür. O, Kornelin və Rasinin faciələrini alman dilinə tərcümə edir, amma xalq poetik ənənələrinə əsaslanmayaraq, milli ədəbiyyatın yeniləşməsi üçün lazımi mənbələrə söykənmirdi. Qotşedin orijinal və tərcümə pyesləri 6 cildlik toplusunda 1740 – 1745-ci illərdə “Qədim yunan və Roma qaydaları əsasında qurulmuş alman səhnəsi” başlığı altında çap edilmişdir.

Qotşedin rasional quru və təqlidçi yaradıcılığının əksinə olaraq İohann Yakov Bodmer, İohann Yakov Breytinger çıxış edirdilər. Onlar Sürixdə “Salnaməçilərin üslubu” ədəbi toplusunu nəşr etdirdilər. 1740-cı ildə onlar xeyli tənqidi məqalələr çap etdirdilər. Bodmer “Möcüzələr haqqında”, Breytinger “Alleqoriya haqqında”, “Poetika” tədqiqatlarını yazdılar. Onlar Qotşedin məcburi qəbul edilmiş soyuq mühakimələrinə qarşı sənətin yeni nəzəriyyəsini irəli sürdülər. Onlar deyirdilər ki, yaradıcılığı quru mühakiməli “düzgünlük”, şairlər tərəfindən qurulmuş poetik forma yox, hisslər, duyğular idarə etməlidir. Şair öz duyğularını ifadə etməkdə azad olmalıdır. Əgər qəbul edilmiş bədii forma şairi qane etmirsə, o, yenisini axtarmalıdır. Şairin duyğulanma hüququ, əsərdə ecazkar elementlərdən istifadə etməsi üstündə mübahisələr gedirdi. Axırıncılar elan edirdilər ki, bədii dildə kəndli dilinin dövriyyəsindən sözü alıb cəsarətlə işlətmək lazımdır. Artıq ədəbiyyatda Qotşedin nüfuzu enmişdi və alman ədəbiyyatı yeni mərhələyə qədəm qoymuşdu. Bodmer və Breytinger qədim alman poeziyasına, xalq ənənələrinə müraciət edirdilər. Onlar minnezingerlərin (orta əsrlərdə xalq nəğməkarları – R.M. Əliyev) ifasındakı “Nibelunqlar haqqında nəğmələr”i nəşr etdirdilər. Bodmer fransız klassisizminin və Qotşedin məşhur olması əleyhinə çıxış edərək almanları ingilis poeziyası nümunələri ilə tanış edirdi. O, Miltonun “İtirilmiş cənnət” əsərini və qədim ingilis balladalarını (musiqi ilə müşayiət olunan qəhrəmanlıq eposu – R.M. Əliyev) tərcümə etmişdi. Bundan sonra alman poeziyasında dini, mistik elementlər yayılmağa başladı. Şairlər xristian əfsanələrinə meyilləndilər. Bodmer Bibliya mövzusunda poema yazdı.

XVIII əsrdə Almaniyada məşhur olan şair Fridrix Qotlib Klopştok 20 nəğmədən ibarət “Messiada” (xilaskar məsih) epik poemasını yazdı. Şair poemada mələk Abadonna obrazını yaratdı. Abadonna mərhəmətli, yerə enməsində peşman, tövbə edən günahkar, kədərli bir obrazdır. Poema soyuq didaktizmdən uzaqdır və bir qədər də abstraktdır. Lessinq, Şiller və Qete “Messiada”ya tənqidi yanaşmışlar. Klopştokun epik poemalarından başqa dini süjetli, Tövrat mifologiyası ilə səsləşən “Adəmin ölümü” (1757), “Solomon” (1764), “David” (1772) dramları da vardır.

Klopştokun lirikası melanxolik, hissi, öz zamanında oxucular arasında şöhrət qazanan, məhəbbətə, dostluğa, təbiət gözəlliklərinə həsr olunan poeziyadır. Şair təbiətə sevgisini Allahın mədhi ilə qurtarır, dünyanın gözəlliyini və harmoniyasını Allahdan gələn atributlar hesab edir və “Bahar bayramı” şeirində bu hissləri qabarıq şəkildə verir. Şair yaradıcılığının sonrakı illərində vətəni, xalqı şöhrətləndirən qəhrəmanlıq nəğmələri də yazmışdır. O, alman poeziyasına yunan hekzametrini gətirmişdir. Qete hekzametr ölçüsündən istifadə edərək “German və Doroteya” poemasını yazmışdır.

Yaradıcılığının ikinci dövründə Klopştok milli alman tarixinə müraciət edərək Armini haqqında trilogiya – “Teftobursk meşəsində döyüş” (1769), “Armini və knyazlar” (1784), “Armininin ölümü” (1787) əsərlərini yazmışdır.

Onun dram əsərləri səhnə üçün az yararlıdır. Bu əsərlərdə hərəkət çox azdır. Buna görə də Şiller onları Veymar teatrında səhnələşdirə bilməmişdir.

Fransa burjua inqilabı illərində Klopştok alovlu nəğmələr yazaraq, üsyan edən fransız xalqını alqışlamışdır. Fransa Konventi ona Fransa Respublikasının fəxri vətəndaşı adını vermişdir.

Klopştokun yaradıcılığına özünün ilk ədəbi fəaliyyəti ilə yaxınlaşan Xristof Martin Viland olmuşdur (1733 – 1813). Klopştokun və Bodmerin təsiri ilə Viland özünün ilk əsərlərini dini nəsihətçilik və əhdi-ətiq (Tövrat) obrazlarına müraciət ruhunda yazmışdır: “Avraamın sınaqdan keçirilməsi” (1753), “Şeirlə 12 əxlaqi məktub” (1752), “Mərhumun tərk etdiyi dostlarına məktubu” (1753). Bu illərdə Vilandı Avropada məşhur olan Riçardsonun sentimental romanı maraqlandırır. O, Riçardsonun “Qrandison” romanının təsiri ilə “Klementina Porreta” dramını yazır. Lakin onun dramaturji fəaliyyəti alınmır və o, epik poema yaradıcılığına keçir. Şair tezliklə dindarlıqdan əl çəkir və erotik “Əyləncəli hekayələr” yazır. Bu hekayələrdə həyat sevinclərini, məhəbbətin gözəl nəşələrini poetik kalamburlarla (cinas) yüngül şeirlərdə təsvir etmişdir. Viland “Aqaton” romanında ağlın tələbini və ürəyin hökmlərini barışdırmağı bacaran insan şəxsiyyətinin harmonik inkişafını tərənnüm edir. Romanda hadisələr qədim Yunanıstanda cərəyan edir. Aqaton müdriklik qazanaraq, özünün həyat təcrübəsində taleyin müxtəlif dönüklüyünü sınaqdan keçirir. O, sofist Qippi ilə söhbətlərində yeni fəlsəfənin prinsipləri ilə tanış olur, yunan müdrikinin sözləri ilə fransızmaterialisti Helvetsinin təlimini şərh edir. Onun 1770-ci ildə “Abderitlilərin tarixi” satirik romanı işıq üzü görür (Abdera – qədimdə mifik axmaqlar şəhəri – R.M. Əliyev). Viland bu yunan şəhərinin əhalisinin əyləncəli tarixini söyləyərək, yüngül yumorla kiçik maraqların bataqlığında batıb qalmış özünün ucqar əyalət şəhərini təsvir edir.

Viland Şekspirin pyeslərini alman dilinə tərcümə etmiş, onun təsiri ilə 12 nəğmədən ibarət “Oberon” epopeyasını (1780) qələmə almışdır. Qete bu əsəri poetik incəsənət nümunəsi hesab etmişdir. Poemada elflərin (Almaniya və Skandinavya əsatirlərində pəri) nağılvari dünyası fantastik şəkildə parlaq boyalarla təsvir olunur.

Alman ədəbiyyatının ümumavropa mədəniyyətində rol oynamasında görkəmli sənət tarixçisi İohann Vinkelmanın böyük xidmətləri olmuşdur. O, müasirlərini qədim Yunanıstanda yaranan incəsənətə, antikliyə diqqət yetirməyə çağırmışdır. Onun başlıca əsəri “Qədim incəsənət tarixi” (1764) əsərində qədim Yunanıstanın mədəni irsinə qiymət verilir, aşağıdakı maarifçi tezisi özündə ifadə edir: “Azadlıq – ölkənin idarə olunmasında və dövlət quruluşunda hökmranlıq edən ən başlıca səbəblərdən biri Yunanıstanda incəsənətin çiçəklənməsidir”.

XVIII əsrin əvvəllərində alman ədəbiyyatında tədricən milli özünüdərkin genişlənməsi müşahidə olunur. Fransa siyasi həyatında formalaşan ideya hərəkatının təsiri ilə yaranan alman maarifçiliyi mürəkkəb hazırlıq yolu keçmişdi. Fransada maarifçilik siyasi, azadlıq xarakteri almışdı, feodalizmin ləğvini, xalqın birləşdirilməsini nəzərdə tuturdu. Almaniyada isə tarixi inkişafın özünəməxsusluğu maarifçilik hərəkatının xarakterinə öz möhürünü vurmuşdu. Alman maarifçiliyinin qarşısında iki məsələ – ölkənin milli birləşdirilməsi və burjua inqilabına hazırlıq, feodal sistemini ləğv etmək dururdu. Alman ədəbiyyatı Almaniyada maarifçilik hərəkatının başlıca rıçağı idi. Alman maarifçiliyi müasirlərinin ağlını oyatmaq və öz zamanının əsas vəzifələrini yerinə yetirmək üçün ədəbiyyatda Lessinqin nəhəng fiquru ilə bir yerdə doğulmuşdu. Lessinqin ədəbiyyata gəlişi Qotşedin alman ədəbiyyatını barokko üslubundan xilas etməsi, milli ədəbi dilin inkişafına təkan verməsi, Klopştokun öz yaradıcılığında azadlıq ideyalarını təbliğ etməsi, maarifçiliyə zəmin yaratması, Vilandın Qotşed və Klopştokun sağlam fikirlərini möhkəmləndirməsi ilə sıx bağlı idi.

XVIII əsrin 50-ci illərində Almaniyada ictimai səhnədə Hothold Efraim Lessinq dərin mütəfəkkir, ədəbi tənqidçi, şair, dramaturq və ictimai xadim kimi parladı. O, nəinki Almaniyada, hətta Avropada böyük təsirə malik şəxsiyyət kimi yetişdi. Qete onun haqqında deyirdi: “Lessinq kimi adam bizə lazımdır, o, öz mətanəti ilə böyükdür” (s.620).

Lessinq dində, incəsənətdə, elmdə hakim sinfin maraqlarının keşiyində duran alman absolyutizm ideologiyasını möhkəm tənqid edirdi. O, despotizmə, alman knyaz saraylarının mədəni vəhşiləşməsinə nifrət oyatmışdı. “O, öz zamanının həqiqi tənqidçisi idi, onun həyatı polemika ilə keçirdi. Bu tənqid dinin, elmin, incəsənətin, ictimai fikrin, heysiyyətin geniş sahələrində öz izini qoymuşdu” - deyə Hayne qeyd edirdi (s.620). Öz nəzəri əsərləri ilə (“Hamburq dramaturgiyası”, 1768), öz dramları ilə (“Miss Sara Sampson”, 1750; “Minna fon Barihelm”, 1763 – 1767; “Emiliya Qalotti”, 1772) realist alman milli teatrının əsasını qoymuşdur. O, Aristotelin antik estetik fikrini inkişaf etdirərək, öz materialist estetikasını yaratmışdır. Lessinqin “Laokoon” adlı nəzəri traktatı estetika elminin öyrənilməsində vacib rol oynayır.

Lessinq 1729-cu ildə kiçik sakson şəhəri Kamentsdə keşiş ailəsində anadan olmuşdur. O, yaxşı təhsil almış, Meyssen knyaz məktəbində tam kursu başa vuraraq diplom almış, Leyspiq Universitetində 2 il oxumuş, elmlərə böyük marağı olmuş, müəllimlərinin pedantlığı onu təhsildən uzaqlaşdırmışdır. “Mən başa düşdüm ki, kitablar məni alim edir, amma heç vaxt insan etmir. Mənə uyğun gələn yeri göstərməsi üçün otaqdan çıxmağı qərara aldım”, - deyə Lessinq öz valideynlərinə yazırdı. Bu illərdə o, teatra bağlandı, öz gücünü dramaturgiyada sınadı. Onun “Gənc alim” adlı Molyerin ruhunda yazdığı ilk komediyası uğur qazandı. O, 1748-ci ildə Berlinə, sonra Vittenberqə gələrək, magistr dərəcəsi alıb təhsilini tamamladı. Lakin ehtiyac şairi izləyirdi. O, az maaşla günəmuzd ədəbi işçi kimi qəzetlərdə çalışırdı. Onun xarici həyatı bədbəxt hadisələrlə dolu idi. O, müstəqil ədibliyə üstünlük verərək, Almaniyada rəsmi vəzifə kimi insandan şəxsi siyasi inamlardan əl çəkməyi tələb edən xidmətə girməyə razı oldu. “Prussiya kralı öz müstəqilliyindən imtina etməyə razılaşanlara pul ödəyir”, - bir dəfə o, belə söyləmişdi. 1760-cı ildə Sileziya qubernatorunun katibi vəzifəsində işləyərkən buna əmin olmuşdu.

Lessinq 1767 – 1769-cu illərdə Hamburqda yaşayarkən teatrın təşkilində ictimai rol oynamışdı. Onun rəyindən sonra “Hamburq dramaturgiyası” kitabı tərtib olunmuşdu. O, 1770-ci ildə Volfenbütel hersoq kitabxanasının müdiri işləmək məcburiyyətində qalmışdı. 1777-ci ildə o, Eva Keninqlə evlənmiş, övladları olmuşdu və aldığı cüzi maaş onun xərclərini zorla ödəyirdi. Lessinq həyatının 52-ci ilində (1781) vəfat etmişdi.

Lessinq aydın ağlı, geniş erudisiyası ilə alman ədəbiyyatının, alman ictimai fikrinin inkişafına mane olan qoca avtoritetlərinə qarşı mübarizəsi ilə seçilən bir ictimai xadim, ədəbi şəxsiyyət olmuşdur. O, 22 yaşında Horatsiyə rəğbətini gizlətməyərək, saray şairi Lanqenin yalançı alimliyinə qarşı çıxış etmişdi. O, “Antikvar məktublar”da intriqant, həcv yazan, tənqid jurnalının naşiri Klos adlı hansısa bir alimi ifşa etmişdi. Lessinq yaradıcılığa başlayanda alman ədəbiyyatında Qotşedin və Bodmerin partiyası bir-biri ilə mübarizə aparırdı. Lessinq bu partiyalardan heç birinə qoşulmamışdı. O, Qotşedi alman ədəbiyyatına fransız klassisizmini gətirdiyinə görə tənqid etmişdi. “Yeni ədəbiyyat haqqında məktublar”da Lessinq yazıçıları müstəqilliyə çağırırdı (1759 – 1765). O deyirdi ki, ədəbiyyat azad olmalı, sarayın zövqünə xidmət etməməlidir, onda xalqın maraqlarının ifadəçisinə çevrilə bilər, tərəqqiyə xidmət edər. O, amansız tənqidçi idi, tənqid etdiyi adama güzəştə getmirdi. Onun həcvləri də qarşısındakına ox kimi batırdı. Məsələn, həcvlərinin birində deyir: “Kral müdrikdən soruşur: - Ən murdar heyvan hansıdır? Müdrik cavab verdi: - Vəhşilərdə tiran, əhliləşdirilmişlərdə yaltaq”. “Zadəganlığın əlamətləri hansıdır? – Dağıtmaq, borc almaq və zərbəni ödəmək” (s.628). Ədəbiyyat onun üçün siyasi mübarizə səhnəsi idi.

Onun estetik görüşləri “Laokoon” (1766) və teatr rəyləri toplusundan ibarət “Hamburq dramaturgiyası” traktatlarından ibarət idi (1767 – 1769). “Laokoon”da – adı çəkilən antik heykəltəraşlıq qrupunun bədii dəyərinin analizinə həsr olunan traktatda Lessinq sənətin iki növünün – rəssamlıq və poeziyanın sərhədlərini müəyyənləşdirir. Rəssamlıq məkan sahəsini, poeziya zamanı əhatə edir, hər sənətin öz xüsusiyyətləri, qanunları vardır. Plastik və tonik sənətdə bunları bilmək lazımdır: rəssam bir predmeti o birisinin yanında yerləşdirir, o, həqiqətin hansısa bir momentini fiksiya edir; şair hər hansı bir həqiqəti müvəqqəti ardıcıllıqda, hərəkətdə təsvir edir. Burada o, öz müasiri olan şairlərin, antik mütəfəkkir Simonidin məşhur sözlərini təkrar edərək, passiv təsvirçiliyin əleyhinə çıxış edir. Lessinq hərəkətin və mübarizənin tərəfdarı kimi belə şairlərin yaradıcılıq məhsullarında məzmun və forma əleyhinə çıxış edirdi. “Heç bir təsvirçilik poeziyada yolverilməzdir”, - deyə o, elan edir və Homerin ölməz poemalarını misal göstərərək, hadisənin təsvirini və ya predmeti hərəkətə tabe edirdi. Homer Axillesin qalxanını məkanda təsviri kimi yox, öz dövrünün rəssamı kimi təqdim etmişdi. Qədim şair qalxanı Hefestin işləməsi prosesində göstərir, - deyə Lessinq yazır. Digər bir misalda Lessinq Yelenanın gözəlliyinin təsvirini verir. Homerin poemasında Yelenanın gözəlliyi yunanlar və troyalılar arasında uzunmüddətli müharibəyə səbəb olur. Buna görə də oxucu Yelenanın gözəlliyinə inanır. Amma Homer heç yerdə Yelenanın gözəlliyindən danışmır. Bu gözəllik haqqında Homerin şəxsi kriteriyası vardır. O, gözəlliyi həyatın dinamikasında göstərir, qocaların söhbətlərində təsdiq edir. Qocalar inanırlar ki, belə gözəl uğrunda mübarizə etmək olar. Lessinq də “Laokoon” əsərində antikliyin bilicisi Vinkelmanın “Laokoon” heykəltəraşlıq qrupu haqqında fikirlərinə qarşı çıxır. Vinkelman qeyd edir ki, Laokoon bədəninə ilanın sarılmasına baxmayaraq, ağrıya dözür və qışqırmır. Vinkelman bunu qədim yunanlara məxsus qorxunun üzə çıxması momentində yaranan ziddiyyət hesab edir. Heykəldəki Laokoon Vergilinin Laokoonunun etdiyi kimi ümidsizlikdən qışqırmır. Vergilinin Laokoonunda cismani əzab və mənəvi böyüklük onun strukturunda tarazlaşdırılır. Biz istəyərdik ki, bədbəxtlik buna uyğun olan bu böyük insana (Vergilini nəzərdə tutur – R.M. Əliyev) köçürülsün, - deyə Vinkelman yazır. Lessinq isə başqa cür izah verir. Məsələ burada harmoniyada və rahatlıqda yox, tamaşaçının yaradıcılıq prosesinə qoşulması cəhdindədir. Rəssam Laokoonun ən yüksək əzab momentini göstərmir, tamaşaçıya imkan yaradır ki, digər momenti təsəvvür etsin. Lessinqin mühakimələrini Qete belə qiymətləndirir: “Yeniyetməliyə dönmək lazımdır ki, Lessinqin “Laokoon”da bizə aşıladığı təəssüratı başa düşək, bizim ağlımız dumanlı və qəmli tamaşanı fikrin işıqlı və azad dünyasına köçürsün” (s.630).

“Laokoon”la Lessinq poeziyanın yeni nəzəriyyəsini yaratdı, o vaxta qədər bütün estetikada hakim olan ölü formalistikanı (formalizm – sənətdə, ədəbiyyatda yalnız formaya əhəmiyyət verən idealist cərəyan – R.M. Əliyev) darmadağın etdi.

“Hamburq dramaturgiyası” - Almaniyada maarifçilik hərəkatının manifestinə çevrildi. Teatr kütlələrin tərbiyə aldığı güclü məkandır. Lessinq həm də maarifçi kimi almanlara müraciət edərək, onları milli birliyə çağırır, teatr səhnəsinin gücü isə onları milli qürura və ləyaqətə inandırır, azadlıq mübarizəsinə ruhlandırırdı. “Başıma məsum bir fikir gəlib, almanlar üçün milli teatrın əsası qoyulsun, onda hələ onlar millət deyildilər”, - acı ironiya ilə Lessinq səslənirdi. Teatr millətin formalaşması işinə xidmət etməlidir. Bu fikir “Hamburq dramaturgiyası”nın bütün məqalələrində öz əksini tapırdı. Lessinq bu məsələnin xətrinə XVII əsrin böyük fransız dramaturqlarının əleyhinə olaraq və maarifçi Volterə aman verməyərək silah qaldırırdı. Ona xarici obrazların təqlid ruhunun kökünü kəsmək lazım idi. O, fransız klassisist teatrının əleyhinə mübarizə aparırdı. Milli xarakterin, alman xalqının həyatı və maraqlarının təsviri – şairin vəzifəsi budur. O, klassisist teatrında absolyutizm ideologiyasının izlərini görürdü. O, klassisist faciənin gözəlliyinin, ibarəli danışmasının, rəsmiyyətpərəstliyinin əleyhinə idi, onun qəhrəmanlarının tanınmış sima olmasına etiraz edirdi. “Mən çoxdan belə bir fikrin tərəfindəyəm ki, saray şairin insan təbiətini öyrəndiyi yer deyil” (s.631). Sadə qəhrəman səhnəyə özünün bütün hissləri, əzabları, naturasının bütün nəcibliyi ilə gəlməlidir. Lessinqin dram nəzəriyyəsi realist prinsiplərə söykənir. Təbiətə inam, həqiqətə inam – bu rəssamın devizidir. Lakin inam dərkediləndir, faydasız deyildir.

Lessinqin “Hamburq dramaturgiyası” yeni teatr nəzəriyyəsini inkişaf etdirərək, Didroya söykənirdi. O, fransız filosofunun cümlələrini misal gətirirdi: “Bu vaxta qədər pyesdə əsas məsələ xarakter idi, zümrə isə təsadüfi idi, indi isə əvvəl zümrə olmalıdır, təsadüfi isə xarakter. Xarakter bütün intriqaların özülünə xidmət edir. Belə şərtlər həmişə qarışır, parlaq şəkildə özünü büruzə verir” (s.632). Xarakter özündə zümrənin cizgilərini daşıyır. Əgər klassisist nəzəriyyə özündə əbədiliyin təsdiqini saxlayırsa, Didro və Lessinq ictimai mühitdə insanın xarakterinin şərtiliyini sübut edirlər. Lessinq klassisistlərin normativ estetikasını rədd edərək, onun yalan olduğunu, şairi həqiqi yaradıcılığa təhrik etmələrini göstərir və şairləri qədim yunan dramaturgiyasından öyrənməyə çağırır.

O, alman ədəbiyyatında dram janrını klassisist faciəyə qarşı qoyur. Onun birinci dramı “Miss Sara Sampson” (1755) Didronun pyesindən əvvəl yazılmışdı. Fransız maarifçisi Lessinqin bu dramını yüksək qiymətləndirmişdi: “Alman dahisi artıq təbiətə müraciət edir – bu həqiqi yoldur. Bəli, o bu yolla gedir”, - Didro “Miss Sara Sampson”a yazdığı rəydə qeyd edirdi. “Qızın əzablarının tarixi, rəsmi maraqların qurulmasının pozulması, hisslərin verilməsi – pyesin mövzusudur. Sara Sampson dünyanın fikrinə nifrət edərək, güman edir ki, bütün məhəbbət məsələlərində hər hansı əlavə motivlər yox, ürəyin səsi ilk rol oynayır”. “Mənim üçün dünyada ancaq bir şərəf vardır – sizin məhəbbətinizin şərəfi. Mən sizinlə cəmiyyət üçün yox, özüm özümə bağlanmaq istəyirəm”, - deyə sevgilisinə bildirir. Bu pyes böyük uğur qazanmışdı. Tamaşaçılar səhnədə həqiqi, təbii quruluşda adi insan görürdülər.

1763 – 1767-ci illərdə Lessinq “Minna fon Barihelm” pyesini yazdı. Komediyada hadisələr Yeddiillik müharibədən sonra cərəyan edir. Prussiyalı zabit Makson Minnanı sevir. Onlar çoxdan nişan üzüklərini də bir-biri ilə dəyişmişlər. Ölkə müharibə vəziyyətindədir, lakin məhəbbət anti qəhrəmanların daxili ədavət maraqlarından üstündür. Müharibə qurtarandan sonra Telheymi istefaya çıxarırlar. Onun xarakterində özgə pullarını mənimsəmək cəhdinə şübhələr yaranır, öz şəxsi pullarını təzminat verən şəhərin əhalisinin əvəzinə verir. Onun əlində heç pulu qalmır, adını gizlədərək özünü qıza tanıtdırmaq istəmir. Qız Telheymin nəcib xasiyyətini bildiyindən özünü yalandan var-dövlətini itirmiş kimi ona təqdim edir ki, o, yenidən onu özünə bərabər hesab etsin. Telheymin dostları işə qarışdılar. Hər şey yaxşılığa doğru gedir, onun hüquqları bərpa olunur, təmizə çıxır. İki sevən ürək birləşir.

Pyesdə Almaniyanın məişəti və adətləri əks olunmuşdur. Lessinq öləndən sonra onun bioqrafları təsdiq etmişlər ki, böyük alman maarifçisi Prussiya kralı II Fridrixə pərəstiş etmişdir. Müəllif həqiqətən də pyesdə kralı neçə dəfə “böyük insan” adlandırmışdır. Minna deyir ki, kral “ola bilər bundan başqa, çox nəcib insandır”. Burada “ola bilər”, “bundan başqa” ifadələri ironik səslənir. Baron Telheymin dili ilə Lessinq II Fridrixi belə qiymətləndirir: “Dünyanın böyük adamlarına xidmət təhlükə doğurur, əməyi qiymətləndirmir, utancaqlıq və alçaldılma gətirir” (s.634).

Lessinq “Emiliya Qalotti” faciəsini 15 ilə yazmışdır (1757 – 1771). Bu faciə Lessinqin ən yaxşı əsəri olmuşdur. Şahzadə Qonzaqaya müşavir xəbər verir ki, ölüm hökmünü imzalamaq lazımdır. “Məmnuniyyətlə… Ver bura. Tez ol!”. Heyrətlənmiş müşavir şahzadəyə deyir ki, bu başqa ölüm hökmünə bənzəmir. “Əla eşidirəm. Mən bunu etməyə macal taparam. Mən tələsirəm”. İnsan taleyinə biganəlikdən təəccüblənən müşavir protokolu imzalamağa vermir. “Göründüyü kimi, mən onu özümlə götürməmişəm. Bağışlayın, əlahəzrət, bunu sabaha qədər gözləmək olar”. Sonra tək qalanda tiranın amansız sözlərini təkrar edir: “Məmnuniyyətlə…”. Belə vaxtda mən ölüm hökmünü imzalamazdım, hətta iş mənim yeganə oğlumun ölümü ilə bağlı olsa belə!”.

Şahzadə Qonzaqa şən, qayğısız və kaprizlidir. O, bir dəfə kənd tənhalığında tərbiyə almış, təmiz, əxlaqlı Emiliyanı görür, eşidir ki, o, qraf Appiani ilə adaxlanmışdır. Emiliya onun xoşuna gəlir, bu kifayət edir ki, gənclərin xoşbəxtliyinə mane olsun. Kamerger (fəxri ad) Marinelli – şahzadənin vəhşi arzularını yerinə yetirən – toy qatarına quldurların hücumunu təşkil edir. “Nişanlı” öldürülür, Emiliyanı “xilas edib” şahzadənin xidmətinə aparırlar. Şahzadənin tərk etdiyi məşuqəsi qrafinya Orsini Emiliyanın atası polkovnik Odoardo Qalottinin gözünü açır, hadisələri ona izah edir. Emiliya şahzadənin onu “zorlamadan” xilas etməsini biləndə atasından onu öldürməsini xahiş edir. Odoardo qızının iradəsini qəbul edir, onu xəncərlə öldürür.

Lessinqin estetikasına görə, faciə qəhrəmanının ölümünə təkcə tragik şərait yox, qəhrəmanın özünün faciəvi günahı da səbəb olur. O, qəhrəmanın tragik günahı dedikdə Emiliyanın zəifliyini misal göstərir. O, zülmdən yox, aldadılmadan, cinsi yaxınlıqdan qorxur, özünün mənəvi gücünə, iradəsinə inanmır, ona görə də atasından onu öldürməsini xahiş edir.

Faciə təmiz siyasi məzmundadır. Qaniçən tiranı yox etmək – faciənin əsas məqsədidir. Pyesin sonunda polkovnik Odoardonun çıxışı qiyam kimi səslənir. “Hə, şahzadə. O, hələ sizin xoşunuza gəlir? Sizin ehtiraslarınızı oyadır? Bu qanlar sizdən dəhşətli intiqam almağa çağırır”. Lakin Lessinq şahzadəni o qədər bədxah göstərmir. Qonzaqa qraf Appianinin ölümünə kədərlənir, onun ölümünü gözləmirdi, bu ölümü istəmirdi. “Allaha and olsun, bu qana görə mən günahkar deyiləm. Əgər mənə əvvəlcədən desəydilər ki, bu, qrafın həyatı bahasına başa gələcək, heç vaxt! Hətta mənim həyatım bahasına başa gəlsə belə!”. Appiani qəddarcasına öldürülmüşdü, şahzadənin hökmünə əsasən öldürülmüşdü. Marinelli şahzadənin şıltaqlığını təmin etmək üçün özünün vəhşi planını yerinə yetirmişdi. Despotizmin məntiqi budur. Mütləqiyyətçi hakimin şəxsi keyfiyyəti necə olmalıdır, o xeyirxah, yoxsa bədxahdır? Lessinq Orsininin dilindən bunu belə verir: “Şahzadə qatildir. Qraf Appianinin qatili! Qrafı quldurlar yox, əlaltıları öldürüb, onu şahzadə öldürüb”. Şahzadənin son replikası – “Hökmdarlar da adamdır, şeytanlar onun dostları görkəmində çıxış edirlər” sözləri onun tamaşaçıların qarşısında və özünün şəxsi məhkəməsi önündə bəraət almaq cəhdidir.

Lessinqin axırıncı dramı “Müdrik Natan” (1779) din məsələlərinə həsr olunmuşdur. Bu pyesin yazılması tarixi belədir: 1774 – 1779-cu illərdə Lessinq hamburqlu professor German Samuil Reymarusun Volfenbütel kitabxanasından tapılmış əlyazmasını nəşr edir. Professor Reymarus Bibliyanın həqiqiliyinə şübhə etdiyini bildirir və tamamilə ateist kimi səslənən dinə aid məsələləri müzakirə edir. Nəşr olunmuş material (“Naməlum müəllifin Volfenbütel hissələri”) dini dairələrdə narazılıqla qarşılanır. Hamburqlu pastor İohann Melxior Hese hikkəli moizə ilə professorun əleyhinə tənqidi mülahizə söyləyir. Lessinq cavabında bir-birinin ardınca hamburqlu keşişin əleyhinə “Anti-Hese” adlanan pamfletlər çap etdirir. Lakin Braunşveyq hersoqu Lessinqə kilsə ilə polemikaya girməyi qadağan edir. Böyük maarifçi özünün sınaqdan çıxmış dramaturq silahına əl atır ki, insanın inam haqqında müzakirələrinə sərbəst hüququnu və dini azadlıq ideyasını müdafiə etsin. Lessinq atanın üç oğluna vəsiyyət etdiyi, onların bir-birinə qardaş olmasını xatırladan üç üzük haqqında qədim pritçanı üç dinə – xristianlıq, iudaizm və islam dinlərinə tətbiq edir. Onlardan hansı həqiqidir? Hamısı eynidir. Bir şey mübahisəsizdir: insanlar qardaşdır, hansı inama onlar mənsubdur? Qoca müdrik yəhudi Natan belə vəz edir. Natan yüksək humanist insandır. O, insanları sevir və onların əxlaqi cəhətdən kamilləşməsi işinə xidmət edir. Natan öz dostu dərviş əl-Qafi ilə müzakirə edir ki, özü kimi təmiz və humanist insanlar içində yaşamağa qabil deyil, qürurla səhraya çəkilir ki, özünün əxlaqi təmizliyini orada təklikdə qoruya bilsin. Natan üç üzük haqqındakı pritçanı söyləyərək, bu və ya digər dinin zəruriliyini tamamilə təsdiq etmək istəmir. Mahiyyət etibarilə o, dinə laqeyddir. Əski allah təbiətdir, onun xatirinə insan yaşayır və çalışır.

- Ax, Dayya

Sən mənə inan, inan ki,

İnsan həmişə əzizdir mələk kimi.

- Natan deyir.

O, xristian qızı Rehanı öz övladı kimi tərbiyə edir, Reha da onu sevir. Lakin xristian patriarxı belə hesab edir ki, Natan cinayət edib, xristian qızını həlak olmaqdan və yoxsulluqdan xilas edib. “Cuhud hökmən yandırılmalıdır. Uşaq əbədi xilasla ölməkdənsə yoxsulluq içində ölsə yaxşı idi”, - deyə bu qarafikirli kilsə xidmətçisi mühakimə edir.

“Müdrik Natan” alman maarifçilik hərəkatının idealı, nəcib humanist abidəsidir. Lessinq XVIII əsr Almaniyasının ictimai fikrinin inkişafını irəli aparmışdır. O, XVIII əsr şair və mütəfəkkirlərinin yetişməsinə kömək etmişdir. Qete və Şiller onun nəcib işini davam etdirmişlər.

**Alman ədəbiyyatında “Fırtınalar və həmlələr” dövrü** (XVIII əsrin 70 – 80-ci illəri)

Almaniyada “Fırtınalar və həmlələr” adını almış ədəbi hərəkat həddindən artıq mürəkkəb və ziddiyyətli olmuşdur. Bu dövrün şair və yazıçılarının əsas adları almanların yaddaşında qalsa da, bəziləri unudulmuşdur. XX əsrin 50-ci illərində V.V. Jirmunskiy onlardan Herderin, Şubartın, Forsterin və Zeymin seçilmiş əsərlərini şərhlərlə çap etdirmişdir. R.Haymın “Herder, onun həyatı və əsərləri”, H.Hettnerin “XVIII əsr ümumi ədəbiyyat tarixi” kitabları da çap edilmişdir. XVIII əsrin 70-ci illərindən sonra Almaniyada geniş oxucu kütləsinin diqqətini özlərinin qiyamçı çağırışları ilə cəlb edən cavan şairlər nəsli yetişdi və bir neçə ədəbi qruplar yarandı: Hettingen (L.Holti, T.Bürger, S.Hesner, İ.Foss, V.Müller), Strasburq (Qete, Y.Lens, F.Klinger, Q.Vaqner), Şvab (F.Şiller, X.Şubart). Bu ədəbi qrupların iştirakçıları bəzən anlaşılmaz formada alman sosial həyatını bürüyən feodal rejimi əleyhinə durğunluq və mühafizəkarlığa qarşı etirazlarını ifadə etmişlər.

F.Klingerin (1752 – 1837) “Fırtınalar və həmlələr” (1776) əsərinin (sonradan bu ad bütün hərəkatın adına çevrilmiş, qiyam ideyasını təntənə ilə elan etmişdir) qəhrəmanı gənc Vild çılğın ehtirasları ilə cəmiyyətə səslənir ki, qəzəblənək, səs-küy salaq, hisslərimiz fırtınadakı taxtapuş flükeri (bayraqcıq) kimi fırlansın. Vəhşi gurultuda mən dəfələrlə nəşə tapmışam və mən yüngülləşmişəm. Vild öz gücünü sərf etməyə yer tapır. O, Amerikaya gedir, müstəmləkəçilik əleyhinə üsyançıların azadlıq mpübarizəsində iştirak edir. F.Klingerin “Faustun həyatı, fəaliyyəti və ölümü” (1791) povestində isə xalqın bədbəxtliyi və feodal despotizminə qarşı sosial etirazlar səslənir.

Vilhelm Heynze “Ardingello” (1787) özünün naturasının vəhşi instinktlərini idarə edən azad insanın obrazını yaradır.

Böyük şairlərdən Şiller və Qete də “Fırtınalar və həmlələr” hərəkatı ilə bağlı olmuşlar. Qete azadlıq ideyası ilə dolub-daşan monumental dramatik epopeya “Hets fon Berlixingen” (1773), Şiller “Qaçaqlar” və “Məkr və məhəbbət” dramlarını yazmışlar. Q.Vaqnerin “Uşaq qatili” pyesində əxlaqsız zabit tərəfindən kobudcasına aldadılmış, yolundan çıxarılmış bir qızın acı taleyi göstərilir. Ac, kasıb, ümidsizliyə qədər nifrətlə qız cinayət törədir və edam kürsüsündə (eşafotda) öldürülür. Y.Lensin “Hofmeyster” (1774) pyesində kasıb ev müəlliminin həyatı təsvir olunur. Müəllim sahibi tərəfindən təhqir edilir və alçaldılır.

X.D.Şubart “Knyaz qəbri” (1781) əsərində hiddətli kinayə ilə knyaz-tiranın qəbrinin yanında hayqırır, onun günahlarını açıb söyləyir. Gənc şair Xristian Şubartın (1743 – 1791) taleyi başqa şairlərə xəbərdarlıq idi. O, “Alman xronikası” jurnalının naşiri idi, knyaz zorakılığı əleyhinə çıxış edirdi, xaincəsinə aldadılıb Vürtemberq hersoqluğuna gətirilmiş, həbsxanaya salınmış, 10 il yatmışdı. F.Şillerin əli ilə hersoqun təqibindən xilas olub Vürtemberqdən qaçmışdı.

Beləliklə, “Fırtınalar və həmlələr” ədəbiyyatı antifeodal əleyhinə yaranmışdı. Bu etirazlar xalq kütlələrinin həyatında iqtisadi, sosial və siyasi cəhətdən rol oynamışdı. Bu hərəkatı fransız burjua inqilabının variantı da hesab edirlər. Onun siyasi qiyamı antifeodal maarifçiliyinin üzə çıxması ilə də əlamətdardır. Fərq onda idi ki, fransız maarifçilərinin dəqiq fəaliyyət proqramı var idi, “Hücumçular” isə anarxiyalı qiyama söykənirdilər.

Şturmerlər (“Hücumçular”) sadə xalqa, əməkçilərə, əzab çəkən kasıblara simpatiya bəsləyirdilər, amma onlara inqilabi qüvvə kimi baxmırdılar, bu da şturmerlərin səhvləri idi. Onlar belə fikirləşirdilər ki, sadə xalq öz xoşbəxtliyi uğrunda mübarizə apara bilməz. Bunu ancaq güclü və nəcib qəhrəmanlar həyata keçirə bilərdilər. Onlar güman edirdilər ki, qəhrəman şəxsiyyət kimi cəmiyyəti yenidən təşkil edə bilər, dahi şair incəsənəti yenidən qura bilər. Bu güclülük şturmerlərə son dərəcədə diqqəti özlərinə cəlb edə bilirdi. Verter nizamlanmanı, ağıllılığı müzakirə edir və ağılsızlığı şöhrətləndirir. “Qaçaqlar” pyesində Karl Moor ifratçılığa və dahiliyə uduzan azadlığı tərifləyir. Şturmerlər Şekspirin dühasına inanırdılar. Alman şair-şturmerləri eyni zamanda XVIII əsrin ingilis sentimentalistlərinin təsirini öz üzərlərində sınaqdan keçirirdilər. Alman ruhunun dərinliyində Sternin yumoru, Yunqun tutqun ümidsizliyi, Makfersonun “Ossian nəğmələri” özünə yer tapırdı. Alman şairlərinin yaradıcılığında qəmli ingilis məzar poeziyasının notları hiss olunurdu. Məsələn, Bürgerin “Lenora” poemasında geniş və melanxolik lirika buna misal ola bilər. Poemada müharibənin başlanması təsvir olunur. Lenora müharibəyə gedir, sanki suda batmış kimi yox olur. Ondan heç bir xəbər, səs-soraq yoxdur. Müharibə qurtarır, hamı qayıdır. Bircə Lenora qayıtmır. Qız ağlayır, qüssələnir və ruhu cəsarətlə Allaha şikayətlənir. Onun cənnətdə nə işi var? O, məmnuniyyətlə cəhənnəmə getməyə hazırdır.

Bir gənc Lenora ilə maraqlanır. Onlar atın belində çaparaq gedirlər. Bir-birinin ardınca meşələri, düzləri, təpələri, çayları, kolları ötüb keçirlər. Ay solğuncasına işıq saçır. Onlar məzarıstana çatırlar, qəbirlər, xaçlar və tutqun kölgələrin topası. Poemada Lenoranın hissləri verilir. Qəbir motivləri bir çox şairlərin, Qetenin “Korinf gəlini” poemasında da kədərgətirici hissləri ifadə edir. Qetenin bu poeması fəlsəfi ruhdadır, Qete dini mövhumatın insan üçün məhvediciliyinin əleyhinədir, o, insanın məhəbbəti və bədbəxtlik hüququ uğrunda çıxış edir.

Şturmerlərin kumiri Jan-Jak Russo idi. Şiller erkən şeirlərində onu ilhamla tərifləyirdi. “Qaçaqlar” pyesini də Russonun demokratik ideyalarının təsiri altında yazmışdı. Herder “Gəl mənə rəhbərlik et, Russo”, - çılğınlıqla deyirdi. Hettner “Verter” və “Faust” Russosuz təsəvvüredilməzdi”, - deyə öz kitabında yazırdı. Bütün şturmerlərin şifahi nitqlərində Russo özünə yer etmişdi. Kant təsdiq etmişdi ki, cenevrəli filosof onlara xalqı sevməyi öyrətmişdir, eyni zamanda şərin qaçılmaz labüdlüklərinə inanmırdı. Russonun belə ikili ziddiyyətli fikirləri şturmerlərdə ümidsizlik və inam hissi doğururdu. Şturmerlərin nəzəri səhvləri və çaşmaları az deyildi. Onların xalqa ən yaxşı xidməti bədii yaradıcılığı, xəlqilik düşüncəsini ortaya qoymaları idi. Bu düşüncə sistemi Herderin adı ilə bağlı idi və o, şturmerlərin nəzəriyyəçi lideri idi. Xalq yaradıcılığına maraq şifahi ədəbiyyatda Herderə qədər də var idi. İngilis arxeoloq alimi Vud Homer haqqında kitab yazmış (“Homerin orijinal dahiliyi haqqında təcrübə”), alim Peren qədim ingilis balladalarını toplamışdı (“Qədim ingilis poeziyasından yadigarlar”, I – III cildlər, 1705). Herderin təcrübəsindən digərləri də istifadə etmişdi. Qete və Bürger xalq nəğmələrini qeydə alır, onları təqlid edirdilər. Qetenin məşhur “Rozoçka” nəğməsini Herder xalq nəğməsi kimi qəbul etmişdi. Belələiklə, “Fırtınalar və həmlələr” şairləri alman mədəniyyəti tarixində əhəmiyyətli rol oynamışdılar.

**Şillerin yaradıcılığı** (1759 – 1805)

Fridrix Şiller 1759-cu ildə Vürtemberq hersoqluğunun Marbaxe şəhərciyində anadan olmuşdur. Onun anası çörəkbişirənin qızı, atası isə hərbi feldşer idi. Şiller hersoq ordusunun zabitinin oğlu kimi Ştutkart hərbi akdemiyasına göndərilmişdi. O, keşiş Mozerin təsiri altında, onun ilk tərbiyəçisi kimi Vürtemberq hersoqu Karl Yevgeninin akademiyasında ideal əsgər adına uyğun olmadı. Başcicəlləndirici hərbi təlim üsuluna tabe olmadı. O, akademiyanın tibb fakültəsində oxudu, 1780-ci ildə təhsilini tamamladı. Akademiyanı qurtardıqdan sonra onun vəziyyəti yaxşılaşmadı. Polkda hərbi işdə özbaşınalıq hökm sürürdü. Hərbi məktəbdə oxuyarkən Şiller poeziya ilə maraqlanırdı. O, Russonu, Lessinqi, Şekspiri, Plutarxı öyrənirdi, lirik şeirləri çap olunurdu. Gizlincə gecələr “Qaçaqlar” dramını yazırdı və gizlincə də gündüz məktəb yoldaşlarına oxuyurdu. 1781-ci ildə dramı tamamlayıb məktəbdən çıxmışdı. Əsəri Manheym teatrı səhnəyə qoymaq üçün qəbul etmişdi. Şiller 2 dəfə icazəsiz Manheymə getmişdi ki, tamaşada iştirak etsin. Bir dəfə Karl Yevgeniyə müraciətlə icazə istəmişdi, ona kobudcasına deyilmişdi ki, xidməti işlərlə məşğul olsun. O, bundan sonra icazə almadan getmiş, tutulub qauptvaxta salınmışdı. Tamaşaya qoyulan əsər bütün Almaniyaya səs salmışdı. Karl Yevgeniy bunu eşidəndə “bundan sonra tibbdən başqa heç nə yazmağa cəhd etmə. Qulaq asmasan qalaya” demişdi (s.650).

Şiller Vürtemberq hersoqluğunun sərhədlərindən uzaqlaşmağa qərar vermişdi. 1782-ci il sentyabr ayının 27-də tənha gecədə əlində əlyazmaları ilə Ştutqartdan qaçdı. Birinci dəfə o, bütün Almaniyanı sərgərdan gəzdi, yaşamağa yer tapmadı, sonra Bauerbaxda anasının sinif yoldaşı xanım Volsogenin yanına gəldi. 1783-cü ildə “Fieskoya sui-qəsd” adlı ikinci, 1784-cü ildə isə “Məkr və məhəbbət” (birinci adı “Luiza Miller”) dramlarını yazdı.

Sərgərdanlıq davam edirdi. O, bir müddət Manheymdə yaşayandan sonra Leyspiqə köçdü, sonra Drezdendə yaşadı. 1787-ci ildə özünün şeirlə “Don Karlos” faciəsini və “Yunan allahları” elegiyasını yazdı. Bu illərlə o, tarixlə güclü şəkildə məşğul olub “Birləşmiş Niderlandın dağılma tarixi” (“30 illik müharibənin tarixi”) əsərini yazdı. Onun tarixə aid yazıları elmi dünyanı özünə cəlb edirdi. 1788-ci ildə onu İen Universitetinə professor vəzifəsinə dəvət etdilər. Şiller həyatının ikinci yarısını Veymarda keçirdi. Onun maddi vəziyyəti yaxşılaşdı və 1790-cı ildə Şarlotta fon Langelfeldə evləndi. O, Veymarda Kantı öyrənirdi, estetika haqqında məqalələr yazırdı: “Tragik sənət haqqında”, “Yüksəlmə haqqında”, “Məsum və sentimental poeziya haqqında”, “İnsanın estetik tərbiyəsi haqqında məktub” (1795). Bu məqalələrdə o, Qeteyə yaxınlaşırdı. Onlar bir yerdə oxucuların estetik tərbiyəsi üçün “Orı” (qədim yunanlarda zaman ilahəsinin adı – R.M.Əliyev) jurnalını nəşr etdilər. Şiller Qete ilə yarışa girərək “Polikratın üzüyü”, “Kubok”, “Zəmanət”, “İvikin durnaları” balladalarını, 1792 – 1799-cu illərdə “Vallenşteyn” trilogiyasını (“Vallenşteyn düşərgəsi”, “Pikkolominlər”, “Vallenşteynin ölümü”) yazdı.

Veymar teatrı Şillerin və Qetenin sərəncamında idi, onlar bu teatr üçün pyeslər yazırdılar. Şiller 1800 – 1802-ci illərdə “Mariya Stüart” və “Orlean qızı” romantik faciələrini, 1803-cü ildə xorun iştirak etdiyi antik faciə əsasında “Messinli gəlin” əsərini yazdı. O, 1804-cü ildə özünün son dramını – “Vilhelm Tell” faciəsini tamamladı. Şair 9 may 1805-ci ildə vəfat etdi. Onun rus tarixindən bəhs edən “Yalançı Dimitr” əsəri isə yarımçıq qalmışdır.

Şillerin “Qaçaqlar” pyesi şahzadə Karl Yevgeninin əzici tiranlığı altında yazılmışdır. Dramın epiqrafı da sosial məzmundadır – “Tiranlığın əleyhinə”. Şillerin bu pyesinin böyük ictimai mənası vardır. Fransız inqilabı dövründə bu əsər Paris teatrlarında oynanılmışdır. Şillerin poeziyası XVIII əsrin sonu – XIX əsrin əvvəllərində inqilabçı gənclərə böyük təsir göstərmişdir.

Şillerin işıqlı poeziyası bütün dünyaya böyük və qurucu azadlıq ideyası vermişdir. “Qaçaqlar” pyesində Şiller sosial dünyanın bütün ədalətsizliklərinə etiraz edir. Gənc Karl Moor Russonun hərarətli səhifələrini oxuyur, Plutarxın qəhrəmanları ilə öyünür. Moorun zamanı onunla ziddiyyətdədir, bu əsrdə heç bir qəhrəmanlıq yoxdur, adi darıxdırıcı məişət nəsri bataqlıq palçığı kimi hər şeyi batırıb. İnsanlar əllaməlik edir, siçovullar kimi Herkulesin toppuzu altında qaşınır. Fransız abbatı ciddi şəkildə sübut edir ki, Aleksandr yalançı olub, vərəmli professor hər sözündə naşatır spirti iyləyir, iqtidar haqqında mühazirə oxuyur. “Cənablar, hər boş şeydən ürəyi gedən Hannibalın taktikasını tənqid edir”, - deyə Karl Moor mühakimə edir. Karl Moor despotizmdən doğan bütün qanunları inkar edir, şəxsi qiyamını təntənə ilə elan edir: “Mən korsetimi (bel kəməri) özümə çəkib bağlayıram, öz iradə və qanunla qaytanlayıram. Qanun ilbizi şahinin dalınca uçmalıykən sürünməyə vadar edir. Azadlıq ifratçılığı və müqəvvaları yaradanda, qanun bir adamı belə yaratmamışdı” (s.653). Pyesin qəhrəmanı arzu edir ki, Almaniyanın siyasi sistemini dəyişdirsin, despotizmi yıxıb respublika qursun. “Mənə bir neçə cəsur yoxsullar verin, özüm kimi, Almaniya respublika olsun” (s.653).

Karl Moor öz əsrinin əxlaq normalarına etiraz edir. O, azğın oğul kimi atasına tövbə məktubu yazır, lakin qardaşı Frans tutqun rənglərlə dairəyə alaraq, ata ilə oğulu barışdıraraq mane olur. Karl sərsərilərin meşəsinə gedir, dəliqanlılardan dəstə toplayır, qaçağa çevrilir. Karl öz məqsədində təmiz və alicənabdır, cəmiyyəti yenidən qurmağı arzu edir. O, şəxsi individual terroru ilə tiranlardan intiqam alır. O, satqınlığı, hakim siniflərin eqoistliyini mühakimə edir. “Onlar başlarını ona görə sındırırlar ki, təbiət İskariotu necə yaradıb? Halbuki onların vəhdət təşkil edən üç allahı – ata, oğul və müqəddəs ruh 10 gümüş pula çatmaqdan uzaqdır” (s.653).

Beləliklə, Karl Moor sadə qaçaq deyil, o, üsyançıdır, siyasi qiyamçıdır. Amma Karl Moor bu inama gəlib çıxır ki, onun seçdiyi yol arzuladığı nəticəni vermir. Ona tabe olanlar və yoldaşları onun humanist və nəcib ideyaları ilə razılaşmaq istəmirlər. Onlar qarət edir, qadınları, uşaqları öldürür, Karl sonra heyrət içində onlardan uzaqlaşır. “Uşaqları öldürmək alçaqlıqdır! Qadınları öldürmək alçaqlıqdır, xəstələri öldürmək alçaqlıqdır” - o deyir, özünün gücsüz olduğuna inanaraq, qiyamçılıqdan imtina edir. “Mən özümün cinayətlərini islah edəcəyimi arzu edərək, qanunsuzluğun qanununa tərəfdar olan axmağam. Mən bu yeri həqiqət adlandırıram” (s.634). Karl Moor belə mənəvi uğursuzluğa düçar olur. O, səhnədən bəlağətli nitqi ilə cəmiyyətə dəhşətli ittihamlar səsləndirir, bu ittihamlar siyasi məna daşıyır. Şiller klassik çərçivələri qorumayaraq öz qəhrəmanının həyatını göstərməyə çalışır.

Şillerin ikinci pyesi “Genuyada Fieskoya sui-qəsd” adlanır. Müəllif əsəri “respublika faciəsi” adlandırır. Əsərdə hadisələrin cərəyan etdiyi məkan Genuyadır, zaman isə XVI əsrdir. Əsas qəhrəman qraf Fiesko gözəlliyindən çiçəklənən gəncdir. Pyesin qəhrəmanları içində qoca doj (respublika başçısı) və respublikaçı sui-qəsdçilər hərəkətverici şəxslərdir. Onlarla bir yerdə nəcib respublikaçı Verrinanı da qeyd etmək olar. Dramda Şiller vacib siyasi problem qoyur: Despotizm niyə məğlub olur? Bir çox maarifçilər, o cümlədən fransız maarifçiləri monarxları xeyirxah və bədxah növə ayıraraq, şərin kökünü hökmdarın xislətində axtarırlar. Genuyanın qoca doju Andrea Doria xeyirxah və nəcibdir, genuyalılara çox yaxşılıqlar edib. Amma hər halda o tirandır, özünün varisinə – gələcək taleləri həll edən qohumu Canettino Doriaya cəzasız olaraq şuluqluq etməyə imkan verir. Canettino kobuddur, cahil və əxlaqsızdır. Onun şuluqluğunun həddi-hesabı yoxdur. O, soyuq nifrəti ilə özünün dayısına çəkib. Canettinonun bacısı Culio, qrafinya İmperiali də əxlaqsızdırlar, onlar Fieskonun arvadını zəhərləməyə çalışırlar. Genuyanın “xeyirxah” hökmdarı qoca Doria qorxulu cinayət edir. Canettino Bertanın qızı ona göz qoyanda zorakılığa can atır. Bu onun əlindən gəlir. O, muzdlu qatili Fiesko üçün göndərir.

Respublikaçılar qoca Dorianın “xeyirxahlığına” nifrət edir. Müdrik və dözümlü Verrina bilir ki, respublikada ancaq xalqın azad iradəsinə nail olmaq üçün despotizmdən qaçmaq lazımdır. Hətta ən alicənab, istedadlı, ləyaqətli respublika vətəndaşı olan ölkənin mütləq hakimi tirana çevrilərsə, ona inanmağa dəyər? Amma Fiesko belə düşünmür. “Hakimiyyət heç də həmişə tiranı doğurmur”. Əsərdə Fiesko obrazı çox parlaq verilmişdir. O, ağıllı, cəsur, qətiyyətli, hər cür nəcib hərəkətlərə hazırdır. Xalq onu sevir, ona respublikanın ümidi kimi baxır. Lenora ona adaxlanarkən nişanlısına səmimi qəlbdən hörmət edərək özü özünə qürurla deyir: “Fiesko bizi Genuyanın tiranından xilas edəcək”. Fiesko nə vaxtsa özü despotizmə nifrət edirdi. O, “taxt” sözündən hiddətlənirdi. Lakin bu gənc oğlanın içində çevriliş baş verir. Onun siyasi baxışları dəyişir, o, monarxiya tərəfdarı olur. Bu cəhətdən onun xalq kütləsi ilə söhbəti əhəmiyyətlidir. O, alleqorik tarix danışır. Vəhşilərin çarlığını it ələ keçirmişdir. O, tiran olmuşdur. Onu həyəcana gələn vəhşilər öldürüb demokratiya qurublar. Düşmən gəlib və demokratik dövlət müqavimətsiz təslim olub. İdarəetmənin bu forması əlverişsiz olub. Vəhşilər nümayəndəli hakimiyyət seçiblər. Nə baş verib? Axmaqlıqdan başqa heç nə. “Kimi canavar boğmur, onu tülkü aldadır. Kim tülküdən qaçır, onu eşşək şıllaqlayır (təpik atır). Pələng günahsızları boğur, göyərçin oğruları və qatilləri əzizləyir. Nə vaxtsa biri öz vəzifəsini başqasına təhvil verir, köstəbək elan edir ki, hər şey öz qaydasındadır, altdan-altdan heç nə qazmırsan! Vəhşilər həyəcanlanırlar: “Özümüzə monarx seçək”, - deyə bir səslə qışqırırlar. Monarx dilli-dilavərdir, başlıdır, onun təkcə bir qarnı olacaq. Hamı bir nəfər kimi hakimə and içir, qeyd edin, genuyalılar, bir nəfərə. O şirdir” (s.655 – 656) – deyə Fiesko mühakimə yürüdür. O, hamıdan gizli olaraq, hətta dostları olan respublikaçılardan xəlvət çevriliş etməyə hazırlaşır. Heç kim əvvəlki Fieskonu tanımır. O, ballar, maskaradlar, gur bayramlar təşkil edir. Hamının yanında öz arvadı, gənc Lenoranı unudaraq qrafinya İmperialiyə qulluq edir. Ancaq bu zahiridir. Qayğısız avara maskası altında Fiesko özünün gizli fikrini gizlədir, Doriaya qarşı çıxış etmək üçün qüvvə toplayır. O, bəzən şübhələrinə də üstün gəlir. O, hakimiyyətə can atmaq üçün düzgün iş görür? Respublikaçı Fiesko? Hersoq Fiesko? Bu dəhşətli dilemma qarşısında qalan gənc şöhrətpərəstin nəcib ehtirasları hələ soyumayıb: “Görünür, genuyalıların ürəyi mənimdir, qorxulu Genuya əl işarəsi ilə mənə tabe olur” (s.656). O, bu çıxışının sonunda tamaşaçılara müdrik, humanist şair, vətənini tiranlardan xilas edən qəhrəman kimi görünür. Lakin Fiesko bir anın içində nəcib təşəbbüslərlə alışıb-yanır. Şöhrətpərəstlik onu göyə qaldırır. Onun bütün bədbəxtliyi faciənin finalının ölümlə nəticələnməsi ilə sona yetir. Fiesko yaramaz Canettinoya oxşayır. Onların arasında heç bir fərq yoxdur. O, hakimiyyəti ələ keçirmək, dayısı Dorianı kənar etmək üçün çevriliş hazırlayır. Müəllif qeyd edir ki, əvvəl Canettinonun tapşırıqlarını həyata keçirən, sonra Fieskonun xidmətçisinə çevrilən, onun gizli tapşırıqlarını yerinə yetirən qatil və oğru Mavr murdar avara olmuşdur. Fieskonun fikirləşdiyi və müvəffəqiyyətlə yerinə yetirdiyi hakimiyyətin ələ keçirilməsinin bütün planı sonda özünün daxili əxlaqsızlığının ucbatından məhv olur.

Lenora ərinin fikrini biləndə qətiyyətlə onu şöhrətpərəst arzulardan əl çəkməyə inandırır. “Qaçaq, Fiesko! Bütün bu təmtəraqlı boşluqları məhv olmaqda qoyaq, həqiqətin qoynunda ancaq məhəbbət üçün yaşayaq” (s.657). Lakin Fiesko sözə baxmır, hakimiyyət arzusu onu uçuruma sürükləyir. Qorxulu şöhrətpərəstlik onun arvadının faciəli ölümünə səbəb olur. Mantiyada və maskada küçədə onunla qarşılaşan Fiesko onu qohumu Doria hesab edərək qılıncla üzərinə atılır və öldürür. Həlledici səhv ona kədər gətirir, amma ağıllandırmır.

Əsərdə şöhrətpərəst Fieskoya müdrik və nəcib respublikaçı Verrina qoyulmuşdur. Vətən və azadlıq onun üçün hər şeydən ucadır. Vətənin azadlığı və rifahı, xalqın xoşbəxtliyi üçün o, həyatını verməyə hazırdır. O qürurludur, tiran qarşısında baş əymir, özünü alçaltmır. Fieskonun fikrini başa düşür, onu sevmir, vətən və azadlıq onun üçün daha əzizdir. O, Fieskonu öldürmək qərarına gəlir: “Şübhəsiz, Fiesko tiranı devirəcək. Hələ mübahisəsizdir: Fiesko Genuyanın qorxulu tiranı olacaqdır” (s.657). Onun despotizmə nifrət etməyə əsası vardır: onun qızı zorlanmanın iyrənc qurbanı olmuşdur. Ata yaramaz Canettinodan qisas almağa and içmişdir. Lakin təkcə tiranın şəxsiyyəti onun nifrətini coşdurmur, o, monarxiyalı hakimiyyətə nifrət edir. Ona görə də o, qohumu Doriaya nifrətini sınaqdan keçirmir, əksinə, Fieskonu sevmir, bütün fikirlərini onun üzərinə yönəldərək, Fieskonu respublika üçün təhlükəli hesab edir. “Birinci monarx qatil idi (Dorianı nəzərdə tutur) və puppur (qırmızı rəngli şalvar – R.M.Əliyev) geyindirir, qanın rəngindən ötrü, onun bədxahlığının izlərini gizlədir, Fiesko eşit! Mən döyüşçüyəm, ağlamağı bacarmıram, bu mənim birinci göz yaşımdır. Bu purpuru at!” - deyə Verrina Fieskonu dilə tutur (s.657). Lakin şöhrətpərəst onu dinləmir. Onda sərt respublikaçı onu dənizə atır.

Fransız Konventi Şilleri yaratdığı bu obraza görə Fransanın fəxri vətəndaşı adına layiq görülmüşdür.

Dramaturgiyada öz dövrünün müasir alman həqiqətlərini yaratmaq fikri Şillerdə ilk dəfə Manheymdə özbaşına gəzintiyə çıxıb “Qaçaqlar” pyesinin tamaşasında olduğu üçün Vürtemberq hersoqu tərəfindən qauptvaxta salındığı vaxt doğmuşdu. Şiller Ştutqartdan qaçışından sonra Almaniyanı dolaşdığı zaman pyes üzərində işlədi. Kiçik Vürtemberq hersoqluğu, despot, əxlaqsız Karl Yevgeniy, aşnası qrafinya Fransiska fon Hohengeym, nazir Monmarten pyesdə başqa adlarla təsvir olunaraq, əsas portret cizgilərinin uyğunluğunu qoruyub feodal Almaniyasının ümumiləşdirilmiş nəhəng obraz və tiplərinə çevrildilər. “Məkr və məhəbbət” pyesi əyalətin gözdən uzaq sakit həyatını, böhtan və cinayətlərini, hersoq sarayının cah-calalı və əyyaşlığını, xalqın yoxsulluğunu əks etdirən bir əsər kimi yarandı. Əsərdə hadisələr iki nəcib varlığın – Ferdinand və Luizanın yüksək məhəbbəti fonunda faciəvi şəkildə inkişaf etdirilir.

Pyesdə iki ictimai qrup qarşı-qarşıyadır. Bir tərəfdə hersoq, onun naziri fon Valter, hersoqun məşuqəsi ledi Milford – qürurlu dünya gözəli, alçaq və hiyləgər Vurm, prezidentin katibi, lovğa modabaz, axmaq və yalançı hofmarşal fon Kalb; ikinci tərəfdə musiqiçi Millerin təmiz ailəsi, Millerin sadə qəlbli arvadı, ağıllı, sevimli, həssas qızı Luiza. Bu qrupa qoca kamerdiner (otaq xidmətçisi), xanımının ona təklif etdiyi pulla dolu əl çantasını şübhə ilə rədd edən ledi Milford da aiddir. Qarşımızda dərin uçurumla bölünmüş iki dünya açılır. Biri cah-calal içində yaşayır, xəsis və eqoistdir, digəri kasıb, ruhi əzab içində, amma təmiz və nəcibdir. Bu talesiz insanlara hersoqun nazirinin oğlu, 20 yaşlı mayor, zadəgan əsilli Ferdinand yaxınlaşır. O, Luizanın gözəlliyini görüb onunla maraqlanır, amma öz silkinin mənəvi dayaqlarının eybini də başa düşür. Xalqın gücündən və inamından ruhlanaraq yaranan yeni maarifçilik ideyaları əsərdə yazıçı tərəfindən inkişaf etdirilir. Ferdinand Millerin ailəsində mənəvi kamillik qazanır. O, bu kamilliyi öz mühitində tapmamışdı. Ferdinandın qarşısında iki qadın vardır. Hər ikisi onu sevir: biri parlaq dünya gözəlidir, o biri iddiasız, öz sadəliyi ilə seçilən gözəl, səmimi şəhərli qız. Ferdinand xalq içindən çıxan bu səmimi qızı sevə bilər, onun ürəyi onunla mənəvi təminat tapa bilər, sakitlik tapar. Luiza qüdrətli, onu “xoşbəxt etmək” istəyən, xidmətçi yerini təklif edən məşuqə ilə söhbətində aralarında olan mənəvi uçurumu göstərir: “Yox, yox, yaxşısı budur bizim aramızda bütün ölkə təpik atsın, qoy bizi dəniz bölsün!.. Qoruyun, miledi! Qəflətən ayılma saatı, yorğun dəqiqələr gəlsin, ilanlar peşman olsunlar, ola bilər sizin köksünüz ruhi əzab içində parçalansın, onda sizin xidmətçinizin cizgiləri rahatlıqla nəfəs alar, onda siz görməyə cəhd edəcəksiniz, onda vicdanınız günahsız qəlbi mükafatlandırar” (s.659).

Şillerin bu pyesi ilk dəfə 9 may 1784-cü ildə Manheym teatrında tamaşaya qoyulmuşdu. Tamaşaçılar Almaniya həyatının əksini pyesdə görürdülər. Şairin inqilabi, qiyamçı fikirləri onun qəhrəmanlarının nitqində verilirdi. Ferdinand atasına deyirdi ki, mənim əzəmət və xoşbəxtlik haqqında təsəvvürlərim sizinkindən fərqlənir. Aktyorun nitqi kresloda oturmuş o vaxtkı Almaniyanın tanınmış şəxsinə ünvanlanmışdı. Qeyri-ixtiyari olaraq bütün tamaşaçıların nəzəri ona yönəlmişdi. “Siz xoşbəxtliyi hər zaman başqasının ölümü ilə əldə edirsiniz, həsəd, qorxu, nifrət – budur tutqun güzgü, böyük hökmdarı rüsvay edən lənətlər, göz yaşı, ümidsizlik – bu möcüzəli süfrə bu tərifli xoşbəxtlərə ləzzət verir” (s.659).

Şillerin pyesinin dəyəri öz zamanının həyati konfliktlərinin realist planda təsviri ilə bağlıdır. F.Engels bu əsəri siyasi tendensiyalı ilk alman dramı adlandırmışdır (s.659).

Şiller “Don Karlos – ispan infantı” (İspaniyada monarxiya dövründə şahzadə) pyesini dramatik poema adlandırmışdır. Pyes şeirlə yazılmışdır və burada siyasət əsas yer tutur. Şilleri hər zaman azadlıq ideyası düşündürmüş, xalqının xoşbəxt olması haqqında fikirləşmişdir. “Don Karlos” pyesində də xalq azadlığı, xoşbəxtlik məsələləri fransız maarifçilərinin maarifçi monarx haqqında nəzəriyyəsinə əsasən həll edilir. “Qaçaqlar” əsərində Karl Moor da bu yolla şəxsi qiyama can atmaq istəyir və məğlub olur**.** Fikrin obrazı kimi bu “Fieskoya sui-qəsd” əsərindəki həmin Verrinadır. O deyir ki, mən bəşəriyyəti sevirəm, lakin harada mütləqiyyət var, orada təkcə özünü sevmək olar (s.660). “Fieskoya sui-qəsd” əsərində də xalq üsyanı təsvir olunur, lakin xalq aldadılır. Əsərdə Şiller fransız maarifçilərinin maarifçi monarx təlimi əsasında “Don Karlos” əsərində hökmdar məsələsini həll etmək istəyir. Əsərdə gözlərimiz önündə XVI əsr İspaniyası, II Filippin hakimiyyəti illəri canlanır. Pyesin əsas fiquru markiz Pozadır. Onun fəlsəfəsinə görə “mən bəşəriyyəti sevirəm, ancaq harda istibdad var, orada təkcə özünü sevmək” lazımdır. Markiz Pozanın bu fəlsəfəsi Şillerin fəlsəfəsinin əksinə olaraq təzahür edir. Markiz Pozanın fəlsəfəsi Şillerin fəlsəfəsinin əksidir. O, öz dövrünün feodal hakimlərinə nifrət edir. Şiller də öz ideal qəhrəmanlarını real dünyaya qarşı qoyur, öz dövrünün feodal həqiqətlərinə nifrət edir. Onların nəcib ehtirasları həmişə bu nifrət doğuran həqiqətlərin bütöv divarlarını dağıdır. Şiller və markiz Poza başa düşürlər ki, hələ zaman ötməyib, vaxtsız çıxışlarla xalqın çıxışlarını ağırlaşdırmaq olar. Onlar ürəklərində dünyanın əla quruluşu haqda işıqlı arzularını qoruyaraq geri çəkilirlər. Nə etmək? – sualının cavabını Poza belə verir: “Siz görürsünüz hakimiyyət monarxının gizli sirlərini öz əlimlə mən necə ifşa edirəm”. Bu monarxın məhv edilməsinə çağırışdır. Poza və Şiller başa düşürlər ki, vaxt hələ çatmayıb. Pozanın nitqi bəlağətlidir. Bu çıxışlarda pyesin əsas mənası ifadə olunmuşdur. Poza krala deyir ki, bəli, insan qiymətlidir, siz güman edirsiniz əsrin yuxusunun yollarını o dağıdır, öz hüququnu geriyə tələb edir (s.661).

O, xalqın azadlığını və xoşbəxtliyini qızğıncasına istəyir. Markiz Poza gənc şahzadənin tərbiyəçi müəllimi olur, o, şahzadəni maarifçi monarx kimi tərbiyə edir.

Mənim Karlımın qəlbində

Milyonlar üçün cənnət yarada bildim.

Xəyallar çox qəşəng olurmuş. (s.661)

(Sətri tərcümə)

Özünün tezliklə öləcəyini bilən Poza kraliça Yelizavetadan soruşur ki, o hansı yuxunu – yeni dövlət haqqında o cəsur yuxunu həyata keçirib?

Əsərdə markiz Poza Fieskoya qarşı qoyulmuşdur. Fiesko üsyançıların ürəyinə girməyi arzulasa da, özünün eqosundan xilas ola bilmir, amma Poza xalqın azadlığı ideyası üçün yaşayır. O, xalqına və şahzadəsinə məhəbbətdən ilhamlanır. Onun sevdiyi infant (şahzadə) azadlıq və bərabərlik prinsipləri əsasında yeni dövlət qurmalı idi. O, indi missiyasını yerinə yetirilmiş hesab edir. Və şüurlu surətdə ölümə gedir ki, Don Karlosu xilas etsin. Don Karlos özünün nəcib müəlliminin layiqli şagirdidir, onun ideyalarından ilham alır, xalqını sevir, onu xoşbəxt etməyə çalışır. Lakin o vurulmuşdur. Gənc kraliça Yelizavetaya ögey ata aşiqdir, Yelizaveta da gənc infantı sevir. Qısqanc kral oğlunu edam etdirir.

Şiller uzun müddət dramaturgiya sahəsində çalışmışdır. Onun diqqətini sənət nəzəriyyəsi cəlb etmişdir. O, estetikaya həsr etdiyi əsərlərdə xalqın xoşbəxtliyini axtaran sənətkar kimi çıxış edir. “Fieskoya sui-qəsd” əsərində Fieskonun rəssam Romano ilə dialoqunu əks etdirən bir səhnə vardır. Rəssamın çəkdiyi şəkil Verrinanı həyəcanlandırır. Azadlığı təsvir edən süjet qoca respublikaçını cəlb edir. Lakin Fiesko rəssamı öz qəlbindən aralayır. Şair özünün estetikaya aid əsərlərində azadlıq məfkurəsi məsələlərinə qayıdır. O, 1795-ci ildə “İnsanın estetik tərbiyəsi haqqında məktub” əsərini çap etdirir. Burada onun əsas səhvi incəsənətin tərbiyəedici rolunu üstün cəhət kimi verməsidir. O güman edir ki, estetik yolla ictimai dəyişiklik yaratmaq olar. O, əsərlərində fərdi qiyam, xalq üsyanı, monarxın tərbiyəsi məsələlərini xalqın xoşbəxtliyi naminə inkişaf etdirirdi. O, sonra belə nəticəyə gəldi ki, ən düzgün yol insanların tərbiyəsini tədricən həyata keçirməkdir. İnsanlar gözəlliyin təsiri altında ədalətli, humanist olacaqlar, onda nöqsanlar yox olacaq, dövlət ağıla, azadlığa, bərabərliyə, xoşbəxtliyə xidmət edəcək. O, estetik kateqoriyaların əbədiliyindən danışır. “Yüz illər ərzində filosoflar və rəssamlar bəşəriyyətin həqiqət və gözəlliyini həyata tətbiq edirlər, onlar ölsələr də, həqiqət və gözəllik həyat boyu yaşayır” (s.663). O, sonda rəssama məsləhətlər verir: “Öz əsərinlə yaşa, lakin onun yaratdığı olma, öz müasirlərinə lazım olduğu qədər xidmət et”. Şillerin ikinci böyük nəzəri işi “Məsum və sentimental poeziya haqqında” məqaləsidir. O, incəsənətin inkişafında iki mərhələni qeyd edir: qədim, antik, eyni zamanda intibah incəsənəti. O, intibah incəsənətini məsum adlandırır. İkincisi, öz müasir zamanının incəsənəti. Onu da sentimental adlandırır. “Məsum poeziya”da ideal və həqiqət harmoniyanın, birliyin içindədir. “Məsum şair” dünyanı göründüyü kimi səmimi qəbul edir. Sentimental poeziyada həqiqətlə ideal arasında harmoniya yoxdur, əksinə, mənəvi qarşıdurma müşahidə olunur. Buna görə də sentimental poeziya satiraya, tənqidə və elegiyaya, kədərə meyillənir. Əgər şair təbiəti incəsənətə və ideala qarşı qoyursa, həqiqət birincinin təsviri ilə üstünlük qazanır. Mən bu şairi kədərdoğuran adlandırıram (s.664).

Şiller yeni sentimental şairləri iki qrupa bölür: idealistlər və realistlər. O, idealist şairləri (Qete də daxil olmaqla) rədd etmir, amma ikinci hesab edir. O deyir ki, yalan realizmi qəbul etmək olar, amma yalan idealizm dəhşətdir. Şillerin əsas prinsiplərini əhatə edən idealist estetik cizgiləri bunlardır.

Şiller 10 il fasilədən sonra yenidən dramaturgiyaya qayıdır və “Vallenşteyn” trilogiyasını yazır. Bu trilogiyada Şiller XVIII əsrdə 30 illik müharibə dövründə Almaniyada baş verən tarixi hadisəni əks etdirmişdir. Albert Vallenşteyn həqiqətən tarixi şəxsdir. Avstriya kralı II Ferdinandın ordusunda xidmət edən sərkərdə olmuşdur. Tamaşaçının gözü önündən xalq nümayəndələri keçir: vaxmistr, trubaç, keşiş, oxçu, süvari, nizəli süvari, tüfəngçi, şəhərli, kəndli markitant (orduda yeyinti şeyləri satan), musiqiçi xalqın ağır vəziyyətindən danışır.

Ətrafda fəlakət, xarabalıq

Evdə və mərəkdə boşdur, bədbəxtlik!

Aclıqdır, özünün sümüklərini ud. (s.665)

Trilogiyanın digər qəhrəmanı Maks Pikkolomini insanların azad yaşadığı dünya haqqında düşünür.

Gözəl günlər gələcəkmi nə vaxtsa,

Yenidən qayıdacaqmı insanların döyüşçü?

Ölkənin əmin-amanlığı, xarici işğalçılardan qurtarmaq naminə bütün almanları güclü dövlət içində birləşdirmək, vətənin çiçəklənməsi, xoşbəxtliyi üçün döyüşçülər Vallenşteynin bayrağı altında vuruşurlar. Sərkərdə onların qarşısında bu məqsədi qoyur:

Allah haqqında mənim ümumi fikrim,

Mənim ürəyimdə, mənim sinəmdə

Alman xalqının kədəri var.

Bunları görmək mənə ağırdır.

Sərkərdənin gizli məqsədi isə başqadır. O, şəxsi yüksəlişinə susayıb. Bizim qarşımızda insanın borcla ictimai vəzifəsi və eqoizmi arasında konflikt dayanmışdır. Vallenşteyn istedadlı sərkərdədir, enerjilidir, öz gücünə inanır. O cəsurdur, qətiyyətlidir, ordusu çoxlu qələbələr qazanıb, əsgərlər, zabitlər onu sevir, tabe olur. Lakin o, birdən-birə xain olmamışdır. Bir dəfə o, özünün şəxsi mənfəəti üçün isveçlilərə Almaniyanın ərazisinin bir hissəsini güzəştə gedir. O. öz yaramaz eyiblərini aşağıdakı kimi ifşa edir: “Heç kim deyə bilməz ki, mən Almaniyanın bir hissəsini özümün qazancım üçün onun düşməninə satmışam”. Generalın şüurunda ölkənin başçısı olmaq kimi şöhrətpərəstlik arzusu yaranmışdır. O, təkcə özünü dövlətə layiqli başçı hesab edir və onu düşmən üçün dönmədən yerinə yetirir. Generalın başında şöhrətpərəstlik planı yaranır. O, həddindən artıq ehtiyatla hərəkət edir, amma bilir ki, xalqın gözü önündə qədim qanunlar, adət-ənənənin gücü ilə bir yerdə kral hakimiyyəti yüzillərlə müqəddəs sayılıb. Vallenşteyn əvvəl dövlətin xeyrinə nə qədər faydalar gətirmiş, indi isə onun ziyanına hərəkət edir, düşmənin hücumunun qarşısını almaqda qətiyyət göstərmir, qələbə öz əlində ikən geri çəkilir. Nəhayət, o, düşmənlə gizli saziş bağlayır. O başa düşür ki, aydın olmayan mühitdədir, cinayətini başa çatdırır, onu xəyanətə vadar edən İsveç agenti qarşısında utanır. İsveç agenti hiyləgərliklə, lakin gizli nifrətlə deyir:

İnanıram, könüllü olaraq çox uzaqlara getmək olar (s.666).

Sərkərdənin xəyanəti çox aydındır, əvvəllər onun ardınca gedənlər indi ondan üz döndərirlər. Gənc dostu Maks Pikkolominini itirmək ona ağır zərbə olur. Maks ona çox bağlanmışdı. O, Vallenşteynin qızına, Teklaya aşiq idi, tezliklə evlənəcəkdilər. Maksın atası sərt Oktavio Pikkolomini ona qorxulu sirr açır. Maks inanmır – gələcək həyat yoldaşını güclü məhəbbətlə, kor-koranə sevir. Sərkərdənin haqqında olan şübhələr gəncin ürəyinə yol tapa bilmir. Ancaq Vallenşteyn ona cinayət yoldaşı tapmasına ümid etdiyini açıqlayır. Maks sarsılır, deyir ki, bu insan qütb ulduzu kimi öz şəfəqləri ilə mənim yolumu işıqlandırıb.

Təşəkkür edirəm bu gün sənə, hersoq,

Hədd-büluğa çatdım.

- deyib özünün keçmiş kumirinə müraciət edir. Vallenşteyn gəncin gözləri önündə özünə bəraət qazandırmaq istəyir. Aşiqlərin yolu ayrılır, düşmənə çevrilir. Vallenşteyn şərəfli döyüşdə yox, vətənə yeni bədbəxtliklər gəlməsin deyə özünün zabitinin əli ilə öldürülür.

Şillerin bütün dramaturji istedadı “Vallenşteyn” trilogiyasında üzə çıxmışdır. Qetenin nəcib təsiri olmadan şairin realist ustalığı möhkəmlənir. 1786-cı ildə o, Humboldta yazırdı: “Təəccüblüdür, mənim illərlə Qete ilə daimi ünsiyyətim inkişaf etdikcə “Karlos”dan sonra uzaq keçmişi öyrənməyim nə qədər realistcəsinə təzahür etmişdir” (s.667). Qete Şillerin trilogiya üzərindəki işini həyəcanla izləyirdi. O, Şillerə yazırdı: “Sizin Vallenşteynin taleyi bizim üçün nəzəri və praktik əhəmiyyət daşıyır”. Realist estetikanın tələbləri əsasında yazılan bu trilogiya tarixi hadisələrin və canlı insan obrazlarının parlaq lövhələrinin verilməsi alman milli teatrının nailiyyət qazanmasında rol oynadı.

Şiller “Vallenşteyn” trilogiyasından sonra fransız tarixinə həsr olunmuş “Orlean qızı” faciəsini yazdı. O, bu əsəri romantik faciə adlandırırdı. Fransız ordusunun başında duran Janna d’Ark uğurlu hərbi əməliyyatlar keçirərək Orleanı azad edir. Ancaq onun faciəsi onda olur ki, o, şəxsi hisslərini və niyyətlərini həyata keçir bilməmişdir. Bir dəfə o, qılıncını devrilmiş düşməni ingilis Lionlin başına endirəndə dayanır, gəncin ona yönəlmiş gözəl gözlərini görür, o vaxtdan sakitlik tapmır, onun ilahi qüvvəsindən heç bir iz qalmır. Atası qızının qəhrəmanlığına inanmır, fikirləşir ki, onu hansısa şeytani qüvvə idarə edir. O, qızını cadugər elan edir, xahiş edir ki, əgər belə deyilsə təkzib etsin. Janna özündə məhəbbət odu hiss edərək, özü ilə mübarizə apara bilmir, atasının günahlandırması ilə razılaşaraq susmağa üstünlük verir. Qızışmış kütlə onu qovur. Şiller tarixi həqiqətlərdən yan keçir. Janna pyesdə ingilis tonqalında yox, döyüş meydanında həlak olur (fransız tonqalı olmalıdır). Janna əlində bayraq tutaraq ölür, xoşbəxtdir ki, xal qonu qəbul edir. Janna indi özünü haqlı sayır ki, onun şeytanla heç bir əlaqəsi yoxdur: “Mən ovsunçu deyiləm”. Qızın əzabları onun zəifliyinin əvəzini çıxır. O, axıra qədər ictimai işə xidmət etməsinə mane olan özünün şəxsi hisslərinə qalib gəlir. Bu yazıçının fikri idi. Şillerin Janna d’Arkı vətənpərvərliyin, vətəni sevməyin nümunəsi idi.

Fransız burjua inqilabı günlərində (1789 – 1794) Şiller dərin mənəvi böhran içində yaşayırdı. Əvvəl o, fransız inqilabı hadisələrini həyəcanla izləyirdi. Lakin XVI Lüdovik məhkəmə qarşısında dayananda, ölüm hökmü kəsiləndə Şiller onun “vəkil”inə çevrildi. Robespyerin bu hərəkəti Şilleri pərt etdi. O, 1798-ci ildə yazdığı “Zəng nəğməsi” şeirində fransız inqilabı ideyasını, monarxın zorakılıqla devrilməsini mühakimə etdi. Bu o demək deyildi ki, şair özünün azadlıqsevər ideyalarından imtina edir.

Şair irtica düşərgəsinə qoşulmadı, zadəgan qrupunun inqilab qorxusu, maarifçilik ideyası, şair və filosofları qarşısında özünün arzularını nəinki təkmilləşdirmədi, əksinə, onları müzakirə etdi, ölümü ərəfəsində ən yaxşı əsərlərində azadlıq ideyasını qabartdı, “Vilhelm Tell” dramında onları aktiv mübarizəyə çağırdı. Əsərdə əfsanəvi İsveçrə xalq qəhrəmanı nişançı Vilhelm Tell təsvir edilir. Dramın mövzusunu işğalçı Avstriyaya qarşı xalq üsyanı təşkil edir.

Vilhelm Tell sadə, təmiz, əməksevər ovçudur, qiyam etmək fikrinə tez düşməmişdir. O sülhsevərdir, təhqir olunmağa dözür, zülmkara qarşı güc işlətməkdən qaçır. Lakin həqiqət onun illüziyalarını dağıdır. İşğalçıların cinayətlərinin sayı-hesabı bilinmədiyindən, azad İsveçrənin hüquqları pozulduğundan, o cümlədən avstriyalılardan gizlənən oğlunun yerini demədiyinə görə qoca Henrix Qaldenin gözləri çıxarıldığından Vilhelm Tell üsyan etmək istəyir. Şiller İsveçrə zadəganlarının bir hissəsinin antiqəhrəmanlığını düzgün qeyd edir. İsveçrə hökmdarının qohumu baron Rudens deyir ki, indi zadəganlarda şərəf qalmayıb, Habsburqa sadiqlik andı içiblər, amma onların düşərgəsinə keçirlər. Baron Rudens öz kəndlilərinə azadlıq verir. Sadə xalq, İsveçrə çobanları xarici qəsbkarlara qarşı qiyama qalxırlar.

Biz əcdadlarımız kimi azad olmaq istəyirik.

Qoy ölüm hər qula şərəf gətirsin.

– deyə onlar and içirlər. Tell hələ üsyançı deyil. O, öz ailəsi ilə yaşayır. O, igid və cəsurdur, o, vahiməli hadisələrlə həyatının hər dəqiqəsini itirmək riskinə baxmayaraq, hər gün təklikdə mübarizə edir, həyat uğrunda mübarizə aparır.

Nə vaxt ki, hər gün mən döyüşdə oluram,

Həyat onda mənə nəşə verir.

– arvadına deyir. Vilhelm Tellin oğlu ilə dərin alp təbiəti qucağında siyasi söhbət səhnəsi veilir. Ata oğluna vadidəki insanın xoşbəxtliyi üçün hər cür şəraitin yaradıldığı gözəl bağdan danışır. Gənc Valter təslim olur. “Hər kəsə qorxulu olan kral kimdir?” - sualına Tell ironiya ilə “o, vətəndaşların müdafiəçisi və yedizdirənidir” cavabını verir. Lakin bu vadidə zorakılıq, ədalətsizlik, qəddar rejim hökmranlıq edir. Bu sərt dağlarda özünü azad hesb edən ovçu qorxulu bədbəxtliyə, tutqun qanunlara, insanların əzilən və əzənlərə bölünməsinə rast olur. Tell imperiyanın yerli canişininə tabe olmur. O tutulur, onu ölüm cəzası təhdid edir. Qesler əyləncə naminə onu oğlunun başına qoyulmuş almaya ox atmağa məcbur edir. Qesler atanın hissləri ilə oynayır, Tell almanı paralayır, lakin ox ona azadlıq vermir, sülhsevər, sakit bir insan zəhmli qiyamçıya çevrilir. Onun oxu işğalçının ürəyini dəlir və pyes azadlığa çağırışla bitir. Mürtəce tənqidçilər Şillerin bu əsərini müzakirə etdilər, bunu o, qabaqcadan bilib pyesin Parrisidlə olan səhnəsini vermişdi. O, tam bir il ərzində pyesin yazılmasına hazırlıq görmüşdü (1802 – 1803). Qete Şillerin 15 il bundan əvvəl gördüyü fəaliyyəti xatırlayırdı: o, öz otağının divarlarında İsveçrənin şəkillərini asmışdı. Sonra o, ölkə haqqında oxudu. Sonra ölkənin yolları, hadisənin baş verdiyi yerlərin cığırları ilə tanış oldu (s.671).

F.Şiller bütün varlığı ilə dramaturq olmuşdur, dram sahəsində bütün istedadı ilə özünü təsdiq etmişdir. Onun yaradıcılığında lirika da mühüm yer tutur. Onun şeirlərinin çoxu öz dövründə çap olunmuşdur. “Qaçaqlar”dan sonra “1782-ci ilin antologiyası” adlı toplusu çap olundu, bura onun 60 şeirin daxil idi: “Axmaq monarxlar”, “Spinoza”, “Russo” və s. Bunların içində “Russo” şeiri çox gözəldi. Şiller şeirdə onun ölümünü yunan filosofu Sokratın edam olunması ilə müqayisə edir.

Şiller 1785-ci ildə “Xoşbəxtliyə dair” məşhur şeirini yazdı. Bu, həyat haqqında qoşulan patetik himndir. Şeirdə şair insanları dostluğa, birləşməyə, həyatsevərliyə çağırır. Bethoven doqquzuncu simfoniyanın finalında xorun ifasında bu şeirdən istifadə etmişdir. Şillerin sonrakı şeirləri insanların estetik tərbiyəsinin inkişaf etdirilməsinə həsr olunmuşdur. “Həyat poeziyası”, “Hakimiyyət nəğməsi”, “Peqas əsarətdə” və s. şeirləri gözəlliyi mədh edir, insanların mənəvi sağlamlığına xidmət edir.

Şillerin dünya əhəmiyyətli şeirləri 1797 – 1798-ci illərdə yazılmışdır: “Kubok”, “Əlcək”, “Polikratın üzüyü”, “İvikin durnaları”, “Zəmanət” şeirləri xalq lətifələri əsasında yazılmışdır. “Kubok” balladasında qəhrəmanlığın gözəlliyi tərif edilir. Şeirdə şair dəniz burulğanında həlak olan gəncin cəsarətinə simpatiyasını kaprizli, özünü sevən kralla qarşı-qarşıya qoyur. “Əlcək” balladasında ürəksiz kübar gözəl qız xırda şöhrətpərəstlik naminə ona sadiq cəngavəri açıqcasına ölümə göndərir. Şiller böyük humanist şair olub romantikanın, gözəlliyin və xeyirxahlığın qələbəsinə inanmış, onun mənəvi prinsiplərinin kristall təmizliyi həqiqi inqilabçıların böyük bir hissəsinin ürəyini fəth etmiş, humanizm ideallarının, həqiqətin və xeyirxahlığın ifadəçisinə çevrilmişdir.

**Qetenin yaradıcılığı** (1749 – 1832)

İohann Volfqanq Qete 1749-cu il avqustun 28-də Frankfurt-Mayn şəhərində təmin olunmuş bürger ailəsində anadan olmuşdur. Ana babası şəhərdə əhvallı insan sayılırdı, ata babası isə sənətkar idi. Gələcək şairin atası hüquq doktoru idi. Qetenin uşaqlıq illəri doğma şəhərində Maral yarğanlığındakı evdə keçmişdi.

16 yaşlı Qete Frankfurt-Maynı tərk edib, Leyspiqə gəlir, universitet mühazirələrində iştirak edir. O, həvəssiz oxuyurdu, universitet elmlərinə ciddi yanaşmırdı. Herder onun portret cizgilərini belə təsvir edir: “Bu əziz, istedadlı gənc insan həddindən artıq yüngülfikirlidir” (s.674).

Qete erkən yaşlarından yazmağa başlayıb. Leyspiqdə yazılan şeirlər o dövrdə dəbdə olan təmtəraqlı və mürəkkəb rokoko üslubunda idi. Bu şeirlərin məzmununda anakreontik (eyş-işrətin tərənnümü) motivlər var idi. 1769-cu ildə o, xəstələnir və universiteti qurtarmadan evə qayıtmağa məcbur olur. Uzun illər yataq xəstəsi olur. Bibliya oxuyur, onda tutqun fikirlər yaranır. Lakin bu əhval-ruhiyyə müvəqqəti olur. Həkim Mestnerə məktubunda yazır: “Burada Frankfurtdan Qete adlı tələbə vardır. O, İisus haqqında məruzə ilə çıxış edib və təsdiq edib ki, İisus Xristos dinin banisi olmayıb, o, bu ləqəbdən istifadə edən çoxlu müdriklərin fəaliyyətinin məhsulu kimi ortaya çıxıb. O, həmçinin təsdiq edir ki, xristian dini çox böyük ağıllı siyasi təsisatdır. Xoşbəxtlikdən bu əsəri çap etməyə ona qadağa qoymuşlar” (s.675).

Bu illərdə Qete başqa dinlərlə və onların mənşəyi ilə də maraqlanırdı. O, Hanyenin “Məhəmmədin həyatı” (1732) kitabını oxuyur və Məhəmməd peyğəmbər haqqında dram yazmağı fikirləşir. Lakin o, öz arzusunu həyata keçirə bilmir. Bu əsər ancaq gənclik həvəsinin fraqmenti olaraq günümüzə gəlib çatıb. Ölümündən sonra (1846) çap olunub. Qete Məhəmməd peyğəmbər obrazının təsvirində Spinozanın filosof tipini əsas götürmüşdür. Pyesdə peyğəmbərin anası Həlimə ilə Allah haqqında dialoqu maraq doğurur.

**Həlimə**: Sən quldurların gecə hücumlarına məruz qalan bu səhrada təksən.

**Məhəmməd**: Mən tək deyiləm. Mənim yanıma nəvazişlə Allahım üz tutub.

**Həlimə**: Sən onu gördün?

**Məhəmməd**: Bəs sən onu görmürsən? Hər bir sakit bulaqda, çiçəkləyən hər bir ağacın altında O, məni öz isti məhəbbəti ilə qarşılayır.

Bu panteist fəlsəfəsini Qete 1774-cü ildə yazdığı məşhur “Hanimed” şeirində də ifadə etmişdir. Zevs tərəfindən oğurlanmış gözəl oğlan Hanimed haqqında mif şairi insan – Allah – təbiət haqqında düşündürmüşdür. O, şeirdə gözəl təbiəti, insan ləyaqətini, təbiət oğlunu poetik lövhələrlə tərənnüm etmişdir.

Qete bütün ömrü boyu 1600 şeir yazmışdır. Onlardan bir çoxu xalq nəğməsinə çevrilib, musiqi bəstələnib. Qete bu nəğmələrdə xalqın səsini eşidib, bu şeirlər bulaq kimi qaynayıb, nəqəratlar, melodiklik, ifadəli lövhələr, müqayisələr, paralelizmlər, təzadlar onun şeirlərinin məna və məzmun dərinliyini göstərir. “Meşə hökmdarı”, “Səyahətçinin gecə nəğməsi”, “Çöl qərənfili”, “Korinf gəlini” və b. çox məşhurdur. Henrix Hayne “Qərb-Şərq divanı” toplusunda gedən Qetenin şeirləri haqqında deyir: “Həyat nəğməsinin sehirli hisslərini Qete bu şeirlərə daxil edib, onlar elə yüngül, elə sevinc dolu, lap nəfəs kimi... heyrətlənirsən ki, alman dilində də nəsə eyni cür başa düşülür”.

Qete 1773-cü ildə özünün fəlsəfi “Prometey” dramını yazmışdır. O, bu əsərdə tiranla mübarizənin siyasi problemini həll etməyə çalışmışdır. Prometey köləliyin düşməni olaraq Zevsə tabe olmur. Hətta allahlar Prometeylə hakimiyyəti bölmək istəsələr də, o rədd edir. Müdriklik ilahəsi Minerva Prometeyin tərəfindədir. Bütün simpatiyalar Prometeyədir. O müdrikdir, nəcibdir, insanların dostudur, əməyi onlara oyrədir. Qete əsərdə həyat və ölüm probleminin fəlsəfi tərəflərini də işıqlandırır. Bu əsərdə mistika, pessimizm yoxdur, müəllif materialist dünyabaxışını irəli sürür. Dünya maddi və əbədidir. İnsan da maddi olduğuna görə əbədidir. Əsər Prometeyin böyük monoloqu ilə qurtarır. O, göylərə müraciət edir. Dram şairin yaradıcılıq laboratoriyasından çıxmamışdır. Bu əsər haqqında oxucu kütləsi gec xəbər tutmuşdur. Prometeyin monoloqunu əlyazmada oxuyan alman maarifçisi Lessinq onu yüksək qiymətləndirmişdi. Sonra əlyazma itmiş, 1820-ci ildə tapılmış və 1830-cu ildə çap olunmuşdur.

Qetenin “Hets fon Berlihingen” əsəri 1771-ci ildə qələmə alınmış, 1773-cü ildə çap olunmuş, yazıçıya ilk şöhrət gətirmişdi. Orta əsrlərin igid inqilabçı fiquru şairi ilhamlandırmışdı. O, bu dramı işləməyə başlarkən qeyd etmişdir ki, mən nəcib almanın dramatik formasını təcəssüm etdirirəm, gözəl insan haqqında unudulmuş xatirəyə nicat verirəm. Bu monumental əsər o vaxtkı alman ədəbiyyatında bədii zövqdə dəyişikliyə səbəb olmuşdu. Qetenin dövrünün gənc yazıçıları onun ardınca gedərək çoxlu sayda “cəngavər dramları” yazdılar. Hadisələr XVI əsrin əvvəllərində baş verir. Qete bu tarixi zamanı diqqətlə öyrənərək, böyük kəndli müharibəsinin təsvirini vermişdir. Əsər Şekspirə marağın artdığı illərdə yazılmışdır. Qete Şekspirə həsr etdiyi “Şekspir günlərinə” (1771) məqaləsində yazırdı: “**Mənim oxuduğum Şekspirin birinci səhifəsində bütün həyat boyu məni özünə cəzb etd**i” (s.679). O dövrün Almaniyasında gedən müharibələr ölkəni taqətdən salırdı. İmperator Maksimillian qoca və xeyirxah idi, lakin zəif hökmdar idi. Feodallar xalqı var-yoxdan çıxarırdılar. Lakin onların arasında nəcib, vicdanlı cəngavərlər də var idi, onlar xalqın əzablarını hiss edir, ölkəni vahid hakimiyyət altında birləşdirməyə səy edirdilər. Belələrindən biri də Hets fon Berlihingen idi. O, cəsur və böyük fiziki qüvvəyə malik idi. Onu “dəmir əl” çağırırdılar. O, döyüşdə sağ əlini itirmişdi, onun yerinə dəmirdən əl düzəltmişdilər. Onu igid və nəcib bir insan kimi tanıyırdılar. Hetsi gənc və dəliqanlı Frans fon Zikkingen sevir. Hets yepiskopun yaxın adamlarından birini əsir götürür. Əsir düşən Hetsin bacısı Mariyaya vurulur. Mariya da qardaşının əsirinə vurulur. Onlar gizlincə adaxlanırlar. Əsir Veyslingen azadlığa çıxır. Lakin o, vədini unudur. Veyslingenin iradəsi zəifdir. O, məhəbbətindən tez uzaqlaşa bilir, fikrini tez dəyişir, başqasının təsirinə tez düşür. Yepiskop heç bir əziyyət çəkmədən Adelheydin köməyi ilə Veyslingeni özünə sarı çevirə bilər. Adelheyd nadir gözəlliyə malik, amma olduqca sərt bir qızdır. O, Veyslingenin qəlbini fəth edə bilir, onun cəngavər borcu haqqındakı düşüncələrinə gülür. Veyslingen Mariyanı unudub ona evlənir və onun quluna çevrilir. Adelheyd bir neçə vaxtdan sonra qəddarcasına deyir ki, onu sevmir, səhv edib. Adelheyd ağıllı və əxlaqsızdır, böyük karyera haqqında fikirləşir. O, imperatorun sarayına düşür, taxt-tacın varisi V Karlı ovsunlayır. Veyslingen şahzadənin arvadına olan iltifatını qısqanclıqla qarşılayır. Adelheyd səhnələrin birində ərini öldürməyə qərar verir. O, yolunun üstündə dayanan ərini aradan götürür. Veyslingen zəhərlənir. O, Hetsin həbsxanasında ölüm hökmünə qol çəkərək ölür. Ölən Veyslingenin yanına Mariya gəlir və ondan qardaşının bağışlanmasını xahiş edir. Mariya özü ərdədir. Onu cəsur və nəcib cəngavər Frans fon Zikkingen sevir. Mariya Veyslingenin son dəqiqələrində onun yanındadır. Veyslingen bilir ki, onu zəhərləyiblər. O, bunu boynuna alır və Hetsi qışqıraraq ölümlə hədələyir. “Sən nə üçün gəldin? Mənim mürgüləmiş günahlarımı oyatmaq üçünmü? Sakit burax məni, qoy rahat ölüm”, - Mariyaya deyir.

Pyesdə Adelheydin gizli divanxanada romantik səhnələri təsvir olunur. Qaranlıq zalda hakim cinayət üçün qorxulu hökm çıxarır “O ölməlidir. O, iki dəfə və kədərli ölməlidir. Qoy o, iki dəfə günahını yusun – bıçaq və ilcəkdən – ikiqat cinayətkarlığa görə. Əllərini göyə qadırın. Kədər, kədər! Qisasçının əlinə verilsin” cümlələri ilə bu səhnə başa çatır.

İndi də Hets haqqında. Kəndli müharibələri səngiyəndə kəndlilər bu üsyana rəhbərlik etməyi ondan xahiş edirlər. Hets tərəddüd edir. O ehtiyat edir ki, kəndli müharibəsi talançılığa gətirib çıxaracaq, şəhərlər yandırılacaq, mənasız qətllər törədiləcək. Əgər Hets onlara qoşulmasa, kəndlilər onun qalasını dağıdacaqları ilə hədələyirlər və qətllər törətməyəcəklərinə, şəhərləri yandırmayacaqlarına, talançılıq etməyəcəklərinə söz verirlər. O razılaşır. Lakin qiyamçılar sözlərinin üstündə durmurlar, onlar kütlə halında qarətçiliyə, zorakılığa, Veynsberq şəhərini yandırmağa başlayırlar.

Üsyan yatırılır. İlk əvvəl döyüşçü Hets həlak olur. O, həbsxanada yaradan ölür. Ölümqabağı yoldaşlarının ölməsini eşidib qışqırır: “Öl, Hets, sən özünə görə yaşadın, **mən mərd yaşadın**. Hetsin ölərkən dediyi sözlər də simvolik səslənir: İlahi, hava! Azadlıq! Azadlıq!”

Qetenin əsərlərində azadlıq sözü üsyanların siyasi mənalarını vermək üçün onun qəbul etdiyi anlayışdır.

Qete 1774-cü ildə Veslarda olarkən Şarlotta Bufla tanış olur. Şarlotta Buf onun dostu Kestnerin xanımı idi. Şair qıza qarşı özündə rəğbət hiss edir, ancaq onların ailəsini dağıtmamaq üçün bu sevdadan əl çəkir. Hətta Veslarda səfirliyin katibinin uğursuz məhəbbəti özünəqəsd ilə qurtarmışdı. Bütün bu hadisələr onu roman yazmağa sövq etmişdi. “Gənc Verterin iztirabları” romanı belə yaranmışdı. Roman məktub şəklində yazılmışdır. Verter istedadlı və təhsilli bir gəncdir. Onun valideynləri kübar cəmiyyətinin üzvüdürlər. O, mənşəcə bürgerdir. Müəllif onun valideynləri haqqında heç bir məlumat vermir, təkcə anası haqqında qısa söhbətə yer verilir. Verter heykəltəraşlıq və rəssamlıqla məşğul olur. Yerli zadəganlar onun ürəyinə yatmır. Yerli zadəganlar onun baxışlarından, aristokrat adına sayğısızlığından, laqeydliyindən əsəbiləşirlər. Verter öz məktublarına xoşagəlməz, ayrıca titulla ifadə olunan epitetləri əlavə edir. Qete çox xəsisliklə onu əhatə edən xarici şəraiti və əhatəsi haqqında danışır. O, bütün diqqətini gənc qəhrəmanının mənəvi dünyasına vermişdir. Məktubun başlanğıcında müəllif Verterin zövqü, adətləri, baxışları haqqında məlumat verir.

Verter Homerin poemalarını özü ilə gəzdirir və onları təbiətin qucağında oxuyur. O, Homerin bəsit dünyagörüşünə, sadəliyinə, səmimi hisslərinə heyran olur. Verteri Ossian nəğmələri də cəlb edir. C.Makfersonun bu nəğmələri o vaxt bütün Avropanı dolaşırdı. Verter ikinci məktubunda Homeri oxuyaraq, xoşbəxtlik və sakitlik tapırdısa, axırıncı məktubunda Homerdən Ossiana keçərək ölüm haqqında fikirlərə dalır. Ossian nəğmələrinin kədər gətirən pafosu ona xəstə əhval-ruhiyyə gətirir.

Verter çoxlu müşahidələr aparır. Bu müşahidələr onda dərin düşüncələrə səbəb olur. Onda insanların böyük hissəsinin həyat haqqında fikirləri belə yaranmışdır. “İnsanların taleyi hər yerdə eynidir. Adamların çoxu yorulmadan çalışır. Verter o vaxt klassisizm və onun sənətin nizama salınması haqdakı nəzəriyyəsini inkar edən Lessinqin ardınca Qetenin də maraqlandığı, azad yaradıcılığa çağıran estetika nəzəriyyəsini təqdir edir. “O, bitib tükənməz halda varlıdır, o, böyük rəssam kimi yaradır” - Verter deyir (s.683). Burada Qetenin estetik görüşləri onun fəlsəfi panteizmi ilə birləşir. Russonun sadiq davamçısı kimi təbiətin qoynunda yaşayan insanları, uşaqları sevir. O, kəndlilərlə, kəndli uşaqları ilə ünsiyyətdə olur və özü üçün böyük zövq alır.

Verter şturmerlərə uyğun olaraq həyatı meşşancasına, riyakar adamlar kimi başa düşməyə etiraz edir. “Ax, sizlər, ağıllılar, deyə təbəssümlə ifadə edir. – Qorxu. Sərxoşluq. Dəli olmaq. Ax, siz nəcib insanlar, siz soyuqqanlı və laqeyd olun, sərxoşların qeybətini edin. Mən dəfələrlə sərxoş olmuşam, mənim həyəcanlarım dəliliyin sərhədində olub və mən peşman deyiləm, anlaqlı olaraq dərk edirəm ki, nə üçün görkəmli insanlar elə-belə böyük olmurlar. Çoxdan sərxoş və laqeyd kimi elan olunmuş nə isə anlaşılmaz görkəmdə deyillər” (s.684).

Şturmerlərə uyğun olaraq, Verter də rasionalizmin (idealist fəlsəfi cərəyan) əleyhinədir və ağlın mühakiməsini hiss və həyəcana qarşı qoyur. Ədəbiyyatda Verterlə Qeteni eyniləşdirənlər də olmuşdur. Lakin şair romanda özünü təsvir etməmişdir, buna baxmayaraq bəzi avtobioqrafik cizgilər vermişdir. O zamanın gəncləri üçün tipik cizgilər romanda təsvir olunmuşdur. Verter də o vaxtkı Almaniyada yaşayan vəziyyətdən narazı, yenilik axtaran, amma bu yeniliyi onlara prinsiplərinin məlum olmaması səbəbindən iradi keyfiyyətləri görməyən gənclərin tipik nümayəndəsi idi.

“Gənc Verterin iztirabları” romanını quruluşuna görə iki hissəyə ayırmaq olar: Verterin Şarlotta ilə tanışlığı, səfirlikdə xidmət və Verterin Şarlottanın yanına qayıtması.

Bir dəfə Verter kənd bayramında gənc, gözəl Şarlotta ilə qarşılaşır. O, evin böyüyü idi. Anası ölmüşdü, Şarlotta evin sahibəsi olmuşdu, böyük ailənin qayğısını çəkirdi. O, ciddi qız olub möhkəm maraq prinsiplərinə malik və xeyirxah idi. Verter onu sevmişdi. Şarlotta isə başqasına adaxlanmışdı. Verter tez-tez onlarda olur, evin bütün üzvləri onu sevirdi, qızın özü də ona bağlanmışdı. Tezliklə Şarlottanın nişanlısı Albert də gəlir. O, işgüzar və ciddi, bir qədər də quru gənc idi, baxmayaraq nişanlısına xoş olsun deyə onlarla görüşürdü. Verter özü də bilmədən iztirab çəkirdi. O, diplomatik xidmətə girmək üçün getdi, Şarlotta da ona ərə getdi. Bir dəfə o, **tanışı B.Stalinin** evində ləngidi. Bura titullu qonaqlar gəlmişdi, onlar Verterə çəpəki baxırdılar, ondan narazı idilər ki, onların əhatəsində beə bir gənc vardır. Qraf onu kənara çəkib üzr istədi, vəziyyəti ona anlatdı. Verter oranı tərk etdi. Sabahı gün bütün şəhər onun kübar evindən qovulmasından danışırdı. Şayiələr Verterə də çatdı, həyəcanlanan gənc istefa verib şəhərdən getdi.

O, yenidən Şarlotta ilə görüşür, tez-tez evlərində olurdu, onu yenidən tərk edəcək gücündə deyildi. Onun hərəkətləri ətrafdakıları cəlb etməyə başlayırdı. Albert Şarlottaya özünün narazılığını çatdırdı, təklif etdi ki, bunu Verterə anlatsın, o da Şarlottanın yanına getməyi tərgitsin. Şarlotta ona cavab vermədi. Verter də özünün rəftarının yolverilməz olduğunu başa düşdü, amma özü ilə bacarmadı. Onun kefi get-gedə aşağı düşürdü. Romanın ilk səhifələrində o, şən və coşğun idisə, axırda şübhələr tündləşdi, qəm-qüssə və ümidsizlik Verteri bürüyürdü və faciəvi hadisələri genişləndirirdi. Nə vaxtsa Verter kəndli qadını və onun iki uşağı ilə tanış olmuşdu. Balacasını həmişə mehmanxanaya aparırdı. İndi o bildi ki, uşaq ölüb. Əvvəllər bu gözəl kənd yeniyetməsi ilə söhbət edirdi, onun ləyaqəti haqqında sahibəsinə danışmışdı. İndi də bildi ki, gənc yeniyetmə qısqanclıqdan öz sahibəsini öldürmüşdür. Verter ağılsız gənclə qarşılaşanda o xoşbəxt günləri yada salırdı. Verter gəncin anasından o xoşbəxt günlərə heyfsilənib-heyfsilənmədiyini soruşurdu. Beləliklə, Qete oxucunu poemanın qəmli düyününə hazırlayırdı.

Bir dəfə Verter Şarlottanı tək gördü. Verter mistik və matəm halına bürünmüş Ossian nəğmələrini oxuyurdu. Bu, Şarlottanın və Verterin hisslərinə xoş təsir bağışlayırdı. Əvvəl məhəbbətin dərk edilməsi baş vedi, sonra Şarlotta ona məsləhət gördü ki, başqa qadın tapsın, onu unutsun, kişi olsun, özünü ələ alsın. O biri gün Verter xidmətçisi ilə Albertə qeyd yazıb göndərir, xahiş edir ki, pistoletini müvəqqəti olaraq ona versin. Şarlotta pistoletin tozunu silkələyib xidmətçiyə verir. Verter biləndə ki, pistolet çoxdan Şarlottadadır, pistoleti öpür. Gecə özünü güllələyir. “Bir şüşə şərab başlanğıcdır, stolun üzərində “Emiliya Qalotti” əsəri açıq vəziyyətdə idi”. Qete romanı belə qurtarır.

Qarşımızda iradəsizliyin faciəsi durur. Verterin mübarizə aparmaq qabiliyyəti yoxdur. O, xoşbəxt ola bilərdi, Şarlottaya nişanlanmamışdan əvvəl sözünü deyə bilərdi. Lakin bunu etmədi. Verter mübariz deyil. Yeganə qəti və cəsur hərəkəti özünə qəsd oldu. Lessinq Verterin xarakterini müzakirə edib, bu xarakterin doğulmasını şəraitlə bağlamışdır.

Qetenin böyük nəsr əsərləri vardır. O, “Poeziya və həqiqətlər” adlı 12 kitab, “Verter”, “Seçki oxşarlığı”, “Vilhelm Meyster” (“Təhsil illəri” və “Səyahət illəri”), həmçinin “İtaliya səyahəti”, “İsveçrədən məktublar”, gündəliklər, o cümlədən, ədəbiyyat, sənət və digər elmlər haqqında çox sayda məqalələr yazmışdır. Qetenin 15 min məktubu qorunur.

1775-c ildə Qete Veymar şəhərinə getdi. Onu Veymar hersoqu Karl Avqust dəvət etmişdi. Veymara görkəmli yazıçılar yığışmışdı. Viland, Herder də orada idi, daha sonra bura Şiller də gəldi. Veymar Almaniyanın tipik balaca şəhəri idi. Rus səyahətçisi Karamzin də orada olmuşdu, gündəliyində yazmışdı: “Şəhər qapısına yaxınlaşıb qarovulda dayanan serjantdan soruşdum: - Viland burdadır? Herder də burdadır? Bəs Qete? – Burdadır, burdadır, – qarovul cavab verdi və mən postilyona buyurdum ki, məni “Fil” aşxanasına aparsın. “Pullu xidmətdir – daha sonra Karamzin yazır. – Məni tez Vilandın yanına apardılar, o evdədirmi? – deyə soruşdum. – Yox, saraydadır. – Herder evdədirmi? – Yox, o saraydadır. – Qete evdədirmi? – Yox, o saraydadır. – Saraydadır, saraydadır – mən dedim, xidmətçini acıqlandıraraq, əl ağacını götürüb bağa getdim”. “Hersoq sarayından başqa – Karamzin öz təəssüratlarında yazır – burada heç bir böyük ev tapa bilməzsən”. Qetenin zamanında Veymar belə idi. Yoxsullaşmış hersoqluqda ordu ilə bir yerdə 300-dən bir az artıq adam var idi. Qete ömrünün sonuna kimi hersoq sarayında müşavir kimi yaşadı, sonra nazir oldu. Qete sarayda yaşamasına baxmayaraq, özünü narahat hiss edirdi. O, 1786-cı ildə gizli surətdə Veymarı tərk edərək İtaliyaya getdi və iki il orada yaşadı. O, burada antik ədəbiyyatı öyrəndi, rəssamlıqla məşğul oldu. İtaliyada olmaq onun rəssamlığına böyük təsir göstərdi. Şairin şəxsi həyatında da vacib hadisələr oldu. Bir dəfə o, Veymarda parkda gəzişərkən Hristina Vulpius adlı cavan bir qızla qarşılaşdı. Hristina onun bütün ömrü boyu yoldaşı oldu. O, təhsilli deyildi, amma gözəl idi. Şair onda antik qadın idealını gördü. Ona məşhur “Roma elegiyası” əsərini həsr etdi. Hələ İtaliyaya gedənə qədər özünün məşhur klassik dövrün mövzularını – “İfigeniya Tavriddə”, “Torkvato Taso”, “Eqmont” əsərlərini yazmağa başlamışdı. İtaliyadan qayıdandan sonra onların üzərində işini tamamladı. “Eqmont” tarixi dram əsəridir. Qete bu pyes üzərində çox illər işləmişdir. Dramda ispanların İrlandiya üzərində hökmranlığı, xalqın işğalçılara qarşı mübarizəsi, ispan kralının canişini qəddar hersoq Albanın siyasəti, Eqmontun Brüsseldə edamı (1568) təsvir olunur. Eqmont – cəsur döyüşçü, təmiz qəlbli, vicdanlı bir qəhrəmandır. O, hələ xalq üsyanının başçısı deyildi, bu barədə də düşünməmişdi. O, həyatı sevirdi, dünyanın qəmləri haqqında az fikirləşirdi. “Əgər mən mənəmsə, hamıya sadə yanaşacağam, bir anda səslənirəm, bu mənim xoşbəxtliyimdir. Mən onu sərdabənin təhlükəsizliyinə vermərəm”, - o, öz-özünə deyir. Tezliklə əsərin ikinci personajı ehtiyatlı siyasətçi, hadisələri qabaqcadan görən, ispan işğalçılarına qarşı xalq çıxışlarına rəhbərlik etməyi bacaran şahzadə Oranskidir.

Eqmontu xalq sevir. O başa düşür ki, hələ xalqın sevgisinə layiq deyil. O, xalq üçün nəsə etmək arzusundadır. Əsərin axırıncı aktında tələyə düşən Eqmont özünün siyasi mühakimələrindən danışır. O, gözümüz önündə siyasi mütəfəkkir, respublikaçı, xalq hüquqlarının qoruyucusu kimi təqdim edilir. Eqmont öz fikirlərini siyasi xadim kimi yox, xüsusi bir adam kimi söyləyir. Eqmont obrazı həyatın fəlsəfəsini dərk edən insan kimi gözümüz önündə canlanır. Qete onun haqqında deyir: “İnsan belə olmalıdır, o, həyatı sevməlidir. O, Eqmont kimi hər şeyi gözəl yerinə yetirməlidir. Eqmont heç vaxt vicdansızlıq etmədi. Təmiz, cəsur, öz vicdanı əleyhinə heç bir pis iş görməyən adamdır. Ona görə də o, ölümü yüngül qəbul edir”. “Mənim üçün hər gün sevincli olub, hər gün mən öz borcumu yerinə yetirməyə çalışmışam. Mənim həyatım sona yetir, lakin mən yaşamışam”, - ölümqabağı Eqmont deyir.

Qete “Torkvato Taso” dramını 1789-cu il inqilabından bir neçə həftə əvvəl yazmışdır. Qete bu əsər üzərində uzun illər çalışmışdır. Əsər avtobioqrafik münasibətlərdə Qete üçün əlamətdar olmuşdur. Bir dəfə o, katibi Enkermana etiraf edib ki, Tasonun həyatını öz həyatım qədər bilirdim, bu iki fiquru qarşılaşdırmağa başlayanda məndə özümün Taso obrazı yarandı. Saray, daimi vəziyyət, məhəbbət əlaqələri Ferraredə olduğu kimi **Vumard**a da olmuşdur (s.689).

Torkvato Taso (1544 – 1594) dahi italyan şairi, kilsənin ağlını itirməyə qədər təqib etdiyi şəxs olmuşdur. Tasonun faciəsi intibah şəxsiyyətlərinin başlarına gələn faciələrdən biri olmuşdur. Cordano Bruno, Tomas Mor, Mixail Servet və başqaları tonqalda yandırılmış, edam olunmuş, özünü öldürmüş, başlarını cəllad kəsmişdir.

Taso irtica dövründə, italyan humanizminin böhranı illərində yaşamışdır. O, bədbəxtliklə qarşılaşanda özündə kifayət qədər cəsarət tapa bilməmişdir. Onun ağlını itirməsi ilə bağlı çoxlu əfsanələr yaranmışdır. O, Ferrare hersoqu II Alfonsun bacısı Eleonora d'Esteyə vurulur. Təhqir olunmuş hersoq bədbəxt şairi zindana saldırıb diri-diri çürütmüşdür. Bu əfsanəni Qete öz dramı üçün mövzu seçmişdir. Qete şairin əzablarını hiss edərək təhsilli və maarifçi kimi göstərilən II Alfonsun bacısı Eleonora d'Esteni mühakimə etmir. Taso öz bədbəxtliyi üçün özü günahkardır, mümkün olmayan problemə can atmışdır.

Qetenin “Vilhelm Meyster” iki cildli (“Təlim illəri”, “Səyahət illəri”) romanı rəssam şəxsiyyətinin formalaşması haqqında düşüncəni özündə əks etdirir. Qəhrəmana ağıl və istedad verilmiş, həyat məktəbi keçmişdir. Roman neçə 10 illər ərzində yazılmışdır. 12 il ərzində birinci hissəsi (1777 – 1796), ikinci hissəsi isə 1807 – 1829-cu illərdə yazılmışdır.

Romanın qəhrəmanı Vilhelm Meyster varlı bürgerin oğludur (Bürger – şəhərli, meşşan). O, ağıllı, təhsilli, sənəti sevən bir insandır. O, həssas ürəyi, yüksək dərketmə qabiliyyəti, özünün mənəvi borcunu anlayandır. O, bürger oğlu kimi yüksək təbəqəyə mənsubdur. Qetenin fikrincə, şair eyni zamanda müəllim, öngörən, allahın və insanların dostu olmalıdır. Vilhelmin artist şəxsiyyətinin yetkinləşməsində həyat imtahanı prosesi gedir, onun ürəyinin dərinliyində isə mayalanmış gözəl müdriklik çiçəyi böyüyür.

Vilhelm artist Mariannanı qısqanclıqla sevir. Qız da onun məhəbbətinə cavab verir, lakin insanların həyatında ehtiyac hökmranlıq edir, qəlblərdə təmiz məhəbbət yoxdur, məhəbbət alınır və satılır. Bu həqiqətlə gənc aşiq də qarşılaşır. Marianna Vilhelmin məhəbbəti xatirinə mübarizə etməyə cəhd edir, lakin öz məhəbbətindən geri çəkilir və həlak olur. Hələ həyatı dərindən başa düşməyən gəncin dünya haqqında təsəvvürləri rəngbərəngdir. Qete onun Marianna və onun qoca xidmətçi Varvara ilə söhbətinin idillik təsvirini verir. Stolun üstündə şampan var, Vilhelm qızı qucaqlayaraq, poeziya və xoşbəxtlik haqqında arzularını bölüşür. O bilmir ki, Mariannanı varlı tacir saxlayır, o, qıza çox inanır. Hər şey aydınlaşanda – Mariannanın ölməsini, ona uşaq yadigar qoymasını biləndə Varvara ilə görüşür və Mariannanın son günləri haqqında öyrənir. “Bax, belə, o xoşbəxt gecədə mən bir butulka şampan gətirdim, stolun üzərinə üç stəkan qoydum, siz bizimlə çalışdınız və günahsız uşaq taleyinə layla dediniz, necə ki, mən sizdə qəmli həqiqət oyandırmaq və işıqlandırmaq istəyirəm”. Qarı dedi: - Sən Mariannanı niyə xilas edə bilmədin? - Bəli, qarı dedi, - aclığın, ehtiyacın, əzabların və məhrumiyyətlərin qiymətini bilirəm. Öz varlı, məşhur evinizə gedin, inadkarlıqla əzizinizi axtaranda, orada ananızı taparsınız (s.691).

Vilhelmin həyatının kəskin konfliktli illəri “şagird illəri” ilə keçir. Həyat təsadülərlə doludur, lakin insan hökmən oradakı zərurətləri dərk etməlidir. Romanın “Meysterin təlim illəri” hissəsinin fəlsəfəsi budur. Roman geniş fəlsəfi düşüncələrlə doludur, onlarca səhifə qəhrəmanın həyat və insanların ictimai əlaqələri və digər problemlərə həsr olunmuşdur. Əsərdə simvolik elementlər və romantik fantaziyalar da vardır. Məsələn, Vilhelmin iştirak etdiyi “Hamlet” tamaşasında səhnəyə hamı üçün müəmmalı olan kralın kölgəsi gəlir. Vilhelm gözlənilmədən kölgə ilə qarşılaşmış, sirli naməlumun gəlişi onun üçün təəccüblü olmuşdu.

Əsərin digər bir diqqətçəkən obrazı Minyon idi. Əsərdə onun vətəninə olan sərhədsiz məhəbbəti təsvir olunur. Sonralar Minyonun nəğməsi tərcümə olunub, insan ləyaqətinin ölçüsünə çevrildi.

Əgər romanın birinci hissəsində müəllifin diqqət mərkəzində şəxsiyyətin mənəviyyatının formalaşması problemi idisə, ikinci hissədə (“Səyahət illəri”) əla ictimai quruluş problemi, ideal ictimai əlaqələr problemi dayanır. Əsərdə Qete bir neçə sosial utopiyaları nəzərdən keçirir. Onların içində ən əsası şəxsiyyətin harmonik inkişafının təmin olunması və onun zəkasının azad təzahürü idi. Qete şəxsiyyətdə olduğu kimi, cəmiyyətdə də fəaliyyətin tələb olunduğunu söyləyir. Bütün cəmiyyət yaratmalıdır, cəmiyyətin bircə anı da yaradıcı əməkdən kənarda qalmamalıdır. Bu fikir qırmızıı xətlə bütün romandan keçir. “O insan ki çalışmır, mübarizə aparmır, o tənhalıq içində məhv olur, cəmiyyət həmişə insanın, hər cür sağlam fikirliliyin tələbatı deməkdir”.

Qete incəsənətə həmişə insanların mənəvi cəhətdən kamilləşməsi, tərbiyə vasitəsi kimi baxmışdır. “Vilhelm Meyster” əsəri maarifçi-fəlsəfi roman janrında yaranmış və didaktik əhəmiyyətə malikdir.

Qetenin digər bir əsəri “Faust” adlanır. O, bu əsər üzərində 60 ildən çox işləmişdir. Həqiqətin axtarılması və onu axtaranın obrazı yazıçının hələ gənclik illərindən düşündürürdü. Strasburqdakı tələbəlik illərində özünün dəqiq planını – Hets fon Berlixingenin və Faustun titanik obrazını yaratmağı düşünürdü. Strasburqda o, özündən yaşca böyük olan Herderlə tanış oldu. O vaxt Herder Almaniyada öz əsərləri (“Qorxulu meşə”, “Fraqmentlər”) ilə məşhur idi. Qete ona ilk əsərlərini, lirik şeirlərini, “Cinayət şərikləri” pyesini göstərdi, amma “Faust” haqqında susdu. O, Herderin qıcıqlandırıcı soyuq mühakimələrindən qorxurdu.

Alim-cadugər doktor Faust haqqında əfsanə XVI əsrdə yaranmışdı. Homerin nəğməsindəki gözəl Yelenanın ruhunu yoxluqdan çağırmağı bacaran doktor Faustun qəribə macəraları haqqında ağızdan-ağıza dolaşan hekayətlər xalq içində yayılırdı. Faust haqqında fikirlər çox yayılmışdı. 1587-ci ildə Frankfurtda İohann Şpis adlı birisinin kitabı çapdan çıxmışdı. Bu əsərdə cadugər (Faust) şeytanla əlaqədə olmaqda günahlandırılırdı. 1599-cu ildə Faust haqqında Vudmanın yazdığı ikinci kitab çap olundu. Faust haqqında əfsanələr ölkəni dolaşırdı. 1588-ci ildə İngiltərədə Şekspirin müasiri Kristofor Marlo da bu mövzunu səhnə üçün hazırladı (“Doktor Faustun faciəli həyatı”). Onun bu əsəri faciə janrında yazılmışdır. Faciə “Teatrda proloq” ilə başlayır. Qete özünün estetik düşüncələrini söyləyir, bundan sonra nəqletməyə keçir, direktorun, şairin və komik aktyorun söhbətlərindən səhnədə nəyin göstərilməsi, gərəksiz qarşıdurmalar haqqında danışılır. Onların mühakimələrindən oxucu incəsənətin varlığı haqqında “Faust”un yaradıcısının aydın və dərin fikrini anlayır. Şair sənətin yüksək gələcək taleyi üzərində dayanır. Komik aktyor şairin fikrini təqdir edir: “Nəsil! Bu haqda danışmaq məni təngə gətirib, onun sübutları əsaslandırılmışdır. Bu nə incəsənətdir, məgər o, nəsillərə müraciət edir və müasirlərinə xidmət edir? Əgər nəsillər bunun üçündürsə, sözün həqiqi mənasında, təmiz xalqı güldürməyə başlaram” (s.695), – deyə aktyor hökm verir. Qetenin işarəsi aydındır: incəsənət şairdə yaşayan bəşəriyyətin gücüdür, ağıl tək məharətlə ümumiləşdirmədir, maarifçilərimizdən yan keçməməlidir. Onların ağlına, ürəyinə o, müraciət edir, onlardan nəsillərə keçərək əsrlərcə yaşayır. Komik aktyor şairi həyata səsləyır, həyatın hadisələrindən, konfliktlərdən, hisslərdən ibrət götürməyə çağırır. Tamaşaçı özünün yaşayışını şairin gözəl fantaziyasında görür. Şairin qarşısında insanın şəxsi hisslərinin gözəlliklərini göstərmək durur. Qetenin estetik prinsipləri bəşəriyyətin ən dərinliyində həyata keçirilmişdir. Bizim qarşımızda alman allahları yox, yolunu azmış bəşəriyyətin yüksəkdən seyr edilməsi, tənqidçilərin onu necə təqdim etməsi, hissləri və fikirləri ilə fərqlənən şair durur. İnsanları illərlə, əsrlərlə imtahan edən incəsənətdəki, ideya tarixində və mədəniyyətdəki nəhəng fəlsəfi problemləri Qete epik poeziyada təqdim edir.

“Göylərin proloqu” adlanan ikinci proloqda şair seçilmiş mövzuya qayıdır. Bütün əsərin açarı buradadır. Əsərin əsas ideyası, problemi burada qoyulur. Qarşımızda Allah, mələklər və Mefistofeldir. Qete alleqorik lövhədə maddi dünyanı tərif edir, şairin himni ana təbiət haqqındadır. Kainatın pozulmaz əbədi qanunları materiyanın mövcudluğundan xəbər verir. Heç kəs rahatlıq tapmır, hər şey dəyişir, hərəkət edir. Şair dünyanın yaranmasında insanın öz baxışına müraciət edir. O şikayətlənir, xoşbəxt deyil, əbədi əzab çəkir. Nə vaxt ki ona ağıl verilməmişdi, o xəşbəxt idi. Mefistofel ruhu inkar etməyi və şübhələri belə müzakirə edir.

Əsərdə iki fəlsəfə vardır. Birincisini Allahın şəxsində müəllif təbliğ edir. Bu fəlsəfə humanizmə, insanın optimist inamına, həyat sevgisinə əsaslanır. İkincisini Mefistofel haqqında düşüncələr təşkil edir. Burada pessimizm və mizantropiya (adamlara nifrət) vardır. Kimdir haqlıdır: Allah, yoxsa onun düşməni Mefistofel? Oxucu hələ bilmir, xəyalına da gəlmir ki, müəllifin fikri nəyə yönəlib? Allah Mefistofeli Faustun yanına göndərir, qoy o, insan yaratmağa cəhd etsin. Mefistofel əvvəlcə fərəhlənir, o, öz qələbəsinə arxayındır, insanı alçaltmaq üçün qara qüvvələrin qələbəsinə inanır. Allah insanı şeytana yol yoldaşı edir ki, bədxahlığı və yoldan çıxarılmanı ona göstərsin. Qete burada böyük məna görür.

“Faust” faciəsi iki hissədən ibarətdir. Birinci hissə 25 səhnə (akt), ikinci hissə 5 aktdan ibarətdir. Birinci hissədə ömrünün çoxunu elmə həsr etmiş Faust gözümüz qarşısında canlanır. O, ağıllı alimdir. Onun yanına uzaqdan şagirdlər axışır. Onun geniş biliyi haqda olan şöhrət hər tərəfə yayılıb. Lakin o kədərlidir. Özünün biliyinin qiymətini tək özü bilir. Təbiətin, dənizin açılmamış sirləri qarşısında onun biliyi heç nədir. “Nahaq yerə həqiqət axtarıram. Adamları öyrədəndə təkmilləşdirməyi arzulamıram, - qəmli-qəmli deyir. O, kitabı açır, makrokosmun (kainatı simvolizə edən altıuclu ulduz) işarəsini görür. Hər şey oradan şəfəqlənir, onun sinəsinə yeni qüvvə axıb gəlir. O, yenidən enerji ilə doludur. Ani ümidsizlik yox olur. O, təbiətin qulu deyil, xırda cücü deyil, o, təbiətin hökmdarıdır. O Allahdır”.

Qete insanın ağlına, onun yaradıcı qüvvəsinə, iradəsinə inanır. Faust torpağa, bəşəriyyətin məskəninə, insana müraciət edir. O, döyüşə atılmağa, insanın saysız düşmənlərinin üzərinə cummağa, ona səadət bəxş etməyə hazırdır. “Mən mübarizə istəyirəm, mən fırtınalarla döyüşə hazıram” (s.699). O, ayıq başla özünün biliyinin məhdudiyyətini anlayır. Onun spektisizmi (hər şeyə şübhə edən, obyektiv aləmi insanın dərk etməsinə şübhə ilə baxan idealist fəlsəfi cərəyan) irəli hərəkət etməsinə böyük stimul verir. Əsərdə ona qarşı qoyulan digər alim obrazı heç nəyə şübhə etməyən, özünün alimliyinə inanan, özünəvurğun, xalqdan, real həyatdan ayrılmış Vaqnerdir. Bir dəfə küçədə, xalq arasında görünəndə Vaqner pərt halda geri çəkilir. “Mən kəndlilərin arasında olmağa qərar verməmişdim, onların ağac çəlikləri, skripkaları, qışqırıqları, xoru, necə davakarlıqla əldə edirəm, güclü nifrətlə **daşıyıram**, xalq ədabazlıq edir. O, bununla, rəqslə nəğməyə, şənliyə çağırır” (s.699).

İlbiz çanağında gizlənən kimi Vaqner də özünün qaranlıq kabinetinə qapanır. Faust Vaqnerlə söhbət edəndə dərindən həyəcanlanır. Fikir insanların zəifliyi və çatışmazlığına yönəlir. İnsanda çox arzular və canatmalar onun içində girovdur, nəcib məqsədlər, ehtiraslar xırda güzəranla darmadağın edilmişdir.

İnsan böyük işlər üçün yaranmışdır, o, bunun üçün çalışır, özünün qüvvəsini nahaq yerə sərf etməyərək, xırdalıqlara bölünməyərək çalışır; - bu, şairin humanist fikridir. Qarşımızda humanist Qete, bəşəriyyətin taleyinə kədərlənən, onun gələcəyinə ümid edən şair dayanır. Şair – bu dünya ilə haqq-hesabını üzüb onu tərk etmək, yoxsa yaşamaq lazımdır? – deyə fikirləşir. Faust yaşamağa dəyər, - deyir. Qete Avropanın zadəgan saraylarında fransız burjua inqilabından sonra genişlənən pessimizm fəlsəfəsindən, XVII əsrin sonundakı Avropa aristokratiyasının üzləşdiyi tarixi hadisələr zamanı döyülmüş və qorxudulmuş yoxsulların arasında dəbdə olan pessimizmdən, o qədər də fəlsəfənin passiv müşahidəçiliyndən uzaqlaşır. O, varlığın başlanğıcı haqqında Faustun fikrini verərək, bunu alleqorik şəkildə ifadə edir. Varlığın başlanğıcı özündə nəyə işarə edir – fikirə, yoxsa gücə? Nə o, nə də o birisi. Fikirdə güc istifadəsiz ölüdür. Təkcə aktiv fəaliyyət varlığı doğurur. Əhdi-cədidin (incil və başqa xristian kitabları) qədim mətnlərini alman dilinə tərcümə edərək, əziz Almaniyanın doğma dilinə çevirərək, «fəaliyyət varlığın başlanğıcıdır”, - deyə fikrini tamamlayır.

Xalq fantaziyasındakı inamdan doğulan Mefistofel obrazı Qetenin əsərlərində dərin fəlsəfi ideyaları daşıyır. O, özündə ruhun inkarını, ruhun yox olmasını canlandırır. Qete yer üzündə baş verən bütün hadisələrdən nəticə çıxararaq, onun varlığına xitab edir. Onların hər birində müsbət və mənfi başlanğıclar iştirak edir. Mefistofel özü haqqında deyir:

Gücün zərrəsində

Şəri əbədi arzulayan,

Nəcibliyi də yaradan mənəm.

Mefistofel çox şeyi dağıtmış, məhv etmişdir, lakin o, təkcə həyatı məhv edə bilməmişdir. O, “Hərdən mübarizə etməyə məndə güc çatmır, baxmayaraq nə qədər insanı məhv etmişəm. Amma həyat geniş çay kimi axır”, - deyə elan edir. Mefistofeldə və Faustda müəyyən olunmuş hissin cizgiləri vardır. Faust heç nə ilə qane olmayan, coşğun həyəcanlı dahi, sevməyə və nifrət etməyə hazır olan obrazdır. O, çaşa da bilər, faciəvi səhv də edə bilər. O, qızğın və enerjilidir, həssasdır, onda hərdən də xəbərsizliyi üzündən eqoistlik də vardır. O təmənnasızdır. Mefistofel isə əksinə, təmənnalıdır, şübhələr və həyəcanlar onun ürəyini dalğalandırmır. O, dünyaya nifrətlə və məhəbbətsiz baxır, ona nifrət edir. O, Marqaritanı məhv edərək Faustun humanizmini ələ salır. Lakin Marqaritanın təbəssümündə həqiqət səslənir, onun üçün qorxulu olan qaranlığın ruhu və məhvetmədir. Mefistofel ona şübhə edir, onu razı salaraq, Faustu müşayiət edir. Qetenin əsas fəlsəfi fikri faciənin iki əsas qəhrəmanı arasında müqavilənin formulunda qoyulmuşdur. Faust təkrar edir ki, insanın arzusu sərhədsizdir. Əldə edilənlərlə razılaşmamaq insanları həmişə müşayiət edir. Mefistofel isə əksinə deyir: İnsana əclaflıq kifayət qədər nəşə verir, mənasızlığa döğru ani şənlənmənin xatirinə o, hər şeyi unudur. Mefistofel insanlara, onların nümayəndəsi Fausta şübhə edərək, müdrikin arzularını, onun arzulara can atmasını başa düşə bilmir. Ona elə gəlir ki, Faust həddindən artıq filosofluq edir, onda onun şux, səpələnmiş sevincini həyatdan eqoistcəsinə götürmək lazımdır.

Qete tərəfindən faciənin əsas fəlsəfi qayəsi iki qəhrəmanın arasında müqavilənin formulunda qoyulur. Faust təsdiq edir ki, insanın arzusu sərhədsizdir, insanlar əldə etdikləri ilə daim kifayətlənmirlər. Mefistofel isə əksinə söyləyir, deyir ki, insanlar bir dəqiqəlik mənasız xoşbəxtlikləri üçün daim hərəkət etməyə üstünlük verirlər. İnsana ən aşağı həzzi versək, o, hər şeyi unudacaq. Mefistofel insanlara və Fausta şübhə edərək, müdrikin də arzusunu, nəcib təşəbbüsünü başa düşə bilmir. Mefistofel başa düşür ki, insanlar öz ağılları və bilikləri ilə güclüdür. Ona görə də Faustun inamını sındırmaq lazımdır, insanın ağlına şübhə etməyə onu məcbur etsin, onda müdrik həzzin müti axtarıcısına dönərək onun əlində olar.

Mefistofel bəşəriyyətin düşməni kimi bütün gücü ilə insanın ağıllı fəaliyyətinin qarşısını almağa çalışır. Qete Faustun şagirdi ilə Mefistofelin söhbətində dərin fikir yürüdür. Mefistofel təcrübəsiz gəncə orta əsrlərin elminin tutqun məclislərini onun qarşısında açaraq qorxuzur. O deyir ki, bir alim predmeti hissələrə ayırarkən, onun canlı ruhunu qovur, bir başqası məlumatı olmamasından pedantcasına sağlam fikrin əleyhinə sxolastikadan yanaşaraq fikir söyləyir və s. Bu cümlələrlə, gurultulu sözlərlə Mefistofelin dağıdıcı və şübhə ruhu orta əsrlər elminin mənfi tərəflərinin təsvirini verir.

Lakin Mefistofel bu sxolastikaya gülməklə ona qarşı nəsə qoymağa qadir deyil. Faustla müqavilə bağlayan Mefistofel ona insan dünyasını göstərmək arzusunu yerinə yetirir. Onlar Leyspiqdə Auerbaxın çaxır zirzəmisindədirlər. Burada realistcəsinə ziyafət şəklində kefli avaraların təsviri vardır. Auerbaxın çaxır anbarında sərxoş avaraların oxuduğu Mefistofel nəğməsi geniş yayılmışdı. Orada siyasi məna da gizlənmişdi.

“Faust”un sonrakı səhnəsi olan “Cadugərlərin mətbəxi” də böyük məna daşıyır. Bu səhnənin süjetinin funksiyası doktor Faustla Mefistofelin xalq fantaziyasında obrazlarının xeyir və şər məzmununda dərkindən ibarətdir. Mefistofel Faustu cadugərlərin mağarasına gətirir ki, ona gəncliyini qaytarsın. Bəşəriyyətin əsrlərcə cavanlaşmaq haqqında arzusu Faustun dini baxışlarının əsasında durur.

Cadugər və ona xidmət edən əntərlər ağılla düşmən olan gücü canlandırırlar. Cadugər kitabı açaraq oradan mənasız əfsun oxuyur. Faust bu cəfəngiyat yığımından həyəcanlanır. Mefistofel gülə-gülə ona deyir ki, cadugərin kitabında yığılan cəfəngiyat müqəddəs yazı ola bilməz, başdan-başa mənasız və ziddiyyətlidir. Qete alleqorik forma altında xristian dininin ağıla qarşı durduğunu gizli şəkildə ifadə etmişdir. Şairin sarkazmı Mefistofelin şifahi nitqində öz əksini tapır. Mefistofelin “bütün əsrər boyu” əvvəldən əbəs yerə boşboğazlığı kim öyrədir? – sualına cavab aydındır: müqəddəs kilsə xadimləri və rahiblər. “Həqiqət naminə kim cəfəngiyat söyləyir?”. Kim üçü bir, biri üç üçün hesab edir? kimi suallar kinayə məzmununda irəli sürülür.

Qete əsərdə Faustun cavanlaşdırılması epizodunu saxlamışdır. Bu epizod doktor Faustun yenidən canlanmasını həyata keçirən cadugərlər haqqında xalq əfsanələrində özünə yer etmişdir. Gəncliyin qüvvəsi ilə onda insanın qaynar məhəbbət hissinin doğulmasını görürük. Faust güzgüdə gözəl qadın simasını görərək, “mənə məhəbbət ver, qanad ver” - deyə qışqırır. “Faust” əsərinin birinci hissəsinin ən yaxşı səhifələri Faust ilə Marqaritanın görüş səhnəsinin təsvirinə həsr edilmişdir. Onların məhəbbəti Marqaritanın faciəli ölümünə səbəb olur. Bu əsər sonralar məşhur fransız bəstəkarı Hunonun lirik operasının mövzusuna çevrilmişdir.

Marqarita obrazının cizgiləri “Hets fon Berlihingen” dramında Mariyada, “Gənc Verterin iztirabları” romanında Lottada əsk olunmuşdur. Marqarita kənd bayramında tanış olduğu Fausta etibar edir. Faust onun ağlına, ürəyinə girir. Marqaritanın dünyası o qədər də geniş deyil. Kasıb evin avadanlığı, kənd küçəsi, çəmənlik, ağcaqayın meşəsi, kilsənin zəngləri – bunlara uşaqlıqdan vərdiş edib. Rahibə və keşiş ona məcburən kəskin mənəvi qaydaları qəbul etdirib. Faust onu öz ağlı ilə fəth edib. Marqarita onun nitqini, ağlını, intellektini, dünyagörüşünü bəyənib, onun naturasını sevsə də, çatışmazlıqlarını da bağışlayır və ram olur. O, Mefistofelin qarşısında özünü itirir, onun istehzalı baxışları, acı nitqi ona qorxu gətirir. Onun məsum dərəcədə etibar etməsi, mərhəmətli məhəbbəti fəlakətinə səbəb olur. O, dərhal “yox” deyə bilmir, müqavimət göstərə bilmir, nəinki özünü, anasını, qardaşını, uşaqlarını da məhv edir.

Əsərdə Faustun Marqarita ilə din haqqında söhbətləri də diqqət çəkir. O, Faustdan qorxa-qorxa soruşur ki, Allaha inanırmı? Doktor özünün panteist düşüncəsinə uyğun olaraq cavab verir: Allah təbiətdir, onun yaratdığı əbədi gözəllikdir, əbədi həyatdır. “Faust”un birinci hissəsinin son səhifələri tutqundur. Valpurq gecələrinin qorxulu simaları cəmiyyətin bütün qaranlıq qüvvələrinin simvolu kimi doktorun və Mefistofelin qarşısında sürətlə ötüb keçir. Həbsxanada Marqaritanı edam cəzası gözləyir. Zağlanmış atda Faust və şeytan ona doğru çapır. Marqarita ağlını itirmişdir, özünün qorxulu günahını dərk edir, əvvəlki kimi ürəyi yenə də Faustu sevir, axırıncı sözləri də ona ünvanlanmışdır. “Faust”un ikinci hissəsi XIX əsrdə yazılmışdır. Dünyada böyük hadisələr baş vermişdi: XVIII əsrin sonunda fransız inqilabı, Napoleon müharibəsi, 1815-ci ildən sonra İtaliya və Fransada Bərpa dövrü. Burjuaziyanın hakimiyyəti yeni baxışları əmələ gətirmişdi. Qetenin də yaradıcılığında, dünyagörüşündə, mənəvi baxışlarında dəyişikliklər əmələ gəlmişdi. Bu da onun yaradıcılığında öz təsirini göstərirdi. Faciəli şəkildə həlak olan Qretheni itirən Faust dərin mənəvi böhran keçirirdi. Onun qarşısında əbədi həyatın simvolu kimi elflər, müqəddəs ruhlar uçur. Onlar onun müqəddəs, yoxsa qorxulu günahkar olduğunu soruşurlar. Bir şey aydındır: o, xoşbəxt deyil, onun kədərini unudacaqlar. “Böyük Allah, kimin ürəyi təmizdir?” - Faust soruşur. O, həyatını şöhrətləndirmək və fəaliyyətini artırmaq üçün yuxudan oyanır. Sonra səhnə dəyişir, Faust imperatorun sarayındadır. Qete alleqorik formada öz dövrünün ictimai-siyasi problemlərini müzakirə edir. Faust və Mefistofel maskarad və möhtəşəm teatr tamaşası təşkil edirlər. Alleqorik fiqurlar maskarad konstyumlarında görünürlər. Xəsis qızıl parçası ilə yeraltı dünyanın hakimi Plutona işarədir, əsərdə insan taleyinin sapla toxunmuş tale ilahəsi, qisas ilahəsi Furi və başqa personajlar da təsvir olunur. Maskarad zamanı yanğın baş verir, bu da inqilabı simvolizə edir. “Bizim imperator alovda yanır… O, həlak olur. Onunla bir yerdə saray da məhv olur” - kütlənin qışqırıqları eşidilir. Qetenin işarəsi aydındır. O, inqilaba rəğbət bəsləmir, lakin onu despotizmin, zülmün hakimiyyətini aradan qaldırmaq üçün qaçılmaz vasitə hesab edir. Fransız inqilabı pulun hakimiyyətini yaratdı. Pul burjua cəmiyyətinin həyati prinsipinə çevrildi. Faciədə Qete Mefistofeli var-dövlətin əlaməti kimi verir. Onların işə saldığı kağız pullar imperatora yaxınlaşmağın yırtıcı instinktlərini oyadır. Hər kəs cah-calal, bayramlar, təntənələr haqqında düşünür. Heç kimin ağlına gəlmir ki, həqiqi rifah zəhmət nəticəsində qazanılır. Maskarad zamanı müdrikliyin simvolik fiquru Qələbə tanrısına müraciət edərək, əmək haqqında xatırladır. Pulun hakimiyyəti, kapitalist bankları, birjaları, işğalçı müharibələr, nahaq qanlar Qetenin ciddi mühakiməsində tənqid olunur. Müftəxorlar dünyasında böyük sənət təhrif olunmuşdur. Yelenanın və Parisin şəxsində doğulan antik incəsənət saray teatrında göstərilir, bayağı dedi-qoduya səbəb olur. Alçaqların dünyasında böyük incəsənət korlanmışdır. Yelena və Parisin şəxsində antik incəsənət yenidən doğularaq saray teatrının səhnəsində tamaşaya qoyulur, bayağı mənaya səbəb olur. Təkcə Faust yaltaqların nifrət doğuran dünyasında imperatorun taxt-tacının əhatəsində Yelenanın gözəlliyi qarşısında məğlub olur. Yelena gözəlliyin simvolu kimi qədim Yunanıstanda sevilir. Faust alışıb yanır, gözəllik qarşısında ona elə gəlir ki, həyatın mənasını başa düşüb. O, gözəlliyin xidmətində durur.

Faust yenidən özünün qaranlıq kabinetindədir. Uzun səyahətdən sonra o, Vaqnerlə qarşılaşır. O, həyatda insanların məişətinin mənasının izahını axtarır. Onun alimi Vaqner qaranlıqda kabineti bağlayır. Özünü dünyadan təcrid edərək süni insan yaradır. Onun fantaziyasının məhsulu kimi kolbada yetişdirilmiş balaca varlıq Homunkul zühur edir. Hotenin faciədə yaratdığı materialist filosof Fales Homunkulu dənizin dibinə atır ki, onu həyatın ilk başlanğıcı kimi qaytarsın, onu canlı materiyada əritsin, həqiqi həyat versin. Materiyanın dəyişkənliyi ideyasını təcəssüm etdirən mifik allah Protey Homunkulu öz himayəsinə götürür. Qete XIX əsrin başlanğıcında dünyada şöhrət qazanmış idealist filosofları real həyata müraciət etməyə çağırır.

“Faust”un ikinci hissəsində oxucu tarixi-mədəni planda antik dünyanı təsəvvür edir. Qete qədim yunan miflərindən, insanların yaratdığı estetik cəhətdən gözəl obrazların ideya və hisslərindən Faustun həyat və fəaliyyətinin alleqorik təsviri üçün istifadə etmişdir.

Faust Mefistofelə yenidən klassik Vampurgiyev gecəsini antik mifologiyanın əlamətləri arasında keçirir. Burada “qaşqabaqlı qəmli” cadugər Erixto, nəhəng qarışqa, bədheybət qrif (qartal başlı əcaib, aslan bədənli, qanadlı əjdaha) təsvir olunur. Antik estetikada əksini tapan işıqlı, həyatsevər dünyabaxışı təkcə bu qorxunc qüvvə ilə mübarizədə təsdiq oluna bilər. Faust antikliyin kamil gözəlliyinə indi yaxınlaşa bilər, bədxahlığın əlamətləri ilə mübarizədə cəsarət göstərən, simvolu Yelena olan, özünün sevdiyi Evridikanı tapmaq üçün Aidə enən mifik nəğməkar Orfey kimi Faust da Yelenanın ardınca ora gedir. İnsanlara qarşı xeyirxah olan, onların kədərinə əlac edən qoca qarı Manto ona bu təhlükəli yolda uğur arzulayır. Manto Faustun qətiyyətinə, igidliyinə, məqsədə çatmaq uğrunda dəyanətinə heyrandır. “Kim ki mümkün olmayan iş üçün çalışır, onu sevirəm”, - deyir. Faust qələbə çalır, gözəl Yelenanı həyata qaytarır. Mefistofel qoca qarı Forkiadanın cildində təcəlla edir. Faust həmişə xatırlayır ki, qaytarılmış Yelenanın kabusudur. Yelenanın və Faustun oğlu gözəl və cəsur Evforion həlak olur. Evforion – onun ətrafına cəmləşən insanlar qızğın döyüşə atılarkən passivliyin və fəaliyyətsizliyin tərəfində ola bilməz. Evforion obrazına Bayron da müraciət etmiş, onun vaxtsız ölümünə heyfsilənmişdir.

Faust Evforiondan sonra Yelenanı da itirir. Yelena Faustun əlində paltarını qoyaraq yox olur, buluda çevrilir. Yenidən Faust həqiqətin axtarışında sərgərdan gəzir. O, yenə xəyal edir ki, Yelena gözəlliyin içindədir. Amma yox, həqiqət onun gümanlarını təkzib edir. Mefistofel onu şöhrətin və var-dövlətin mənzərəsi ilə maraqlandırmağa cəhd edir, ona kralın israfçı həyatı, Versalın cah-calalı haqqında danışır. Faust rədd edir. Mefistofel ona daxilən hissələrə bölünən, bir-biri ilə qəddarcasına mübarizə edən (Almaniyanı nəzərdə tutur) çarlıq, yırtıcı kilsə xadimləri, istismar olunan xalq haqqında danışır. Mefistofel Faustu müharibə ilə maraqlanmağa sövq edə bilir. Onu hətta vuruşan tərəflərin birinin qoşununun ali komandanı olmağa cəlb edir. Lakin Faust tez anlayır. “Müharibə. Orada fərəh çox pisdir”. Hərbi şöhrət onda ikrah oyadır.

Faust çox yaşadı. Həddindən artıq qocalıq onun saçlarını ağ tüklə örtdü, amma insanların əbədi yol yoldaşı olan Qayğı onu görməkdən məhrum etdi. Faust Qayğını qovurdu.

Faust fəlakətlərlə mübarizə aparırdı. O, dənizdə torpaq uğrunda döyüşürdü ki, bütün xalq orada məskunlaşsın. O qurur, istəyir ki, xalq xoşbəxt olsun, azad yaşasın, maddi bolluqla təmin olunsun. O, bu fikirlə ölür. Mefistofel və tutqun kölgələr onun mənəvi varlığını təkzib etməyə çalışırlar.

Qocalığında Qete Ekkermana yazırdı: “Deyirlər mən xoşbəxtəm, amma geri çevriləndə çoxlu məhrumiyyətlər görürəm, mən fasiləsiz əmək görürəm, hərdən mənim yolum işıqlanır” (s.714).

Qete 1832-ci ildə 83 yaşında dünyadan köçdü.

**İtaliya ədəbiyyatı**

İtalyan şairi Torkvato Taso 1751-ci ildə kardinal d'Estenin müşayiətçisi kimi Fransaya gələndə bura onun yaddaşında pis qalmışdı. Fransa ona varvar ölkə təsiri bağışlamışdı. Onun vətəni İtaliya Avropa təhsilinin vətəni idi. İtaliyaya dəfələrlə F.Rable, Rotterdamlı Erazm gəlmişdi. İtaliyada Mişel Monten olmuşdu. O, İtaliyanı səyahət edərkən təmiz italyan dilində səfər gündəliyi tərtib etmişdi. Bu ənənə XVII əsrdə də qorunurdu. Hətta İspaniya, İngiltərə, Fransa öz inkişaf səviyyələrinə görə çox irəlidə idilər. İngilis şairi Con Milton 1639-cu ildə İtaliyada yaşayırdı. 1624-cü ildə Rene Dekart İtaliyada olmuşdu. Bu dövrdə İtaliya qonşu xalqlara da öz təsirini göstərirdi. Lakin XVIII əsrdə Volter şikayətlənirdi ki, teatr binası, tamaşa zalı cəhətdən italyan teatrı fransız teatrından yaxşıdır, amma pyes, dramaturgiya, ədəbiyyat sarıdan Fransadan geri qalır.

XVII əsrdə italyan şairləri poetik şedevrlər yaratmağa cəhd edirdilər, lakin onların yaradıcılığında ruh, dərin fikir və hisslər çatışmırdı. Bunun səbəbi nə idi? İtaliyada iqtisadiyyat hələ XI əsrdə yaranmağa başlamışdı, ticarət və sənətkarlıq inkişaf edirdi. Səlib yürüşləri İtaliya tacirləri üçün imkan yaratmışdı. İtaliyaya böyük sərvət yığılırdı. İtaliyada şəhər-dövlətlər (Venesiya, Genuya, Piza, Florensiya, Siena, Milan, Boloniya, Modena və s.) yaranırdı. Ölkənin xırdalanması poeziyanın, ədəbiyyatın, incəsənətin inkişaf etməsinə çox mane olurdu. XV əsrin sonunda yeni ticarət yollarının açılması ilə İtaliya birinciliyi əldən verdi. İtaliya iqtisadiyyatda birinciliyi başqa ölkələrə verdi. İqtisadi həyat İngiltərədə və Fransada vüsət aldı. İspaniya və Fransa İtaliyanın sərvəti, ərazisi uğrunda bir-biri ilə müharibə aparırdı. Yad qoşunlar ölkəni talan etdilər. XVI əsrin ikinci yarısında İspaniya bütün İtaliyanı zəbt etdi. Siciliya, Sardiniya, Toskana, Monferrat, Genuya, Milan hersoqluğu, Cənubi İtaliya, Parma, Reco, Pyaçensa, Ferrara hersoqluğu və b. öz müstəqilliyini itirdilər. Bu proses XVII əsrdə də davam etdi.

İtaliya xalqının milli faciəsi katolik irticası ilə sona çatdı. İtaliya intibahı isə özünə, ağlına, insan qüvvəsinə inanırdı. Onu bəşəri problemlər, insan cəmiyyəti, insanın özü maraqlandırırdı. İntibah ideyası Cordano Brunonun yaradıcılığında daha da üzə çıxdı. O, 1600-cü il fevralın 17-də Romada edam edildi. İrtica Qalileyə də divan tutdu. Bu hadisələrdən sonra italyanlar XVII əsrdə böyük ilahi gücə inanmağa başladılar. İtaliya cəsurluğunu itirdi, istedadlar yetişmədi. Belə bir dövrdə Neapol sakini Canbatist Marino ədəbiyyatda marinizm adlanan (dənizdə hakim mövqe tutmaq üçün yeridilən siyasət, onun ədəbiyyatda təcəssümü) hadisənin səbəbkarı olmuşdu. C.Marino həyatda avantürist olmuş, dəfələrlə həbs edilmiş, həbsdən qaçmış, yoxsulluq içində yaşamış, amma aristokratlar qarşısında özünü hər şeylə təmin olunmuş kimi göstərmişdir. Lakin marinizm sırf italyan hadisəsi deyil. İtalyan marinizminin ingilis ədəbiyyatında effuizm adı ilə bənzərinin olduğunu, ispan ədəbiyyatında kultizm, Fransada presioz ədəbiyyatı adlandığını görürük.

Canbatist Marino bilikli idi, Ovidini, Vergilini, Lukressini və Polisianonu oxumuşdu. O, 1615-ci ildə Fransaya, 1610-cu ildə öldürülmüş IV Henrixin arvadı Mariya Mediçinin sarayına gedir. 1623-cü ildə burada gənc kral XIII Lüdovikə həsr etdiyi 45 min şeirdən, 20 nəğmədən ibarət çox böyük “Adonis” poemasını çap etdirir. Neapola imkanlı şəxs kimi qayıdan Canbatist Marino yerliləri ilə görüşür. Öləndən sonra onun şöhrəti yüksək dərəcəyə çatdı.

Onun poemasının süjeti yeni deyildi. Bu mövzunu Şekspir də qələmə almışdı. O, “Venera və Adonis” poemasında gənc, gözəl Adonisə vurulan Venera haqqında antik mifi yenidən işləmişdi. Marino məhəbbət ilahəsinin məhəbbət tarixçəsini zərif istehza ilə diqqətə çatdırır. Onun şeirləri yüngül və nəzakəilidir, melodik qafiyədən fərqlənir. Xüsusilə onun məktubunda gözlənilməz metaforlar, obrazlar, müqayisələr vardır. Bu onun şöhrətinin sirridir. Marino “konçetti” adlanan ifadələrin yaradıcısıdır. Onun şeirlərində qeyri-adi epitetlər, nitqin gözlənilməz ifadələri vardır. Marino şəndir, bu şənlik onun optimizmindən gəlmir, intibahın təsiridir. O deyirdi ki, bir halda ki dünyanı dəyişdirə bilməyəcəksən, onda niyə kədərlənəsən? Başını kainatın tapmacaları üstdə sındırasan? Bu nəticə onun həyat fəlsəfəsindən doğmuşdur. Barokko fəlsəfəsi bütünlüklə Marinonun düşüncəsinə hakimlik edir. O, zarafatla belə fikirlər yürüdür: “Dəlilik dünyanı gözəlləşdirir, nə qədər ki o, qarşıdurmalardan təşkil olunur, bu qarşıdurma liqatur yaradır, onu parçalanmağa qoymur”. Bu sadə zarafat deyil. Burada Marinonun sosial fəlsəfəsi duyulur. O, Fransanı misal göstərir: “Fransa tamamilə həqiqətə uyğun olmayan hər hansı barışdırıcı ixtilafların cəmi kimi özünü göstərən qeyri-mütənasibliklə doludur və onun varlığını qoruyur”.

Klassisistlər üçün dünyada hər şey harmoniyaya malikdir, intizamlı bərabərliyə bağlıdır. Barokko üslubunda yazan yazıçı üçün dünya möcüzəli ahəngdarlıq, qaydasızlıq və qanunauyğunluqlarla doludur.

XVII əsrdə Marinonun şöhrəti hər tərəfə yayılmışdı, onu tərifləyir, göylərə qaldırırdılar. İtaliyada XVII əsr marinizm əsri adlanır, paralel olaraq marinizmə həm də seçintizm (italyanca XVII əsr deməkdir) də deyilir.

Marinizmin, evfuizm və kultizmin ədəbi kökləri çox dərindir. Bu köklər orta əsrlərə, provansal poeziyaya (cəngavərlik poeziyası) “tünd üslub” (qaranlıq) adlanan nümayəndələrinə gedib çıxır. Burada hər şey bir-birinə yaxındır, hətta sosial mühit – feodal zadəganlığı bədii və elmi çalışmalarda xalqdan uzaqlaşmışdı. Təsadüfi deyil ki, marinizmin əleyhdarları İtaliyada Petrarkanı və petrarkizmi tənqid edirdilər (Tassoni. “Petrarkanın poeziyası haqqında düşüncələr”). Marinonun müasirləri onun yaradıcılığına vətən ədəbiyyatı üçün böyük təhlükə kimi baxırdılar. Şair Qabriello Kyabrera (1552 – 1638) Marinonun təmtəraqlı, ibarəli poeziyasına qarşı antik formanın sadəliyini qoyurdu. O, özünə Torkvato Tasonu nümunəvi şair seçmişdi. Onun kimi qəhrəmanlıq poemaları, ekloklar, melodramlar, faciələr yazırdı. Onun poeziyası aristokrat poeziya idi. Onun poeziyasında zərif gözəllik kultu və nəzakətli aristokratizm (eyş-işrəti tərənnüm edən poeziya) üstünlük təşkil edirdi. Kyabrera idillik kənd mənzərələrini amur və nimfalarla bağlı təsvir edirdi. O, özü bütün ömrü boyu səsli-küylü şəhərlərdən qaçırdı, təbiəti idealizə edərək gözəl qızlara kansonlar oxuyurdu.

Fulvio Testi (1593 – 1646) öz üzərində Marinonun və Kyabreranın təsirini sınaqdan keçirərək Ferrare sarayının şairi kimi Tasonun taleyinə oxşar şəkildə həbsxanadan ölmüşdü. Onun poeziyası siyasi elementlərlə zəngindir. O, öz əsrindən şikayət edir, İtaliyanın milli təhqirlərə məruz qalmasına təəssüflənir, lovğa hökmdarlara qarşı etiraz səsini ucaldırdı. O, qədim latın poeziyası ilə maraqlanırdı, Horatsini oxuyurdu. Onun şeirləri Marino və Kyabreranın şeirləri kimi ədəbli və zərif idi.

Vinçenso Filikayyanın da şeirlərində siyasi fikirlər vardır. O, Piza şəhərinin qubernatoru, siyasi xadim idi. Öz dövrünün oğlu kimi katolik ideyaları onun da ağlına hakim idi. O, dini sonetlər və kansonlar yazırdı. Polşa kralı Yan Sobesskinin 1683-cü il iyulun 17-də türklər üzərindəki qələbəsinə həsr etdiyi şeirdə İisus Xristosu, başqa şeirlərində isə İtaliyanı vəsf edirdi. Vətəninin fəlakətləri onun qəlbində həqiqi poetik hisslər oyadırdı. Onun məşhur “İtaliya. İtaliya” soneti bir çox nəsilləri həyəcanlandırmışdır. Bayron bu şeiri ingilis dilinə tərcümə edərək, “Çayld Harold” poemasının dördüncü nəğməsində vermişdir.

XVII əsrin İtaliya yazarlarını vətənin qəmli dövrü həyəcanlandırmaya bilməzdi. İtalyanlara birləşmək çağırışlar eşidilirdi. Şairlər həmvətənlərini xarici işğalçılara qarşı mübarizəyə səsləyirdilər. Belə şairlərdən biri Alessandro Tassoni idi (1565 – 1635). O,”İspanlara qarşı həcvlər”də İtaliyanı işğal edən yadelli işğalçılara qarşı çıxır, İtaliyanın iradəsini ifadə edirdi. O, həmvətənlərinin qəhrəmanlıq hisslərini alqışlayırdı. O, Marinonu və marinistləri rədd edir (“Petrarka poeziyası haqqında düşüncələr”), ədəbiyyatda Aristotelin nüfuzuna qarşı çıxır (“Müxtəlif fikirlər”), ədəbiyyatın inkişafı üçün avtoritarlığı və təqlidçiliyi zərərli hesab edirdi. O, “Oğurlanmış vedrə” (1622) satirik poemasında İtaliyanın əyalətlərə bölünməsinə gülür, xalqı milli birliyə çağırırdı. Bu poema onun müasirləri arasında böyük marağa səbəb olmuş, İtaliya hüdudlarından kənarda da yayılmışdı.

Nə vaxtsa Boloniya və Modenanın əhalisi bir-biri ilə dalaşmışdı. Modenalılar 1325-ci ildə boloniyalılardan taxta vedrə oğurlamışdılar (vedrə tarixi yadigar kimi Modenada qorunur) və bu vedrə iki şəhər arasında çəkişmələrə səbəb olmuşdu. Bu komik epizod Alessando Tassoninin kinayəli-komik poemasının mövzusu olmuşdu. Əsərdə Olimp allahları bir-birinə qarşı vuruşur. Əsərdə verilən epik ciddilik əhəmiyyətsiz hadisələrə qədər komik effekt yaradır. Burada hadisələr və şəxslər dəyişdirilmişdir. Tassoninin müasirləri XIII – XIV əsrlərdə yaşamış tarixi şəxslər kimi fəaliyyət göstərirlər. Əsərdə ayrı-ayrı səhifələr ciddi və yüksək tonda yazılmışdır, yanında oxucuların təbəssümünə hesablanmış qrotesk karikaturalar vardır.

Olimp allahları gülməli görkəmdə təsvir olunurlar. Qoca Saturn özünə imalə edir, Mars kəmərinə qədər corabda və sultanla çimərlikdə təsvir olunur, Diana yataq ağlarını yuyur, Parni çörək bişirir, hiyləgər Silen allahların çaxırına su əlavə edir.

Poemada italyan aristokratları gülünc görünürlər. Onlar ifşa olunmuş halda böyük sarkazmla, ironiya ilə təsvir olunurlar. XI nəğmədə hansısa “toyuq ürəkli” qraf haqqında komik hekayə verilir.

İtalyan ədəbiyyatında satirik istiqamət xalq poeziyasına yaxındır. Mikelancelonun qohumu Mikelancelo Buokarotti (1568 – 1646) şən xalq məzhəkələri ruhunda “Yarmarka”, “Kənd komediyası” əsrlərində italyan küçələrinin ab-havasını qabardaraq, xalq danışıq dilinə üstünlük vermiş, küçə izdihamlarının xarakterik tipini səhnəyə gətirmişdir.

XVII əsrin sonunda İtaliya ədəbiyyatında marinizmin kökünü kəsən və ədəbiyyata əsl canlılığı qaytaran şairlər də yetişmişdi. Taxt-tacdan imtina edib 1655-ci ildə Romada yaşayan İsveç kraliçası Xristinanın sarayında şairlərin, alimlərin, marinizmi tənqid edən tənqidçilərin dərnəyi yarandı. Bu dərnəyin üzvlərinin məqsədi mənəvi təmizliyi tərənnüm etmək idi. Kral öləndən sonra onun salonunun nümayəndələri “Arkadiya” adlanan (1690), real həyatdan kədərlənən, yer üzündə həsrəti çəkilən guşə axtardılar, Akademiya yaratdılar. Bu Akademiyanın himayəçisi gənc İisus elan edildi. Onun gerbində çoban tütəyi əks olunmuşdu. Akademiyanın üzvlərinin yığıncağı təbiətin qoynunda, Romanın kənarlarındakı parklarda keçirilirdi. “Arkadiya”nın üzvləri marinizmin əleyhinə çıxış edərək, Feokritdən gələn çoban poeziyasını bütün xüsusiyyətləri ilə ədəbiyyata tətbiq edir, marinizmi ilk dəfə tənqid edən Kyabreraya yaxınlaşırdılar. Onların da poeziyası xalqdan uzaq idi. İdillik pastuşkalar (çoban qız) öz zərif məhəbbətləri ilə aristokrat poeziyasının sevimli personajına çevrilirdilər. “Knyazlar, krallar, papalar saysız-hesabsız pastuşkaların dəstəsində çoban həyatının şirinliyini dadmaq istəyirdilər, yarımadanın hər yerində, şimaldan cənuba qədər, hətta kiçik yerlərdə “Arkadiya koloniyaları” yaradılmışdı”, - Anri Ovett yazırdı (s.725).

“Arkadiya” şairləri Sannadzaronun “Arkadiya” (1504) pastoral romanını öz nüfuzları üçün tanımışdılar. Marino özü də Sannadzaronu “Sannadzaronun qəbri üstündə” sonetində öymüşdü. Amma əsrin sonunda Sannadzaro marinizmə qarşı mübarizənin bayrağına çevrilmişdi.

XVII əsrin italyan nəsrini alimlər, filosoflar və siyasətçilərin əsərləri, elmi və fəlsəfi publisistika təşkil edirdi. Foma Kampanella (1568 – 1639) intibah ənənələrini fəlsəfi ədəbiyyatda davam etdirirdi. Onun “Günəş şəhəri” utopik əsəri (1623) insanların ümumi birgəyaşayış haqqında olan yaxşı quruluşun işıqlı arzuları ilə doludur. Hind okeanının adalarının birində dəniz səyyahı insanların Avropa ictimai sistemindən yaxşı bir quruluş görür. Orada hamı Günəşə itaət edir və baş hakim də Günəş adlanır. Burada dövlətin başında Güc, Müdriklik və Məhəbbət durur. Xalqın hamı üçün keçərli olan “Müdriklik” adlanan kitabı vardır. Bu xalq xüsusi mülkiyyət tanımır, hamı işləyir. Orada əsarət yoxdur, hamı vətənə məhəbbətdən ilham alır. Burada hər şey cəmiyyətin xeyrinədir.

Foma Kampanellanın həyatı tutqun olmuşdur. O, 15 yaşından monastırda fəlsəfəni və ilahiyyatı öyrənmişdir. Yetkin yaşa çatandan sonra öz dövrünün sxolastikasına və avtoritarlıq ruhuna qarşı mübarizə aparmış və inkvizisiyanın qəzəbini özünə cəlb etmişdir. O, sonra vətəninin ispan işğalçılarından azad olunması uğrunda çalışmış, qiyam hazırlamışdır. Sui-qəsdin üstü açılmış və Kampanella həbs olunmuşdur. 25 il həbs cəzası almış, həbsxanadan çıxandan sonra yenə mübarizəyə başlamışdır. Qalileyin məhkəməsi gedəndə Kampanella onun müdafiəsinə qalxmışdır. Onu yenə təqib etmişlər, yenidən həbsxana təhlükəsi onu təhdid etmişdir. Filosof vətəni tərk etməyə məcbur olmuş, Fransaya getmiş və orada ölmüşdür.

Kampanella intibah əsrinin oğludur. O, bir varlı kimi XVII əsrdə istədiyi kimi yaşaya bilməmiş, uzun illər ictimai həyatdan məhrum edilmiş, həbsxana divarları arasında yaşamışdır. Kampanella sonetlərinin birində yazır:

Mən beynimi yumruğumda cəmləyib udmağa başlayıram,

Yer üzü müdrik kəlamları yazmağa nə qədər xəsisdir. (sətri tərcümə)

Kampanella özünün işıqlı fikirləri ilə Rotterdamlı Erazm və Fransua Rableyə yaxınlaşır. Qalileo Qaliley də belədir. O alimdir, yazıçı deyil, özünün elmi ideyalarını yazmaq xatirinə publisistikada sənətin polemikasından istifadə edən humanistlərlə birləşir. Onun “Dünyanın iki əsas sistemi haqqında dialoq” (1632) əsərində Ptolemeyilə Kopernikin sistemləri haqqında olan mübahisəni verir. Ptolemeyin tərəfdarı Simpliçio (Sadəlövh) Kopernikin geosentrik sistemini ürəkdən müdafiə edir. Oxucu ağılsız Simpliçionu təbəssümlə qarşılayır. Qaliley çox ustalıqla yeni elmi kəşfləri təbliğ edir. Hər şey müvəffəqiyyətlə keçə bilərdi, amma Vatikanın senzorları papanın gözlərini açdılar, dedilər ki, Qaliley Simpliçio obrazı ilə Allahın yerdəki nümayəndəsini təsvir etmişdir. Bu, Qalileyi inkvizisiya məhkəməsinə cəlb etməyə imkan vedi. Alimin mühakiməsi ilə dünya sarsıldı və xeyli vaxt İtaliyada azad fikir boğuldu.

XVI əsrin ikinct yarısında İtaliyada azad fikirin daşıyıcılarından biri də Trayano Bokkalini (1556 – 1613) idi. Onun ən məşhur əsəri “Parnasdan xəbərlər” satirası idi. O, bu əsəri ölümü qabağı yazmışdı. Əsər qonşu ölkələrə sürətlə yayılmışdı, bir çox Avropa dillərinə tərcümə olunmuşdu. Əsər İtaliyaya ispanların təcavüzünə, aristokrat snobizminə (aristokratların ədalarını təqlid etməyə çalışan hər şeyə xor baxanların təfəkkürü) pedantçılığa qarşı yazılmışdı.

Bokkalini ədəbiyyatda təkcə Aristotelin estetik qanunlarını qəbul edən Aristarxın davamçılarına qarşı mübarizəyə qalxmışdı. Yazıçı zarafatyana sənət allahı Apollonun Aristotellə söhbətini təsvir edir: “Apollon son dərəcə qəzəbli sifətlə və səslə əsəbi halda Aristotelə sual verir ki, həyasız və utanmaz halda qanunları təyin etməyə və rəssamların yüksək istedadı üçün qaydaları nəşr etməyə necə cürət edir? Bunu Apollonun özü yazıçının və yaradıcılığın azad olmasını həmişə tələb etmişdi. Əsl istedadlı ədiblər hansısa qaydaların buxovundan azaddır, göstərişlərin zənciri ilə buxovlanmamışdır. Məktəb və kitabxanalar çox böyük həzz alaraq hər gün gözəl əsərlərlə zənginləşir” (s.728).

Aristotel özünə bəraət qazandırır ki, onun adından yazıçılara zülm etməkdə istifadə ediblər. O, istedadlılara həqiqi sənət yolunu tapmaqda kömək etmək istəyir. Bu sxolastik ədəbiyyatın tənqidi Qərbi Avropada, xüsusilə Fransada incəsənətin Aristotel prinsiplərinin yalan başa düşülməsinə qarşı 2 əsrlik mübarizəni özündə əks etdirir.

Beləliklə, biz XVII əsrdə italyan ədəbiyyatında mürəkkəb üslub və istiqamətlərin bir-birinə dolaşmasını, onların bir-biri ilə mübarizəsini görürük. Kyabrera və çoban həyatından bəhs edən şairlər Marino və marinizm əleyhinə mübarizə aparırdılar. Onların hamısını xalqdan və real həyatdan uzaqlaşma yaxınlaşdırırdı.

Xalqın əsl tarixi ehtiyaclarını düzgün başa düşən yazıçılar süni yazıçıların və işvəkarların əhatəsindən qopmağı bacardılar və əsl insan dili ilə danışdılar. İşvəkar və süni yazıçı Vinçentso Filikayya ilk dəfə olaraq, İtaliyanın birləşməsi ideyası və müstəqilliyinə həsr etdiyi “İtaliya! İtaliya!” sonetində patetikanı (təsirli, coşğun nitq) göylərə qaldırdı. Barokko üslubunda yazan şairlər kimi Alessandro Tassoni də marinizmdən italyan poeziyasında avtoritar və təqlidçiliyin müdafiəçilərindən uzaqlaşdı. Onun “Oğurlanmış vedrə” satirik poeması intibah dövrü realizminin üsyankar ruhunda yazılmışdı. Belə bir ram olmayan yüksək kanonlar və ədəbi doqmalar əleyhinə etiraz ruhu Bokkalininin də satiralarında yaşayırdı.

Arkad poeziyasının nüvəsində XVII əsrin italyan klassisizmi doğulur. Şairlərdən Qravina, Martelli və Maffen klassisist faciələr yazırdılar. Onlardan təkcə Maffen və onun “Merona” faciəsi şöhrət qazanır. Martelli faciələrini İskəndəriyyə şeirlərinin 14 hecalı növündə yazırdı. Bu şeir növü Fransada Martellinin şeirləri adını alır. “Arkadiya” üzvlərindən biri də Metastazio (1698 – 1782) idi. O, klassisizm ənənələrinə söykənərək çoxlu faciələr yazmışdır (“Tənha Didona”, “Titin mərhəməti”, “Katon”, “Olimpiada” və s.).

XVIII əsrin bütün məşhur bəstəkarları Metastazionun mətnlərinə müraciət etmişlər. Təkcə 30 bəstəkar onun “Tənha Didona” faciəsinə müraciət etmişdir. Metastazionun operası yumşaq formada klassisizmin hiss və borc arasındakı konfliktin xarakterinə uyğun işlənmişdir. Metastazionun şeirləri romanslar, opera ariyaları üçün yazılıb, zərifliyi ilə seçilir.

Bir çox müstəqil şairləri izləyərək başqa saray yazıçılarına döndərilən əcnəbilər italyan ədəbiyyatının özünəməxsusluğunu boğurdular. Hətta Volterin, Russonun və Stendalın yüksək qiymətləndirdiyi dövrün məşhur şairi Metastazio da Avstriya imperatoru VI Karlın saray şairi olmuşdu və həyatının 50 ilini Vyana sarayında keçirmişdi. Bu illəri onun yaradıcılığından ayırmaq olmaz, Metastazio İtaliyanın bədbəxt vəziyyəti barədə susmağa məcbur olmuşdu və özünün operalarında hər vasitə ilə qəhrəmanlıq və faciəvi kolliziyaları yumşaldırdı.

XVII - XVIII əsrlərdə “Dell’ arte komediya” adlanan improvizasiya olunmuş komediyaya coşğun çiçəklənmə xarakterik idi. O, XVI əsrdə yaranmışdı və ilk əvvəllər sosial-satirik xarakter daşıyırdı. Termin özü isə (“commedia dell’ arte” – professional komediya” kimi tərcümə edilirdi) göstərir ki, bu komediyanı professonal aktyorlar ifa etmişlər. Çox dərin, qəliz komediyadan (belə qəliz komediyalar varlı aristokrat ailələrində ifa edilirdi) fərqli olaraq, bu komediya yüksək aktyor ustalığı tələb edirdi. Dell’ arte komediyasının öz qaydaları və xüsusiyyətləri var idi: komik personajlar karikatura maskalarında çıxış edirdilər, buradan da janrın ikinci adı – “maska komediyası” yaranmışdı. Bütün pyes özündə ssenarini əks etdirirdi, rollar yüngülcə nəzərdə tutulurdu və aktyorlar öz dialoq və monoloqlarını improvizə edirdilər. Komediyada personajlar, hətta onların adları da donmuş halda idi. Beləliklə, komediyada 10 – 13 iştirakçı olurdu, 2 sevən gənc, 2 komik qoca, 8 diribaş xidmətçi, özünü öyən və qorxaq “kapitan”, 2 – 3 ikinci dərəcəli personajlar olurdu. Bütün bu qəhrəmanların müəyyən edilmiş öz cizgiləri var idi. Sevən gənclərdən biri cəsur və coşğun xarakteri ilə o birindən fərqlənirdi. O biri utancaq və ürəksiz, qorxaq idi. Hətta sevən qızlar da xaraktercə fərqlənirdilər. Bu iki cütlüyü dramaturq müxtəlif üsullarla – anlaşılmazlıq, qısqanclıq, davakarlıq, dözümlülük – qruplaşdıra bilirdi. Komik qocalardan biri komediyada Pantalone adlanırdı və xəsisliyi təcəssüm etdirirdi, varlı venesiyalı tacir idi. İkinci komik qoca, “doktor” məşhur Boloniya Universitetinin alimini əks etdirirdi. Xidmətçilər “dzanni” anlamını ifadə edirdilər, bu isə “Ciovanni” ifadəsindən qısaldılmışdı, “sadəlövh” sözü ilə eyni mənalı idi. Birinci və ikinci dzannilər mənşə və temperametə görə bir-birindən fərqlənirdilər. Biri Berqamodan olan tənbəl və avam kəndlinin, ikincisi zirək şəhərli fırıldaqçının təsviri idi. Arlekin, Pulçinella, Briqella, Truffaldino – bu personajların geniş yayılmış adları idi. Xidmətçi qadınlar adətən Kovallina, Smeraldina və ya Kolombina adlanırdı. Bu qəhrəmanların obraz və cizgilərində başlanğıcda mühüm və kəskin gülüş qeyd olunurdu. Venesiya taciri xəsis və pozğun, boloniyalı alim heç kimə lazım olmayan sxolastik biliyi ilə pedant təsiri bağışlayır. Dramaturq “kapitan”ı çox böyük sarkazm ilə təsvir edir, o, sərxoş ispan zabitini xatırladır.

Başlanğıcda tipikləşməyə can atan improvizə olunmuş komediyanın şərtiliyi sonradan bu janrın inkişafını ləngitdi. XVII əsrdə personajların sosial kəskinliyi azaldı, ispan işğalı Avstriya işğalı ilə əvəz olunanda bir çox personajlar aktuallığını itirdilər. Ədəbi mətnin təsadüfi improvizasiya ilə əvəz olunması, qabalıqdan, ədəbsiz buffonadan (hoqqabazlıq) doymaq – bütün bunlar italyan dramaturgiyasının tənəzzülündən, maska komediyası janrının deqradasiyasından xəbər verirdi. Bu janr qabaqcıl şəxslərdə narazılıq hissi yaradırdı. Bu janr ətrafında XVIII əsr italyan dramaturqlarından olan Qoldoni və Qotssi arasında kəskin polemikalar olmuşdu.

Qoldoni bu janrın köhnəldiyini və ədəbi keyfiyyətsizliyini deyərək rədd edir, Qotssi isə onun orijinallığını, bənzərsiz olduğunu qeyd edirdi. Onların arasında bu mübarizə Qoldoninin xeyrinə həll edildi.

Karlo Qoldoni İtaliyanın ən parlaq komedioqrafı və dramaturqudur (1707 – 1793). Eyni zamanda o, xalq ənənələrinin, milli düşüncənin daşıyıcısı, fransız maarifçilərinin davamçısıdır. İtalyan komediyasında islahatlar, improvizə olunmuş maska komediyasının realist sosial komediyaya çevrilməsi onun həyatının əsas işi olmuşdur. Lakin bu islahatı həyata keçirmək asan olmamışdır. Maska komediyası böyük populyarlıq qazanmışdı, o, milli hadisə sayılırdı, italyan incəsənətinin əsas janrı idi, o, yüzillik ənənələrdən bəhs edirdi. Bu ənənələrlə mübarizə aparan Qoldoni çox böyük aktyor – improvizator ordusu – öz qüvvəsinə inanmağa vərdiş etmiş və müəllifin ssenarisinə ikinci dərəcəli sifət kimi baxan, publikanın və kral səhnəsinin sevimlisi olan Sakki, Darbes və b. ənənəvi rollar ifaçıları ilə toqquşdu. Onların müqavimətinə üstün gələn Qoldoni hökmən qanını qaraltdığı və təhqir edə biləcəyi sosial kritika – bütün qüvvələri ilə reaksiya verən Venesiya aristokratları, zadəganları ilə toqquşmalı idi. Bu səbəbdən mürtəce yazıçılar və jurnalistlər özlərinin sevimli milli hadisələrini – maska komediyasını pərdələmək üçün ona hücum etdilər. Bunu anlayan Qoldoni çox böyük ehtiyatla özünün islahatı ilə çıxış etdi, onu tədricən, amma dönmədən həyata keçirdi. O, 1738-ci ildə “Momolo – nur adası” komediyasını yazdı və tamaşaya qoydu. Əsərdə bircə rol var idi və büsbütün təsvir olunmuşdu. Bu rolu ifa edən aktyor maskasız çıxış edirdi. Digər rollar isə yazılmamışdı, onların maskaları və ənənəvi adları qorunmuşdu, bütün pyesdən isə yarım ssenari qalmışdı. Qoldoninin sözlərinə görə, publika çox böyük razılıqla bu yeniliyi qarşılamışdı. Qoldoninin kəskin və zərif mətnini və yaradılmış canlı obrazları sonuncu üçün ziyanlı kobud improvizasiyalı və trafaret maskalı başqa aktyorlarla müqayisə etmişdilər. Bu pyesdən sonra Qoldoni komedioqraf kimi fəaliyyətə başlamışdı.

Qoldoni uzun müddət “commedia dell’ arte” ilə əlaqəni kəsməyə qərar verməmişdi. O, məşhur aktyor – improvizator Sakki üçün bir sıra komediya – ssenarilər (“Arlekinin 32 bədbəxtliyi”, “Qorxulu gecə və ya 104 macəra”, “Arlekinin itmiş oğlu”, “Arlekin – ay imperatoru”) yazmışdı. Bu əsərlərlə Sakki Avropa şəhərlərində, o cümlədən Moskva və Peterburqda böyük şöhrət qazanmışdı.

Qoldoninin ən yaxşı komediyalarından biri də “İki ağanın nökəri” idi. Bu ssenari 1744-cü ildə Sakki üçün yazılmışdı, 1749-cu ildə isə Qoldoni bu əsərin mətnini işləmişdi.

1748-ci ilin sonunda Sant–Andjelo teatrında, Venesiya səhnəsində Madebaka truppası Qoldoninin bütöv müəllif mətnini yazdığı “Hiyləgər dul qadın” ilk komediyasını tamaşaya qoydu. Beləliklə, Qoldoni öz islahatını həyata keçirdi. 1749-cu ildə yazılmış “Komik teatr” pyesində özünün dramaturji estetikasının əsas tələblərini ifadə etdi. Pyesdə Madebaka teatrında biraktlı komediyanın məşqləri təsvir olunur. Qoldoninin özü Oratsio adı altında truppanın direktoru və rejissoru kimi pyesdə çıxış edir. Oratsionun şifahi nitqindən istifadə edən yazıçı aktyor oyunu haqqında qeydlərini danışır. Oratsio yeni komediyanı müdafiə edir, köhnə şair Lelionun hücumlarından, komediyadakı xarakterlərdən danışır. Süjet komediyası aktyorların improvizasiyasına hesablanmış komediya-ssenaridə Lelio truppaya təklif edir ki, “süjet komediyası” parodiya ruhunda verilsin və ələ salınsın. Rüsvay olmuş Lelio özü aktyora çevrilir, yeni tərzdə oynamağı öyrənir. Oratsio-Qoldoni yazıçıdan və aktyordan həyat həqiqətlərinə sadiq qalmağı tələb edir, obrazı və vəziyyəti “təbiətin böyük dənizi”ndən əxz etməyi tələb edir. O, həmçinin onun maarifçi kimi xarakterini didaktik tələb kimi irəli sürür.

Qoldoninin bu illərdəki titanik işləri ona böyük şöhrət, xalq məhəbbəti və düşmənlərin sərt məzəmmətini qazandırdı. İtalyanlar onu “protokomiko” (“birinci komik şair”) adlandırdılar. Venesiyanın sadə adamları onu əllərində gəzdirir, mürtəce tənqid isə onu sərt təqibə məruz qoydu. Qoldoninin düşmənlərinin başında publisist Baretti və yazıçı Karlo Qotssi dururdu. Qotssi onu vətənpərvərlik hissinin olmamasında, fransız obrazlarını təqlid etməkdə, naturalizmdə günahlandırırdı.

Qoldoni Venesiya teatrını tərk etdi və 1762-ci ildə italyan komediyasının dramaturqu kimi dəvət edildi. O, Fransaya, Parisə getməyə məcbur oldu. O, Parisdə ömrünün son 30 ilini yaşadı. Dramaturqun italyan komediyası ilə bağlı işləri ona məyusluq gətirdi. Onun yeni dramaturgiya sahəsində yazdığı pyeslərini fransız tamaşaçıları anlaya bilmədilər və onlar köhnə üslubda yazılan maska komediyasına tamaşa etməyə səy göstərdilər. Aktyorlar-improvizatorlar, fransız publikası italyanlardan onların məşhur milli maska komediyasını tələb edərək, öz fransız teatrlarında ciddi fransız komediyasına sahib olduqlarını bildirdilər. Qoldoni improvizasiya üçün yenidən “süjet komediyası” - ssenari yazmağa məcbur oldu. O, 1771-ci ildə fransız dilində mükəmməl mənimsədiyi “Deyingən hami” komediyasını yazdı. Pyes ilk dəfə gələcək kral XVI Lüdovikin – şahzadənin və Mariya Antuanettanın toyu ilə bağlı təntənələr vaxtı tamaşaya qoyuldu. Sonradan bu əsər fransız teatrlarını gəzdi. Hətta o qədər şöhrət qazandı ki, Qoldoninin adı Parisdəki evinin üzərindəki memorial lövhədə bu pyesin müəllifi kimi həkk edildi: «Burada 1707-ci ildə Venesiyada doğulmuş, italyan Molyeri adlanan “Deyingən hami”nin müəllifi Karlo Qoldoni 1793-cü il fevralın 6-da ehtiyac içində ölmüşdür”.

Qoldoninin ədəbi irsi çox böyükdür. O, 267 pyes yazmışdır, onlardan 150-dən çoxu komediyadır. “İki ağanın nökəri”, “Hiyləgər dul qadın” (1748), “Feodal” (1752), “Aşxana sahibəsi”, “Axmaqlar”, “Tosqun senyor Todero”, “Kyodjin qovğası”, “Deyingən hami” əsərləri onun ən yaxşı pyesləridir.

**Qotssinin yaradıcılığı** (1722 – 1806)

Bir dəfə Qotssi ilə qızğın mübahisə zamanı Qoldoni özünün xalq arasında komediyalarının məşhur olmasına istinad edərək qeyd etmişdi ki, pyes yazmaq onu tənqid etməkdən çətindir. Qotssi isə qeyd etmişdi ki, italyan xalqı məmnuniyyətlə hər hansı yeniliyi qəbul edir və onun üçün pyes yazmaq çətin deyildir. O, uşaq nağılı olan “Üç apelsin”in süjeti əsasında pyes yazmağı təklif etmişdi, venesiyalıların ürəyi onu cəzb edirdi. Qoldoni özünəməxsus silahı ilə onu heyrətləndirmişdi.

Qotssinin fikri baş tutmuşdu. Onun “Üç apelsinə məhəbbət” nağıl-pyesi 1761-ci ildə tamaşaya qoyulub böyük uğur qazanmışdı. Qotssi Qoldoniyə qarşı mübarizədə xalq tamaşalarını güclü müttəfiq kimi köməyə çağırmışdı. Süjetin populyarlığı və zəngin quruluş tamaşaçıları cəzb etməyə bilməzdi. Qotssi bu pyesdə yarı komediya şəklində Qoldoninin yeni dəbini ələ salmışdı və əsərdə onu maq (cadugər) Çelio adı ilə təsvir etmişdi.

Qotssi özünün qələbəsini möhkəmləndirdi və maska komediyasını diriltdi, hələ bir neçə fantastik pyes də yazdı. Qoldoni Venesiya teatrını tərk etməyə məcbur oldu və 1762-ci ildə italyan komediyasının dramaturqu kimi dəvət olunduğu Fransaya, Parisə getdi.

Qotssinin yaradıcılığı və dünyagörüşü üçün qarşıdurma xarakterikdir, bu hər şeydən əvvəl onun nəzəri fikirlərində, dramaturgiyasında özünü büruzə verir. O, burjua inqilabının yetişdirdiyi fransız maarifçiliyinin düşməni idi, italyan ədəbiyyatının milli orijinallığının güclü müdafiəçisi idi. Onu ingilis və fransız təsirindən qoruyaraq, nifrətlə maarifçilik nəzəriyyəsinə qarşı mübarizə aparır, italyan ədəbiyyatının çiçəklənməsinə xeyli kömək edir. Öz yaradıcılığında xalq nağıllarından ustalıqla istifadə edən Qotssi doğma italyan xalqına öz rəqibi Qoldoni kimi xidmət etmişdir.

Qotssi maska komediyasını canlandıraraq, onu fantastika və nağıl məzmunu ilə təmin etdi. O, şübhəsiz, öz rəqibinin zəif tərəfini – maarifçilər üçün səciyyəvi olan xalq fantastikası ilə zəngin xalq nağıllarına bir qədər etinasızlığını axtarıb tapırdı.

Venesiyada Qotssinin uğuru daha nəhəng idi. Tamaşaçılar Sant-Andjelo teatrında onun 10 il səhnədən düşməyən fantastik pyeslərinə baxmaq üçün içəri soxulurdular. Qotssi bayram edirdi, o, öz rəqibinə acı-acı xatırladırdı ki, pyesin məşhurluğu onun meyarının qiymətindədir. İndi tamaşaçılar uşaq nağıllarından həzz alır və onun teatr maskasında qayıtmasına sevinirlər.

Qotssinin teatr səhnəsindəki ərköyün inadkar tamaşaları Venesiya tamaşaçılarını çox cəlb edirdi: iti ağıllı klounadada (klounların iştirakı ilə göstərilən tamaşa) köhnə tanışlar – Pantalone, Briqella, Truffaldino və səhnə üçün parlaq quruluş. Qotssi öz pyesini mürəkkəb teatr texnikasının tələbinə əsasən son həddə qədər cürbəcür möcüzələr və dönərgələrlə təmin edirdi. “Kral maral” pyesində heykəl dirilir, gülməli mimika ilə krala nişanlı seçməyə kömək edir, sonra tamaşaçıların gözü qarşısında kral marala, sonra taqətsiz qocaya çevrilir. Daha sonra xeyirxah sehrbazın köməyi ilə əvvəlki görkəmini alır; bədxah nazir Tartalya əcaib, qorxunc varlığa çevrilir. “Quzğun” pyesində şahzadə Cenkaro əjdaha ilə vuruşur, sonra heykələ dönır. “Qadın-ilan” pyesində qəbirdən dəhşətli ilan qalxır, çar Farruskad onu öpməli idi, o, bunu qərara alanda ilan onun arvadına – çariça Kerestaniyə çevrilir. “Yaşıl quş” pyesində isə möcüzə bütöv heykəl yığınını canlandırmaqda davam edir. Qotssinin pyeslərində yerdən saraylar boy atır, sehirli süfrə açılır, döyüş arabası havada uçur, qəribə varlıqlar (pərilər) fəaliyyət göstərirdi. Təəccüblü deyil ki, Venesiyanın əhalisi bö möcüzələri görməyə tələsirdi. Bundan başqa Qotssi qəhrəmanlarını mürəkkəb situasiyalara salaraq, fabuladan istifadə edirdi. Onun pyeslərinin uğur qazanmasının səbəbi təkcə bu deyildi. O, pyeslərində xalq ənənələrindən istifadə edirdi və janra xalqın simpatiyasını oyadırdı.

Qotssi qeyri-adi psixoloq kimi, sehirli, fantastik fonu ataraq, pyesə psixoloji konfliktlər gətirərək obrazların xarakterlərini dərindən ifşa edir. O, fantastik pyesin özünə xas şərtləri ilə müsbət qəhrəman obrazlarını çox nadir sənətkarlıqla yaradır. “Quzğun” pyesində Cennaro, “Turandot” pyesində Kalaf belə obrazlardır.

Qotssinin istifadə etdiyi məxəzlər cürbəcürdür. O, italyan xalq nağıllarından istifadə etmiş, ərəb və fars nağıllarına müraciət etmiş, hadisələri Çinə (“Turandot”) və Gürcüstana (“İlan-qadın”) da köçürmüşdür. Onun alman romantikləri ilə heyranedici əlaqələri olmuşdur. Alman romantikləri onun əsərlərini heyranlıqla oxumuşlar. Şlegel qardaşları onun əsərlərinə məftun olmuş, Lüdviq Tik onun nağıl-pyesləri əsasında pyeslər yazmış, onlardan “Göyərmiş saqqal” pyesi Qotssinin “**Zobeid**a” əsərinin motivlərini təkrar edir. Hofman da Qotssinin pyesləri ilə maraqlanmış, “Brambill şahzadəsi” əsərində onun çoxlu motivlərindən istifadə etmiş, xeyirxah və bədxah sehirkarların mübarizəsini, fantastik dolaşıqlığın uyğun halına çevrilməsini – bütün bunları Venesiya karnavalları fonunda təsvir etmişdir. Qotssinin yaradıcılığına Şiller də müraciət etmiş, formasını bir qədər dəyişərək, “Şahzadə Turandot” pyesini tərcümə etmişdir.

Qotssinin yaradıcılığına Qete, Dessinq, A.İ.Ostrovskiy də qiymət vermişlər. Onun pyeslərindən indi də kukla teatrlarında istifadə olunur. O, rəqibi Qoldoni ilə birlikdə italyan ədəbiyyatı tarixinə daxil olmuşdur.

MÜNDƏRİCAT

XVII – XVIII əsrlər Qərbi Avropa ədəbiyyatı haqqında.....

Giriş...................................................................................

İSPAN ƏDƏBIYYATI........................................................

Lope de Veqanın yaradıcılığı..........................................

Kalderonun yaradıcılığı......................................................

FRANSIZ ƏDƏBIYYATI...............................................

Lafontenin yaradıcılığı....................................................

Kornelin yaradıcılığı.......................................................

Molyerin yaradıcılığı.......................................................

Rasinin yaradıcılığı..............................................................

XVII ƏSR İNGILIS ƏDƏBIYYATI..................................

Con Draydenin yaradıcılığı.............................................

Con Miltonun yaradıcılığı...............................................

XVIII ƏSR INGILIS ƏDƏBIYYATI...............................

İngilis sentimentalizmi.....................................................

Daniel Defonun yaradıcılığı.............................................

Riçardsonun yaradıcılığı..................................................

Fildinqin yaradıcılığı........................................................

Smolletin yaradıcılığı……………………..……………..

XVIII əsr ingilis dramı. Şeridanın yaradıcılığı....................

XVIII əsrin sonu ingilis ədəbiyyatı...................................

FRANSIZ MAARIFÇI ƏDƏBIYYAT................................

Monteskyönün yaradıcılığı ................................................

Volterin yaradıcılığı..........................................................

Didronun yaradıcılığı...........................................................

Russonun yaradıcılığı..........................................................

Bomarşenin yaradıcılığı......................................................

ALMAN ƏDƏBİYYATI.....................................................

Alman ədəbiyyatında “Fırtınalar və həmlələr” dövrü.........

Şillerin yaradıcılığı............................................................

Qetenin yaradıcılığı.............................................................

İTALYAN ƏDƏBIYYATI..................................................

Qoldoninin yaradıcılığı........................................................

Qotssinin yaradıcılığı...........................................................