

AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASININ TƏHSİL NAZİRLİYİ
AZƏRBAYCAN DİLLƏR UNİVERSİTETİ

Əlyazması hüququnda

TAHİRƏXANIM NƏCMƏDDİN qızı AXUNDOVA

QARA YUMORUN BƏDİİ DİSKURSDA TƏQDİMATI

İxtisaslaşma: HSM – 060201 – Dilşünaslıq (İngilis dili)

Magistr elmi dərəcəsi almaq üçün təqdim edilmiş

D İ S S E R T A S İ Y A

Elmi rəhbər: _____

fil.f.d., b/m. M.T.Hacıyeva

BAKİ – 2022

MÜNDƏRİCAT

GİRİŞ.....	3-5
I FƏSİL. BƏDİİ DİSKURS	6-32
1.1. Düşüncənin dildə ifadəsi	6-22
1.2. Bədii diskursun əsas tipləri	22-32
II FƏSİL. BƏDİİ MƏTNDƏ QARA YUMOR.....	33-60
2.1. C.Heller və K.Vonnequt yaradıcılığında qara yumor.....	33-52
2.2. T.Pinçonun dramatik ironiyası.....	52-60
NƏTİCƏ.....	61-63
İSTİFADƏ EDİLMİŞ ƏDƏBİYYAT.....	64-67

GİRİŞ

Bədii diskurs diskurs əsas növlərindən biridir. Bədii diskursda əsas iki tərəf-yazıçı və oxucu iştirak edir, yazıçının daxili dünyası, müəyyən ədəbi əsərlər yaradarkən psixoloji əhval-ruhiyyəsi çox önəmlidir. Oxucu yazıçının fikirlərini oxuyarkən bir növ onun daxili dünyasına səyahət edir. Əgər insanlar fikirlərini birləri ilə bölüşürsə və onların arasında kommunikasiya qurulursa, bu zaman bədii diskurs formalaşır.

Qara yumor bədii diskursun ürəyidir. Ədəbiyyatda qara yumordan tez-tez istifadə olunur. Bəzən kitabda, şeirdə, hekayədə, pyesdə və ya başqa ədəbi əsərdə qara yumoru yaradan xarakterin özü və ya ironik, absurd hadisələrdir. Yazıçılar qara yumorla bizi güldürür, həm də düşündürürlər. Hər yaşdan və mədəniyyətdən olan insanlar buna eyni reaksiyanı verirlər. Qara yumor, yönləndirildiyi auditoriyanın anlama səviyyəsindən asılı olaraq, üç səviyyəyə bölünə bilər. Mədəniyyətdən və ya təhsildən asılı olmayaraq hər kəs tərəfindən başa düşülən universal qara yumor var. İkinci səviyyədə olan qara yumor birinci səviyyədəki kimi vizual olmamalıdır. Siyasi və ya dini zarafatlar burada çıxış edir. Qara yumorun üçüncü səviyyəsi yüksək dil və onun üslub vasitələrinə yiyələnməyi tələb edir. Onun əsas ifadə vasitəsi ironiyadır.

Bu tip mürəkkəb yumorun tamaşaçıları və oxucuları daha çox dünyagörüşə və incə düşüncəyə sahibdirlər. Bu elitist və ya yüksək səviyyəli qara yumordur. Bədii diskursda ifadə olunan qara yumorun əsl məqsədi ruhumuzu yüksəltmək, qaranlıq həqiqətlərə işıq saçmaq, az təmsil olunan səslərə tamaşaçı vermək ya da burjua hegemonluğunu devirməkdir. Qara yumor yalnız bu məqsədlərə çatmaqda kömək edə bilər. Qara yumor bədii ədəbiyyatın zəruri elementi kimi qəbul edilir.

Bir çox yazıçılar ondan öz əsərlərində istifadə etmişdir. Tədqiqat işində Cosef Hellerin “Catch-22” (“Maddə 22”), Kurt Vonnequtın “Slaughterhouse 5” (5 nömrəli “Qəssabxana”) və Tomas Pinçonun The crying of Lot 49, Gravity’s Rainbow adlı əsərlərindəki qara yumor araşdırılmışdır.

Mövzunun aktuallığı. Diskurs, onun növləri, bədii diskurs, qara yumor və onun əsərlərdə təhlili dilçilikdə daim aktual mövzulardan biri olmuşdur. İllər

keçdikcə insanların sosial, siyasi, maddi və mənəvi həyatlarındakı problemləri daha da artır və bu problemlərin qara yumor vasitəsi ilə bədii diskursda ifadə edilməsi hələ də aktualdır. Müharibə, cahillik, xəstəlik, din kimi kütlənin həssaslıq göstərdiyi mövzuların qara yumorla üzə çıxarılması və tənqidi əvvəlki əsrlərdən indiyə qədər yazılmağa davam edir. Diskurs, onun xüsusiyyətləri, bu anlayışın tam ifadəsi, diskurs təhlili və eləcə də onun növləri, düşüncənin dildə ifadəsi həm azərbaycanlı tədqiqatçılar F.Veysəlli, A.Məmmədov, Ş.Dadaşova, F.Səlimova, A.Məmmədbəyli, E.Əliyeva, həm də əcnəbi tədqiqatçılar tərəfindən araşdırılmasına baxmayaraq, hələ də tam aydınlaşmayan məqamlar var və öz aktuallığını qoruyur.

Tədqiqatın obyektı və predmeti. Tədqiqatın obyektı qara yumorun bədii diskursda təqdimatıdır. Tədqiqat işinin predmeti isə qara yumorun bir sıra yazarların işlərində müəyyən olunması və təhlil edilməsidir.

Tədqiqatın məqsəd və vəzifələri. Tədqiqat işinin məqsədi qara yumorun bədii diskursda təqdimatı və necə təqdim olunduğunu araşdırmaqdan ibarətdir. Bu məqsədə çatmaq üçün tədqiqat prosesində aşağıdakı vəzifələrin yerinə yetirilməsi nəzərdə tutulmuşdur.

1. Diskurs və diskursun növlərini, mətnlə arasındakı əlaqəni araşdırmaq;
2. Bədii diskursun nə olduğunu, hansı tiplərinin olduğunu müəyyən etmək;
3. Yumor və onun növlərini araşdırmaq;
4. Qara yumoru digər yumor növlərindən və eləcə də digər əsərlərdən fərqləndirmək;
5. Cosef Heller, Kurt Vonnequt və Tomas Pinçonun kimi yazarların yaradıcılığında qara yumoru təhlil etmək.

Tədqiqat işinin elmi yeniliyi. Qara Yumorun bədii diskursda təhlil olunması dilçilikdə yeni araşdırıldığından, bu təhlilin müxtəlif vaxtlarda, müxtəlif dillərdə və müxtəlif yazarların əsərlərində araşdırılması da vacib olaraq nəzərə alınmalıdır. Bu təhlilin azərbaycan dilində aparılması elmi yeniliklərdən biridir. Tədqiqat işində qara yumorun bədii diskursda təqdimatı araşdırılarkən, qara yumorun bu əsərlərdə niyə görə əks edilməsinin səbəbləri də vurğulanmışdır.

Tədqiqatın nəzəri və praktik əhəmiyyəti. Qara Yumorun bədii diskursda təqdimatının həm nəzəri, həm praktiki əhəmiyyəti vardır. Diskursun öz xüsusiyyətləri ilə yanaşı bədii diskursun xüsusiyyətləri, qara yumorun bədii diskursda mükəmməl şəkildə ifadəsi nəzəri cəhətdən marağ doğurur. Praktik əhəmiyyətə gəldikdə isə, qara yumorun bədii diskursda ifadəsi təkcə dilçilərin deyil, həm də oxucuların marağ dairəsindədir və onlar qara yumorlu əsərləri fərqləndirə bilirlər.

Tədqiqat işinin aprobasiyası. Magistr dissertasiyası Azərbaycan Dillər Universitetinin Linqvokulturologiya kafedrasında yerinə yetirilmişdir.

Tədqiqatın strukturu. Qara Yumorun Bədii Diskursda təqdimatı” mövzusunda yazılmış magistr dissertasiyası girişdən, iki fəsildən, nəticə və istifadə edilmiş ədəbiyyat siyahısından ibarətdir.

I FƏSİL

BƏDİİ DİSKURS

1.1. Düşüncənin dildə ifadəsi

“Diskurs” ifadəsi, alimlər arasında bunun nə demək olduğu və necə istifadə edilməli olduğu mövzusunda çoxlu mübahisə yaradan bir termdir. “Diskurs” ifadəsi dilçilikdə yalnız sadə bir cümləni yox, daha uzun nitq vahidini ifadə edir. Diskurs sözünün mənşəyi latın dilinə əsaslanır. Burdaki -dis prefiksi “uzaq” kurs hissəsi isə qaçmaq mənasını verir. Diskurs həmçinin bir çox fənlər tərəfindən tədqiq edilmişdir. Bu sahələrə kompüter dilçiliyi və süni intellekt, psixologiya, fəlsəfə və məntiq, sosiologiya, antropologiya, ədəbiyyat, hüquq, pedaqogika, tərcümə nəzəriyyəsi və təcrübəsi, siyasət daxildir və onların hər birinin diskurs-a baxış mövqeyi fərqlidir.

“Diskurs termini ilə bağlı ilk ən sadə və dilçilik dərslərində hələ də müntəzəm olaraq istifadə olunan tərif budur- “ Diskurs cümlənin üstündəki dildir” və o, mətni təşkil edən cümlələr və ya ifadələr ardıcılığını işarə edir.” [30, s.120]. Biz bu tərifdə diskurs təhlilini, cümlənin səviyyəsindən yuxarı dilin təşkili kimi də qəbul edə bilərik. Diskursu sadə dillə desək, istifadə olunan dil olaraq da qəbul edə bilərik. Buradan belə nəticə çıxır ki, diskurs təhlili istifadə olunan dilin təhlilidir. “İstifadə olunan dil” dedikdə, dili kontekstlə əlaqələndirən normalar, üstünlüklər və gözləntilər toplusunu nəzərdə tuturuq. “Mətn” ifadəsi bəzən “diskurs” yerinə istifadə olunur.

“Diskurs” anlayışına dilçiliyin mövqeyindən baxanda, onun müxtəlif mənalar ifadə etdiyini görürük. “O, bəzən söhbətin bir növü kimi, bəzən mürəkkəb kommunikativ hadisə, bəzən isə konkret söhbət və ya janr kimi başa düşülür. Praqmatik və psixologiya nöqtəyi-nəzərindən diskurs ünsiyyətdə olan iştirakçıların interaktiv fəaliyyəti, məlumat mübadiləsi, bir-birinə təsiri , müxtəlif ünsiyyət strategiyalarından istifadə etməklə, onların şifahi və yazılı kommunikasiyadakı təcəssümüdür.” [31, s.108].

“Qay Kuk (Guy Cook) diskursu düzgün cümlə və ya düzgün cümlələr silsiləsi ilə uyğunlaşa bilən və ya uyğun gəlməyən, əlaqəli olduğu hiss edilən bir şeyi çatdırmaq üçün istifadə olunan dil və ya dil kimi təsvir edir. O, diskursun qrammatik cəhətdən düzgün olması lazım olmadığını, qısa söhbətlər və cızma-qara edilmiş qeydlər, bir roman və ya sadə izahlı bir şey ola biləcəyini irəli sürür.” [29, s.170]. Fikrimizcə, diskursun əhəmiyyətli tərəfi ondan ibarətdir ki, o qaydalara uyğunluğu ilə deyil, ünsiyyət qurması və onu qəbul edənlər tərəfindən ardıcıl olaraq tanınması ilə seçilir. Bunu da qeyd etmək lazımdır ki, dil sistemi, monoloq və ya mətn arasında vasitəçilik edən konvensiyalar diskursda təkrarlanır. Bu konvensiyalar, ünsiyyətdə iştirak edən şəxslərin virtual mövzulardan, linqvistik işarələrdən və digər struktur qəliblərdən hansını seçməli olduğunu təklif edir və mətnlərin başa düşülməsinə kömək olur.

Araşdırdığı işləri poststrukturalist və tənqidi nəzəriyyə ilə üst-üstə düşən dilçilərin diskursu cəmlilik kimi anlamaları ehtimalı yüksəkdir. Sadə dillə desək, “diskurs” sadəcə linqvistik bir termin deyil, həmçinin insanların düşünmə, danışma, qarşılıqlı əlaqə, yazma və davranışlarını idarə edə biləcək sosial və ideoloji təcrübədir.

“Görkəmli alim Sözenin fikrincə, diskurs qeyri-müəyyənlik sahəsidir. Bu qeyri-müəyyənlikdə mövcud olan şeylər dil və insandır. Diskurs sosial həyatın digər aspektləri ilə, məsələn, sosial, siyasi, mədəni və iqtisadi sahələrlə təmasda olur. Mətn ədəbi olub-olmamasından asılı olmayaraq diskursun öyrənilməsinə daxil edilir. Diskurs “İdeologiya, bilik, dialoq, ifadə, ifadə tərz, danışmalar, güc və gücün mübadiləsi yolu ilə fəaliyyətə çevrilən dil təcrübələri ilə bağlı proseslərdir”.” [12, s.99].

Diskursun öz daxili qaydaları var və bunlar nitqin və mətnin əsasını təşkil edir. Nəzəri yanaşmalar diskursu, “mətn kimi”, praktiki yanaşmalar onu insanların söhbətlərindən yaranan “fikir mübadiləsi” kimi görür.

Bart (Barthes) isə yazırdı ki, “Mətn işarələrin quruluşu deyil, işarələr qalaktikasıdır.” [12, s.140]. Buna görə də biz çox vaxt mətnə şərh veririk. Əgər biz mətni anlayırıqsa, bu o demək deyil ki, biz onun diskursunu ortaya çıxartmışıq və ya

anlamışığı. Biz bu mətnə diskurs kimi yanaşmalı və şərh etməliyik. Ümumiyyətlə, mətnin diskursu danışan və dinləyən, eləcə də yazıçı-oxucu arasında baş verən məntələrarası birlikdir. Natiqin sözləri, səsini xüsusiyyətləri, keyfiyyəti (mimika, jest və s.) diskurs olaraq hesab edilir. Oxucu hər hansı bir mətni şərh etməklə gizli olanı bir sirri açmır, natiqlərdən, yazıçılardan, personajlardan və aktyorlardan ibarət olan diskursun əsas xüsusiyyətlərini aydınlaşdırır.

Diskursda koheziyanın böyük rolu var. Koheziya anlayışı semantikdir. O hansısa şəkildə bir-birinə birləşən mətnin semantik xüsusiyyətidir; yəni mətn birləşdirdiyi cümlələri semantik cəhətdən bir-birinə bağlamağa meyillidir. Dilçi alimlər Halliday və Hassan iddia edirlər: “Koheziya orada baş verir ki, diskursun hansısa elementinin şərhı digərininkindən asılıdır. Koheziya qismən leksika, qismən də qrammatika vasitəsilə ifadə olunur.” [32, s.47]. Bu o deməkdir ki, koheziya mətn və ya cümlə daxilində qrammatik və leksik əlaqədir. Koheziya mətni birləşdirən və ona məna verən linklər kimi müəyyən edilə bilər. “Onun iki əsas növü vardır: struktur məzmununa istinad edən növü qrammatik və parçanın dil məzmununa istinad edən növü isə leksik koheziya adlanır.” [32, s.50].

Diskursda digər önəmli olan şey isə ardıcılıq (koherens) dır. O, əsasən mətn dilçiliyi tərəfindən tədqiq olunur. Yazıda ardıcılıq əldə etmək üçün bir cümlədən digərinə (və bir abzasdan digərinə) keçid məntiqli və rəvan olmalıdır. Əgər ani keçidlər ediriksə, bu zaman ardıcılıq pozulur. Mətn elementləri bir-birinə bağlıdırsa, birləşmiş olur. Mətn məntiqlidirsə, fikirlər ardıcıl olur. Koheziya obyektivdir, koherens isə subyektivdir. Ümumiyyətlə, ardıcılıq bir neçə cümləni vahid mətndə birləşdirməyə kömək edən semantik strukturudur. Ardıcılıq oxucunun/dinləyicinin biliklərinin əlaqəsi nəticəsində yaranır və oxucu onun köməyi ilə hər bir diskursu anlayır. Ardıcılıq təkcə bunlardan ibarət deyil, o, həmçinin psixi proseslər və mədəni biliklərlə də əlaqədardır. Məsələn: Ləman və Maral söhbət edirlər və Ləman soruşur: “Mənə bir az daha verə bilərsənmi?” Ona cavab olaraq, Maral deyir: “Bəli, əlbəttə ki, onsuzda çox etmişəm, nə vaxt istəsən, söylə.” Biz bu misalda Ləmanın tam olaraq nə demək istədiyini anlamırıq, lakin vəziyyətin kontekstindən asılı olaraq Maral bilir ki, O, keks istəyir. Beləliklə, Ləmanın açıq şəkildə nə istədiyini qeyd etməməsinə

baxmayaraq, onun diskursu da Maralınki kimi ardıcıldır. Əgər bir şeydə ardıcılıq varsa, bu o deməkdir ki, onun hissələri arasındakı əlaqə yaxşıdır və hamısı eyni istiqamətdədir. Ardıcılıq olmadan müzakirənin mənası olmur və ya dinləyicilərin izləməsi çətinləşir.

“Diskurs təhlili” ifadəsi ilk dəfə dilçi Zelliq Hərris tərəfindən 1952 -ci ildə yazılmış “Diskurs təhlili” adlı məqaləsində istifadə edilmişdir. “Onun sözlərinə görə, diskurs təhlili, təsviri dilçiliyin bir anda sadə bir cümlə həddindən kənarında davam etdirilməsi üçün əlaqəli nitqin və yazının təhlili üçün bir üsuldur.” [29, s.169]. Lakin belə bir reallıq var ki, diskurs təhlili üçün hərtərəfli və məqbul bir tərifin ortaya çıxması çətinləşir.

Diskurs təhlili, bəzi nəzəriyyə və analiz metodlarını dilçilik, sosiologiya, fəlsəfə və psixologiya kimi fənlərdən götürən geniş bir tədqiqat sahəsidir. Daha da əhəmiyyətli, diskurs təhlili bizi təhsil, mədəniyyətşünaslıq, ünsiyyətlə bağlı mövzuları nəzərə almaq üçün modellər və üsullar ilə təmin edir. Diskurs təhlili dilin formal xüsusiyyətlərinin öyrənilməsi ilə məhdudlaşmır; sosial və mədəni kontekstlərdə dilin hansı məqsədlə istifadə edildiyini də nəzərə alır.

“Diskurs təhlili, “oh” və ya “yaxşı” kimi sözlərin gündəlik edilən söhbətlərdə necə istifadə edildiyi kimi dar müstəvilərin araşdırılmasından tutmuş, təmsil olunan bir mədəniyyətdə dominant ideologiyanın öyrənilməsinə qədər son dərəcə geniş fəaliyyət sahələrini əhatə edir. Diskurs tədqiqatında pragmatik perspektiv daha çox professionallaşmışdır. Xüsusilə təhlil olunan diskurs söylənməyən və ya yazılmamış tərəflərə xüsusi diqqət yetirir.” [28, s.83].

Diskursun pragmatikasını yerinə yetirmək üçün biz qarşılıqlı əlaqə və söhbətin təhlili kimi ilk növbədə sosial məsələlərdən kənara çıxmalı, mətnə mövcud olan forma və strukturların arxasına baxmalı və arxa fonda olan bilikləri, inanclar və gözləntilər kimi psixoloji anlayışlara daha çox diqqət yetirməliyik. Diskursun pragmatikasında biz istər-istəməz natiqin və ya yazıçının nəyi nəzərdə tutduğunu və nəyi ifadə etmək istədiyini araşdırırıq.

Cümlənin sintaktik formasının mətn və diskurs qüvvələri tərəfindən idarə olunduğunu qavramaq bizi ritorika və üslubiyyət haqqında fikirlərimizi yenidən

nəzərdən keçirməyə çağırır. Ritoriklər və üslubiyyətlə məşğul olan tələbələr həmişə mətn və diskurs haqqında fikirləşirlər. Diskurs bəzi hallarda öz analizinin təbiətinə əsaslanaraq, yalnız məzmun və mətn arasındakı fərqi əks etdirmir, həm də başqa şeyləri özündə əks etdirə bilər. Bu zaman o iki cür: bir tərəfdə “Mətnçilik” və digər tərəfdə “Sosiologiya” kimi adlandırılı bilər:

- 1) birincisi, mətnin təhlili qabiliyyətini azaltmaqdan ibarətdir;
- 2) ikincisi isə, təhlil fəaliyyətlərindən ayrılıqda nitqi öyrənməkdən ibarətdir.

Mətn, kontekst və diskurs nitqin təbiətini və cəmiyyətdəki rolunu müəyyən edən növ və janrlarla sıx əlaqədədir. “Sosial hadisə kimi diskurs müxtəlif növlərdə şifahi şəkildə ifadə oluna bilər-məsələn, bədii, siyasi, media, akademik; həmçinin janr olaraq- roman, siyasi çıxışlar, qəzetlər, mühazirələr və s. kimi alt növ olaraq isə - qısa hekayələr, redaksiya sütunları və s. Mövzuya görə diskurs üç geniş kateqoriyaya bölünür:

- a) ədəbi;
- b) korporativ (media, siyasi, hüquqi və s.);
- c) akademik və ya elmi.” [34, s. 95].

Eyni zamanda, bütün diskurs növləri üçün uyğun olan bəzi vacib amillər var. Birincisi, nitq mətnində möhkəmlənir, ikincisi, dinləyicinin və ya oxuyucunun marağını oyatmaq və saxlamaq üçün qurulur. Ona görə də onun idrak əsası olmalıdır. Bundan əlavə, demək olar ki, bütün növlər güclü ideoloji olaraq qeyd olunur və mədəni motivasiyaya malikdir. Beləliklə, diskurs və onun növləri insandan (mətn və idrak) və cəmiyyətdən (ideologiya və mədəniyyət) asılıdır.

Amma təbii ki, diskursun növləri arasında bəzi fərqlər də var. Media və ya siyasi diskurslardan fərqli olaraq ədəbi və akademik diskurslar real vaxtda baş vermir, yəni ilkin şərtlər fərqlidir. Bütün diskurs növlərinin əsas xüsusiyyəti ondan ibarətdir ki, məsələn, siyasi və ya hüquqi diskurs bədii və akademik diskursdan daha çox inandırıcı, təsiredici və hətta manipulyasiyaedici olur.

Ünsiyyət təkcə real həyatda deyil, həm də uydurma aləmdə baş verdiyindən bu iki aləmdə olan mətnlər arasında fərqi qeyd etmək lazımdır. Real və bədii nitqdəki mətnlər əsaslı fərq ondan ibarətdir ki, onların müxtəlif konteks xüsusiyyətləri var.

Uydurma mətn oxuyucuya və ya dinləyiciyə birbaşa deyil, yalnız yazıçı vasitəsilə müraciət edir. Qəzetdə olan mətnin məqsədi məlumatlandırmaq, manipulyasiya etmək və oxuyucunu açıq və ya üstüörtülü şəkildə inandırmaqdır. Digər tərəfdən, bədii diskurs xaotik və virtual xarakter daşıyır. Bunun əsas səbəbi də odur ki, yazıçı potensial oxucunu və ya dinləyicini düşünməyə dəvət etmək istəyir.

“Praqmatik, diskurs təhlili və ya mətn dilçiliyindən metod və anlayışları istifadə edən bir yanaşmaların biri modallıqdır. Burada iki məqsədi ayırd edə bilərik, bunlar: bir əsərin təfsirləri üzərində işləmək və müxtəlif xüsusiyyətlərə görə təsvir edilə bilən bir korpusun dil xüsusiyyətlərindən model işləyib hazırlamaq.” [28, s.84]. Modallıq, əsəri analiz etmək iddiasıdır, kontekst və mətn arasındakı sərhədi, sadəcə əsəri deyil, eyni zamanda diskursiv cəmiyyətləri, bədii diskurs kimi daha böyük bir vahidi nəzərə alaraq sual altına alınma üçün sorğulayırlar.

Diskurs təhlili, müəyyən bir cəmiyyətin diskursiv praktikasının bir forması olaraq bədii diskursun funksiyasını anlamaq və ənənəvi stilistika kimi mətnləri qeyd etmək üçün istifadə edilə bilər. Beləliklə, onu dilçiliyin bədii araşdırmalara müdaxilə etmə üsullarından ayırmaq daha asandır.

Bədii mətnə diskurs elementi kimi baxdıqda onun intertekstuallığı ön plana çıxır. Onun şifahi strukturlarında biz müəllifin yazıçı həmkarları, rəqibləri, faktiki və ya mümkün auditoriyası ilə simvolik qarşılıqlı əlaqəsini izləyə bilərik. Mətn janrlar, ideologiyalar, nitq növləri və registrlərlə dialoq kimi özünü göstərir. Digər sənətlərin, mifologiyanın, dinin, siyasətin, hüququn, elmin, iqtisadiyyatın və s. diskurslara mövzu olan mətnin şüurlu və şüursuz reaksiyalarını özündə birləşdirir. Beləliklə, bədii mətn “həyat meydanında”, özünəməxsus tarixi və ictimailiyi ilə müşahidə olunur.

Bədii diskursun nə olduğu sualı çox dilşünasların tədqiqat planında olub. Yohansen bu suala cavab axtarırdı. O hesab edirdi ki, “bədii diskurs həyat təcrübəsi ilə sıx şəkildə bağlıdır, lakin o, özünü reallıqdan fərqli bir şey kimi təqdim etməyə davam edir.” [33, s.44].

Yohansenin fikrincə, “bədii diskurs özünəməxsus xüsusiyyətlərə malikdir: onda təqdim olunan dünya bədiidir; öz poetik funksiyasında dildən istifadə edir;

bu normaları aydınlaşdıran və konkretləşdirən hekayələr, personajlar və motivlər təqdim etməklə ümumən etibarlı sosial norma və dəyərləri yenidən nəzərdən keçirir, beləliklə, ümumi problemləri fərdiləşdirir və nümunələr təqdim edir.” [33, s.44]. Burdan belə bir nəticə çıxır ki, bədii diskurs, müəlliflərin və oxucuların baxışlarının reallığın və ya faydalılığın adi pragmatik meyarlarından asılı olmamasını təmin edir.

“Yohansenin müzakirə etdiyi bu ədəbi nitq qabiliyyətində bədii diskursun sosial zərurətinin açarı yadır. Ədəbiyyat başqa diskursları təqlid edərək, onların problemlərini mənimsəyər və uydurulmuş personajlar, hekayələr və motivlər vasitəsilə konkret şəkildə təsvir edir və nümunələr göstərir.” [33, s.45].

Bədii diskursun mimetik keyfiyyəti təkcə onda deyil ki, o, reallığı bədii şəkildə təqdim edir, real hadisələrin gedişatını təqlid edir, real duyğuların məzmununu saxtalaşdırır. Bundan əlavə, o, öz mətnlərinin digər bənzərsiz mətnləri və nitqləri təqlid etmək qabiliyyətinə görə mimetiktir. Bədii diskurs ədəbi strukturları təqlid edə bilər, o eyni zamanda bütün digər dörd sosial diskursları, hətta bəzən bir neçəsini eyni anda təqlid edə bilər.

Bədii diskursda xüsusi diqqət tələb edən əsas məsələlər fikrini çatdıran şəxsin (yazıçı və ya şairin) daxili dünyası, müəyyən ədəbi əsərlər yaradarkən psixoloji əhval-ruhiyyəsi, yazıçının ifadəli olmaq istəyidir. Bədii diskurs mətnində linqvistik elementlər, bəyanatlar, arqumentlər, vədlər, əmrlər, üzrxahlıqlar, dinləyiciyə və ya oxucuya təsir edən, həvəsləndirici hətta hərəkətə gətirən çağırışlar birbaşa ona ünvanlanmır. Bütün bu mesajlar yazıçının şüuru, mətn şəkilləri və alıcının qəbuledici qüvvələri vasitəsilə süzülür.

Əgər insanlar fikir mübadiləsi edirsə və onların arasında müvəqqəti kommunikativ razılaşmalar varsa, bu zaman bədii diskurs formalaşır. Ədəbiyyat elə bir sahədir ki, o həm qeyri-sabitdir, həm də diskurs kimi xüsusidir. Əslində fikirlərini, ideyalarını, mətnlərini öz oxucusuna və ya dinləyicisinə ötürən şəxs, onlarda müxtəlif reaksiyalar oyatmaq üçün bir sıra seçimlər edir. Bu seçimlərə bədii təsvir vasitələri – litota, hiperbola, metafora, metonimiya, inversiya daxildir. Yazıçı onlardan yaradıcı şəkildə istifadə edərək oxuyucunun diqqətini daha çox cəlb edir və onlarda maraq

oyadır. Bunların içindən metafora ədəbi nitqdə ən çox istifadə olunan linqvistik vasitələrdən biridir və nitqdə gizli məna metaforadan istifadə edərkən yaranır.

Gizli məna bütün mətni və ya onun hissələrini əhatə edir və əlavə məna yarada bilir. Mətn gizli mənası nitqin “semantik dərinliyində” yerləşir və analitik təfəkkür üçün zəruri rol oynayır. Niyə insanlar adətən gizli mənadan istifadə edirlər? Çünki lazımsız ifadə və ya sözlər işlətmək istəmir, pragmatik cəhətdən effektiv olmağa çalışırlar. İnsanlar həddən artıq uzun mətnlərdən istifadə etdikdə, onlar kommunikativ cəhətdən təsirli olmurlar, beləliklə gizli mənadan istifadə etməyə çalışırlar. Bəs gizli olmaq üçün əsas şərt nədir? Hər şeydən əvvəl, biz öz keçmiş və paylaşdığımız biliklərə güvənməliyik. Beləliklə, diskurs iştirakçıları arasında bölüşdürülən bilik gizli məna adlanır.

“Ədəbiyyat nəzəriyyəsi, bu yaxınlara qədər tətbiq olunduğu kimi, mətnlə demək olar ki, yalnız müəyyən bir növün nümunəsi və ümumi, təkrarlanan nümunələrin həyata keçirilməsi kimi maraqlanırdı.” [33, s.40]. Ədəbiyyatı diskurs kimi başa düşmək lazımdırsa, bədii mətn özünü müxtəlif nöqtəyi-nəzərdən üzə çıxarır: mədəni mənaların yaranması və işlənməsi tarixində dinamik, açıq və tək bir hadisə kimi; oxucunun oxu prosesində idrak sxemlərini, xatirələrini, biliklərini, baxışlarını və təcrübəsini aktivləşdirmək üçün təqdim olunan mətn dünyasından və onun subyektlərinin perspektivlərindən istifadə edən bir mexanizm kimi, oxucu onları faktiki hərəkətlərə çevirmək məcburiyyətində deyil, lakin oxuya bilər - oxumaq oxucunun mətnə münasibəti üçün çox vacib olan hobbidir .

Diskurs kimi nəzərə alınan ədəbiyyat fərdlər, qruplar, icmalar və institutlar arasında qarşılıqlı şifahi əlaqənin xüsusi sahəsini təmsil edir. O, tək-cə mətnləri, təsvirləri və ya onların mətnlərarası əlaqəsini deyil, həm də mətn media məhsulları ilə məşğul olan aktyorların təcrübələrini, habelə onların davranış ideologiyalarını və konvensiyalarını əhatə edir. Bədii diskurs öz mövzularını, semantik sahələrini, nitq növlərini, üslublarını, forma və janrlarını əsrlər boyu genişləndirmiş və inkişaf etdirmişdir. Buna görə də, mövzunun ədəbiyyatda tuta biləcəyi mövqelər çox vaxt başqa diskurslarda tuta biləcəyi mövqelərlə müqayisə oluna bilməz.

Məsələn, kolleksiyalarda və ədəbi jurnallarda çap olunan lirik şeirdən kənar, başqa yerdə kiminsə açıq şəkildə və təsirli bir ifadə ilə uşaqlıq sarsıntılarını açıqlamasını görə bilmirək. Kimsə romanın diskursundan başqa heç vaxt baş verməmiş uydurma insanlar və hadisələr haqqında bir neçə yüz səhifəlik hekayədə iştirak edə bilməz. Bədii mətnlərin iddia edilən fərqləndirici xüsusiyyətlərinin bir çoxuna ümumiyyətlə başqa diskurslarda da rast gəlmək olar; məsələn, psixanalitik sessiyada. Bu, belə bir nəticəyə gətirib çıxarır ki, ədəbiliyi ayrı-ayrı mətnlərlə bağlı deyil, yalnız diskurs səviyyəsində müzakirə etmək daha məqsədə uyğundur.

Ədəbiyyat bir diskurs olduğundan, onun əhatə etdiyi mətnlərin və janrların diapazonu, o cümlədən onların funksiyaları, formaları və mənaları müəyyən bir dilin və sosial qarşılıqlı əlaqə formalarının inkişafının bir hissəsi kimi dəyişir. Konkret olaraq, bədii diskursun xarakteri, forması çoxlu sayda amillərdən asılıdır. “Onları bu şəkildə sadalamaq olar: etnik dilin struktur təkamülü, ədəbiyyat anlayışı ilə ən çox əlaqəli olan mətnlə təmsil olunan mövzular və perspektivlər, bütövlükdə janr və media sistemləri və onların rollarının və fəaliyyətlərinin bölgüsü, mətnin paylanması, ədəbiyyatın digər sosial diskurslarla əlaqəsi və onun öz yaddaşına istinadı, yəni ədəbiyyatın öz keçmişindən məzmun və formalar üzərində mətnlərarası çəkilməsi və s.” [33, s.42].

“Ədəbiyyat antologiyası, universitetlərdə və ya məktəblərdə izahat təcrübələri, televiziya yazıçılardan müsahibə almaq bədii diskursun bir hissəsidir. Bu baxımdan, bədii diskurs təhlili ədəbi tənqidin yeni bir tendensiyası kimi deyil, “ədəbiyyat” obyektini qurmağın yeni yolu olaraq görülməlidir.” [28, s.84].

Beləliklə, bədii diskurs yalnız daimi nitq mübadiləsi və onun aktyorları arasında müvəqqəti kommunikativ razılaşmaların qurulması yolu ilə formalaşır. Ədəbiyyat açıq-aydın qeyri-sabit bir sahə olsa da, o, həm də məhz diskurs kimi sosial və linqvistik qarşılıqlı əlaqənin xüsusi sahəsidir.

Dil sosial varlıq olan insanların bir-birləri ilə ünsiyyət qurması və eyni zamanda öz varlığını üzə çıxarması üçün ən effektiv vasitədir. İnsanlar dildən istifadə edərək başqa əsrlərdə yaşamış insanlarla ünsiyyət qura, həmçinin gələcək nəsillərə informasiya ötürə bilirlər. Ona görə də dil bir tərəfdən ifadə vasitəsi olmaqla yanaşı,

həm də fikrin formalaşmasında, inkişafında və konkretə çevrilməsində fəal rol oynayır. İnsanlar tərəfindən şüurlu şəkildə yaradılan simvollar sistemi olan dil bir mədəniyyət nümunəsidir. Dil bir fikri səsli və yazılı şəkildə ifadə edən formadır.

Dil insanın dünyadakı yerini və dəyərini müəyyən edir. Danışq qabiliyyəti insanı insan edən keyfiyyətlərdən biridir. O, insanın hisslərini, düşüncələrini, istəklərini bütün incəlikləri ilə ortaya qoymağa və həyatını davam etdirməyə imkan verir. Dilin gündəlik həyatda yeri göz qabağındadır. İnsanın daim istifadə etməli olduğu bu alət bütün bəşəriyyətin istifadə etdiyi əsas qabiliyyətdir. Nə qədər primitiv olsa da, bu aləti hələ inkişaf etdirməyən heç bir cəmiyyət yoxdur.

“Dil həm insanın, həm də dünyanın güzgüsü olduğundan, hər bir fərd nə olduğunu, hansı keyfiyyətə malik olduğunu dili ilə ortaya qoyur. Çünki insanların varlıq dünyası haqqında nə düşündüklərini dil vasitəsilə öyrənirik. Ona görə də insan nədirsə, dil sayəsində odur. Dildə danışanın da o dilin düşüncə tərzinə sahib olduğu üçün dil insanı formalaşdırır, ona düşüncə təzi verir. Ən effektiv və uğurlu düşüncə təzi ana dilinin təqdim etdiyi düşüncə təzi olduğundan, “dil bizim qarşımıza uğurlu düşüncə kimi çıxır”.” [13, s.67].

Dil anlayışına düşüncənin nöqtəyi nəzərindən baxanda, insanı insan edən hər şeyin dildə böyük ölçüdə yer aldığı və ya əks olunduğu görülür. Həqiqətən də dil fərdin şüurunu formalaşdıran təməldir. Dil şüurla sıx bağlıdır, onun köklərinə, dərinliklərinə qədər uzanır. Düşüncə, ağıl, bilik və ixtira ancaq dillə mümkündür. Dil dünyanı yaddaşımızın hökmranlığına salan əsas vasitədir, əsas ifadə üsuludur. O, insan həyatının bütün hissələri ilə iç-içədir. O, həm insanın daxilində, həm də xaricindədir; həm subyektiv, həm də obyektivdir. Gündəlik tələbatdan tutmuş bədi fəaliyyətlərə qədər hər şeydə dilə ehtiyac vardır.

Dil insan üçün informasiya sahəsi yaratmaq və istehsal olunan məlumatı qorumaq funksiyasına görə insan biliyinin əsasını təşkil edir. Bilik o zaman mənə kəsb edir ki, o, insanın diqqətini cəmlədiyi obyektə əldə etdiyi məlumatı dil qəlibi ilə əvəz edərək konseptual formaya çevirsin. Keçmişin və indinin təcrübə və biliklərindən bəhrələnmək yalnız biliyin dil vasitəsilə ötürülməsi ilə mümkündür.

Ümumiyyətlə, dil insanlarla ünsiyyətdə, eləcə də idraki məqsədlər üçün istifadə olunan mürəkkəb işarələr sistemindən ibarətdir. Lakin bu o demək deyil ki, insan öz düşüncələrini, hisslərini, təcrüblərini təkcə dil vasitəsi ilə ötürür, o, bunları dilin tərkibinə daxil olmayan mimika və ya jestlər vasitəsilə də ötürülə bilər. Dil haqqında danışarkən, nitqin də rolunu vurğulamaq lazımdır. Belə ki, dil nə qədər ümumdirsə, nitq bir o qədər fərddir, yəni, dil cəmiyyətdə hər kəs tərəfindən eyni şəkildə istifadə olunur, lakin nitq fərdin öz şəxsi xüsusiyyətlərini daşıyır. Dil və nitqlə ayrılmaz şəkildə bağlı olan digər bir amil isə təfəkkürdür və bu əlaqə çox mürəkkəb xarakterə malikdir. Dil təfəkkürün hissiyyatla dərk edilən tərəfi olmaqla, insanın düşüncələrini real varlıqla təmin edir.

İstər varlıqların adlandırılmasında ortaya çıxan fərqlər, istər dildən-dilə keçən sözlərin istifadəsinin dəyişməsi, istərsə də mədəniyyət və məişət şəraitinin fərqliliyi göstərir ki, insanlar ətraf mühiti və gerçəkliyi ifadə edərkən obyektiv hərəkət etmir. Dillər, bir çox alimlərin və müxtəlif cərəyanların qəbul etdiyi kimi, reallığı və dünyanı əks etdirmir, onların insanların zehni süzgəcindən keçən formalarını əks etdirir.

Bir çox alimlərin ortaq fikri bundan ibarətdir ki, dil, ən başda düşüncələr daxil olmaqla, arzuların, qəzəbin, sevincin, kədərin, bir sözlə, ruhdakı hər cür duyğuların ifadəsidir. Alimlər onu da vurğulayırlar ki, dil elə bir alətdir ki, o bizə fikrimizi ifadə etmək üçün imkan verməsinə baxmayaraq, ondan ehtiyatla istifadə etmək lazımdır.

“Lügətlərdə düşünmə prosesi “nəyisə öz zehində təsəvvür etmək, alınan məlumatlara zehni fəaliyyət tətbiq etməklə fikir yaratmaq, fikir sahibi olmaq; düşünmək; dizayn etmək”; düşüncə isə “ağlın bir şey haqqında malik olduğu düşünmənin məhsulu olan anlayış, ideya” kimi müəyyən edilir.” [37].

Düşüncə anlayışı çox mürəkkəb bir quruluşa malikdir. Bu mürəkkəblik düşüncənin psixoloji, sosioloji və mədəni ölçüləri ilə bağlıdır. Qədim dövrlərdən bu günə qədər gedən prosesdə müzakirə edilən və başqa bir anlayışla əlaqələndirilməsi istənən düşüncə anlayışı tarixi prosesdə daim gündəmdə olmuşdur. Ümumi olaraq baxanda, düşüncənin zehni bir fəaliyyət və daxili nitq olması ilə bağlı çoxlu fikirlər vardır.

“Antik yunanintanda filosoflar insanı düşünən heyvan kimi tərif edirdilər. İnsan mədəniyyəti yaradan və yaradıcı varlıqdır. İnsanın bu xüsusiyyətləri və imtiyazları düşüncə gücünə əsaslanır. İnsan öz zahiri və daxili aləmində əşya, hadisə və faktlar arasındakı əlaqələri görür, müqayisələr aparır və son olaraq, müəyyən nəticələr çıxarır. Beləliklə, kainatdakı varlıqlar və hadisələr arasındakı əlaqələrdən nəticə çıxarmaq, düşünmə; Düşünmədən çıxarılan nəticəyə də düşüncə deyilir.” [38].

Düşüncə qabiliyyəti insanı digər canlı varlıqlardan fərqləndirən əsas xüsusiyyətlərdən biridir. İdeyaların şüurlu şəkildə ifadəsi olan düşüncə dildə ifadə olunur. Beləliklə, dil düşüncənin ötürücüsüdür. Rəsm, musiqi, heykəltəraşlıq və davranış fikrin ötürülməsi üçün istifadə edilən başqa vasitələrdir. Lakin bunlardan ən əlverişlisi dildir və insan şüuruna hərəkət üçün ən çox yeri o verir. Ondan başqa heç bir ifadə vasitəsi insanlara mürəkkəb və mücərrəd düşüncələrini təfərrüatlı şəkildə ifadə etmək imkanı vermir.

Ən qədim zamanlardan dil və düşüncə arasındakı əlaqə alimlər və dilşünaslar tərəfindən tədqiq edilən mövzulardan biri olmuşdur. Tarixin antik dövrlərinə nəzər saldıqda Platonun fikirləri daha çox önəm daşıyır. O, təfəkkürü bir yandan “daxili nitq” adlandırsa da, digər tərəfdən onun çatışmazlıqları olduğunu da qeyd edirdi. Platonun fikrinə görə dil, həqiqəti ifadə etmək üçün həm avantaj, həm də dezavantaj idi. Platon dil və düşüncə arasında fərq qoymadığı halda, sonrakı əsrlərdə bəzi dilçilər dil və düşüncənin iki ayrı funksiya, müxtəlif keyfiyyətlərə malik iki mənəvi akt olduğunu müdafiə edirdilər.” [10, s.33-34].

Dil və təfəkkür arasında olan əlaqə məntiqi xarakter daşıyır. Reallığın əks etdirilməsi düşüncə tərəfindən həyata keçirilir. Düşüncənin məntiqi tərəfi dedikdə, təbiət və cəmiyyət haqqında olan bütün maddi və mücərrəd şeylərin inkişaf ilə bağlı olan qanunlar, eləcə də dünyanın məzmununun inkişafı və dərk edilməsi nəzərdə tutulur.

Platondan sonra antik çağ müəlliflərindən olan Aristotel qrammatika haqqında danışarkən onun təfəkkür məhfumuna aid olduğunu bildirirdi [39].

Ədalət, vicdan, mərhəmət, insaf, nəsihət, fəzilət, yorğunluq kimi məfhumları dilsiz, dilə əl atmadan düşünüb asanlıqla izah etmək demək olar ki, mümkünsüzdür.

Mövzunun bu cəhətlərini nəzərə alsaq, fikrin dil olmadan həyata keçirilə bilməyəcəyi mühakiməsi ağırlıq qazanır. Çünki düşüncə öz varlığını dillə təmin edir, dillə canlanır.

Düşüncə dil vasitəsilə var olmaq imkanına sahibdir, ona görə də dilin düşüncə baxımından əhəmiyyəti kifayət qədər böyükdür. Düşüncənin ikimənalı və dumanlı olmaqdan xilas olması da məhz dil sayəsindədir. Düşüncə formalaşmış, müəyyən nizama salınıb, dillə həyatını davam etdirərkən düşüncədən tamamilə azad dil boş qəlib kimidir. Aralarındakı məcburi münasibətdən asılı olaraq, düşüncə mövcud olan şeylərə nüfuz etməklə yeni məfhumlar yaradaraq dili zənginləşdirir, zənginləşmiş dil isə düşüncənin varlığa daha dərinlən nüfuz etməsinə şərait yaradır.

Dil, düşüncə və düşüncə də dillə bağlıdır, onlar bir vərəqin iki üzünü kimi ayrılmaz hissələrdir. Dil düşüncənin qəlibidir, qabıdır, vasitəsidir. Düşüncəni təcəssüm etdirən dildir. Dildə təcəssüm olunmayan düşüncə düşüncə deyil. Düşüncənin fikir olması və düşüncə dəyərinə sahib olması üçün sözə çevrilməlidir, biz onu söz və cümlələrlə ifadə edib başqalarına ötürürük. Bundan əlavə, sözlər kainatdakı varlıqların linqvistik qarşılığıdır, insan kainatdakı varlıqların və hərəkətlərin varlığını ancaq onlara ad verməklə dərk edə bilər. Danışanın işlətdiyi sözün qarşılığı olan varlıq dinləyicinin beynində ancaq sözün köməyi ilə meydana çıxır. İfadəsi mümkün olmayan bir varlıqdan və ya düşüncədən danışmaq mümkün deyil.

Hisslərlə dərk etdiyimiz maddi və ağıl vasitəsilə tapdığımız mücərrəd varlıqların, hərəkətlərin də dildə söz kimi qarşılığı var. Təbiidir ki, dildə qarşılığı olmayan varlıq və ya hərəkət insan düşüncəsində də mövcud deyil. Deməli, dildə qarşılığı olmayan bir şeyin insan düşüncəsində də qarşılığı yoxdur. Düşüncənin təməli sözlərdir. Düşünmə qabiliyyətimiz sayəsində sözlə düşünürük; “Dil düşüncənin evidir.” sözü bu həqiqəti ifadə edir. Başqa sözlə desək, dil düşüncənin var olması və varlığını davam etdirmə bilməsi üçün zəruri şərtidir.

Dil və düşüncə arasındakı əlaqəni genişləndirən, bu münasibətdə cəmiyyət və mədəniyyətin həlledici rolunu vurğulayan şəxs XIX əsrin mütəfəkkiri Vilhelm fon Humboldtdur. “Humboldt bildirir ki, dil insan şüurunun yaradıcılıq qabiliyyətinin

nəticəsidir və hər bir dil istifadə olunduğu cəmiyyət üçün xüsusi mülkiyyət mənasını verir. Ona görə də hər bir dilin öz quruluşu, səsi, sözü və s. xüsusiyyətləri var hansı ki, onu digər dillərdən fərqləndirir. Humboldt da, Herder kimi, düşüncə və dil arasında paralel əlaqə olduğunu bildirərək, dillərin öz keçmişinin məhsulu olduğunu, keçmişdən o günə qədər olan qavrayış və düşünmə proseslərini dildə əks olduğunu irəli sürmüşdür. Dillər arasındakı fərqlər təkcə səs, söz və quruluş kimi formal fərqlər deyil, həm də həmin dili danışanların yaşadıkları cəmiyyət və mədəniyyətlə əlaqədar olaraq əsasən reallığın qavranılması, şərh edilməsi və çatdırılması yolları ilə bağlı olan fərqlərdir. Humboldta görə, bir cəmiyyəti, mədəniyyəti dərk etməyin ən əsas yollarından biri həmin cəmiyyətin dilini öyrənməkdir.” [11, s.27].

Dil düşüncənin yaranmasına, eyni zamanda onun izahına və düşünmə sahəsinin genişlənməsinə imkan verir. Bu xüsusiyyətindən asılı olaraq dil düşüncənin meydana gəlməsində vasitəçilik etməklə yanaşı, onun formalaşmasında da rol oynayır. Məhz bu xüsusiyyətlərə görə belə çıxır ki, dilin strukturu ilə bütün digər intellektual fəaliyyətlərin uğuru arasında aydın əlaqə var. “Humboldta görə, böyük və dahiyənə düşünmə fəaliyyətinin yaranması yalnız xalqın dilinin inkişafı lazımı səviyyəyə çatdıqda baş verir.” [40].

Ona görə də yaradıcı düşüncə xarici dil ilə deyil, ana dili ilə reallaşa bilər. Bunun ancaq bu şəkildə baş verə biləcəyini düşüncə tarixi də sübut edir. Ona görə də assosiasiya yaratmayan sözlərlə dolu bir dillə yaradıcı düşünmək demək olar ki, qeyri-mümkündür.

Bildiyimiz kimi, gündəlik həyatımızda başımıza gələn hadisələri, ətrafımızda gördüklərimizi və ya düşüncələrimizi paylaşmaq üçün davamlı olaraq dildən istifadə edirik. Bununla belə, dünyada istifadə olunan çoxlu müxtəlif dillər var və bu dillər anlayışları ifadə etmək baxımından çox müxtəliflik nümayiş etdirir. Məsələn, gəlin, bir dostumuzun iki gün əvvəl yeməxanada yıxıldığını düşünək. Keçmişdə bu hadisəni təsvir edərkən, əgər ingilis dilində danışırıqsa, hadisənin nə vaxt baş verdiyini göstərməliyik. Eyni hadisəni təsvir edərkən azərbaycanca danışırıqsa, dostumuzun -dı və ya -mış ilə keçmiş zaman şəkilçilərindən istifadə edərək yıxıldığını şahid olub-olmadığımızı əlavə etməliyik. Bu halda ana dili ingilis,

azərbaycan və ya başqa dildə danışan insanların dünyanı qavrama yolları, düşüncə tərzlərinin bir-birindən fərqli olub-olmaması sualı ortaya çıxır. Bu sualın cavabı bir sıra dilşünaslar tərəfindən araşdırılmışdır.

Dil danışanların dünyagörüşünü, qavrayışını özündə əks etdirir. Dilin düşüncənin ifadəsində əsas rol oynadığı iddiasının əsası Antropoloq dilçi Edvard Sapir və onun tələbəsi Li Uorf tərəfindən qoyulmuşdur. Sapir-Uorf fərziyyəsinə görə, dillər düşüncə tərzini də müəyyən edir və buna uyğun olaraq bir dildə mövcud olan fərqi başqa dildə tapmaq olmaz. Biz təbiəti ancaq dilimizin imkan verdiyi dərəcədə ifadə edə bilərik. Bu nəzəriyyə görə, dillər fərqli olduğu kimi, onların düşüncə tərzində də fərqlidir. Hər bir cəmiyyət fərqli dillərə sahibdir, belə ki, hər birinin fərqli düşüncə sistemi var. Məsələn, əgər hansısa dildə eyni bir söz bir çox əşyanı adlandırmaq üçün istifadə edilsə, Azərbaycanca danışan biri bunu qəribə qarşılayacaq və yadırgayacaq.

Sual yaranır ki, bəs dilimizdə olmayan bir məfhumu başa düşə bilərikmi? “Məsələn, isveç dilindəki “gökotta” sözü “quşların səsinə dinləmək üçün sübh tezdən qalxıb çölə çıxmaq” mənasını verir. Portuqal dilindəki “saudade” sözü “birinin yoxluğuna olan dərin həsrət və bir zamanlar itirdiyin bir şeyin bir daha sənə ola bilməyəcəyini anladığın zaman hiss etdiyən hiss” deməkdir.” [41]. Bu o demək deyil ki, biz bu hissi anlamırıq və ya azərbaycan dilində heç bir söz eyni mənəni vermədiyi üçün bunu yaşamamışıq. Əsas səbəb ondan ibarətdir ki, bu sözlərin istifadə edildiyi cəmiyyətin düşüncəsi ilə bizimki arasında fərq var.

Dil və düşüncə arasında əlaqədən danışarkən, bəzi hallarda anlaşılmazlıqlar baş verir. Məsələn, bəziləri düşünür ki, dil olmadan düşünmək qeyri-mümkündür. Fəqət bu doğru deyil, düşüncə prosesi dil olmadan da baş verir. Biz uşaqlıqda danışmağa başlamadan əvvəl düşünürük. Məsələ ondan ibarətdir ki, bir çoxumuzdan həmin dövrü xatırlayıb xatırlamadığını soruşsaq, cavab neqativ olacaq. Sahib olduğumuz ilk düşüncələrimiz fərqli bir şəkildə beyində "kodlaşdırılır".

Əlavə bir dil öyrənərkən, biz o fikirləri qiymətləndirə bilmirik, çünki düşüncə tərzimizi dəyişdirməli oluruq. Nə vaxt ki, biz birdən çox dildə danışa bilirik, öz zaman düşüncələrimizi də bir neçə şəkildə formalaşdırmağa başlayırıq. İnsanlar danışarkən istifadə etdikləri söz və cümlələrin əsl mənası haqqında düşünməzlər.

İnsanların çoxu tam bütöv cümlələr şəkilində yox, assosiasiyalarda düşünür, yəni daha çox sözləri fikirləşir. Bu həm də o deməkdir ki, düşüncələrimiz danışığıla ifadə olunmadan əvvəl natamam olur.

Dil və düşüncə bir-birinə nə qədər bağlı olsa da, onlar arasında müəyyən fərqlər var:

1) İnsan dünyanı dil və düşüncə vasitəsilə əks etdirərkən onlar arasında əlaqə yaranır, biz bu əlaqəni psixi və linqvistik strukturlar arasında olan sadə uyğunluq kimi göstərə bilmərik. Hər bir sağlam insan düşüncəyə malikdir və ümumi xarakter daşıyır, dil isə çox fərqlidir, təbiətdəki hər bir canlının – insanın, heyvanın hətta bitkinin də öz dili var.

2) Həm dil, həm də düşüncə fərqli struktura sahibdir. Dərketmə, mülahizə, qərar düşüncənin əsas vahidləridir. Fonem, morfem, söz, cümlə, söz birləşmələri isə dilin tərkibinə daxildir;

3) Dil və düşüncənin inkişaf prosesləri fərqlidir, insanın şəxsi fəaliyyəti, cəmiyyət, mədəniyyət dilə təsir edir və onu inkişaf etdirir, düşüncənin inkişafına isə məntiqi qanunların mənimsənilməsi, subyektin idrak qabiliyyətləri kömək edir. Baxmayaraq ki, dil və düşüncə arasında belə ziddiyyətli vəhdət var, onlar bir-birinə qarşılıqlı təsir göstərir. Biz düşüncəmizi bir çox dildə ifadə edə bilərik. Nə vaxt ki, dil yaxşı fikirlər və ya düşüncələr ilə əhatə olunur, o zaman ondan daha səmərəli şəkildə ifadə edilir, əks halda dinləyicinin danışandan eşitdikləri hər hansı bir səsdən-qapının cırıltısı, kanalizasiya ventilyasiyasının gurultu səsi və ya küləyin uğultusundan fərqlənir.

Düşüncə dilə bir çox şəkildə təsir edir:

a) Dilin və nitq ifadələrinin mənalı əsasını düşüncə təşkil edir;

b) Nitq fəaliyyətində dil vasitələrinin düzgün istifadə edilib-edilməməsinə düşüncə nəzarət edir, o həmçinin, ünsiyyət prosesində dildən istifadənin düzgünlüyünü müəyyən edir;

c) Düşüncə dildə əks etdirilən bilikləri, ondan istifadə təcrübəsinin inkişafını və böyüməsini təmin edir;

d) Dil mədəniyyətinin səviyyəsini düşüncə müəyyən edir; Düşüncə nə qədər zənginləşdirilirsə, dil də bir o qədər zənginləşir.

Beləliklə, yuxarıda da qeyd etdiyimiz kimi, bu uzun müddətdir ki, dilçilik, fəlsəfə, psixologiya və antropologiyada qızgın müzakirələrə səbəb olan və tarixinin uzunluğundan göründüyü kimi, sadəcə olaraq “hə” və ya “yox” cavabı ilə cavablandırılı bilməyən sualdır.

Nəticə olaraq, düşüncə dil vasitəsilə baş verdiyi kimi, fikrin ifadəsi də dil vasitəsilə baş verir. Başqa sözlə, dil düşüncəni özündə saxlayan və daşıyan qabdır. Buna görə də, bir millətin məfkurəsi və düşüncəsi sahib olduğu dilin zənginliyi ilə eyni səviyyədədir. Necə ki, dilin inkişaf etməsi düşüncədən asılıdır, eləcə də düşüncənin düzgün şəkildə ötürülməsi dildən asılıdır. Dil təkəcə ünsiyyət və ya düşüncənin inkişafına imkan vermir, həm də millətin düşüncə tərzinin formalaşmasında böyük rol oynayır. Ona görə də ana dilinin sağlam və ardıcıl inkişafına ciddi yanaşmaq lazımdır.

1.2. Bədii diskursun əsas tipləri

Ümumiyyətlə, kimsə ünsiyyət qurmaq üçün dildən istifadə etdiyi zaman diskursdan istifadə edir. Diskurs, bizə insanların dünyanı necə gördüyü ilə bağlı məlumat almağa və fikir formalaşdırmağa kömək edir. Ən əsası diskurs ünsiyyət kimi görünə bilər, lakin ünsiyyət bir-birimizlə, özümüzə və cəmiyyətlərimizlə qarşılıqlı əlaqəmizdir. Yazılı ünsiyyət – istər roman, şeir, istərsə də qeyri-bədii ədəbiyyat, kitablar, məktublar, gündəlik qeydləri və ya e-poçtlar - cəmiyyətin məlumatı necə paylaşdığına dair qeydlərdir. Onlar bizim niyə belə düşündüyümüz və insanlar və ideyalarla necə əlaqə saxladığımız barədə məlumat verir, həmçinin davranışa, münasibətlərə və sosial dəyişikliklərə təsir göstərirlər.

Müəllifin yaratmağa çalışdığı dünyanı oxucuların necə başa düşməsi üçün diskurs çox vacibdir, lakin onun funksiyası hər hansı bir ədəbi əsərdən daha genişdir. Deməli, yazıçının işi hekayələr söyləmək, fikirləri bölüşmək və məlumat yaymaq üçün ilk növbədə diskursa əsaslanan işdir. Əslində, diskurs olmasa, ədəbiyyat da

olmazdı. Çox vaxt müəlliflər, yazıçılar və natiqlər eyni anda iki və ya daha çox üsuldan istifadə edirlər. Fərqli növlər adətən müxtəlif vəziyyətlər üçün daha uyğundur və adətən hər birinin olduqca fərqləndirici xüsusiyyətləri və məqsədləri olur. Çox vaxt yazıçılar və natiqlər fikirlərini çatdırmaq və nəzərdə tutulan auditoriyaya çatmaq üçün ən təsirli olacağını düşündükləri üsullardan istifadə edirlər. “Bəzi alimlər bədii diskursu dörd əsas növə bölürlər: arqument, təsvir, rəvayət və ekspozisiya.” [42].

“Arqumentin məqsədi məntiq və mülahizə vasitəsilə oxucunu inandırmaqdır. Arqument yazıçının doğru hesab etdiyi inanc və ya fikrə əsaslanır. Bu fikrin ifadəsi “tezis” adlanır.” [42].

Arqument dedikdə dialoq şəklində edilən mübahisə və ya söhbət ağla gəlir. O, Adətən mübahisənin əvvəlinə yaxın açıq şəkildə təqdim olunur. Yazıçı konkret bir iddia irəli sürür və sonra bu iddianı təsdiq edən dəlillər təqdim edir. Oxucuları fikirlərinin doğruluğuna inandırmaq üçün yazıçı tezisini dəstəkləmək üçün bir iş qurmalıdır. İşin qurulması tezis qəbul edilməsinin səbəblərini təqdim etməyi və sonra səbəbləri dəstəkləmək üçün sübut təqdim etməyi tələb edir. Oxucu səbəbləri və dəlilləri qəbul edərsə, o zaman tezislə razılaşmalıdır. “Arqumentativ diskurs arqumentlər və əks arqumentlər sisteminin qurulmasının uyğunluğu ilə xarakterizə olunur.” [16, s.93].

Akademik esseləri yazanlar oxucuları geniş yayılmış tezis həqiqətinə inandırmaq üçün bədii diskursun bu növündən istifadə edir.

Arqumentin üstünlükləri çoxdur, o oxucuya personajlar, onların sosial vəziyyəti, olduqları yer və vaxt haqqında məlumat verir. Bu zaman mübahisənin məqsədi, eləcə də səbəbi oxucuya daha aydın olur. “D.Kunzun “Qaranlığın Gözləri” romanında arqumentli bir dialoqa baxaq:

-“Elliot: You’ll probably need professional help to catch him in one of his tricks.

- Tina: You mean the police?

-Elliot: I don’t think the police would be much help. They probably won’t think it’s serious enough to waste their time. After all, you haven’t been threatened.

- Tina: There is an implicit threat in all of this.

- Elliot: Oh, yeah, I agree. It's scary. But the cops are a literal bunch, not much impressed by implied threats.

- Tina: Then what did you mean when you said I'd probably need professional help to catch this creep?

- Elliot: Private detectives.

- Tina: Isn't that melodramatic?" [59, s.112].

Bu dialoqda mövzu ondan ibarətdir ki, Tina qorxur və Elliot ona kömək etməyə çalışır. Personajlar öz arqumentlərini söz və cümlələr ilə ifadə edib. Söhbətin hər bir sonrakı arqumenti əks arqumentlə müşayiət olunur. Bu dialoqdakı şəxslərin arqumentləri və əks arqumentləri kifayət qədər təsir edicidir.

Bədii diskursun bu tipinin "inandırma" kimi tanınan variasiyası da var. Çox hallarda arqument inandırma ilə eyni olmur, baxmayaraq ki, ikisi adətən qarışdırılır. Arqument və inandırma iki əsas şəkildə fərqlənir. Bunlardan birincisi, niyyətdir. Arqumentin məqsədi ondan ibarətdir ki, o, məntiqi razılığa gəlmək üçün səbəblər və sübutlar təqdim edir, inandırmanın məqsədi isə oxucunun öz inancına uyğun hərəkət etməsinə nail olmaq üçün bundan kənara çıxır. İkinci fərq adətən taktika ilə bağlıdır və bir çox linqvistik ekspertlər inandırmağa faktiki danışıq səviyyəsindən daha çox üslub məsələsi kimi baxırlar.

Əvvəldə də vurğulandığı kimi, dinləyicinin sözügedən mövzuda nəzəri baxımdan məntiqi razılığa gəlməsi üçün bəzi müəlliflər sübutlarla çıxış edirlər. Lakin bununla yanaşı inandırma dinləyicinin sözügedən fikrin məğzini başa düşməsinə, eləcə də buna uyğun rəftar etməsinə şərait yaradır.

Təsvir oxucu üçün duyğularla bağlı təcrübədir. İnsanlar təsvirdən istifadə etdikdə, bir şeyi təsvir etmək üçün ümumiyyətlə beş insan duyğusundan birindən istifadə edirlər ki, o, dərhal yaddaqalan və əlaqəli olsun. Təsvir, oxuyucunun zehində təqdim olunan məlumatın şəkillərini inkişaf etdirməyi hədəfləyir. Təsvir esse və ya hekayədəki əşyaların necə göründüyünü, səsləndiyini, hiss etdiyini, dadını və qoxusunu izah edir. İsimlər və sifətlər insanın, yerin və ya əşyanın maddi cəhətlərinə görə necə olduğunu göstərə bilər.

Yazıçı oxuyanlara və ya dinləyicilərə təsvir olunan şey haqqında şüurlarında həmin obyektə yaratmağa kömək etmək üçün təsviri dildən istifadə edir. Ətrafda olan əşyalar, baş verən hadisələr, canlı varlıqlar təsvir edilə bilər. Təsvirin əsas məqsədi ondan ibarətdir ki, o, oxucuya təkcə mövzu və ya mövzu haqqında məlumat vermək deyil, həm də o prosesi göstərməyə çalışır.

Bir şeyin necə göründüyü, nə kimi səsləndiyi, necə hiss etdiyi, həmçinin, qoxusu və ya dadının necə olduğu təsvir vasitəsi ilə ifadə olunur. Lakin təsvir çox vaxt oxuculara personajları, parametrləri və hərəkətləri vizuallaşdırmaq imkanı verməkdən daha çox şey etməyə çalışır. O, həmçinin oxuyucuda əhval-ruhiyyə və ya əsərin atmosferini oyatmağa cəhd edə bilər və bu halda bənzətmə və metaforadan istifadə edilir. Romanlar, qısa hekayələr və şeirlər, oxucuları əyləndirmək və hərəkətə gətirmək üçün təsvirin gücündən asılıdır.

Bəzi hallarda təsvirin bu funksiyaları yazıçılar tərəfindən səhv anlaşılır. Təsvir, heç vaxt xüsusilə nəzərə çarpan olmamalıdır, o, məlumatı örtülü şəkildə verməlidir. Belə bir sual yaranır ki, oxucunun fikrini dağıtmadan, hekayənin axış prosesini ləngitmədən təsvirdən maksimum faydalı şəkildə necə istifadə edilə bilər? Bir personaj otağa girəndə və ya bir qalaya girdikdə və ya qərribə bir planetə endikdə, bunun arxasında hekayə və xarakterin inkişafı ilə əlaqəli bir səbəb olmalıdır. Səbəb personajın özünəməxsus psixi və emosional vəziyyətini verir. Bu vəziyyət daha sonra səhnənin təsvir olunma tərzini aşılamaq üçün istifadə edilə bilər. Eynilə, səbəb və emosional vəziyyət səhnənin tempinə və tonuna təsir göstərir.

Təsvirə misal olaraq Rebekka Hardinq Dəvisin Dumanlı Şəhərin təsviri nümunəsini verə bilərik:

“The idiosyncrasy of this town is smoke. It rolls sullenly in slow folds from the great chimneys of the iron-foundries and settles down in black, slimy pools on the muddy streets. Smoke on the wharves, smoke on the dingy boats, on the yellow river—clinging in a coating of greasy soot to the house-front, the two faded poplars, the faces of the passers-by. The long train of mules, dragging masses of pig-iron through the narrow street, have a foul vapor hanging to their reeking sides. Here, inside, is a little-broken figure of an angel pointing upward from the mantel-shelf; but

even its wings are covered with smoke, clotted and black. Smoke everywhere! A dirty canary chirps desolately in a cage beside me. Its dream of green fields and sunshine is a very old dream—almost worn out, I think.” [61, s.12].

“Rəvayət hekayəni oxucuya təqdim edən yazılı şərhdir.” [43]. Başqa sözlə, nağılcının səsidir. O, oxucuda emosiya və empatiya doğurur və oxucunu səhifəni çevirməyə məcbur edən dil vasitəsilə oxucunu cəlb edir. Hekayənin yazılmasının və ya danışmağın əsas məqsədi, adətən, tamaşaçılarda müəyyən bir mövzu ilə bağlı fərqli hisslər yaratması üçün bir hekayə danışmaqdır. Bu bədii diskurs növü adətən asanlıqla əlaqələndirilə bilən ümumi təcrübələrə və ya emosiyalara əsaslanaraq və ya təxəyyülü çaşdıran halları təsvir etməklə tamaşaçıların insanlığına müraciət edir. O, romanların, qısa hekayələrin və bəzi pyeslərin təməl daşındır, özəyidir. O, pyes, roman, xalq nağılı, memuar və ya mif şəklində ola bilər.

Rəvayətdə nöqtəyi-nəzər olmadan heç bir ədəbiyyat əsəri və ya yaradıcı yazı heç bir mənə kəsb etmir. Bu baxımdan hekayənin kim tərəfindən söylənəcəyi və ya kimin dilindən – nöqtəyi nəzərindən söylənəcəyi nəzərdə tutulur. Ədəbiyyatdakı bütün əsərlər istər romanlar, istər hekayələr, istər şeirlər, istər nəsrilər, istərsə də mahnılar bir nöqtəyi-nəzərdən yazılır. Burada əsasən üç növ baxış bucağı var.

“Birinci şəxs – Hekayənin birinci şəxsin dilindən yazılır və oxuculara “Mən” və ya “Biz” əvəzliliklərindən istifadə edərək danışılır.

İkinci Şəxs – İkinci şəxsin nöqtəyi-nəzərindən hekayə “sən” və ya “sizin” əvəzliyi ilə izah olunur.

Üçüncü şəxs – Üçüncü şəxsin nöqtəyi-nəzərindən hekayə o və ya onlar əvəzliliklərindən istifadə etməklə danışılır. Rəvayətdə daha çox üçüncü olan növdən istifadə olunur.” [44].

Rəvayət, adətən xronoloji ardıcılığa əsasən, bir sıra hadisələrin əlaqələndirilməsini əhatə edir. Beləliklə, sadə bir hekayə “Bir zamanlar...” ilə başlayıb, “Və onlar əbədi olaraq xoşbəxt yaşadılar” ilə bitə bilər. Rəvayət olunan hadisələr uydurma və ya qeyri-fantastik ola bilər. Lakin biz adətən “hekayə” başlığını bədii ədəbiyyat üçün saxlayırıq. Əgər hadisələr həqiqətən baş veribsə, biz yazıya tərcümeyi-hal, tarix, fəaliyyətdən sonrakı hesabat və ya qəzet reportajı kimi başqa bir ad veririk.

Ekspozisiya tamaşaçıya müəyyən bir fakt barədə məlumat verir, lakin bu faktla bağlı tamaşaçı rəyinə təsir göstərməyə çalışmır. Bədii diskursun bu növü oxucunu inandırmaq və ya emosiyaya salmamaq üçün dil və ton baxımından neytraldır; onun məqsədi sırf məlumat xarakteri daşıyır. “Onun bir neçə alt növü var, bunlardan ən çox yayılmışları prosesin təhlili, tərif, təsnifat və bölmə, müqayisə və təzad, səbəb və nəticə, problem və həlldir.” [45].

Bunlar adlardan da görüldüyü kimi məqsədinə görə, həm də struktur və ya təşkilata görə fərqlənir.

Məsələn, təcrübəli yazıçı başa düşür ki, müqayisə və təzad yaradan, yaxud problemi təsvir edən və həllini təqdim edən essenin hər birinin özünəməxsus təşkili nümunəsi var və oxucular nəzərdə tutulan rejimi tanıyandan sonra yazıçıdan həm də ona əməl etməyi gözləyirlər. Xəbər hekayələri və digər publisistik yazılar, eləcə də müqayisəli təhlillər və digər tədqiqat yönümlü ədəbiyyatlarda ekspozisiyadan istifadə olunur.

“Hansel və Qretel”dən olan bu parçada ekspozisiya belədir: “Young Hansel shook the basket he clutched in his right hand. It was almost empty. He wasn't sure what he would do when the bread crumbs ran out, but he was certain that he did not want to alarm his little sister, Gretel. He glanced down at her innocent face and wondered how their wicked mother could be so cruel. How could she kick them out of their home? How long could they possibly survive in this dark forest?” [57,s.13].

“Digər dilşünaslar isə bədii diskursun tiplərini üç kateqoriyaya ayırırlar: ekspressiv, poetik və tranzaksiya. Bədii diskursun ekspressiv tipində adətən yaradıcı qeyri-bədii nəsrədən istifadə olunur. Ekspressiv diskurs nümunələrinə memuar tipli əsərlər, məktublar, gündəlik qeydlər, şərhələr daxildir.” [43].

Akademik esselər kollec səviyyəsində ingilis dili kurslarında tələbələrə yazı bacarıqlarını inkişaf etdirməyə kömək edən digər bir ekspressiv diskurs formasıdır. Ekspressiv diskurs fərdin öz şəxsi nöqtəyi-nəzərini ifadə etmək qabiliyyətini vurğulayır. İnternetin çox istifadə edildiyi dövüdə onlayn bloqlar bu diskursun məşhur formasına çevrildi. Diskursun bu tipi, təcrübəsiz yazarlara oxuduqları ilə

daha dürüst və daha az mücərrəd şəkildə qarşılıqlı əlaqə yaratmağa imkan verir. O, birinci kurs tələbələrini oxumadan əvvəl öz hisslərini və təcrübələrini obyektivləşdirməyə, daha sistemli və obyektiv cavab verməyə həvəsləndirir.

Lakin ekspressiv bədii diskurs ilə bağlı fikirlər birmənalı deyil, müasir nəzəriyyəçilər və sosial tənqidçilər onun əhəmiyyəti ilə bağlı fikir ayrılığına düşürlər. Hətta bəzi mütəxəssislər düşünür ki, o, bədii diskursun digər növləri olan arqument, təsvir, rəvayət, ekspozisiya ilə müqayisə edildikdə onlardan daha aşağıda qalan formadır.

Bədii diskursun ən əsas və tanınmış digər tipi poetikdir. Poetik diskurs yaradıcı, bədii yazıdan ibarətdir. “Bədii romanlar, şeirlər, dramlar, bədii qısa hekayələr topluları və ssenarilər daxil olmaqla əksər yaradıcılıq işləri bədii diskursun bu tipinə daxildir.” [42].

Poetik diskursda çoxlu müxtəlif janr və ya yazı üslubu var. Bu tip işlərdə çox vaxt emosiya, təsvir, mövzu və xarakter inkişafına, eləcə də metafora və simvolizm kimi ədəbi vasitələrdən istifadəyə üstünlük verilir. Bədii diskursun bu tipi dilin necə formalaşdığına və müxtəlif mücərrəd mövzuları, fəlsəfi ideologiyaları, parametrləri və təsvirləri çatdırmaq üçün istifadə edildiyinə diqqət yetirir. Bu tip həm də xarakterin inkişafı yolu ilə emosional məsələlərin həlli ilə məşğul olur.

Bədii diskursun digər əsas növü tranzaksiyadır. Bu ünsiyyətin əsas hissəsi oxucu ilə müəyyən dərəcədə qarşılıqlı əlaqə yaratmağa yönəlib. “Bu, işgüzar yazışmalarda, reklamlarda, təlimat kitabçalarında və redaksiya məqalələrində istifadə edilən ən geniş yayılmış diskurs formasıdır.” [42]. Əksər hallarda o, oxucunu məhsul almaq və ya daha çox məlumat istəmək kimi fəaliyyətlərə sövq edir. Bu cür diskurs tipi ümumiyyətlə ədəbi vasitələrə o qədər də əsaslanmır.

“Rozenblat (Rosenblatt) yazırdı ki, transaksiya bədii diskursa və ədəbiyyatın tədrisinə aid olduğu kimi, oxucu ilə bədii mətn arasında “qarşılıqlı, bir-birini müəyyən edən əlaqə” dir . Rozenblat iddia edir ki, “qarşılıqlı əlaqə” termini bir-biri ilə qarşılaşan, lakin mahiyyətcə dəyişməz qalan ayrı-ayrı obyektlərin mənşərini canlandırır və beləliklə, o, oxucu ilə mətn arasında qarşılıqlı tranzaksiyanı formalaşdırır. Bu tranzaksiya Annie Dillardın metaforası ilə daha dəqiq xarakterizə

olunur. O yazır: “Ağıl dünya ilə uyğunlaşır və onu çayın öz sahillərinə uyğunlaşdığı və formalaşdırdığı kimi formalaşdırır” . Burdakı tranzaksiya təklif edir ki, oxucu ilə mətn arasındakı əlaqə çay və onun sahilləri arasında olduğu kimidir.” [36,s.21].

Bədii diskurs tipini müəyyən etmək yazı haqqında danışmaq üçün əlverişli bir yoldur və xüsusi esse və ya daha uzun əsərlər hekayə, təsvir, ekspozisiya və ya mübahisə kimi etikətlənə bilər. Bununla belə, müxtəlif diskurs tipləri, demək olar ki, heç vaxt bütöv formada tapılmır, bir-birinin içərisinə daxil olur və yazıcının öz məqsədinə çatmasına kömək etmək üçün onunla birlikdə işləyir.

Bədii diskursun tiplərindən danışarkən ritorik vasitələrin də rolunu vurğulamaq lazımdır. Ritorika şifahi və ya yazılı formada dildən təsirli və inandırıcı şəkildə istifadə etmək üsuludur. Bu, auditoriyanı inandırmaq, təsir etmək və ya razı salmaq üçün müxtəlif üsulları öyrənən və tətbiq edən nitq sənətidir. Məsələn, bir insan əsəblərinizə toxunur və siz əsəbiləşirsiniz və deyirsiniz: “Niyə məni tək qoymursan?” Belə bir sual verməklə əslində səbəb soruşmursunuz. Əvəzində sadəcə onun sizi qıcıqlandırmasını dayandırmasını istəyirsiniz. Beləliklə, ritorikadan istifadə edərək, effektiv ünsiyyət üçün dili xüsusi bir şəkildə istiqamətləndirirsiniz. Ritorikadan istifadə etdiyiniz vəziyyətə “ritorik vəziyyət” deyilir.

Ritorika, yuxarıda izah edildiyi kimi, yazıçılar və nətiqlər üçün onlara öz oxucularını və dinləyicilərini öz nöqtəyi-nəzəri barədə inandırmaq imkanı verən bir vasitədir. Çox vaxt ritorika nümunələrinə dini moizələrdə və siyasi çıxışlarda rast gəlirik. Onlar müqayisə aparmağı, incə emosiyalar oyatmağı, rəqibləri qınamağı hədəfləyirlər və bütün bunlar dinləyiciləri inandırmaq üçün edilir. Reklamçılar insanları öz məhsullarının ən yaxşı olduğuna inandıraraq satışlarını artırmaq üçün reklamlarına ritorika toxunuşu verirlər. Məsələn, bir reklamda bir qız - saçlarını müəyyən bir məhsulla şampunladıqdan sonra – “saçlarıma toxunmağı dayandıra bilmirəm” deyir. Bu, onun kimi yumşaq və parlaq saçlara sahib olmaq üçün istehlakçıları vizual ritorika vasitəsilə bu məhsulu almağa sövq etmək cəhdidir.

Mesopotamiya akkad yazılarında (e.ə. 2285-2250), həmçinin qədim Misirin Orta Krallığı dövründə və Çində Konfutsi dövründə (e.ə. 551-479) ritorika mühüm rol

oynamışdır. Yunanlar və onlardan sonra Romalılar ritorikanı siyasi iştirakın mühüm aləti kimi vurğulayırdılar və natiqlik sənətinin bir növü kimi baxırdılar. Ritorika siyasət sahəsindən kənara çıxsa da, indi ədəbiyyatda və reklamda da təhlil edilir, lakin bu termin siyasi məzmununu saxlamaqda davam edir.

Ritorik vasitələr auditoriyada müəyyən reaksiya oyatmaq üçün müəyyən növ cümlə quruluşundan, səsdən və ya məna modelindən istifadə edən dil alətidir. Hər bir ritorik vasitə arqument qurmaq və ya mövcud arqumenti daha cəlbedici etmək üçün istifadə edilə bilən fərqli bir vasitədir.

İstənilən vaxt kiməsə məlumat verməyə, inandırmağa və ya mübahisə etməyə çalışdığınız zaman ritorika ilə məşğul olursunuz. Əgər siz nə vaxtsa nitqinizə emosional reaksiya vermisinizsə və ya bacarıqlı bir debatçının təkzibini eşitdikdən sonra məsələ ilə bağlı fikrinizi dəyişmişsinizsə, ritorikanın gücünü hiss etmişiniz. Ritorik vasitələr ilə bağlı əsas bilikləri inkişaf etdirməklə siz məlumatı emal etmək və ötürmək qabiliyyətinizi təkmilləşdirə, eyni zamanda inandırıcı bacarıqlarınızı gücləndirə bilərsiniz.

Ritorik vasitələr sözlər, cümlələr, paraqraflar kimi bir sıra yerlərdə istifadə edilə bilər. Bəzi ritorik vasitələr yalnız bir sözdən ibarətdir, məsələn, onomatopia. Digərləri isə cümlə uzunluğunda (məsələn, tezis), paraqraf uzunluğunda (hipofora) və ya standart beş paraqraflı esse kimi bütün parçanı əhatə edə bilər. Ritorik vasitələrə metafor, metonomiya, evfemizm, hiporbola və sinekdoxa misal gətirmək olar.

Metafor, bir əşya, varlıq və hadisəyə məxsus əlaməti digərinin üzərinə köçürülməsi yolu ilə düzəlir. Metaforu təşbehlə (bənzətmə ilə) qarışdırmaq olmaz. Hər ikisi müqayisə, bənzətmə əsasında düzəldiyi üçün bəzən onları fərqləndirmək çətinidir. Yadda saxlamaq lazımdır ki, təşbehdən fərqli olaraq metaforada qarışdırılan tərəflərdən biri iştirak etmir. Cümlədəki şəxs sadəcə bir fikirlə ifadə olunur. Yəni təşbehdə müqayisə olunan predmetlərdən (bənzəyən və bənzədilən) hər ikisinin adı çəkildiyi halda, metaforda yalnız birinin adı çəkilir. Məsələn, “Üzü günəş kimi işıq saçan qızım susmasın” cümləsində üzün günəşə bənzədilməsi ilə təşbeh düzəlmişdir. Həmin cümləni “Günəşim susmasın” şəklinə salsaq metafor düzələcək. “Günəş” sözü bütöv cümlədəki başlıca fikri ifadə etməklə metafora çevrilir. İnsana,

canlıya aid olan əlamətin cansızların, təbiətin üzərinə köçürülməsi yolu ilə düzələn metaforlar bədii ədəbiyyatda çoxluq təşkil edir.

Metonomiya ritorik vasitələrin digər bir növüdür. Metonomiyada bir əşyanın, hadisənin əvəzinə onunla əlaqədar olan başqa əşya və hadisənin adı çəkilir. Metonimiya və yaxud istiarədə məcazi söz birləşməsindəki iki, üç və s. sözdən ibarət söz sırasının təyin olunan tərəfi ixtisara düşür. Ancaq təyin edən bir, bəzən isə iki söz qalaraq bütün birləşmənin mənasını verir. Metonomiyada bir anlayış verilsə də, onunla əlaqədar başqa anlayış nəzərdə tutulur. Nəzərdə tutulan anlayışı təsəvvür etmək isə çətin olmur. Çox vaxt neft əvəzinə “qara qızıl”, “Azərbaycan” əvəzinə “Odlar yurdu” deyildiyini və yazıldığını bilirik.

Hiperbola obrazlı dilin bir növüdür. Buna görə də, hiperbola hərfi mənada qəbul edilməməlidir. Hiperbola müəyyən bir şərti vurğulamaq üçün həddən artıq şişirdən ifadədir. Biz gündəlik nitqimizdə gündəlik olaraq hiperbolik dildən ya istifadə edirik, ya da onunla qarşılaşırıq. Bəs bu yazıçılar üçün nə deməkdir? İstər möhtəşəm Amerika romanını, istər komediya ssenarisini hazırlayır, istərsə də reklamda məhsulu reklam edirsinizsə, bu ritorik vasitəyə sahib olmalısınız. Əgər siz dialoq yazırsınızsa, bu, adətən insanların danışıqları kimi səslənən dildən istifadə etməyə kömək edir.

Məsələn, klassik poeziyada sevgilinin saçları adətən qaranlığa bənzədilir. Bu tipik şişirtmədir. Və ya sevgi iztirablarından qanlı göz yaşları axıdılması obraz kimi tez-tez işlədilir. Aydın ki, gözdən qan gəlmir, adi yaş gəlir. Lakin bu yaşın qanlı adlandırılması şişirtmədir. Klassik şeirdə yaxşı döyüşçü adətən şirə bənzədilir və bu da şişirtmədir. Şişirtmənin sinonimi kimi mübaliğə termini də işlənir.

R ritorik vasitələrdən digəri isə sinekdoxadır. Sinekdoxa, bütöv bir anlayışın bir hissəsini istifadə edən ritorik bir vasitədir. Bu o demək ola bilər ki, biz bütöv bir şeyi təmsil etmək üçün bir şeyin kiçik bir parçasından istifadə edirik və ya kiçik bir şeyə istinad etmək üçün böyük bir şeydən istifadə edirik. Biz bunu tez-tez idman komandaları üçün edirik.

Evfemizmlər tabu sözlərin mənasını yumşaltmaq, onları nəzakətli etmək mənasında olduğundan və eyni məfhumu əks qütbdən, yumşaldılmış şəkildə ifadə

etdiyindən bir növ tabular antonim sayılır. Buna görə də belə hesab edilir ki, tabular inkişafın ilk pillələri ilə bağlı yaranmışsa, evfemizm bir qədər sonrakı hadisədir, cəmiyyətin yüksək inkişaf pilləsi ilə bağlıdır. Pəltək əvəzinə dilişirin; ölmək əvəzinə vəfat etmək; qocalmaq əvəzinə saqqalına dən düşmək, yaşa dolmaq; canavar əvəzinə ağzıqara və s. evfemizmdir. Çünki ikinci qrup söz və ifadələr deyilməsi münasib olmayan, xoşagəlməz, nalayiq, qorxunc sözlərin əvəzində işlədilən, mənanı yumşaldan, “təhlükəsiz” edən sözlərdir. Ekpressiv-üslubi və ictimai faktor olan evfemizmlərdən bədii ədəbiyyatda geniş istifadə olunur.

II FƏSİL

BƏDİİ MƏTNDƏ QARA YUMOR

2.1. C. Heller və K. Vonnequt yaradıcılığında qara yumor.

Yumor, həyatın güldürücü tərəflərini ortaya çıxaran sənət növüdür. İnsanı güldürən rəssamlıq, karikatura, nitq və yazı sənətidir. Yumor təkcə zarafat etmək, güldürmək məqsədi ilə deyil, həm də müəyyən fikirləri ifadə etmək üçün istifadə edilə bilər. Hekayə, roman, komediya, zarafat, satira şəklində ifadə olunan yumorun ən əsas məqamı ondan ibarətdir ki, o, əsərin təfərrüatları arasında böyük məharətlə gizlədilir, doğru zamanda gözlənilməz bir məqamda deyilir və birdən-birə ziddiyyətin yaranmasına səbəb olur.

Yumor ənənələrin və qayda-qanunların şübhə altında qalmasında mühüm rol oynayır. “Onun iki məqsədi var, hücum və müdafiə. İnsanların kollektiv şəkildə yaşamağa başladığı dövrlə birlikdə yumor da meydana çıxdı. O, urbanizasiya ilə daha mücərrəd və dolaylı xarakter aldı. Məhz afinalılar yumorunu fiziki zorakılıqdan ayıraraq onu sənətə çevirmişlər. Orta əsrlərdə kilsəni və padşahları ələ salan, nağılları ilə şənliklərdə camaatı əyləndirən nağılçılar, kəndirbazlar ilə birlikdə müxtəlif məzmunlu yeni yumor forması geniş yayıldı. 20-ci əsrdə yeni yumor janrı yarandı. Qorxunc və qorxulu elementləri, eləcə də gülməli elementləri özündə birləşdirən qara yumor ortaya çıxdı. Bu dövrdə siyasi yumor da əhəmiyyət kəsb edirdi.” [46].

Yumorun bir çox növləri var. Onlardan biri də absurd yumordur. Sürreal olaraq da bilinən absurd yumor illüziyaya yaxındır. Hər cür şifahi və yazılı ifadələrlə yanaşı, bizi real olmayan vəziyyətlərə, rəşional baxımdan baxsaq, əsl cəfəngiyyata məruz qoyan təsvirlərdən istifadə edir. Bu cəfəngiyat əvvəlcədən ağıllı şəkildə düşünülmüşdür. Axmaq şeyləri həqiqətən gülməli etmək bir sənətdir, çox az insanın edə biləcəyi bir işdir.

Absurd yumor, adından da göründüyü kimi, aydın bir izahatı olmayan qeyri-ciddi vəziyyətləri doğurur. Bu tip yumor, təxəyyül ilə yaradıla bilən bütün fikirləri

əhatə edir, ona görə də bəzi fikirləri başa düşmək çətin ola bilər. “60-80-ci illər arasında çox məşhur olan Monti Python-dur.” [47].

Ağ yumorda isə yumoristik istinadlar sağlam, təmiz xarakter daşıyır və hər hansı kobudluq və ya danışılmamış mənfi mənələrdən azaddır. Bu, uşaqlar və yeniyetmələr üçün nəzərdə tutulmuş məsum yumor növüdür, burada təhqirlərdən istifadə olunmur, pis niyyətlərə yol verilmir. Buna sinif zarafatı da deyirlər, əgər ləqəb qoymadan və ədəbsizliyə yol verməkdən qaçınılsa, hətta məktəb üçün uyğun sayıla bilər. Bu tip yumorda sarkazm, istehza və sinizmdən istifadə edilmir və yumoristik ifadə formaları kimi istifadə edilən irqçilik və ya cinsiyyətçilik kimi mövzuları tamamilə ayırırlar.

Açıq şəkildə desək, bu yumor tipi uşaq və ya "ailə" xarakterinə malikdir, istənilən hadisə üçün uyğundur və insanları incitmək demək olar ki, qeyri-mümkündür. “İspan dünyasında bu yumorda yazan ən diqqətəlayiq şəxslər arasında meksikalı Chespirito, Capulina, ispan Gaby, Fofə və Miliki var.” [47]. Uşaqların məsumluğunu qoruyan, lakin onları gülüşdən məhrum etməyən cizgi filmlərdə də bu tip yumorlara rast gəlmək adi haldır.

Kobud yumor, iştirak edənlər üçün utanc verici, ağırlı, gülünc və alçaldıcı vəziyyətlərin və ya şərtlərin yaradılmasına əsaslanır. Tamaşaçıları başqalarının iztirablarına, biabırçılığına gülürlər. “Bu, "Schadenfreude" ifadəsinin yumoristik təəcəssümüdür. Schadenfreude, başqasının başına pis bir şey gəldikdə xoşbəxtlik hissini təsvir edir.” [47].

Beləliklə, başqa bir insan bədbəxtidir. O birisi isə bu bədbəxtliyə görə xoşbəxtidir. Bu, son dərəcə pis, çirkli və dəhşətli səslənsə də, əslində insan təbiətində olan bir hissidir. Almanlar isə bu hissi bu sözlə ifadə edirdilər.

Quru yumor, bədən dilinə istinad etmədən gülməli bir şey ortaya qoyur. Komediyaçı emosiyalarını ifadə etmir və onun mesajı monoton və sabit bir tona malik olur. O eyni zamanda ciddi, qeyri-rəsmi və təbii xarakter daşıyır. O, həm də onu əhatə edən reallıqlara az diqqət yetirməsi ilə xarakterizə oluna bilər. “Quru yumorun ən bariz nümunələri arasında Bill Murray, Leslie Nielsen, Tommy Lee Cons, Cacho Garay, Ricardo Quevedo və başqalarını göstərmək olar.” [47]. Hətta

bəzi epizodlarda, xüsusən də ətrafda baş verənlərdən xəbərsiz olduğu halda, Mister Binin xarakterini quru yumor kimi də düşünmək olar.

Yumorun digər bir növü isə Qroteskdir. "Qrotesk" sözünün etimoloji mənşəyi italyanca "qrotta" sözündən gəlir və ənənəvi olaraq estetik və ya mütənasib dəyişikliyə istinad edir. Beləliklə, qrotesk yumor qəribə, gülünc, ekssentrik, fantastik və məntiqsiz hadisələr haqqında olan komediya növünə aiddir. Ədəbiyyat, rəssamlıq və heykəltəraşlıq kimi sənətlərlə yaxından əlaqəli olduğu üçün mədəni xarakter daşıyan yumordur. Gözəllə çirkin müxtəlif şəkillərdə qarışdırıldığı üçün, "çöküş", "dəhşət" və "deformasiya" kimi sözlər bu yumoru təsvir edir. Qrotesk iyrənclik, narahatlıq, qorxu və ikrah da daxil olmaqla hər cür emosiyaya səbəb olur.

Yumorun digər bir ən çox istifadə olunan tipi isə satirik yumordur. Satirik yumorun məqsədi komediya vasitəsilə bir növ ədalətsizliyi tənqid etmək və pisləməkdir. Satiraçının məqsədi cəmiyyət və ya qurumlardakı insanların nöqsanlarını, haqsızlıqlarını, təhriflərini, xoşagəlməz cəhətlərini məsxərəyə qoyaraq tənqid etməkdir.

Satirik yumorla yazılan bir əsərin ədəbi dəyəərə malik olması üçün zərif və incə çalarlara açıq zəka ünsürü olmalıdır, məcaz, təşbeh, məcaz, mübaliğə kimi bədii ifadə vasitələrinə ehtiva etməlidir. Ancaq konkret olaraq insanları hədəf alan satiralarda rəğbət və lətifə ilə başlayan, tənqid və müxalifliklə şiddətini artıran, getdikcə ələ salmağa, təhqirə, küfr etməyə qədər uzanan ifadələrə rast gəlinir. Bu sözlər hədəfdə olan insanda gülüb keçmək, incitmək, təhqir etmək kimi təsirlər buraxır. Şairlər arasında baş verəndə bu vəziyyət qarşılıqlı çəkişmələrə səbəb olur.

Yumorun əsas tiplərindən bir digəri isə Qara yumordur. Qara yumor indiki dövrdə də öz aktuallığını qoruyur və bir çox insanın diqqətini çəkir. Elə bir vəziyyət yaranıb ki, qara yumordan istifadə edilərək yazılan filmlərə, eləcə də ədəbi əsərlərə daha çox marağ göstərilir. Bu tip filmlərə baxmazdan və ya əsərləri oxumazdan əvvəl qara yumorun nə olduğunu və necə edildiyini bilmək lazımdır.

“Yumor orta əsrlərdə yarandığı halda, qara yumor XVIII əsrlərdə yaranmışdır.

“Qara yumor” modernist ədəbi janrdır. Qərb ədəbiyyatında qara yumorun ilk nümunələri İngilis yazıçısı Svift tərəfindən yazılmışdır. Baxmayaraq ki, 1940-cı ildə

fransız sürrealist Andre Breton “Qara yumor antologiyası”nı nəşr etdirsə də, bu termin 1960-cı illərə qədər ümumi istifadəyə verilməmişdir. O, 1960-cı ildən başlayaraq Amerikada yayılmağa başlamış və ədəbiyyat janrının məşhur növünə çevrilmiş və Amerika ədəbiyyatının inkişafına təsir etmişdir.” [47].

“Sonra o, yazıçılar Natanael Uest, Vladimir Nabokov və Cozef Hellerin əsərlərində istifadə olundu. Cozef Hellerin “Catch-22” (Maddə-22) (1961) əsəri diqqətəlayiq nümunədir, Heller bu əsərdə qara yumordan məharətlə istifadə edir və Amerikanın sosial reallığını tam göstərir, absurd reallığa və cəmiyyətin xaosuna irad tutur. Burada kapitan Yossarian İkinci Dünya Müharibəsi zamanı Aralıq dənizi üzərində hava müharibəsinin dəhşətləri ilə hərbi sistemin axmaqlılıqlarına uyğun gələn gülməli irrasionallıqlarla döyüşür. Eyni sahədə işləyən digər romançılar arasında Kurt Vonnegut və Tomas Pinçonun da adını qeyd etmək lazımdır.” [47].

Qara yumorun bir çox tərifləri var. Biz onu cəmiyyətdəki insanların axmaqlılıqlarına qarşı etiraz edən şüurlu bir reaksiya və ya kainatın çirkinliyini əks etdirən bir güzgü kimi anlaya bilərik. “Qara yumor roman və pyeslərdə tabu mövzularını müzakirə edərkən komediya elementi əlavə edən ədəbi vasitədir. Qara yumor və ya qara komediya, depressiv, qorxulu, zövqsüz və ya tabu olan mövzulara satira və qara yumor gətirən film, televiziya və ədəbiyyat janrıdır.” [17,s.83].

Qara yumoru tam edən deyim isə “Gülürəm, amma ürəyim qan ağlayır” ifadəsidir. Yumorun tənqid edərək insanları güldürmək məqsədi daşması qara yumorda dəyişir və yerini tamamilə satiraya buraxır. Gülmə hərəkəti insanda şok və ya qəfil dəyişikliklərlə baş verir. Gülüşdən çox ağrı və kədər hissi yaradan qara yumor acı bir istehzadır. Yumor heç bir düşüncə tələb olunmadan özbaşına yaransa da, qara yumor düşüncəyə əsaslandığı üçün onu yazmaq çətindir.

Qara yumorun əsasını ironiya və satira təşkil edir. O, ölüm, xəstəlik, müharibə kimi ciddi mövzuları yumoristik şəkildə təqdim etdiyi üçün ironik hesab edilir. Bu səbəblərə görə onu bəyənməyənlər, hörmətsizlik kimi ittiham edənlər də az deyil. “İnsanların danışmaqdan belə çəkdiyini qorxuducu elementlərə toxunaraq insanları güldürmək və bu elementlər üzərində düşünmək məqsədi daşıyır. Bəzən bunu sərt və ağır tənqidlə edir.” [21, s.247].

Qara yumor incə düşüncə, incəlik tələb edir. Hörmətsizliklə yumor arasında incə bir xətt var. Buna görə də qara yumordan düzgün istifadə edən insanlar usta, düzgün istifadəni bacarmayan insanlar düşmən kimi görünürlər. Qara yumorun məqsədi oxuyucunu güldürmək deyil, insanların sevmədiyi bir mövzuya zarafatlı və orijinal bir şərh verməkdir. O nə tam olaraq dramdır, nə də tamamilə komediya.

Platon və Aristoteldən bəri bir çox tədqiqatçı gülmək prosesində nəyin gülməli olduğu sualına oxşar cavab tapır. Onlar belə bir ortağ fikrə gəliblər ki, gülən şəxs özünü güldürən obyektə üstün görür. Bu ideyanı inkişaf etdirən Tomas Hobbs öz Leviafanı ilə gülüş aktında subyekt və obyektin mövqeyində prioritet tapır və üstünlük nəzəriyyəsinin mahiyyətini müəyyənləşdirir. Üstünlük nəzəriyyəsi bildirir ki, “əvvəlki zəifliklərimizlə müqayisə etdikdə birdən-birə böyüklük hiss edirik. Burada gülüş öz-özünü təbrik etməkdir, hər şeyə qarşı bütün bu mübarizədə özümüzü digərlərindən və ya əvvəlki vəziyyətimizdən daha yaxşı gördükdən sonra daha güclü hiss edirik.” [49].

Tamaşaçını əyləndirən və tamaşaçını narahat edən insani keyfiyyətləri ifşa edən qara komediyalar daha yaxşı hesab edilir. Komediyanın bu janrında olan əsərlər dramatik mövzuların absurdluğunu və ironiyasını artırır və bu şəkildə aşılamaqla katarsis yaradır. Qara yumorla yazılan əsərin bir çox özünəməxsus xüsusiyyətləri var. Məsələn: yazıçı qara yumorun mövzusunə dəqiqliklə yanaşır və faktalara əsaslanan absurdluqlardan istifadə edir.

Seçilən mövzunun həssas olub olmamasından asılı olmayaraq, hekayənin səs gətirməsini istəyən yazıçı emosional dürüstlüyə yer verir. Ən gülməli komediya yazan yazıçılar belə ciddi və qaranlıq mövzusu olan komediyalar üçün daha çox ideya əldə etməyə görə sakitliyə ehtiyac duyurlar. Onlar süjeti araşdırarkən belə, hekayənin hara doğru getdiyini həmişə bilirlər.

Komediyalar gülməli hərəkətlər nümayiş etdirən, yalnız nadir hallarda böyümə və ya dəyişiklik yaşayan iki xarakterli personajlarla dolu olur. Bu, absurdluq və şıltaqlıq üçün işə yarayır, lakin qara komediyaların nə qədər qara ola biləcəyini

nəzərə alsaq, ciddi məsələləri humanist üsullarla həll edən üç xarakterli personajların olması daha yaxşıdır.

İngilis dilindəki “qara” sözü qaranlığın, depressiyanın və ölümün simvoludur. Qara yumor ağ, quru, kobud, qrotesk yumordan kəskin şəkildə fərqlənir. O, rahat və şən əhval-ruhiyyəyə malik deyil, çox çarəsiz, çətin vəziyyətləri xarakterizə edir və qərb cəmiyyətinin dar ağacı altında olan yumorudur. “Qara yumor” həmçinin ənənəvi tragediya və komediyadan fərqlidir, ənənəvi tragediyanın məzmunu ilə ənənəvi komediya effektini birləşdirərək özünəməxsus yeni sənət nümunəsi formalaşdırır. Bir tərəfdən, “qara yumor” absurd texnikanı mənimsəyir və ənənəvi tragediyanın ciddi təbiətindən imtina edir. Ənənəvi tragediyalarda qəhrəman məhəbbət, ailə, ölkə və din arasında şiddətli qarşıdurmaya məruz qalır. “Qara yumor”da olarkən, ustalar ənənəvi forma ilə yanaşı, öz güzəranını qurmaq, cəmiyyətə biganə olmaq kimi hər bir şeyi əhatə edir.

Digər tərəfdən, qara yumor ənənəvi komediyaya da meydan oxuyur. Birincisi, ənənəvi komediya qəhrəmanı yeni şeylərin və qabaqcıl gücün təmsilcisidir və ədalətə qarşı inamla doludur. İkincisi, ənənəvi komediyadakı “gülüş”lə qara yumordakı arasında da böyük fərq var. Ənənəvi komediya qəhrəmanın bədbinliyini ifadə etmək üçün təbessümdən istifadə etməyə meyllidir. “Qara yumor”dakı təbessüm isə əslində ağlamağı ifadə edir. Ən son, həm də ən vacib olan fərq odur ki, qara yumor ənənəvi komediyanın rəşional məzmununu özündə birləşdirir. Bəzi məntiqsiz davranışlara gülərək, yazıçılar tamaşaçılara göstərirlər ki, ən sonda ağıl qalib gəlir.

Ənənəvi olaraq ədəbiyyatda çox vaxt insanları sıxıntı və təhlükədən xilas edən qəhrəman obrazı yaradılır. Qəhrəmanların görünüşləri böyük və hündür olur, bu da ədəbiyyatda güclü qəhrəman kompleksinə gətirib çıxarır. “Qəhrəman”, ənənəvi mənada, ümumiyyətlə, yeni dəyərlər sistemi üçün mübarizə aparır və nəticədə uğur qazanırlar. Çox vaxt onların rolu bundan ibarət olur, ya da ifrat ənənələrə qarşı mübarizə aparmağı və ya hamı kimi eyni yerdə durmağı seçirlər.

Qara yumor romanlarında təsvir olunan qəhrəman isə çox absurd bir dünyadadır. Onlar ənənəvi qəhrəmanlardan fərqlidirlər. Qara yumor romanlarında müəlliflər “anti-qəhrəmanlar” yaratmağa meyllidirlər. Konkret olaraq qara yumorun olduğu

əsərlərdə, yazıçılar bəzi “anti-qəhrəmanları” anormal davranışlarla təsvir etməyə və onların qəribə davranışları ilə sosial reallığı əks etdirməyə çalışırlar.

Yazıçılar qəhrəmandan fərqli olaraq anti-qəhrəman ilə mənfi münasibətdən istifadə edərək cəmiyyətə səssiz müqavimət göstərə bilirlər. Qara yumor müəyyən dərəcədə müəllifin sosial problemlər haqqında düşüncəsini və əsas fikirlərini göstərir.

Qara yumor romanlarının qəhrəmanı ilə ənənəvi qəhrəmanın fərqli cəhəti ənənəvi qəhrəmanın hadisələrə passiv münasibət bəsləməsidir, onlar acizlik və ümitsizliklə dolu olurlar və onlar bu hadisələrə qarşı ancaq kədərli şəkildə təbəssüm edirlər; çətin vəziyyətlərinin fərquində olsalar da, ağrılar çəksələr və ya qorxulu hadisələr yaşasalar da, öz dəyərləri və ya yeni bir dəyər sistemi uğrunda mübarizə aparmaq cəsarətlərini itirirlər. Onların mövcudluğu müəyyən dərəcədə absurddur. Kitabda belə bir rola adətən bizim yazığımız gəlir. Fəqət qara yumorda yazıçının məzəli üsullardan istifadə etməsi oxucuları rəğbət və mərhəmətdən uzaqlaşdırır. Belə bir qəhrəman öz ideallarına çatmaq üçün ictimai nizama və ya müəyyən qanunlara arxalanan ənənəvi qəhrəmanlardan fərqlidir, onlar özlərini dəyişdirməyin və fərq yaratmayın həyat dairələrində yaşayırlar. Cəmiyyətin qəddarlığında, iztirabında özlərini itirmirlər, hadisələr qarşı biganə qalmırlar və cəmiyyətdən qaçmırlar.

Ədəbiyyatda qara yumor adətən qeyri-rəsmi dil vasitəsilə reallığa qarşı narazılığı bildirmək üçün istifadə olunur. Yazıçı cansıxıcı və ciddi məsələni əyləncəli dillə ifadə etməyə çalışır. Romanda personajların davranışları gülməli olsa da, kinizm və məzəli ifadələr istifadə edilsə də, sözlərin dərin və fəlsəfi mənası olur. Müəllif müqəddəs şeyləri çox qəribə dillə ifadə edərək onların həyatda əhəmiyyətsiz şeylər olduğunu vurğulayır. Məsələn, müəllif acı ölümü izah etmək üçün zarafatlı ifadələrdən istifadə edir və insanın ümitsizliyini çox yumoristik bir dillə ifadə edir.

Yazıçı bir tərəfdən ciddiyyət hissini azaldır, digər tərəfdən də hər hansı hadisə qarşısında xarakterin məyusluğunu göstərir. Qara yumorlu əsərlərdə ziddiyyətli dil çox vaxt gülünc və qrotesk forma ilə birləşdirilir və insanların başa düşə bilmədiyi

bir növ sosial reallıqdan xəbər verir. Məhz bu dil dəyişdirmə forması və birləşməsi ənənəvi dil qaydalarını pozur və oxucularda oxuduqları ilə yaşadıkları cəmiyyət arasındakı oxşarlığı anlama prosesində qəribəlik hissi yaradır.

Tədqiqatçılar deyirlər ki, əgər siz pis yumor, qara komediya və ya dar yumor kimi də tanınan qara yumorla əylənirsinizsə və ya ondan istifadə etməyə çalışırsınızsa, çox güman ki, siz sadəcə dahi deyilsiniz, həm də az aqressiyalı, mülayim və realist insansınız. Qara yumorunu anlaması üçün hər kəsin sakit təbiəti və intellekti yoxdur. Tabu mövzular ilə lağ edildiyi üçün və başqalarının sizinlə birlikdə gülməsinə səbəb olduğunuz üçün səbəbləriniz sakit olmalıdır. Qara yumorunu başa düşmək üçün yüksək zəkaya sahib olmaq lazımdır, çünki onu başa düşmək adi gündəlik zarafatlarınız qədər asan deyil.

“Vyana Tibb Universitetinin tədqiqatçıları 150 iştirakçı üzərində apardıqları araşdırmadan sonra belə qənaətə gəliblər ki, qara yumorunu ən yüksək qavrayan və qiymətləndirənlər IQ testlərində ən yüksək bal toplayıb, daha yaxşı təhsil almış, aqressiv və pis əhval-ruhiyyəyə sahib olanlar isə daha aşağı bal toplayıblar. Məlum oldu ki, yüksək intellektli, pozitiv əhval-ruhiyyəli insanlar qara yumorunu daha yaxşı başa düşən və ondan həzz alan insanlardır. Tədqiqat izah edir ki, bunun səbəbi ondan ibarətdir ki, insan qara yumorunu başa düşmək üçün sol və sağ beyin yarımkürələrini qarşı-qarşıya qoyur, bu isə mənfi əhval-ruhiyyəyə və aqressiyaya sahib olanlar üçün mümkün deyil.” [50].

Fikimizcə, Qara yumorda yazılmış əsərlər hər dövrdə xalqın göz yaşını, hətta cəmiyyətin ümitsizliyini uğurla oxucuya çatdırıb, özünəməxsus bədii ifadə texnikası yaradıb. Bir çox yazıçılar qara yumor ilə ənənəvi ədəbiyyatı alt-üst edərək, şablonları dəyişdirərək və bəşəriyyətin varlığına dair baxışları özünəməxsus üsullarla çatdıraraq oxucularda fərqli duyğular oyadırlar. Eyni zamanda, insanlara ayrı bir perspektiv təqdim edir, insanlara öz həyatlarına baxmağa imkan verir və ümidlə dolu bir yola işarə edirlər.

“Postmodernizm əsaslı şəkildə müasir dövrün intellektual fərziyyə və dəyərlərinə, bir sözlə, modernizmə qarşı bir reaksiyadır. Modernizm daha çox idealizmə, insan həyatına və cəmiyyətə, tərəqqiyə inama əsaslanırdı.”

Postmodernistlər nəyin doğru, nəyin yanlış, yaxşı və ya pis olması barədə olan düşüncələrini düzəltməyə çalışırlar. Mütləq həqiqət deyə bir şeyin olmadığına inanırlar. Postmodernist özündən kənardakı dünyanı yanlış olaraq qəbul edir. Yəni başqalarının həqiqəti xətdən ayırd olunmaz hala gəlir. Buna görə də heç kimin həqiqəti müəyyən etmək və ya başqalarına əxlaqi doğru və yanlış ideyasını təlqin etmək səlahiyyəti yoxdur. “Modernizm idealizm və ağıl üzərində qurulduğu halda, postmodernizm skeptisizmdən və ağılın şübhəsindən doğdu.” [51].

“Cozef Heller ABŞ-da postmodernist yazarların bir nümayəndəsidir. 1942-ci ildə İkinci Dünya Müharibəsinin acınacaqlı vəziyyəti ilə üzləşərək orduya yazılır və bombardmançı missiyasını yerinə yetirir. Heller amansız müharibəni yaşamış və diffuz müharibənin ortasında mövcudluğun absurdluğunu dərk etmişdi. Digər tərəfdən, 1950-ci illərdə Amerikanın mülki həyatı Hellerə təsir etdi. Buna görə də, “Catch-22” belə bir müharibə fonunda doğan əsl qara yumor romanıdır.” [52]. Roman müharibə çərçivəsindən kənara çıxır və bürokratiyanın, hərbi vasitələrin və monopoliya iqtisadiyyatının insanlara təzyiqini və korroziyasını incəliklə təsvir edir. Kiçik kapitan Yossarian nöqtəyi-nəzərindən, “insanın real və qaçılmaz təhlükə qarşısında öz təhlükəsizliyini düşünməsinin normal bir zehni performans olduğunu” çilgün davranışın kimi ortaya qoyur.

Heller, bu əsərdə müharibəni, həyatın qəddarlığını və yeri gələndə gücün necə bir canavara çevrildiyini uğurla qələmə alır. Bu əsər bildiyimiz müharibə romanları kimi deyil. Təbii ki, hər bir müharibə romanında faciələr var. Buna baxmayaraq, bu romanların çoxu bir növ qələbəni təsvir edir, fəqət bunun nəyin və kimin qələbəsi olduğu hərzamanki kimi qeyri-müəyyəndir. Bu cür əsərlərdən fərqli olaraq, Heller bu əsərlə bizə müharibənin nə qədər absurd olduğunu deyir. O, bizi içinə alan dairəni işıqlandırır və müharibəni ələ salır.

Bu əsər indiyə qədər oxuduğunuz hər bir romandan fərqlidir. Onun öz məntiqi və fərqli xarakterləri var. Cozef Hellerin kəskin sarkazmla acı həqiqətləri alt-üst etdiyi bu 20-ci əsr klassikini oxuyarkən bəzən qorxursunuz, bəzən də gülürsünüz. İkinci Dünya Müharibəsi illərində Amerika ordusunda bombardmançı pilot kimi xidmət edən Yossarianın hekayəsi əslində məhv edilmiş dünyanın kiçik bir

modelidir. Oxucu əsəri oxuyarkən bu gün dünyada baş verənlərlə kitabdakı hekayə arasında əlaqə qurur, nə qədər absurd, çılğın, qorxulu və nifrət dolu yaşadığını anlayır.

Əsər ironiyalı bir epigrafla başlanır və hekayənin ironik tonu artıq burdan aydın görünür və bu, oxucuya göstərir ki, bu əsər elə başlanğıcdan realist roman deyil:

“The island of Pianosa lies in the Mediterranean Sea eight miles south of Elba. It is very small and obviously could not accommodate all of the actions described. Like the setting of this novel, the characters, too, are fictitious.” [58, s.2].

Romanın ilk səhifələrində baş qəhrəman olan Con Yossarianın qara yumorun bir obrazı olduğu görünür. Yossarian ölümündən qaçmaq üçün, roman boyu öhdəsinə düşən məsuliyyətlərdən mülki və ya hərbi qanunları pozmadan və ya başqalarına ciddi zərər vurmada qaçmağa cəhd edir. Əsgər yoldaşlarının ölümünün şahidi olduqdan sonra onun əsas diqqəti sağ qalmaqla olur. Yossarianın pozmağa çalışdığı qaydalar digər personajların onu dəliliklə ittiham etməsinə səbəb olur:

“Outside the hospital there was still nothing funny going on. The only thing going on was war, and no one seemed to notice but Yossarian and Dunbar. And when Yossarian tried to remind people, they drew away from him and thought he was crazy. Even Clevering, who should have known better but didn't, had told him he was crazy.” [58, s.311].

Yossarianın komandasındakı gənc oğlanların demək olar ki, hamısı bu uçuş missiyalarından imtina edərək ölümdən qaçmaq istədikləri üçün dəlilik kimi saxtakarlıq edirlər. Təəssüf ki, Maddə-22 onlar üçün bu missiyalardan qaçmağı qeyri-mümkün edir. Beləliklə, Yossarian və əsgər yoldaşları həqiqətən dəli olan və özünü dəli kimi göstərən insanlarla ilişib qalırlar. Burada Heller Yossarianın düşdüyü acınacaqlı vəziyyətdə komik bir element yaratmağa çalışır. Hərbçilərin nəyin bahasına olursa-olsun müharibədə qalib gəlmək istədiyini ümumiyyətlə onu çətin bir vəziyyətə salır, o, insanların çılğınlığına uymağa məcbur olur yoxsa əks halda öz çılğın reallığından qaça bilməyəcək. Əslində, Yossarian və əsgər yoldaşları çılğın

hərbi rəhbərlər tərəfindən idarə olunduqları həqiqəti ilə üzləşməkdənsə, dəliliyi parodiya etməyi üstün tuturlar.

“All over the world, boys on every side of the bomb line were laying down their lives for what they had been told was their country, and no one seemed to mind, least of all the boys who were laying down their young lives. There was no end in sight. The only end in sight was Yossarian’s own, and he might have remained in the hospital until doomsday had it not been for that patriotic Texan... The Texan wanted everybody in the ward to be happy but Yossarian and Dunbar. He was really very sick. But Yossarian couldn’t be happy, even though the Texan didn’t want him to be, because outside the hospital there was still nothing funny going on. The only thing going on was a war.” [58, s. 296].

Qara yumor Yossarianın yoldaşlarına “Hasn’t anyone got any dreams for Major Sanderson? I hate to disappoint him. He feels so rejected already” [58,s.176] deyə soruşanda da özünü göstərir. Din xadimi Dunbar və Mayor Sanderson arasındakı aşağıdakı söhbət son dərəcə ironikdir :

- “I’ve been having a very peculiar dream ever since I learned you were wounded,” confessed the chaplain. “I used to dream every night that my wife was dying or being murdered or that my children were choking to death on morsels of nutritious food. Now I dream that I’m out swimming in water over my head and a shark is eating my left leg in exactly the same place where you have your bandage.”

- “That’s a wonderful dream,” Dunbar declared. “I bet Major Sanderson will love it.”

- “That’s a horrible dream!” Major Sanderson cried. “It’s filled with pain and mutilation and death. I’m sure you had it just to spite me. You know, I’m not even sure you belong in the Army, with a disgusting dream like that” [58,s.236].

“Catch 22”-də qara yumorun digər nümunəsi, romanın birinci fəslində qəfil peyda olması və yoxa çıxması Yossarian üçün sirr olaraq qalan “ağ paltarlı əsgər”ə qarşı qeyri-insani və antisanitarik rəftardır. Ağ paltarlı əsgər sadəcə öz ifrazatı ilə qidalandığı üçün qeyri-insani və antisanitar rəftara məruz qalır. Xəstəxana işçiləri ağ paltarlı əsgərin hərəkət edə bilməməsindən istifadə edərək onu həkim və tibb

bacılarının nəzarətinə və mərhəmətinə buraxırlar. Qərargahın ağ paltarlı əsgərlə pis rəftarının absurdluğunu tam dərk etmək üçün onun vəziyyəti haqqında belə bir parça var:

“He had been smuggled into the ward during the night...Sewn into the bandages over the insides of both elbows were zippered lips through which he was fed clear fluid from a clear jar. A silent zinc pipe rose from the cement on his groin and was coupled to a slim rubber hose into a clear, stoppered jar on the floor. When the jar on the floor was full, the jar feeding his elbow was empty, and the two were simply switched quickly so that the stuff could drip back into him.” [58, s.242].

Ağ paltarlı əsgərə qarşı bu açıq-aşkar etinasızlıq yaralı və bəlkə də şikəst olmaq kimi bədbəxtliyə düşər olmuş əsgərlərin hərəkətsizliyini və başqalarından asılı vəziyyətə düşməsini əks etdirir. Yossarian üçün ağ paltarlı əsgər müharibənin mənasızlığının simvoludur, bu müharibədə yeganə əsl itki əsgərlərin vətənə xidmət etmək və cəsarətlə hərəkət etmək istəyidir. Ağ paltarlı əsgər Yossariana özünü önəmsəməyin və sağ qalmağın vətən üçün fədakarlıq etməkdən daha vacib olmasını anlamaya kömək olur, ancaq sonda ən absurd şəkildə alçaldılır.

Əsgərlər ordunun onları sadəcə mülk olaraq gördüyü üçün nə seçim, nə də başqa hüquqlarının olmadığını anlayırlar. Tibb bacısı Kramer qara yumoristik bir tərzdə Yossariana ordunun fəlsəfəsini göstərir:

“ - “Are you crazy?” she scolded virtuously, shaking an indignant finger in front of his eyes. “I suppose you just don’t care if you kill yourself, do you?”

- “It’s my self,” he reminded her.

- “I suppose you just don’t care if you lose your leg, do you?”

- “It’s my leg.”

- “It certainly is not your leg!” Nurse Cramer retorted. “That leg belongs to the U.S. government. It’s no different than a gear or a bedpan. The Army has invested a lot of money to make you an airplane pilot, and you’ve no right to disobey the doctor’s orders.” [58, s.296].

Nəticə olaraq, Cozef Heller “Catch-22” əsərində qara yumoru bəşəriyyətin əhəmiyyətsizliyini, ümitsizliyini və nəhayət eqoizmini ifşa etmək üçün ədəbi üsul

kimi uğurlu şəkildə istifadə etməyə müvəffəq oldu. Hellerin personajları oxucuları Amerikan cəmiyyətinin yaşadığı həyat haqqında düşünməyə sövq etmək üçün yaradılmışdır, yəni maddi zənginliyə və firavanlığa baxmayaraq, insanlar emosional və psixoloji yoxsulluq yaşayırdılar. Hellerin personajları, xüsusən də Yossarian, absurd, çıxılmaz vəziyyətdə olan insanlar idi. Onların ətraflarını bir növ acı ümitsizlik bürümüşdü. Yossarian elə bir şəkildə təsvir edilmişdir ki, heç vaxt onun ən ağıllı, yoxsa ən dəli personaj olub olmadığını başa düşmək mümkün deyil.

Heller “Catch-22” əsəri ilə cəmiyyətdəki problemlər üçün əsaslı həllər təklif etmədi, əvəzinə o bu məsələlərə tənqidi mövqedə qalması seçdi. Mətnə yazıçı insanlar güc, status və nəhayət, sağ qalmaq üçün çalışarkən, bəşər cəmiyyətində müharibə və münaqişə zamanlarında qara yumorun qaçılmaz mövcudluğunu ortaya qoydu. Əziyyət çəkdiyi totalitar rejimə qarşı sosial və siyasət etirazlarını ifadə etmək üçün Qara Yumordan istifadə edən bir çox görkəmli dramaturq kimi, Heller də qara komik və absurd üsullardan istifadə etdi.

Əsərdə Qara Yumor, insanlar arasında fədakarlıq, cəsarət və vətənpərvərlik dəyərlərini geri qaytarmağa çalışan bir üsyan növü kimi idi və siyasət münaqişə və müharibə ilə gələn ümitsizlik və məyusluq hissi ilə mübarizə aparmağa kömək etdi. Əsər yazıldığı müasir dünyanın absurdluğunu, duyarsızlığını, qəddarlığını məharətlə ifadə edirdi.

Müharibənin qara yumora çevrilməsi ilə bağlı bir sıra əsərlər ilə tanışlıq və İkinci Dünya Müharibəsi haqqında bir çox şey oxumuşuq və izləmişik, lakin bu kitabda onlardan kənara çıxan bir reallıq var, müharibəyə baxış bucağı və onun işlənməsi tamamilə fərqli və maraqlıdır. Müəllif müharibənin absurdluğu ilə yanaşı, hərbi nizamın absurdluğunu da çox gözəl izah etməyi bacarıb. Digər tərəfdən, müharibədəki əsgərlərin psixologiyasını çox gözəl əks etdirən, bəzən qan donduran əsərdir. Bir sözlə, bu həcmli romanda hər şey var. Bəzən dialoqlar uzun və təkrar olur, amma mənə bu da bir simvoldur. Bu, əslində sistemin cəfəngiyyətlə təkrarlanmasına bir işarədir. İnsanı əsəbiləşdirəcək şəkildə təkrarlanan bir çox hissə

var, lakin müharibə elə bu şəkildə davam edir və mən heç vaxt üslub və müharibənin bu qədər uyğun olduğu əsər oxumamışdım.

“Kurt Vonnequt 1922-ci il noyabrın 11-də ABŞ-ın İndianapolis şəhərində anadan olub. O, İkinci Dünya Müharibəsinə qədərki dövrdə alman mühaciri olan və ingilis dilini yaxşı bilməyən atası tərəfindən etnik mənsubiyyətinə görə məruz qaldığı ayrı-seçkiliyin şahidi olub. Müharibəyə könüllü gedən Vonnequt 1945-ci ildə əsir götürülür. O, altı amerikalı məhbusla birlikdə beş nömrəli qəssabxananın dondurucusuna sığınaraq Drezden bombardmanının ardınca gələn odlu tufandan xilas ola bilir və sonrakı günlərdə Drezden faciəsinin dəhşətlərinin şahidi olur. Bu hadisə onun bütün əsərlərinə damğa vuraraq və 5 nömrəli “Qəssabxana” (Slaughterhouse 5) romanı üçün ilham mənbəyi olur.” [53].

“Vonnequt bütün əsərlərində humanist və anti-militarist bir xətt tutmuşdur. O, könüllü olaraq iştirak etdiyi İkinci Dünya Müharibəsini ədalətli bir müharibə kimi qələmə verərkən, Drezden, Hamburq, Xirosima və Naqasakidə yüz minlərlə dinc sakinin yandırılaraq öldürülməsini cinayət kimi qiymətləndirirdi. O, ABŞ-ın Vyetnam müharibəsinə və İraqa müdaxiləsinə qarşı çıxıb. Vonnequt Amerika xalqının və mədəniyyətinin nadir tapılan və qiymətli bir çiçəyi idi. O nə sosialist, nə də liberal idi. Əsərlərindəki yanaşma ideoloji olmasa da, onun perspektivinin Amerika cəmiyyətinin formalaşmasından gələn libertar yanaşmalardan və sosialistlərlə bölüşdüyü bərabərlikçi istəklərdən qaynaqlandığı aydındır. O, respublikaçıların və mühafizəkarların müqəddəs saydıqları bayraq və milli himn kimi şeyləri gülüş hədəfinə çevirirdi.” [53].

Vonnequtun satirik tonunun əsas hədəfləri müharibə ilə yanaşı, hökumət, sevgi, din və yalanlardır. O, satiradan satiranın özünə hücum kimi istifadə edir. Kitablarındakı satira yumorla yanaşı gedir. Vonnequt düşünür ki, bədii ədəbiyyatın böyük mənəvi məqsədi çıxılmaz, qaranlıq zamanlarda yaşayışı yenidən həyata döndərməkdir. Onun yumoristik tonu insan vəziyyətinin komik absurdluğunu vurğulayır. Onun yumorunun tonu qaranlıqdır, lakin o, insanın mahiyyətə komik mənzərəsini yaradır. Onun üçün insanlığın vəziyyəti absurd və insan üçün isə dəhşətli hal almışdır. Məhz buna görə də, Vonnequt oxuyucularından dəyişdirilə bilməyən

şeyləri qəbul etmək üçün kifayət qədər həssas olmaqla yanaşı, ciddi addımlar atmağı tələb edir. O, müharibənin və dəliliyin dəhşətləri ilə mübarizə aparmaq üçün yumorundan bir simvol kimi istifadə edir. Bu tərs yanaşma yenə də oxucularını ölümə yumorla yanaşmağın qəribəliyindən və yanlışlığından şübhələnməyə təşviq edir.

Kurt Vonnequt da Cosef Hellər kimi postmodernizmin nümayəndəsidir. Onun ürək parçalayan romanı 5 nömrəli “Qəssəbxana” İkinci Dünya Müharibəsindən və onun dəhşətlərindən bəhs edir və Kurt Vonnequt əsərdə müharibənin faciəli dəhşətindən yan keçmək üçün qara yumordan istifadə edir. Kurt Vonnequt, xüsusən qorxu və yumorun yan-yan qoyan qrotesk yumor daxil olmaqla bütün yumor formalarından istifadə edərək postmodern yazıçı olduğunu göstərməyə çalışır. Əsərdə onun müasir müharibənin fəsadları və mövcud olan sosial-siyasi ədalətsizliklərə qarşı baxışı vurğulanır. Oxucunun mətndə müəllifin özündən daha çox rolu var, bu vəziyyət Bartes tərəfindən “yazıcının ölümü” kimi adlandırılır.

Qara yumorun xüsusiyyətlərinə əsasən 5 nömrəli “Qəssəbxana”nın qəhrəmanı dünyanın reallığından qaçmaq üçün öz dünyasını yaratmağa məcbur olan bir personajdır. O, həyatının bundan sonra necə gedəcəyinə nəzarət edə bilmir. O, daima qorxu içindədir, çünki həyatının hansı hissəsində tam olaraq necə hərəkət edəcəyini heç vaxt bilmir.

“Əsərin baş qəhrəmanı olan Billi Pilqrim uşaqlıqdan bəri heç bir dostu olmayan qəribə adamdır. O, “batmaq, ya üzmək” fəlsəfəsinə inanan ata tərəfindən yetişdirilmiş şair həssaslığına malik bir insandır. Bunu atası onu beş yaşında hovuzda atanda anlayır. Billi az qala boğulur və o vaxtdan qorxu donu ilə əhatə olunmuş reallığa qarşı həssaslaşır. Yetkinlik yaşına çatanda ikinci Dünya Müharibəsində əsgər olmaq problemi ilə üzləşir. O, adətən “Amerika Ordusu üçün əyləncə fiquru” olan mövqedə durur. O, bir əsgərin necə olmasının parodiyasıdır.” [53].

Onu bütün əsgər yoldaşları ikrah və gülüslə qarşılayır. Billi Pilqrim düşməne zərər verməkdə və ya dostlarına kömək etməkdə aciz olan bir adamdır. Əsir düşərgəsinə gələndə o, yenidən axmaq kimi qələmə verilir. Yoldaşları üçün nəzərdə tutulan əsgər paltarını almaq əvəzinə, ona qadın paltosu verilir. Daha sonra o, mavi

toqa, gümüş ayaqqabı və manjet geyinir. O, mütləq İkinci Dünya Müharibəsinin təlxəyinə çevrilir. Amma müharibənin kabusuna qapılan, tək istəyi yalnız qalmaq və ölmək olan bu mülayim insan obrazına gülmək mümkün deyil.

“The coat that Billy Pilgrim got had been crumpled and frozen in such a way, and was so small, that it appeared to be not a coat but a sort of large black, three-cornered hat. There were gummy stains on it, too, like crankcase drainings or old strawberry jam. There seemed to be a dead, furry animal frozen to it. The animal was in fact the coat's fur collar. Billy glanced dully at the coats of his neighbors. Their coats all had brass buttons or tinsel or piping or numbers or stripes or eagles or moons or stars dangling from them. They were soldiers' coats. Billy was the only one who had a coat from a dead civilian. So it goes.” [60, s.110].

Billinin istehzalı görünüşü və belə gülünc işlərlə məşğul olmasının gülməli səbəbləri onu komik bir rəvayətçiyyə çevirir ki, belə ağırlı hadisələrin təsviri yumoristik şəkildə olsun. Onun düşüncələri və inancları gülüncdür və bu, romanda qara yumorun istifadə edilməsini unikal edir. Yazar rəvayətçinin görünüşü ilə dərin məfhumlar arasındakı əlaqəni oxucuya çatdırmağa çalışır. Aydınır ki, komik əsgərin gülünc hərəkətləri olur və onun vəzifəsinin təsviri ağlabatan güclü əsl əsgərin təsvirindən çox fərqlidir. Billi, müharibə əsiri kimi əsir düşən və yalnız rahatlıq axtaran fərqli bir şəxs və əsgərdir. Görünən odur ki, o, öz vəzifəsindən xəbərsizdir və bu, onun təsvirlərini təhlükənin nədən ibarət olduğunu, Drezden bombardmanında baş verənləri, əsl müharibənin nə olduğunu bilən oxucu üçün yumoristik edir.

Kitabdakı personajların əksəriyyəti həddən artıq sadələşdirilmişdir, digər tərəfdən, Billi isə tamamilə inkişaf etdirilmişdir. Tralfamado Billi xarakterinə məzmun və özəy verir və onun bir şəxsiyyət kimi solğun təsirsizliyinə baxmayaraq, ona sanki yene həyat verir. Romanın mərkəzi hissəsi zamanda səyahət nəzəriyyəsi üzərində cəmlənmişdir. Billi Pilqrim zamanın içində çıxmaza girir. Tralfamador planetində zamanın əsl təbiətinə oyanması sayəsində həyatının bütün hissələrini bir anda görür. O, öz təxəyyül dünyasına - yaşadığı dünyadan daha real olan sürrealist dünyaya - Tralfamadora qaçır. O elə bir dünyadır ki, Pilqrim hamıya səfərləri

haqqında danışmaq istəyir. Belə bir qəhrəmanın təsviri qara yumor üçün xarakterikdir, oxucunu güldürməkdənsə, ciddiləşdirir və düşündürür.

- “There is no such planet as Tralfamadore.” “It can’t be detected from Earth, if that’s what you mean,” said Billy. “Earth can’t be detected from Tralfamadore, as far as that goes. They’re both very small. They’re very far apart.”

- “Where did you get a crazy name like “Tralfamadore?”

- “That’s what the creatures who live there call it.” [60, s.129].

Daha əvvəl də qeyd etdiyimiz kimi, romanın qəhrəmanı Billi ağıllı güclü adam deyil, onun müharibə vaxtı istehzal görünüşü ciddi məsələləri yumoristik edir və hadisələrə qarşı olan müxtəlif reaksiyaları yumora hərəkətlik qatır. Billi heç bir tufəngi olmayan uzunboylu zəif əsgərdir, onun əli boş şəkildə ölümə hazır olması müəllifin təqdimat zamanı istifadə etdiyi istehza növüdür:

“Billy was born in 1922 in Ilium, New York, the only child of a barber there. He was a funny-looking child who became a funny-looking youth-tall and weak, and shaped like a bottle of Coca-Cola.” [60, s.13].

Billinin könüllü olduğu bir döyüş günü təsvir edilərkən yumorik vəziyyətə rast gəlirik. Billi və ətrafındakı üç əsgərə dörd atış şansı verilir. Onlardan ikisi kəşfiyyatçı, biri tank əleyhinə topçu Roland, dördüncüsü isə Billidir. Atış ediləndə Billi nəzakətlə orada dayanaraq atıcıya daha bir şans verir. Onun atıcıya ikinci şans verməsi onun müharibə qaydalarını axmaqcasına dərk etməsinə görədir.

İroniya ünsürü bu romanın acı tərəfidir. “Billi lehimçi - balaca metal parçaları birləşdirən insan olmaq üçün təhsil alarkən, atası maral ovlayan vaxtı dostu tərəfindən güllələnərək öldürülür. Billi təyyarə qəzasından sonra sağalmaq üçün xəstəxanada olanda arvadı xəstəxanaya gələrəkən qəza keçirir, səhvən kurşiteli qoparır, lakin xəstəxanaya gəlib çıxır və açarı çıxardan kimi dəm qazından zəhərlənərək ölür. Drezdendə baş verən yangından sonra əsir olan həmkarı Edqar Derbi çaydanı oğurlamağa cəhd etdiyinə görə bir gecədə 135.000 günahsız insanı atəşə tutaraq öldürən müttəfiqlər tərəfindən Drezdendə mühakimə olunur və edam edilir.”

Bütün bu sarkastik ironiyalar bir cümlə ilə işarələnir, “Belə də gedir”. Bu sadə ifadə tamaşaçıların həyatın ironiyalarına gülmək üçün tətik rolunu oynayır. Bu növ hadisələr real həyatda çox tez-tez baş verir. Gülüş ən azı oxucuya rahatlıq gətirə bilər. Bu, şübhəsiz ki, ağlamaqdan daha yaxşıdır.

“And Lot’s wife, of course, was told not to look back where all those people and their homes had been. But she did look back, and I love her for that, because it was so human. She was turned to a pillar of salt. So it goes” or “Everybody was killed but Billy. So it goes. While Billy was recuperating in a hospital in Vermont, his wife died accidentally of carbon-monoxide poisoning. So it goes” [60, s.253].

Kurt Vonnequtın bu əsərdəki qara yumorunun bir digər nümunəsi amerikalı məhbusları əsir düşərgəsində qarşılayan ingilis zabitlərinə aiddir. Adətən ruhdan salan bir mühitdə fəaliyyət göstərən bu britaniyalı zabitlər müharibəni olduğundan daha az dəhşətli göstərməyi bacarırlar. Onlar düşərgənin ilk gecəsində Amerika əsgərlərinə Zoluşkanın musiqili versiyası ilə rəftar edirlər, onları rahatlaşdırırlar, bu, tipik bir Alman əsgəri düşərgəsində gözlənilməyən bir şeydir. İngilis zabitləri inanılmaz əhval-ruhiyyə və yüksək əhval-ruhiyyə ilə onları əsir saxlayan almanları belə əyləndirirlər. Bununla birlikdə, bu fantastik həyat tərzini ilə yanaşı, ingilislər vicdan əzabı çəkmədən qeyri-insani obyektlərdən istifadə edirlər. Məsələn, onlar faşist müharibəsi qurbanlarının yağından hazırlanmış şamları və sabunu sorgusuz sualsız qəbul edilir.

Vonnequtın bu əsərdə qara yumorun tonunu təyin etmək üçün istifadə etdiyi əlavə üsullardan biri də söz və ya ifadələri absurdluğa yer verən bir istehzal forma kimi istifadə etməsidir. Drezden bombardmanının baş verdiyi gecə Billi və onun əsgər yoldaşları, eləcə də bəzi mühafizəçilər bomba sığınacağı kimi istifadə edilən, yer altında olan ət soyuducusunda idilər. Vunerqartın “ət soyuducu” ifadəsini işlətməsi vurğulayır ki, məhbusları əsir götürənlər insan kimi deyil, heyvan kimi görürlər. Əvvəllər heyvanlar Drezden qəssabxanasında öldürüldüyü kimi, nəzəri olaraq çoxlu məhbuslar və mülki şəxslər də öldürüləcək. Qatillər yalnız almanlar deyil, həm də Amerika məhbuslarının Müttəfiq əsgərləridir. Vonnequt bizə deyir ki,

“digər alman mühafizəçiləri Drezdendəki evlərinə istirahətə getdilər. Onların hamısı ailələri ilə birlikdə öldürüldü.” [60, s.76].

Bu istehza tonu insanın həyat və ailə vəziyyətini ölümün ümitsizliyi ilə qarşı-qarşıya qoyur.

Qara yumorun başqa bir nümunəsi döyüşdə bütün alayını itirən amerikalı piyada polkovniki Vəhşi Bob-un dialoqunda nümayiş etdirilir. “Əsir düşərgəsi üçün nəzərdə tutulmuş vaqonlara mindirilməyi gözləyən Vəhşi Bob öz adamlarını inandırır ki, döyüş meydanının hər yerində yatan ölü almanlar var və onlar nə vaxtsa Vəhşi Bobun komandanlığı altında olan 405-ci Piyada Alayı ilə qarşılaşdıqlarından Allaha olan ümidlərini kəsiblər.” [60, s.229]. Vəziyyətin ciddiliyi tez bir zamanda absurdluğa çevrilir, çünki biz ciddi şəkildə yaralanan və ölmək üzrə olan Vəhşi Bobun ağlını itirdiyini anlayırıq. “Onun danışdığı adamlar hətta onun keçmiş alayının bir parçası belə deyillər, lakin Vəhşi Bob onların belə olduğunu xəyal edir.” [60, s.230].

Daha pafoslu absurd onun almanların onun alayı haqqında heç eşitmədiklərini düşünərək ölməsi fikridir: həmin döyüş meydanında almanlar deyil, Vəhşi Bobun əsgərləri ölür.

Romanın ironik qara yumorunun ən yaxşı nümunələri avara və Edqar Derbiyə aiddir. Amerika əsgərləri ilə birlikdə əsir götürülən 40 yaşlı avara öz yoldaşlarını daima əmin edir ki, işlər “o qədər də pis deyil”. O, əvvəllər yük vaqonlarında olduğunu elan edir, lakin doqquz günlük həbsdən sonra ölür. Bu cür situasiya ironiyası Derbinin acınacaqlı vəziyyətində də özünü bürüzə verir. O, Drezdenin bombalanmasından sağ çıxır, lakin sonrakı hadisələrdən sağ çıxmır. Çaydanı, cüzi bir əşyanı oğurlayaraq, cinayətə görə edam edilir. Vonnequt üçün avara və Derbinin vəziyyətlərinin ironiyası, çox vaxt fərdlərin mənasız şəkildə vaxtsız ölümlərinə səbəb olan müharibənin ədalətsizliyini artırır

“Among the things Billy Pilgrim could not change were the past, the present and the future” [60, s.271]. Onun xoşbəxtliyi və ya axtarışında olduğu uğuru ancaq onun xəyal dünyasında mövcud ola bilər. Roman Drezdendə dağıntıların və cəsədlərin axtarışı, Billinin müharibə əsiri statusundan azad edilməsi, həyat və ölümün yan-yanə təsvirləri ilə başa çatır. Billi bir quş ilə danışır və quş reallığa ondan

daha çox hakimdir, çünki oxucu bilir ki, qəhrəman əsərin sonunda təslim olur. Bu romandakı qara yumor dağıntı, müharibənin vəhşilikləri, ölüm haqqında olan tükürpədicə bir yumordur.

2.2. T.Pinçonun dramatik ironiyası

Ədəbiyyatdan başqa gündəlik həyatımızda tez-tez rast gəlinən ironiya sözünün mənası maraqlıdır. İroniya bir hadisəni ələ salmaq sənətidir. İroniya dilin ən təsirli silahlarından biridir. Danışılan sözün, hərəkətin və ya davranışın əksinin ifadə edilməsi ironiya adlanır. Ciddi şəkildə deyilən hərəkət əslində öz mənasını ehtiva etmir. Əks vəziyyət yaratmaqla izah edilməsi nəzərdə tutulan vəziyyət belə verilir. Buna “ironik olmaq” deyilir. İnsanların çoxunun gündəlik həyatda dediyi “ironiya ilə deyirəm” kimi ifadələr buradan gəlir. İroniya deyiləcək hərəkət və ya davranışı intonasiya və mimikalar ilə vurğulayır. Ədəbiyyatda ritorika arasında yerini tutan ironiyayı anlamaq üçün bunu edən qarşısında ağıllı adam olmalıdır. Əks halda vermək istədiyiniz mesaj qarşı tərəfə ötürülməyəcək.

“İroniya” anlayışı ədəbiyyat və ədəbiyyatşünaslıqda ən çox istifadə edilən, lakin dəqiq mənası ilə bağlı sual işarələri olan anlayışlardan biridir. Məsələn, lüğətlər istehza anlayışının ilk mənası kimi “gülmək” və “bunun əks mənasında şəxs və ya hadisəni ələ salmaq” təriflərini təqdim edir. Ancaq ədəbi mənada ironiya bu ekvivalentlərdən kənara çıxır. Bu lüğət mənaları, əlbəttə ki, “yanlış” deyil - lakin ironiya sözü bir çox fərqli vəziyyətlərdə istifadə edilə bilər. Buna görə də, anlayışı anlamağa çalışarkən sadə təriflərdən daha çox ironik vəziyyətlərdən nümunə götürmək daha faydalı ola bilər. İstifadədən asılı olaraq, ironiya çox vaxt yumoristik və ya faciəli bir ölçüyə malikdir. Məsələn, təsəvvür edin ki, şorba hazırlamaq üçün soğan lazımdır və evdə soğan qalmadığı üçün ərzaq mağazasına gedirsiniz. Ərzaq mağazasına getsəniz, sizə lazım olan çox şeyi alsanız, iyirmi manatlıq alış-veriş etsəniz və soğan almağı unudub evə qayıtsanız, bu, ironik bir vəziyyət olardı, çünki bu, “nəzərdə tutulan” effektin tam əksidir.

“Hələ vaxtilə “Mən onu bilirəm ki, heç nə bilmirəm” deyən qədim yunan filosofu Sokrat ironiyalı nitqdən geniş istifadə etmişdir.

Azərbaycan ədəbiyyatında Məhəmməd Füzuli, Qasım bəy Zakir, Mirzə Fətəli Axundzadə, Seyid Əzim Şirvani və başqalarının yaradıcılığında fikrin ironiyalı ifadəsi mühüm yer tutur. Bədii əsərdə bəzən müsbət cəhətin bilərəkdən istehza ilə mənfi planda təqdim edilməsi ilə də ironiya yaratmaq olur. Cəlil Məmmədquluzadənin əsərlərində ironiyanın təzahür halları (tərif, tənqid, təəssüf və təhmətləndirmə, qorxutma, aşkar yalan söyləmə yolu ilə kinayə yaradılması və s.) çox rəngarəngdir.” [54].

“Mirzə Ələkbər Sabir, Əbdürrəhim bəy Haqverdiyev və başqa mollanəsrəddinçilər də satirik-ironiyalı nitqin klassik nümunələrini yaratmışlar. “Molla Nəsrəddin” jurnalı ədəbiyyatımızda ironiyadan istifadə sahəsində ənənə yaratmışdır. Cəlil Məmmədquluzadənin “Dəli yığıncağı” pyesində həkimin Azərbaycan dilini bilməyə-bilməyə xəstələri necə müalicə edəcəyindən söhbət etdikdə, obrazlardan biri yerli hakimin də dili bilmədiyini eyhamla xatırladır.” [54].

“İroniyanın əsas üç növü var. Bunlardan biri də şifahi ironiyadır, ikincisi situativ ironiya, üçüncüsü isə dramatik ironiyadır.” [21, s.542].

Şifahi ironiya gündəlik həyatda istifadə edilən, deyilənlərin əksinin nəzərdə tutulduğu nitq sənətidir. Ancaq bunu sarkazmla qarışdırmaq olmaz. Çünki şifahi ironiya bir anlıq bir şeyin mənasının əksini söyləməklə baş verir. İngilis dilində “verbal irony” kimi istifadə olunan bu anlayış ikinci lüğət mənasına, yəni “bir insanı və ya hadisəni ələ salmaq” mənasına uyğun gəlir və sözün əksini nəzərdə tutur. Ütülənməmiş köynək, köhnəlmiş cins şalvar, cırıq qalstuk və narıncı ayaqqabı geyinmiş birinə “Bu gün də gözəl geyinmişən!” demək şifahi ironiyaya gözəl nümunə ola bilər. Bu məna yavaş-yavaş dilimizə daxil olan “kinayəli” sözü ilə də ifadə oluna bilər.

İkinci tipli ironiya bütün personajların yaşanan və real olan arasındakı fərqləri bildiyi zaman baş verir. Çarlz Dikkens- in “Böyük Gözləntilər” əsərində həm Pip, həm də tamaşaçılar xeyriyyəçinin kim olduğunu bilmirlər. Roman boyu oxucu xeyriyyəçinin həqiqətən də varlı Miss Havisham olduğuna inandırılır. Nəhayət, Pipin

gənc yaşda xeyirxahlıq göstərdiyini deyən məhbus Maqviç Pipin əsl xeyriyyəçisi olur. Bu açıqlama Pip və tamaşaçıların gözləntiləri ilə ziddiyyət təşkil edir və situasiya ironiyasına səbəb olur.

Dramatik ironiya teatrda, ədəbiyyatda, kinoda və televiziya da personajın müəyyən bir vəziyyəti başa düşməsi ilə tamaşaçının anlayışı arasındakı fərqi vurğulamaq üçün tez-tez istifadə olunan süjet vasitəsidir. Daha konkret desək, dramatik ironiyada oxucu və ya tamaşaçı hər hansı bir kritik məlumat haqqında məlumatlıdır, halbuki məlumatın aid olduğu personaj və ya personajlar “qaranlıqda”dırlar, yəni onlar hələ də tamaşaçı ilə eyni biliyə malik deyillər. Bunun sadə nümunəsi, tamaşaçıların “Oraya girmə!” deyər qışqıra biləcəyi qorxu filmindən istənilən səhnə ola bilər, çünki bu personaj heç nədən şübhələnmir, lakin tamaşaçılar onların taleyini artıq bilirlər.

Bu cür istehza hər hansı şişirdilmiş və ya faciəvi keyfiyyətlərə malik olduğu üçün deyil, qədim yunan dramaturgiyasında yarandığı üçün “dramatik” adlanır. Dramatik istehza xüsusilə səhnə üçün çox uyğundur. Adi tamaşada personajlar davamlı olaraq girib-çixır və hətta dekorasiya dəyişə bilər, lakin tamaşaçılar yerində qalırlar, ona görə də istənilən məqamda onların hekayəni başa düşmələri mütləqdir. Klassik teatrda adətən gərginlik hissi yaratmaq üçün cihazdan istifadə edilir- bu, faciələrdə çox geniş yayılmış bir cihazdır. Müasir kino və televiziya da gülmək üçün tez-tez dramatik istehzadan istifadə edir, çünki o, güclü komediya effekti yarada bilər.

Dramatik ironiyada tamaşaçı oyuna baxarkən nələrin baş verəcəyinə nəzarət edir. Dramatik ironiyanın funksiyası oxucunun marağını saxlamaq, personajlar və sonda nəticələnən hadisə arasında ziddiyyət yaratmaqdır. Bu üsul sayəsində tamaşaçının fikri dağınıq, oyunda saxlanılır. Tamaşaçı oyunu maraq və intizarla izləyir. Dramatik ironiya faciəvi əsərlərdə dərin izlər daşıyır. Bəzən, dramatik ironiya bəzən faciəli istehza ilə eyniləşdirilir.

Məsələn, Sofoklun “Edip Reks” əsərindəki tamaşaçılar Edipin hərəkətlərində faciəvi səhvlər olduğunu çoxdan dərk edirlər. Bu dramatik ironiya nümunəsində tamaşaçı bilir ki, personajın hərəkətləri və ya sözləri personaj onu dərk etməzdən çox

əvvəl onun süqutuna səbəb olacaq. Digər bir misal olaraq Romeo və Cülyettanı göstərə bilərik. Romeo və Cülyettanın finalında Cülyetta Romeo ilə birlikdə olmaq üçün özünü ölmüş kimi göstərir. Qəbul etdiyi dərmanın təsiri keçəndə o, aylacaq və Romeonun yanında ola biləcək. Lakin o, bu məlumatı Romeoya çatdırmaq missiyasını yerinə yetirə bilmir. Tamaşaçılar Cülyettanın həqiqətən ölmədiyini bilsələr də, Romeo onun həqiqətən öldüyünü zənn edir və ağrıya dözə bilməyib intihar edir.

Şekspirin məşhur “Makbet” əsərində, Makbet Dunkana sadıq deyil. Sadıq görünür, amma eyni zamanda arxadan onun quyusunu qazır. Bu arada tamaşaçı da bundan xəbərdardır. Ancaq Dunkan bundan xəbərdar deyil. Bunlar, dramatik ironiyanın ideal nümunəsidir. Həm komediyada, həm də faciədə tez-tez istifadə olunur və çox vaxt yeri qorunur.

Bunların içindən şifahi ironiya ən çox yayılmış istehza növüdür ki, burada deyilənlə ilə demək istənilən fərqli olur. Şifahi ironiyanın tərifı tez-tez ironiyanın daha ümumi tərifı əvəzinə səhvən istifadə olunur, çünki o, müəyyən mənada bütün müxtəlif ironiya növlərini birləşdirən keyfiyyətin ən birbaşa ifadəsidir. Digər ironiya formalarından fərqli olaraq, şifahi ironiya yalnız tonla ifadə edilə bilər, məsələn, qaranlıq və yağışlı bir gündə kimsə yorğun halda “Bizim hava necə gözəldir” dedikdə. Bu halda natiqin əsl məqsədi dinləyicilərinə aydın olar. Lakin şifahi ironiyanın daha incə forması da dramatik ironiya nümunəsi ola bilər. Məsələn, tutaq ki, iki nəfər dəhşətli tamaşanın mətnini görüb teatrı tərk edir. Bu tamaşaya baxmağa gedən üçüncü şəxs onlardan tamaşanın necə olduğunu soruşur, onlar bir-birlərinə nəzər salır və bu adama tamaşanın “çox maraqlı olduğunu” nəzakətlə deyirlər. Bu, incə şifahi ironiya nümunəsidir, lakin oyunun nə qədər pis olduğunu yalnız tamaşaya baxan iki nəfər bildiyi üçün və yalnız onlar sözlərinin əsl mənasını anlayırlar, bu həm də dramatik ironiya nümunəsidir.

Yuxarıda da qeyd etdiyimiz kimi, digər geniş yayılmış ironiya forması situasiya ironiyasıdır. Ədəbiyyat əsərindəki bir hadisəni situasiya ironiyasına nümunə adlandırmaq olar, əgər silsilə hərəkətlərin nəticəsi gözləniləndən kəskin şəkildə fərqlənir, sadəcə təəccüblü və ya maraqlı yox, paradoksal və ya fərqli nəticə ilə

bitirsə bu şəkildə adlanır. Bu formada dramatik ironiya ilə üst-üstə düşə bilər. Yuxarıda misal gətirdiyimiz “Romeo və Cülyetta”nın sonu dramatik ironiya ilə üst-üstə düşən situasiya istehzasının bir nümunəsidir. Tamaşanın sonunda Romeo zəhər içir, Cülyetta ilə ölmək niyyətindədir, lakin Cülyettanın hərəkəti onun Cülyettadan imtina etməsi ilə nəticələnir. Bu həm situasiya ironiyasına, həm də dramatik ironiyaya bir nümunədir.

“Tomas Pinçonun dramatik ironiyaya əsaslanan əsərləri diqqətə layiqdir. O, müasir cəmiyyətin xaosunda insan qəribəliyini təsvir etmək üçün əsərlərində qara yumor, ironiyayı və fantaziyanı birləşdirən amerikalı romançı və qısa hekayə yazıçısıdır. Pinçon sənaye cəmiyyətini tənqid etdiyi romanı “The crying of Lot 49” (1966) da gələcəyin xəyali qapalı cəmiyyətlərini təsvir edir. Villiam Dian Hovels medalını qazanan "Gravity's Rainbow" (1973) 20-ci əsr ədəbiyyatının ən mühüm əsərlərindən biridir. II. İkinci Dünya Müharibəsindən sonrakı Almaniyada “Zona” adlı bir məkanda baş verən romanda cazibə qüvvəsini aşacaq gizli "V-2" raketi axtaran çox saylı qəribə personajlardan biri olan Amerika əsgərinin macəraları çərçivəsində müasir dünyada insanların qarşısındakı duran dilemmalar müzakirə edilir.” [55].

Baxmayaraq ki, ironiya heç vaxt sadə bir məcazi olmayıb, indi o, postmodern ədəbi məktəbinin bir nəticəsi olaraq hər zamankından kölgədə qalıb. Tomas Pinçonun 1966-cı ildə yazdığı “The crying of Lot 49” kimi erkən postmodern mətnlər müəllifin söz oyunu və süjeti ilə yaradılan klassik dramatik ironiya ilə doludur. Pinçon, əsərdə təcrid və paranoyanın fərdləri həqiqətə tam məruz qalmasına mane olan postmodern dünyada fərdin qalib gəlməz mübarizəsini vurğulamaq üçün ironiyadan istifadə edir.

Mətnin təkrir hissələrinin həqiqi mənası və ya hərfi mənadan ironiya əmələ gəlir. Tədqiqatçı alim Pinçon özünün TCOL49 adlı əsərində baş verən hadisələri dramatik yumorla təqdim edir.

Pinçonun TCOL49-da yerləşdirilmiş faktiki məna və ironiya yalnız xüsusi mədəni biliyə malik oxucular tərəfindən deşifrə edilə bilər. İronik potensial oxucunun sırf mətn daxilindəki elementlərlə deyil, daha geniş, kənar mədəniyyət elementləri ilə

qurduğu əlaqələrdə saxlandığı üçün onu anlamaq çətindir. Edipanın adına yerləşdirilmiş kinayədəki ironiyanın kilidini açmaq üçün oxucu Yunanıstanın “Kral Edip” faciəsindən xəbərdar olmalıdır, burada Edipin amansız bilik axtarışı və həyatındakı tapmacaların həlli sonda bədbəxtliyə gətirib çıxarır və xarakter özünü kor edir.

Nəticədə, Edipa hekayənin mərkəzindəki sui-qəsdə sübut edə və ya təkzib edə bilmir, onun adından irəli gələn gözləntiləri qarşılamır və beləliklə, dramatik ironiya yaranır. Bu ironiyanı ilə anlamaq üçün oxucu, orijinal Yunan faciəsi ilə tanış olan diskursiv cəmiyyətin bir parçası olmalıdır. Pinçon, adı amansız monqol sərkərdəsi Çingiz Xanla əlaqələndirilən filoloq Çingiz Koen kimi digər personajların adlarında da ironiyadan istifadə edir.

Yuxarıda da vurğuladığımız kimi, ironiya oxucunun gözləntilərinin pozulması ilə yaranır, bu halda o, adı qaniçən fatehi xatırladan, lakin əvəzinə poçt markaları toplayan bir personaj üzərində yaranır.

Romanın əvvəlində Edipa Prinsin vəsiyyətiindən xəbər tutanda o, aşağıdakı fikirlərə sahib olur:

“What did she so desire escape from? Such a captive maiden, having plenty of time to think, soon realizes that her tower, its height and architecture, are like her ego only incidental: that what really keeps her where she is is magic, anonymous and malignant, visited on her from outside and for no reason at all. Having no apparatus except gut fear and female cunning to examine this formless magic, to understand how it works, how to measure its field strength, count its lines of 20 force, she may fall back on superstition, or take up a useful hobby like embroidery, or go mad, or marry a disk jockey. If the tower is everywhere and the knight of deliverance no proof against its magic, what else?” [62, s.15].

Bu sitatda təhlil ediləcək bir neçə şey var. Bu, romanda Edipanın özünə qadın kimi müraciət etdiyi nadir hallardan biridir. Oedipanın özünü həm “əsir qız”, həm də “qadın hiyləgərliyi”nə sahib biri kimi adlandırır. Bu da ironik bir vəziyyətdir.

Pinçon povest konvensiyalarını pozaraq, hər bir əsərin simvollaşdırdığı müxtəlif ironiya formalarını yaradır. Pinçonun qəhrəmanı, Tristeronun varlığı və ya olmaması

ilə bağlı təsdiq tapmaq üçün cəmiyyətdə axtarışda olan şəxsdir, nəticədə hər iki istiqamətdə qəti fikir formalaşdırma bilmir. Edipa romanın sonuna doğru çətin vəziyyətini açıq şəkildə ifadə edir və ehtimalları daxili bir monoloqla vurğulayır:

“Either you have stumbled indeed... on to a network by which X number of Americans communicating...or you are hallucinating it. Or a plot has been mounted against you, so elaborate and expensive...Or you are fantasizing such a plot, in which case you are a nut, Oedip.” [62, s.147].

Pinçon bu dörd ehtimalı aydın şəkildə sadalayaraq, oxucunun romanın qalan hissəsi ilə bağlı gözləntilərini çərçivəyə salır. Pinçonun ironiyası göstərir ki, fərd heç vaxt daha geniş bir sxem və ya cəmiyyətdəki rolunu tam dərk edə bilməz və nəticə paranoyya və təcriddir. İroniya bu hisslərin və münasibətlərin araşdırıla biləcəyi vasitə rolunu oynayır.

“ I came,” she said, “hoping you could talk me out of a fantasy.” “Cherish it!” cried Hilarius, fiercely. “What else do any of you have? Hold it tightly by its little tentacle, don’t let the Freudians coax it away or the pharmacists poison it out of you. Whatever it is, hold it dear, for when you lose it you go over by that much to the others. You begin to cease to be.” [62, s.86].

Burada Pinçon şəxsiyyətin bir növ fantaziya olması fikrini gücləndirir, sanki fantaziyaadan imtina etmək şəxsiyyətdən imtina etməklə eynidir. Bunu Freydin bir neçə hissədən, yəni İd, eqo və super-eqodan ibarət fikirlərini insan mənliliyinə qarşı tənqid kimi də təsəvvür etmək olar.

“Gravity’s Rainbow” əsəri onun ilk iki kitabından daha uzun, daha qaranlıq və daha çətinidir. Bu əsərlə yeddi illik sükutdan sonra yenidən yazarlığa qayıdır və erkən qazandığı uğurlarının önünə keçə bilməyəcəyi ilə bağlı qorxusuna qalib gəlir. Əslində bundan dörd il əvvəl yazılmış Nabokovun “Ada” sından sonra yazılmış ən uzun, ən çətin və ən iddialı romandır. “Dağıdıcı elementə” qərq olan və paranoyanı, entropiyanı və ölümünə sevgini araşdıran Pinçon bu əsrin ilk illərində böyük modernist yazıları ilə yaradıcı davamlılığını qurur. “Gravity’s Rainbow” sümükləri əzəcəkdir qədər sıx, detallı, axmaq, ədəbsiz, gülməli, faciəli, pastoral, tarixi bir əsərdir.” [55].

Axtarış Tomas Pinçon-un fantastikasının əvəzsiz elementidir. Pinçonun personajları öz mənasız həyatlarını və parçalanmış vaxtlarını mənalandıracaq bilik axtarırlar. Pinçon, axtarılanın həqiqiliyindən asılı olmayaraq, axtarışın bir dəyəri olduğunu vurğulayır. Axtarış insana həyata tutunmaq üçün məqsədlər verir, insana fəaliyyət göstərməyə, həyatı dəyərli görməyə təşviq edir. Lakin qanunları və sistemi kəşf etməyə və ya yaratmağa atılan bütün addımlar məhvə məhkumdur.

Pinçon özünəməxsus axtarışda olub-olmamasından asılı olmayaraq, o, öz işində oxucuların paranoyanı yaşadıkları mürəkkəb labirentlər yaratmağa davam edir. Belə ki, onun üçün paranoya məhfumu bir şəxs üçün onu əhatə edən ətraf-ələmə qarşı şübhəli yanaşmasıdır. Bu anlayış tərzı həmin şəxsə yaxşı məqsədlə bir çey edilirsə belə, o, bunu pis niyyətli başa düşəcəkdir. Həmçinin bu anlayış nəticəsində şəxs daxili narahatlıq yaşayır və eləcə də ətrafdaılar onun halından narahat olur [47].

Pinçonun oxucuları, eyni şəkildə, paranoid müqəddiməni təqlid edən uydurma strukturlarla qarşılaşırlar. Hamısı bir-birindən asılıdır və böyük, qüsursuz şəbəkələrlə bir-birlərinə bağlıdırlar.

Pinçonun romanlarının kobud və ədəbsiz, həddən artıq dolambaclı olması və yüksək mədəniyyəti ələ salması onların tənqid olunmasına səbəb olur. O, aşağı mədəniyyətdən tutmuş yüksək mədəniyyətə qədər hər şeyi araşdırır və əsərlərində ikisini birləşdirir. Pinçonun əsərləri oxucunun tam diqqətini tələb edir. Onun hədsiz yazı üslubu bəzi oxucuları çaşdırır və onun işlərinə böyük miqyasa və mürəkkəbliyə sahib “sadə” detektiv hekayələrdən tutmuş, 400-dən çox personajın yer aldığı metatarixi təkrarlara qədər hər şey daxildir. Onun eyni kitabında çoxlu rəvayətçilər olur və hər birinin özünəməxsus üslubu var.

Onun yazıları yeni poetikanın bir hissəsi kimi yüksək qiymətləndirilir və onun daha mürəkkəb, müasir problemlər olan sosial sinif və cinsiyyətlə bağlı mövzuları yazıya alması böyük rəğbət qazanmışdı. Onun yazılarının bəlkə də ən təqdir edilən xüsusiyyəti, ensiklopedik baxışa yönləndirməsi, bir daha oxucularına dünyanı tam başa düşməyə çalışmağın əbəs cəhd olduğunu göstərməsidir. Onun romanlarının çoxu cavablar vəd edir, lakin heç vaxt cavab ala bilmirsiniz və bu da bəzi oxucuların onun romanlarını mənasız hesab etmələrinin səbəblərindən biridir. Qeyd etmək lazımdır ki,

onun romanlarının çoxu çətin hesab olunur və Pinçonun yazılarını şərh etmək üçün bir onillikdən digərinə keçmək lazımdır. Poststrukturizm və marksizmdən postmodernizmə və yeni tarixçiliyə qədər onun romanlarını təhlil etmək yolları sonsuz görünür.

Geriyə baxanda mənə elə gəlir ki, 1960-cı illərdə Pinçon ilə birlikdə bu sadə fəaliyyət göstərən bütün amerikalı romançılardan yalnız Kurt Vonnequt, Bartes və Cosef Heller onun həmyaşıdlarıdır. Lakin Pinçon onların hər birindən seçilir, o, Vonnequtdan daha mürəkkəb bir yazıçıdır, Bartesdən daha az estetik və narsisistdir və geniş miqyaslı əsərlər yazır, Helledən isə daha incə nəsr üslubuna malikdir .

Pinçonun bütün kitablarında həm də yumşaq lirik kədər elementi, itirilmiş sevgi ilə görüş həsrəti var. Lakin bu incəlik çox vaxt passivliyə, özünə mərhəmətə, geri çəkilməyə bağlıdır və ya qurban və cəlladı birləşdirən hissidir. Pinçonun dramatik ironiyalı dünyasında demək olar ki, heç bir inam, insan tərbiyəsi, qarşılıqlı dəstək, ailə həyatı yoxdur. “Gravity's Rainbow” əsərində romantik sevgi münasibəti sentimentaldır və müharibə bitəndə məhvə məhkumdur.

Hiss olunur ki, Pinçonun təxəyyülü nasist ölümünün təsvirləri ilə o qədər əhatə olunub ki, o, süjeti daha da böyütməyə, getdikcə daha çox personajlar əlavə etməyə, getdikcə daha çox çılğın komik rutinlər və təxribatlar icad etməyə çalışır. Pinçonun həssaslığı və nailiyyəti onun guya tənqid etdiyi paranoid xüsusiyyətləri ilə məhdudlaşır.

NƏTİCƏ

Nəticə olaraq, Amerika ədəbiyyatında qara yumorun meydana çıxması ədəbiyyatda emosional modellərdə yeni ab-hava yaratdı. Qara yumor absurd ifadə forması ilə ənənəvi yumordakı məzəli cəhətləri ortaya çıxartdı. Onun ehtiva etdiyi absurdluq depressiyanı və ənənəvi faciədəki ciddiliyi effektiv şəkildə aradan qaldırdı. Ümitsiz görüntünü və süjeti təsvir etməklə ənənəvi komediya əyləncəsini dağıtdı.

Personajların faciəvi təbəssümü və cəsarətli mübarizəsi faciənin gətirdiyi bədbəxtlik hissini əvəz edir. Qara yumor gülüşdən faciə və faciəvi taleyi ifadə edərkən istifadə edir və faciəvi süjeti absurd formada təsvir edir. Onunla birlikdə ənənəvi faciə ədəbiyyatı və dram ədəbiyyatından fərqli yeni ədəbiyyat yarandı. Qara yumor müasir Amerika ədəbiyyatının inkişafının məhsuludur və eyni zamanda müasir ədəbiyyatın inkişafında mühüm mərhələdir. Qara yumor davamlı inkişafı ilə müasir ədəbiyyatda böyük tərəqqi və inkişafa nail olub.

Qara Yumorun bədii diskursda təqdimatı aşağıdakı nəticələrə gəlməyə kömək edir:

1. İlk olaraq belə bir nəticəyə gəlirik ki, müəllif fikrini oxucuya çatdırmaq üçün bədii diskurs yaradır. Bədii diskurs özünəməxsus xüsusiyyətlərə malikdir. Yazıçı burda təqdim etdiyi dünyaya bədiilik qatır. Yazıçı bədii diskursda motivlər, personajlar, hadisələr yaradır və bədii ifadə vasitələrindən istifadə edərək işə obrazlılıq qatır. Burda realıq bədii şəkildə təqdim edilir, real emosional saxta şəkildə ifadə olunur.

2. Bədii diskursun əsas xüsusiyyətlərindən biri koheziya, digəri isə koherensdir. Koheziya cümlələri semantik cəhətdən bir-birinə bağlayır. Bir sözlə, o, mətn və ya cümlə daxilində olan qrammatik və leksik əlaqədir. Koheziyanı mətni birləşdirən və ona məna verən bağlayıcı kimi də anlaya bilərik. Bədii diskursda koheziya qədər koherensin də rolu böyükdür. Yazıda ardıcillıq əldə etmək üçün bir cümlədən digərinə keçid məntiqli və rəvan olmalıdır. Əgər ani keçidlər ediriksə, bu zaman ardıcillıq pozulur.

3. Məlum olur ki, dil və düşüncənin bədi diskursda rolu böyükdür. Düşüncə dil ilə vəhdət təşkil edir və bir-birlərindən asılıdırlar. Biz düşüncəmizi dil vasitəsi ilə ifadə edirik və sonra yazıya alırıq. Dil düşüncə üçün baza rolunu oynayır. Düşüncənin ortaya çıxmasına təşviq edən vasitə dildir. Əgər düşüncə dil vasitəsi ilə ifadə olunmursa, o zaman bu düşüncə dəyərini itirir və məna kəsb etmir. Düşüncə dil vasitəsi ilə məna verir, əks halda sadəcə beynimizin bir hissəsində yer tutur.

4. Diskursun bir növləri var və bu növlər üç kateqoriyaya bölünür:

a) ədəbi; b) korporativ (media, siyasi, hüquqi və s.); c) akademik və ya elmi. Diskurs kimi bədi diskurs özü də bəzi alimlər tərəfindən dörd əsas növə bölünür: arqument, təsvir, rəvayət və ekspozisiya. Digər dilşünaslar isə bədi diskursun tiplərini üç kateqoriyaya ayırırlar: ekspressiv, poetik və tranzaksiya. Birinci fəslin sonunda hər iki bölgünün əsasları aydınlaşdırılmışdır.

5. İkinci fəsildə isə qara yumor daxil olmaqla yumorun digər növləri olan kobud, ağ, quru, qrotesk, satirik yumor araşdırılır. Qara yumorun digər növlərdən fərqləri aydınlaşdırılır. Tədqiqatda qara yumorun bir çox tərifləri verilir. Biz onu cəmiyyətdəki insanların axmaqlılıqlarına qarşı etiraz edən şüurlu bir reaksiya və ya kainatın çirkinliyini əks etdirən bir güzgü kimi anlaya bilərik. Qara yumor və ya qara komediya, depressiv, qorxulu, zövqsüz və ya tabu olan mövzulara satira və qara yumor gətirən film, televiziya və ədəbiyyat janrıdır.

6. Cozef Hellerin “Catch-22”, Kurt Vonnequtın “Slaughterhouse 5”, Tomas Pinçonun “The crying of Lot 49”, “Gravity’s Rainbow” əsərlərindəki qara yumor təhlil edilərkən belə bir nəticəyə gəlir ki, yazıçılar qara yumordan xəstəliyi, müharibəni, dini, cahilliyi ələ salaraq, təlxək obrazlar yaradaraq istifadə edir və əsrin reallıqlarını göstərirlər. Cozef Heller bu əsərdə normal emosional ssenariləri yumoristik şəkildə ifadə etmək üçün qara yumordan istifadə edir. Hekayə İkinci Dünya Müharibəsi zamanı Birləşmiş Ştatların Hərbi Hava Qüvvələrində xidmət edən Yossarian və xidmətdə olarkən keçirdiyi qorxulu təcrübələrdən bəhs edir. Yossarian hekayə boyunca insanların çoxunun müharibə zamanı son dərəcə emosional və ya qorxulu hesab edəcəyi bir çox səhnənin şahidi olur, lakin Cozef Heller bu səhnələri yumoristik hala gətirir ki, insanlar vəziyyətin ciddiliyini müvəqqəti olaraq unutsunlar.

Vonnequt bu romanda qara yumor və istehza birləşməsindən istifadə edir. Nəticədə, roman oxucuya müharibənin dəhşətlərini dərk etməyə imkan verir, eyni zamanda onun yarada biləcəyi bəzi absurd vəziyyətlərə gülür. Əsasən, Vonnequt oxucunun hər şeyi olduğu kimi qəbul etməli olduğunu başa düşməsini istəyir, çünki heç kim qaçılmaz olanı dəyişdirə bilməz.

Tomas Pinçonun bu romanlarda müxtəlif mövzuları, tarixi şəxsiyyətləri və hadisələri, eləcə də formal texnikaları özündə birləşdirib. Onun bu əsərləri həmişə həm forma, həm də məzmun baxımından olduqca çətindir. Digər məsələlərlə yanaşı, paranoya və qara yumor Pinçonun əsas hekayələrinin danılmaz mərkəzidir.

İSTİFADƏ EDİLMİŞ ƏDƏBİYYAT

Azərbaycan dilində

1. Dadaşova Ş. Avtobioqrafiya və Diskurs. Bakı, 2013, 373 s.
2. Əliyeva E. Müasir dilçilikdə diskursa bəzi qeydlər. Bakı, 2016, 274 s.
3. Məmmədov Y. Xarici yumor. Bakı: Azərnəşr, 1964, 105 s.
4. Məmmədbəyli A.İ. Bədii diskursda ritorik vasitələr. Bakı, 2014, 191 s.
5. Səlimova F. Ədəbi-bədii diskurs və subyektiv modallıq. Bakı, 2015, 226-234 s.
6. Veysəlli F.Y. Dil. Bakı: "Təhsil" NPM, 2007, 298 s.
7. Veysəlli F.Y., Məmmədov A.Y. Diskurs təhlilinə giriş. Bakı: "Təhsil" NPM, 2010, 141 s.
8. Veysəlli F.Y. Dilçiliyin əsasları. Studia Philologica. VI. Bakı: Mürtəcim, 2013, 420 s.
9. Veysəlli F.Y. Dilçiliyə Giriş. Bakı: Mürtəcim, 2017, 456 s.

Türk dilində

10. Atakan A. 50 soruda Dil felsefesi, Bilim ve Gelecek kitablığı. İstanbul, 2012, 247 s.
11. Büyükkantarcıoğlu N. Toplumsal gerçeklik ve dil. İstanbul: Multilingual yayın, 2006, 141 s.
12. Edibe S. Söylem. İstanbul: Paradigma yayınları, 1999, 176 s.
13. Necati Ö. Dil üzerine. Türkiye: Divan kitap yayınları, 2015, 90 s.

Rus dilində

14. Бретон А. Антология черного юмора. М.: Carte Blanche, 1999, 544 с.
15. Белянин В. П., Бутенко И. А. Антология чёрного юмора. М.: ПАИМС, 1996, 191 с.
16. Грицкова А.В. Оценочная составляющая аргументативного дискурса. Самара: Изд-во Сам ГПУ, 2001, 87-102 с.
17. Дубин, С.Б. Черный юмор сюрреалистов: генезис и структура . С.Б. Дубин : Вестник МГУ, 1998, 112 с.

18. Дымарский М. Я. Проблемы текстообразования и художественный текст. М.: Эдиториал УРСС, 2006, 328 с.
19. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Волгоград: Перемена, 2002, 390 с.
20. Карасев А.В. Философия смеха. М.: РГТУ, 1996, 224 с.
21. Козинцев А.Г. Юмор: до и после иронии. Логический анализ языка: языковые механизмы комизма. М.: Индрик, 2007, 728 с.
22. Лаврентьев А.В. Чёрный юмор и американский характер. Ижевск, 2009, 120 с.
23. Лотман Ю.М. О содержании и структуре понятия «художественная литература». 1992, 203-216 с.
24. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. Анализ поэтического текста. М.: Азбука, 2015, 704 с.
25. Проскурина, А.А. Прецедентные тексты в англоязычном юмористическом дискурсе. Самара, 2004, 153 с.

İngilis dilində

26. Goatly A. Meaning and Humour. Cambridge: Cambridge University Press, 2012, 361 p.
27. Glenn P. Laughter in Interaction. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, 204 p.
28. George Y. Pragmatics. Oxford: Oup Oxford, 1996, 138 p.
29. İkenna K. , Ayo O. Discourse Analysis. İbadan: Kraft books limited, 2015, 195 p.
30. Lia L. Research methods in Linguistics. London: Bloomsbury, 2010, 240 p.
31. Mammadov A. Studies in text and discourse. Baku, 2017, 108 p.
32. M.A.K Halliday, R. Hasan. Cohesion in English. London: Longman group limited, 1976, 374 p.
33. Marko J. Towards a theory of Literary Discourse. Sofia: Literaturna misul, 2018, 789 p.
34. Norman F. Critical Discourse Analysis. London: Longman, 1995, 265 p.

35. O' Neill P. The comedy of Entropy: The Contexts of Black Humour. Canada, 1983, 166 p.
36. Probst R. E. Transactional Theory in the teaching of literature. 1987, 33-53 p.

İnternet resursları

37. <https://cdn.istanbul.edu.tr/>
38. <https://www.cokbilgi.com/yazi/dil-ve-dusunce-iliskisi>
39. <https://www.researchgate.net/publication/346506927>
40. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1094352>
41. <https://listelist.com/dilimizde-karsiligi-olmayan-kelimeler/>
42. <https://www.supersummary.com/discourse-in-literature-definition-examples/>
43. <https://www.thoughtco.com/description-rhetoric-and-composition-1690440>
44. <https://www.pandorapost.com/2020/12/point-of-view-and-narration-in-a-story.html>
45. <https://sites.google.com/a/proofreadoutloud.com/www/four-modes-of-discourse>
46. https://tr.wikipedia.org/wiki/Kara_mizah
47. <https://www.britannica.com/topic/black-humor>
48. <https://www.hurriyet.com.tr/egitim/kara-mizah-nedir-nasil-yapilir>
49. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/202399>
50. <https://timesofindia.indiatimes.com/blogs/O-zone/do-you-enjoy-black-humour/>
51. <https://evrimagaci.org/postmodern-felsefe-postmodernizm-nedir-8238>
52. https://www.researchgate.net/publication/338241505_Joseph_Heller_#39
53. https://tr.wikipedia.org/wiki/Kurt_Vonnegut
54. <https://az.wikipedia.org/wiki/Satira>
55. https://tr.wikipedia.org/wiki/Thomas_Pynchon
56. <https://fisherpatrick.wordpress.com/2015/06/22/contrasting-dramatic>

Bədi Mətnlər

57. Jacob and Wilhelm G. Hansel and Gratel . USA: North south books 2018, 32 p.
58. Joseph H. Catch 22. USA: North south books, 2004, 453 p.

59. Koontz D. *The eyes of Darkness*. California: Berkey, 1995, 369 p.
60. Kurt V. *Slaughterhouse 5*. NY: Dial Press, 1999, 275 p.
61. Rebecca H.D. "Life in the Iron Mills." *The Atlantic Monthly*. NY: Berkley book, 1861, 435 p.
62. Thomas P. *The crying of Lot 49*. California, 2006, 152 p.
63. Thomas P. *Gravity's Rainbow*. London: Penguin books, 2006, 776 p.