

ԺԱԿ ԴԵՐԻԴԱ

«ԳԻՐԸ ԵՎ ՏԱՐԲԵՐՈՒԹՅՈՒՆԸ»

(Jacques Derrida "L'écriture et la différence")

Ուժ ԵՎ ՆՇԱՆԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Ըստ ամենայնի, մենք բոլորս, Սոֆոկլեսից ի վեր, խարանյալ վայրենիքներ ենք: Սակայն, Արվեստի մեջ, ուղիղ գծերից և ողորկ մակերևույթներից բացի, կա այլ բան ևս: Ոճի ճկունությունն այնքան համապարփակ չէ, որքան բուն մտապատկերը... Առարկաները բազում են, սակայն ձևերը՝ սակավ: (Ֆլորեն «Նախաբան՝ գրողի կյանքի»):

I

Եթե երբևէ *ստրուկտուրալիստական* պաշարումն ավարտվեր՝ մեր քաղաքակրթության տարածքներում թողնելով իր ստեղծագործություններն ու նշանները, գաղափարների պատմաբանի համար այն կվերածվեր ուսումնասիրման արժանի հարցի: Գուցե նույնիսկ՝ օբյեկտի: Սակայն այդ դեպքում պատմաբանը կսխալվեր այն իբրև օբյեկտ դիտարկելիս իսկ, նա մոռացության կմատներ դրա իմաստը և այն, որ խոսքն այստեղ ամենից առաջ դիտակետի, յուրաքանչյուր առարկայի առնչությամբ արվող հարցադրումների փոփոխության մասին է: Մասնավորապես՝ իր սեփական ուսումնասիրության առարկա հանդիսացող պատմական հարցադրումների: Այդ թվում նաև, որ բավական արտառոց կարող է թվալ, գրական խնդիրներին վերաբերող:

Որպես զուգահեռ՝ հարկ է նշել այն փաստը, որ իր բոլոր տիրույթներում, բոլոր ուղիներում և իր բոլոր տարբերություններով հանդերձ, համընդհանրական ընկալումը մեր օրերում նկատելի իմպուլս է ստանում լեզվական անհանգստությունից, որպիսին կարող է լինել լոկ լեզվի անհանգստությունն ինքնին՝ լեզվի ներսում, և հանդես է գալիս որպես ինչ-որ տարօրինակ դաշինք, որն իր բնույթով չի կարող լոկ ներկայաց-

ման վերածվել պատմաբանի համար, որը կփորձեր այն դիտել իբրև դարաշրջանին բնորոշ նշան, տուրք նորածնությանը կամ ճգնաժամի նախանշան: Որքան էլ սահմանափակ լինեն մեր գիտելիքներն այս բնագավառի շուրջ, ակնհայտ է, որ նշանի վերաբերյալ հարցն ինքնին, այս կամ այն չափով, տարբեր նշանակություն ունի, քան զուտ ժամանակաշրջանի նշան լինելը: Երազել այն սահմանափակելու մասին, կնշանակեր երազել բռնության մասին: Հատկապես, երբ այդ, բառիս արտառոց իմաստով, պատմական հարցը, մոտենում է մի կետի, որտեղ լեզվի նշանային բնույթն ինքնին բավական անորոշ է, թերի կամ անեական: Դյուրին է համաձայնել, որ զուգահեռները՝ ստրուկտուրալիզմի տարածման և լեզվական անհանգստության միջև, պատահական բնույթ չունեն: Այսպիսով՝ մենք երբեք որևէ երկրորդական կամ երրորդական անդրադարձումների միջոցով հնարավորություն չենք ունենա XXդ. ստրուկտուրալիզմը (մասնավորապես՝ գրականագիտական, որը հեշտությամբ ենթարկելի է այդ գաղափարին) ծառայեցնելու այն խնդրին, որ XIXդ. առնչությամբ իր առջև էր դնում ստրուկտուրալիստ քննադատներից մեկը՝ իր լուսնան ներդնել «երևակայության և զգայությունների ապագա պատմության» մեջ¹: Եվ առավել ևս անկարելի է նորածնությանը² վերագրել ստրուկտուրայի գաղափարի մեջ ամփոփված հմայքի ուժը, եթե միայն նորովի և լրջորեն չվերաբերվենք, որն անկասկած շատ տեղին կլիներ, երևակայության, զգայությունների և նորածնության իմաստներին: Համենայն դեպս, եթե անգամ ստրուկտուրալիզմի որոշ գծեր երևակայություն կամ զգայություններ են արթնացնում կամ նորածն են, այս բառերի ընդունված իմաստներով, ապա՝ ոչ երբեք դրանում ամփոփված ամենաեականը: Ստրուկտուրալիստական դիրքորոշումը և մեր այսօրվա հարաբերումը լեզվին լոկ պատմական պահեր չեն: Ավելի շուտ՝ զարմանք լեզվի՝ որպես պատմության աղբյուրի նկատմամբ: Պատմականության՝ նկատմամբ: Եվ վերջապես ճանաչված, վերջապես համաշխարհային մշակույթի մասշտաբներով ընդունված, հիացմունք խոսքի հնարավորությունների նկատմամբ, որից էլ սկզբնավորվել է, այսպես կոչված, արևմտյան միտքը, որ կոչված է տարածելու իր ազդեցությունն այն չափով, ինչ չափով տարածվում է Արևմուտքի տիրապետությունը: Իր ամենամփրական նպատակներում, այնպես, ինչպես լեզվին վերաբերող ցանկացած տեսություն, ստրուկտուրալիզմը հրաժարվում է գաղափարների դասական պատմությունից, որն ինքնին ենթադրում է այդ հնարավորությունը, որը միամտաբար պատկանում է հարցադրումների ոլորտին և այնտեղ գտնում իր խոսքային արտահայտությունը:

Այդուհանդերձ, ստրուկտուրալիզմն իր աներկբայելի ապառնելիք-սայնության և տարերային շերտերի, աներևույթի նշանակալի սովերենների շնորհիվ արժանի է, որ դրանով զբաղվի գաղափարների պատմաբանը: Այսպես, թե այնպես: Դրան է արժանի այն ամենը, ինչ այդ երևույթի մեջ չի վերաբերում հարցի ինքնաթափանցիկությանը, այն ամենը, ինչ այդ մեթոդի արդյունավետության հետևանքով անմեղսունակություն է համարվում, վերագրվում է լուսնոտներին և իր ժամանակին բնորոշվել է որպես բնագոյ, որ համարվել է որքան կույր, նույնքան հավաստի: Պատմություն կոչված հումանիտար գիտության ոչ նվազագույն արժեքն այն է, որ մարդկային գործողություններում և սահմանումներում այն առավելություն ունի քննելու լուսնոտության անսահմանելի ոլորտը՝ այն *համարյա-ամբողջը*, որ զուտ արթմնի վիճակ չէ, բուն հարցի անիմաստ ու լուռ դառնությունը՝ *համարյա-ոչինչը*:

Քանի դեռ մենք օգտվում ենք ստրուկտուրալիզմի պտուղներից, չափազանց վաղ է վանել մեր երազները: Հարկ է քննել, թե ինչ *հնարավոր* իմաստ դրանք կարող են ունենալ: Գուցե վաղը դրանք մեկնաբանվեն որպես թուլություն, եթե ոչ՝ ծախողում, երբ ուշադրությունը սևեռված լինի *ուժի* վրա, որն ինքնին ուժերի լարում է: *Ձևը* հմայում է, երբ այլևս ուժ չի մնում ընկալելու ներքին ուժը: Այսինքն՝ արարելու: Ահա թե ինչու գրաքննադատությունն իր էությանը և նախանշանակությամբ ստրուկտուրալիստական է բոլոր ժամանակաշրջաններում: Դա նրան հայտնի չէր, այժմ նա գիտակցում է այդ և իմաստավորում ինքն իրեն՝ իր կոնցեպցիաներով, համակարգով և իր մեթոդով հանդերձ: Նա տեղյակ է, որ անջատված է ուժից, որից նա ժամանակ առ ժամանակ վրեժ է լուծում՝ խորությամբ և լրջորեն ցույց տալով, որ անջատումը ստեղծագործության նախապայմանն է, ոչ թե լոկ դատողությունների՝ ստեղծագործության շուրջ³: Դրանով էլ բացատրվում են խորքային նոտաները, մեկամաղձոտ պաթոսը, որոնք հաճախ առանձնանում են «ստրուկտուրալիստական» անվանված վերլուծությանը հատուկ տեխնիկական հնարամտության հաղթական աղաղակների կամ մաթեմատիկական նրբության միջից: Ինչպես մեկամաղձությունը ժողի համար այս վերլուծությունները հնարավոր են դառնում լոկ ուժի որոշակի հաղթահարման և մարող բոցի որոշակի մղումի շնորհիվ: Ահա թե որտեղ է, որ ստրուկտուրալիստական գիտակցությունը պարզապես անցյալի իմաստավորման գիտակցություն է, ուզում են ասել՝ ընդհանրապես՝ փաստի: Եղածի, պատահածի, *կառուցվածի* արտացոլում: Պատմական, էսքատիկ և ըստ իրավիճակի:

Սակայն ստրուկտուրան նշանակում է ոչ միայն ձև, հարաբերություն և կոնֆիգուրացիա: Առկա է նաև միասնականությունը և հավերժորեն կոնկրետ ընդհանրականությունը: Գրաքննադատության մեջ ստրուկտուրալ «հնարավորությունը» (perspective),— ըստ Ժ.Պիշարի,— «հարցական և համապարփակ է»⁴: Մեր թուլության ուժը կայանում է նրանում, որ անգործությունն անջատում, ազատագրում, ազատում է: Այդ դեպքում առավել տեսանելի է ամբողջականությունը, հնարավոր է դառնում համայնապատկերը և համայնապատկերագրությունը: Համայնապատկերագրիչը, որ նույն ինքը ստրուկտուրալիստական գործիքի նախապատկերն է, հայտնաբերվել է 1824թ., ինչպես նշում է Լիթթեն, որպեսզի «ամփոփապես հարթ մակերևույթի վրա ստանանք հորիզոնը շրջապատող առարկաների հնարավորությունների զարգացման պատկերը»: Մխեմատիզմի և այս կամ այն աստիճանի մասնագիտացման շնորհիվ մենք *հարթության* մեջ և առավել մեծ ազատությամբ դիտում ենք իր ուժերից զրկված դաշտը: Իր ուժերից զրկված միասնությունը, անգամ եթե դա ձևի և բովանդակության միասնությունն է, քանզի տվյալ դեպքում խոսքը բովանդակության մասին է, որը կրկին պատկերվել է ձևի միջոցով, իսկ ստրուկտուրան ձևի և բովանդակության *ֆորմալ* միասնությունն է: Կասեն, որ ձևի միջոցով չեզոքացումը, նախքան քննադատի գործողություն հանդիսանալը, հեղինակին է եղել, և ինչ-որ կետում, խոսքն էլ հենց այդ կետի մասին է, նրանք իրավացի կլինեն: Համենայն դեպս, մեր օրերում ավելի հեշտ է հայտարարել միասնության իմաստավորման նախագծի մասին, և այդ նախագիծն ինքնըստինքյան խուսափում է դասական պատմության *սահմանված* արժեքներից: Քանզի այդ նախագիծը դրանք գերազանցելու նախագիծ է: Այսպիսով՝ ռեփեֆը և ստրուկտուրաների ուրվագծերն առավել նկատելի են, երբ բովանդակությունը, այսինքն՝ բովանդակության կենդանի ենթոգիան, չեզոքացված է: Որոշ չափով դա նման է անմարդաբնակ կամ մարած քաղաքի ճարտարապետությանը, որը կմախքային վիճակում է հայտնվել որևէ բնական կամ մշակութային արհավիրքի հետևանքով: Քաղաքի, որ չի ամայացել կամ որին չեն լքել, այլ որին, կարելի է ասել, հալածում են իմաստն ու մշակույթը: Այս հալածանքը, որ խանգարում է նրան կրկին բնության վերածվել, հավանաբար, ինքնին իրի ներկայության կամ բացակայության արտահայտությունն է մաքուր լեզվում: Մաքուր լեզվում, որով կուզենար արտահայտվել մաքուր գրականությունը, մաքուր գրաքննադատության առարկան: Հետևաբար, ոչինչ առեղծվածային չկա այն բանում, որ ստրուկտուրալիստական գիտակցությունն աղետալից գիտակցություն է՝ միաժամանակ և՛ կործանված, և՛ կործանա-

րար, *ապակառուցողական/destructurante*, այնպես, ինչպես ցանկացած գիտակցություն կամ առնվազն անկումային պահ, որ բնորոշ է գիտակցության յուրաքանչյուր առաջընթացին: Ստրուկտուրան ակնառու է դառնում սպառնալիքի ներքո, այն պահին, երբ կործանման ամփոփումը մեր ուշադրությունը հրավիրում է այս կամ այն կառույցի անկյունաքարի վրա, որի մեջ ամփոփված են և՛ դրա հնարավորությունը, և՛ թուլությունը: Հետևաբար, կարելի է մեթոդաբար սպառնալիքի տակ դնել ստրուկտուրան՝ այն առավել լավ ընկալելու նպատակով, ոչ միայն հիմքից, այլ այն գաղտնի կետում, երբ ստրուկտուրան ոչ թե խոյացում է կամ ավերակ, այլ՝ անկայունություն: Այդպիսի գործողությունը կարելի է անվանել՝ *անհանգստացնել* կամ *ենթարկել* (լատիներեն՝ *sollicitare*): Այլ կերպ ասած՝ այնպիսի *ցնցում* առաջացնել, որն ամեն ինչ *կցնցի* (լատիներեն *hinc*՝ *sollus*՝ ամեն ինչ և *citare*՝ հրել): Ստրուկտուրալիստական անհանգստությունը և ստրուկտուրալիստական ենթարկումները, մեթոդական դառնալով, լուրջ պատրանք են ստեղծում տեխնիկական ազատության: Իրականում մեթոդի անվան ներքո դրանք անհանգստության են ենթարկում կեցությունը պատմամետաֆիզիկական սպառնալիքի ենթարկելով հիմքը: Հատկապես պատմական *տեղահանությունների* դարաշրջաններում, երբ մենք արտաքսվում ենք մեր *միջավայրից*, ինքնըստինքյան սկսում է զարգանալ այս ստրուկտուրալիստական կիրքը, որտեղ փորձարարական մոլուցքը համակցվում է սխեմատիզմի հետ: Որպես օրինակ վերցնենք Բարրոկոն: Մի՞թե դրա առնչությամբ չեն խոսել «հռետորության վրա հիմնված»⁵ «ստրուկտուրալ պոետիկայի» մասին: Ինչպես նաև «պայթած ստրուկտուրայի» և «մասնատված բանաստեղծության» մասին, որի «ստրուկտուրան պայթունավտանգ» է⁶:

Այսպիսով՝ ազատությունը, որ մենք ձեռք ենք բերում այսպիսի ծայրահեղ (բառիս բոլոր իմաստներով, նկատի ունի ֆրանսերեն *critique* բառի *քննադատ* և *ծայրահեղ* իմաստները) անջատվածության շնորհիվ, մասնակցություն է ամբողջականությանը և բացություն դրա նկատմամբ: Սակայն ի՞նչ է թաքցնում մեզնից այդ բացությունը: Ոչ այն, ինչ կարծես դուրս է տեսադաշտից, այլ այն, ինչ բուն լույսի տակ է: Անհնար է դադարել այդ հարցն ինքներս մեզ տալուց, ժան Ռուսեի «Ձևը և նշանակությունը: Ակնարկներ գրական ստրուկտուրաների շուրջ Կորնելից մինչև Կլոդել» գրքի ընթերցման ընթացքում⁷: Մեր հարցը հակազդեցություն չէ այն երևոյթին, ինչ այլոք կոչել են «հնարագիտություն», և որը մեզ, որոշ վերապահությամբ, ներկայանում է որպես առավել լայն և լավ: Ավելի շուտ, այդ փայլուն և խորաթափանց վարժությունների մի մասը, որոնք կոչված են ներկայացնելու մեթոդը, մեզ կանգնեցնում են խուլ ան-

հանգստությանն ազատություն տալու անհրաժեշտության առջև այն կետում, որտեղ այն ոչ թե մեր՝ ընթերցողներին, անհանգստությունն է, այլ, ըստ երևույթին, լեզվի ու գործողությունների, և այս գրքի հիմնական հաջողությունների միջոցով համընկնում է հենց իր՝ հեղինակի անհանգստության հետ:

Ռուսեն, անշուշտ, ընդունում է կապը և ազդեցությունները՝ Բաշլար, Պուլե, Շպիթցեր, Ռեյմոն, Պիկոն, Ստարոբինսկի, Ռիշար և այլն: Այդուհանդերձ, անկախ նմանություններից, փոխառություններից և երախտագիտության բազում խոսքերից, «Ձևը և նշանակությունը» շատ առումներով մեզ է ներկայանում որպես առանձին ուսումնասիրություն:

Առաջին հերթին՝ շնորհիվ *գիտակցված* տարբերության: Տարբերություն, որով Ռուսեն առանձնանում է՝ առանց մեկուսանալու, մանրամասնորեն խորացնելով ընդհանուր խնդիրները, առեղծվածներ հայտնաբերելով ներկայումս ընդունված և կարդացվող արժեքների մեջ, արժեքներ, որոնք առաջին հայացքից ժամանակակից են, սակայն բավական ավանդական են՝ քննադատության համընդհանուր թիրախ դառնալու, կրկին քննվելու և հարցականի տակ դրվելու համար: Ռուսեն մեկնում է իր նպատակները մեթոդոլոգիական հիմնալի ներածության մեջ, որը «Մալարմեի երևակայական աշխարհը» գրքի ներածության հետ մեկտեղ, անշուշտ, պատկանում է գրաքննադատության մեթոդին վերաբերող կարևոր, հիմնարար դատողությունների թվին: Ավելացնելով ներածական հղումների թիվը՝ Ռուսեն չի խժողում իր նպատակները, այլ, ընդհակառակը, շեշտում է դրանց յուրօրինակությունը:

Օրինակ՝ վարկածներն այն մասին, որ գրականության մեջ լեզուն և բովանդակությունն ամբողջություն են կազմում, որ ձևը վերաբերում է ստեղծագործության բովանդակությանը, որ, Գ. Պիկոնի խոսքերով, «արդի արվեստում երկը ոչ թե արտահայտություն է, այլ արարչություն»⁸, առարկության չեն հանդիպում լոկ շնորհիվ *ձև* կամ *արտահայտություն* հասկացությունների բազմիմաստության: Նույնը կարելի է ասել նաև *երևակայություն* հասկացության վերաբերյալ, որ բովանդակության և տառի միասնականության կամ միջնորդավորման կարողություն է՝ ընդհանուր արմատը համընդհանուրի և մասնավորի, ինչպես նաև՝ նույն սկզբունքով առանձնացած տարրերի, աղոտ աղբյուրը՝ ստրուկտուրալ սխեմաների և համերաշխության՝ «ձևի և բովանդակության» միջև, որ ապահովում է ստեղծագործության հնարավորությունը և դրա միասնականությունը, այն երևակայությունը, որ Կանտի աչքերում արդեն ինքնին «արվեստ» էր, բուն արվեստը, որն ի սկզբանե չի առանձնացնում ճշմարիտը գեղեցիկից, *այն նույն* երևակայությունը, որ տարբերություններով

հանդերձ՝ ներկայացվում է «Մաքուր գիտակցության քննադատությունը» և «Դատելու ընդունակության քննադատությունը» աշխատություններում: Իհարկե, արվեստ, սակայն «գաղտնի արվեստ»⁹, որն անհնար է «ցուցադրել՝ բոլորին ի տես»¹⁰: «Գեղագիտության գաղափարը կարելի է անվանել երևակայության *անբացատրելի* արտահայտություն (իր ազատ խաղի մեջ)»¹¹: Երևակայությունն ազատություն է, որ դրսևորվում է լոկ իր ստեղծագործություններում: Վերջիններս բնությունից *դուրս* են, սակայն չեն բնակվում և ոչ մի *այլ*՝ մերից տարբեր աշխարհում: «Երևակայությունը (որպես ճանաչողության արդյունավետ միջոց) մեծ կարողություններ ունի արարելու ինչ-որ առումով երկրորդ բնություն այն նյութից, որ տրամադրում է իրական բնությունը»¹²: Ահա թե ինչու դատողականությունը չպետք է լինի հիմնական հատկությունն այն քննադատի, որը նպատակ ունի հետազոտելու երևակայությունը և գեղեցիկը, «այն, ինչ մենք գեղեցիկ ենք անվանում, և որտեղ դատողությունն է ծառայում երևակայությանը, ոչ թե՝ երևակայությունը դատողությանը»¹³: Չէ՞ որ «երևակայության ազատությունը դրսևորվում է հենց այնտեղ, որտեղ այն գործում է առանց կոնցեպցիաների»¹⁴: Ստեղծագործության այս առեղծվածային բնույթը՝ որպես ստրուկտուրա և անբաժանելի միասնություն, և որպես ստրուկտուրալիստական քննադատության առարկա, ըստ Կանտի, «այն հիմնականն է, որի վրա պետք է սևեռենք մեր ուշադրությունը»¹⁵: Այդպես է նաև ըստ Ռուսեի: Առաջին իսկ էջից նա մշտապես ուշադրության պակասից տառապող «գրական երևույթի բնույթը», կապում է «արվեստի հիմնարար գործառույթ հանդիսացող երևակայության հետ», որի շուրջ եղած «կասկածներին ու հակասություններին» թիվ չկա: Երևակայության այն ընկալումը, որ փոխանունություններ է ծնում, այսինքն՝ լեզվում ամեն ինչ, բացառությամբ՝ *լինել* բայի, քննադատների համար շարունակում է մնալ այն, ինչ որոշ փիլիսոփաներ այսօր անվանում են *ընդունված/գործող հասկացություն*, որն օգտագործում են առանց մեկնաբանության: Հաղթահարել այս տեխնիկական հնարագիտությունը, կնշանակել գործող հասկացությունը վերափոխատավորել *թեմատիկ հասկացության*: Հավանաբար, դա է Ռուսեի նախագծերից մեկը:

Այսպիսով՝ ստեղծագործական երևակայության հնարավորինս խոր ընկալման համար հարկ է անդրադառնալ պոետական ազատության ներքին աներևույթ ազատությանը: Հարկ է հեռանալ ինքը՝ քեզնից, որպեսզի դրա խավարում միաժուլվես ստեղծագործության կույր սկզբին: Փոխակերպման այս փորձառությունը, որից սկիզբ է առնում գրական գործընթացը (գրելը կամ ընթերցելը), այնպիսին է, որ հեռացման և ար-

տաքսման միևնույն բառերը, որոնք մշտապես նշանակել են անջատում և շարժում երկրի ներսում, ի գորու չեն այն ուղղակիորեն բացահայտելու, այլ կարող են լույ ակնարկել դրա մասին փոխանունությունների միջոցով, որոնք ծագումնաբանությունն արժանի է առանձին ուսումնասիրության: Քանզի խոսքն այստեղ վերաբերում է երկրից դուրս գտնվելուն մի վայրում, որ *ոչ-տարածք* չէ կամ մեկ *այլ* աշխարհ, ոչ էլ՝ ուտոպիա կամ ալիքի: Խոսքը վերաբերում է արարմանը «մի տիեզերքի, որ միանում է տիեզերքին», ըստ Ռուսեի մեջբերած Ֆոսիյոնի խոսքերի (էջ 11), որոնք նշանակում են լույ ամենին ավելացրած այն էական ոչինչը, որի շնորհիվ լեզվում ամեն ինչ կարող է ծագել և ստեղծվել և որի առնչությամբ ասված Մ. Բլանշոյի խոսքերը, խոր *հետևողականությամբ* մեզ հիշեցնում են, որ այդ ոչինչն է գրի հնարավորությունն իսկ և գրական *ոգեշնչում*ն ընդհանրապես: Լույ *զուտ բացակայությունը*, ոչ՝ այսինչի կամ այնինչի բացակայությունը, այլ՝ ամենի բացակայությունը, որի միջոցով ինքնազդարարվում է ամենի ներկայությունը, կարող է *ոգեշնչել*, այլ կերպ ասած՝ աշխատել, իսկ այնուհետև՝ աշխատեցնել: Ջուտ, մաքուր գիրքը բնականորեն ուղղված է առ այդ բացակայության ծագումը, որն է, անկախ համարելության աստիճանից կամ դրանից անդին, իր սեփական նախնական և առաջնային բովանդակությունը: Ջուտ գիրքը, բուն գիրքը, պետք է լինի, նրանով հանդերձ, ինչն ամենաանփոխարինելին է իր մեջ, «գիրքը ոչնչի մասին», որ երազում էր Ֆլոբերը: Բացասական, գորշ, համընդհանուր Գրքին պատկանող երազներով, որոնք հետապնդել են այլ գրողների ևս: Այս բացակայությունն՝ իբրև գրական իրավիճակ, գրաքննադատը պարտավոր է ընդունել որպես բնորոշ առանձնահատկությունն իր առարկայի, *որի շուրջ* և տարվում են բոլոր խոսակցությունները: Որպես իր սեփական առարկա, քանզի ոչինչն առարկա չէ, այլ ավելի շուտ՝ ձևը, որի միջոցով այս ոչինչն *ինքնին* անէանալով որոշարկվում է: Դա անցում է դեպի ստեղծագործության որոշարկում՝ որպես նախաստեղծ էության աղավաղում: Ռուսեն ցույց է տալիս, թե ինչպես դրա հիմնավոր գիտակցությունը հատուկ է այնպիսի տարբեր մտածողների, որպիսիք են Դելակրուան, Բալզակը, Ֆլոբերը, Վալերին, Պրուստը, Թ. Ս. Էլիոթը, Վ. Վուլֆը և այլք: Հիմնավոր և վստահ գիտակցությունը, անկախ այն բանից, որ դա սկզբունքորեն չի կարող հստակ և որոշակի լինել, քանզի դա պայծառատեսությունն չէ: Այդ ծայրերին ճիշտ կլինե՞ր միացնել և Անտոնին Արտոյի ծայրը, որ համարյա չի առանձնանում. «Իմ գրական մուտքը կազմեցին գրքերը, որոնք ես գրում էի ասելու համար, որ ես բացարձակապես գրել չգիտեմ: Իմ միտքը, երբ ես ասելու կամ գրելու բան էի ունենում, պարզվում էր՝ վերաբե-

րում էր այն բաներին, որոնց վերաբերյալ ես կտրական մերժումներ էի ստացել: Ես երբեք զաղափարներ չեմ ունեցել, և իմ երկու համառոտ գրքերը, յուրաքանչյուրը յոթանասունական էջից, հիմնված են որևէ զաղափարի խոր, արմատական, վարակիչ բացակայության վրա: Դրանք են "L' Ombilic des limbes" և "Le Pe'se-nerfs"¹⁶: Խոսելու անհրաժեշտության գիտակցումը որպես ոչնչի գիտակցություն, գիտակցություն, որ ոչ թե չունեցածն է, այլ ճնշման ենթարկվածը՝ ամբողջի համեմատ: Ոչնչի գիտակցումը, որից ելնելով որևէ բանի ցանկացած գիտակցում կարող է հարստանալ, իմաստ և գծագրություն ձեռք բերել: Եվ կարող է ծագել ամենայն խոսք: Քանզի միտքն առարկայի վերաբերյալ *առ այն*, ինչ դա է, արդեն իսկ համակցվում է զուտ մտքի փորձառության, իսկ վերջինս՝ բուն փորձառության հետ: Սակայն մի՞թե զուտ խոսքը գրառման¹⁷ անհրաժեշտություն չունի համարյա այնպես, ինչպես լեյքնիցյան գոյը, որ գոյության անհրաժեշտություն ունի և ուղղվում է առ երկիր՝ որպես ընդունակությունն առ իրականացում: Այն, որ վախը գրի հանդեպ չի և չի կարող *որոշարկված* պաթոս լինել, բացատրվում է նրանով, որ դա, ըստ էության, ոչ թե փոխակերպություն է կամ գրողի էմպիրիկ աֆեկտ, այլ պատասխանատվություն այդ *anguista*-ի՝ խոսքի անհրաժեշտաբար սեղմված ելքի հանդեպ, որի շուրջ խմբվում են և խանգարում միմյանց հնարավոր նշանակությունները: Խանգարում են, սակայն և՛ փոխալայնանավորված են, և՛ կարևորում են իրար անկանխատեսելիորեն, կարծես ի հեճուկս ինձ, նշանակությունների որոշ գեր-փոխհնարավոր ինքնուրույնությամբ, զուտ բազմանշանակության հնարավորությամբ, որի համեմատ դասական Աստծո ստեղծագործական ընդունակությունները դեռևս չափազանց սահմանափակ են թվում: Խոսելիս ես տագնապում եմ, քանզի, երբեք չասելով անհրաժեշտը, ես միաժամանակ մշտապես չափազանց շատ եմ խոսում: Եվ եթե շնչառություն կամ խոսք դառնալու անհրաժեշտությունը և մեր պատասխանատվությունն իմաստի համար սեղմում են իմաստը, ապա գիրն առավել խիստ է սեղմում և խտացնում խոսքը¹⁸: Գիրը վախ է եբրայերեն *ruah*-ի հանդեպ, որ առաջանում է մարդու միայնակության և պատասխանատվության հետևանքով, վախ, որ զգում էր Երեմիան՝ գրելով Աստծո թելադրանքով, («Վերցրո՛ւ մի գիրք և գրի՛ առ բոլոր բառերը, որ ես քեզ ասել եմ») կամ Բարդուղիմեոսը, որ թարգմանում էր Երեմիայի գիրը և այլն (Երեմիա 36-2, 4), կամ նույնիսկ *պնևմատոլոգիայի* զուտ մարդկային ոլորտն է, գիտություն *պնևմայի*, *spiritus*-ի կամ *լոգոսի* մասին, որ բաժանվում է երեք մասի՝ աստվածային, հրեշտակային և մարդկային: Դա այն պահն է, երբ մենք պարտավոր ենք *որոշում կայացնել*՝ արդյոք գրի առնելու ենք այն, ինչ լսում ենք: Եվ

թե արդյոք գրի առնվելով, խոսքը փրկվում է, թե կորչում: Աստված՝ Լեյբ-նիցի Աստվածը, քանի որ մենք քիչ առաջ խոսում էինք նրա մասին, չէր վախենում հնարավորությունների ընտրությունից՝ նա հնարավորությունները պատկերում էր գործողության մեջ և վերաբերվում էր դրանց որպես այդպիսիք՝ իր Բանականությունում կամ Լոգոսում, և ամեն դեպքում, մուտքի նեղությունը, որ կոչվում է *Կամք*, բարենպաստ է «լավագույն» ընտրություն կատարելու համար: Եվ յուրաքանչյուր գոյություն շարունակում է արտահայտել Տիեզերքի ամբողջականությունը: Այդպիսով՝ այստեղ չկա գրքի ողբերգություն: Գոյություն ունի լոկ մի Գիրք, և այդ նույն Գիրքն է բաշխված բոլոր գրքերի մեջ: Թեոդոսեում Թեոդորը, որ «կարողացավ դիմանալ Յուպիտերի դստեր աստվածային փայլքին», նրա կողմից առաջնորդվում է «ճակատագրերի պալատ», որտեղ Յուպիտերը, «որը գոյություն ունեցող աշխարհի սկզբնավորումից առաջ այն բնության էր առել (այլ հնարավորությունների հետ մեկտեղ)՝ համեմատելով հնարավոր բոլոր աշխարհները և ընտրելով դրանցից լավագույնը: Նա հետագայում ևս բազում անգամներ այցելում էր այդ վայրերը, որպեսզի ինքն իրեն պատճառեր իրերի վերականգնման և իր սեփական ընտրության վերահաստատման հաճույքը»: Թեոդորին, այսպիսով, առաջնորդում են մի բնակարան, «որը մի աշխարհ էր»: «Այդ բնակարանում կար գրերի մի ամբողջ հատոր, Թեոդորը հարցնում է, թե դա ինչ է նշանակում: Դա պատմությունն է երկրի, որն այժմ մենք այցելում ենք, — պատասխանում է աստվածուհին... Դուք տեսաք մի թիվ Սեքստինի ճակատին, գտեք այս գրքում այդ թվի նշած մասը: Թեոդորը փնտրում և գտնում է Սեքստինի պատմությունն առավել մանրամասն, քան տեսել էր իրականում: Դրե՛ք ձեր մատը ձեզ դուր եկած տողի վրա, — ասում է նրան Պալասը, — և դուք կտեսնեք մանրամասն պատկերն այն ամենի, ինչ տողը պատմում է համառոտ: Նա հնազանդվեց և տեսավ այդ Սեքստայի կյանքի ողջ մանրամասները»:

Գրել՝ նշանակում է ոչ միայն իմաստավորել լեյբնիցյան գիրքը՝ որպես անհնարի հնարավորություն: Անհնարի հնարավորություն, որ Մալարմեն իրավացիորեն անվանել է սահման: Վերլենին՝ «Ավելին կասեմ՝ միակ Գիրքը, համոզված եմ, որ միայն մեկը գոյություն ունի, և, յուրաքանչյուր ոք, որ գրում է, ինքն էլ դրան անտեղյակ, փորձում է այն վերարտադրել, նույնիսկ Դանճարները... եթե լուսաբանելու լինենք, համարյա բոլոր գրքերում ամփոփված է լոկ մի քանի, հաշված, կրկնվող պահերի համակցությունը, և անգամ թերևս՝ աշխարհում միակը, օրենք, որ ինչպես աստվածաշունչը, յուրաքանչյուր ազգ յուրովի է վերարտադրում: Իսկ տարբեր ստեղծագործությունների միջև առկա տարբերու-

յունները խնդիրների տարբերություն է, որ երևան է գալիս քաղաքակիրթ կամ լուսավորյալ դարաշրջանների հսկայական մրցակցության ընթացքում՝ հանուն վերջնական, ճշմարիտ տեքստի»։ Դա նշանակում է ոչ միայն գիտենալ, որ Գիրք Գրոցը գոյություն չունի, և որ դարեր ի վեր լինելու են լոկ գրքեր, որոնց մեջ բացարձակ սյուժեների միջոցով մասնատվում է, նույնիսկ առանց ամբողջականամալու, անիմանալի երկի իմաստը, որ չգրվածն ու չկարդացվածը չեն կարող լրացվել դիալեկտիկայի բացասման ծառայություններով, և որ հոգնած «չափազանց շատ գրվածքներից»՝ մենք ողբում ենք Գիրք Գրոցի բացակայությունը։ Նշանակում է ոչ միայն կորցնել աստվածաբանական հավաստիությունը, տեսնելով, թե ինչպես յուրաքանչյուր էջ ինքնըստինքյան միանում է միասնական ճշմարիտ տեքստին՝ «բանականության գրքին», ինչպես նախկինում կոչվել է ընտանեկան օրագիրը, որտեղ հիշատակվում էին հաշիվները (rationes) և փորձությունները, նշվում ծագումնաբանությունը, Բանականության Գրքին՝ այս անգամ արդեն այն անսահման ծեռագրին, որ կարդացվել է մի Աստծո կողմից, որը, կարծես թե, որոշ ժամկետով մեզ է տրամադրել իր գրիչը։ Այս կորուսյալ հավաստիությունը, աստվածային գրության այս բացակայությունը, առաջին հերթին հրեական Աստծո (որ հարկ եղած ժամանակ ինքն է գրում), որոշարկում է, ընդ որում՝ մշուշոտ, ոչ միայն այն, ինչ կոչվում է «արդիականություն»։ Աստվածային նախախնամության բացակայության և հալածանքի պայմաններում այն պայմանավորում է ողջ ժամանակակից գեղագիտությունը և քննադատությունը։ Այստեղ զարմանալու պատճառ չկա. «Գիտակցաբար կամ ոչ, — ասում է Ժ. Կանգիլեմը, — պատկերացումը, որ մարդը կազմում է իր պոետական կարողությունների մասին, համապատասխանում է այն պատկերացմանը, որ նա ունի աշխարհի արարման վերաբերյալ և այն լուծմանը, որ նա առաջարկում է իրերի արմատական ակունքի խնդրի համար»։ «Ստեղծագործել» հասկացության բազմանշանակ, օնթոլոգիական, գեղագիտական լինելը պատահմունքի կամ շփոթմունքի հետևանք չէ»¹⁹։ Գրել՝ նշանակում է ոչ միայն գիտենալ, որ գրի, ոճի սրության միջով բոլորովին էլ պարտադիր չէ, որ անցնի լավագույնը, ինչպես խորհում էր Լեյբնիցն աստվածային արարչության մասին, ոչ էլ, որ այդ անցումը *կամային* լինի, ոչ էլ, որ այդ գիրը հավերժորեն *արտահայտի* տիեզերքը, նմանվի դրան և մշտապես միավորի այն։ Դա նշանակում է նաև հնարավորություն չունենալ բացարձակապես կանխելու գիրն ըստ իր իմաստի, այսպիսով, նվազեցնելով իմաստը, միաժամանակ վեր հանելով գրառումը։ Աստվածաբանական լավատեսության և հոռետեսության հավերժական եղբայրությունը՝ ոչինչ չկա դրանից ավել-

լի հուսադրող, սակայն ոչինչ չկա դրանից ավելի հուսահատեցնող, ոչինչ չի քայքայում մեր գրքերն այնպես, ինչպես լեյբնիցյան Գիրքը: Ինչո՞վ կապրեին *այս* գրքերը, ի՞նչ կպատահեր դրանց, եթե միայնակ չլինեին, այսքան միայնակ, հավիտենական և առանձնացված աշխարհները: Գրել՝ նշանակում է գիտենալ, որ այն, ինչ առայժմ չի վերարտադրվել գրականության մեջ, չունի այլ բնականորեն, չի սպասում մեզ որպես *նախասահմանում*՝ որևիցե աստվածային նախախնամությամբ: Իմաստը պետք է սպասի մինչև այն ասեն կամ գրի առնեն, որպեսզի ինքն իր մեջ բնակվի և դառնա այն, ինչ տարբեր է իրենից, այն է՝ իմաստ: Այս կերպ է սովորեցնում դատել Յուսերը «երկրաչափության ծագումը» աշխատությունում: Այդպիսով՝ գրական գործողությունն իր ակունքներից կրկին ստանում է իր իրական գործությունը: Իր գրքի մի հատվածում, որ նա նպատակ ուներ նվիրելու *ճշմարտության ծագմանը*, Մերլո-Պոնտին գրում էր. «Գրականության մեջ հաղորդակցությունը չի նշանակում, թե գրողը պարզապես դիմում է նշանակություններին, որոնք կազմում են մարդկային ոգու որոշ *a priori* մասը, այլ, ավելի շուտ, այն արթնացնում է դրանք ներգրավման կամ որոշ անուղղակի գործողության միջոցով: Գրողի դեպքում միտքը դրսից չի ղեկավարում լեզվին. ինքը՝ գրողն է նման նոր գոյացող դարձվածի...»²⁰: «Իմ խոսքերն ինքս ինձ անակնկալի են բերում և ինձ ուսուցանում են իմ մտքերը», — ասում էր նա մեկ այլ տեղում²¹:

Բառիս նոր իմաստով *ներածական* լինելու պատճառով է, որ գիրը վտանգավոր և սարսափեցնող է: Այն չգիտե, թե ուր է գնում, և ոչ մի իմաստություն չի պաշտպանում նրան կենսական սևեռումից մի իմաստի վրա, որ ինքը հանդիսանում է և, որ ամենից առաջ՝ իր ապագան է: Ընդ որում, այն կամակոր է լոկ փոքրոգության պատճառով: Չետևաբար, այդ վտանգից անհնար է ապահովագրվել: Գիրը գրողի համար, անգամ եթե նա աթեիստ չէ, այլ պարզապես գրող է, առաջին և ոչ երանելի նավարկությունն է: Արդյո՞ք գրողին նկատի ուներ Յովհաննես Ոսկեբերանը. «Իրականում մենք չպետք է զգայինք գրի կարիքը, այլ պետք է վարենք այնքան մաքուր մի կյանք, որ մեր ոգու երանելիությունը մեր հոգում փոխարիներ գրքերին և գրվեր մեր սրտերում այնպես, ինչպես թանաքով գրվում են գրքերը: Երանության մերժման պատճառով է, որ ստիպված ենք կիրառել գիրը՝ որպես մի երկրորդ նավարկություն»²²: Սակայն արդյոք *երկրորդականությունը* չի՞ բացատրվում, եթե մի կողմ թողնենք հավատը և աստվածաբանական պաշտպանվածությունը, այն տարօրինակ երկատվածությամբ, որի միջոցով արտահայտված՝ գրավոր, իմաստը ներկայանում է որպես նախօրոք կամ միաժամանակ *կարողացված*, որտեղ առկա է այն մյուսը, որն անխուսափելի է դարձնում

գնալը և գալը, աշխատանքը գրի և ընթերցման միջև: Իմաստը գործողությանը ոչ նախորդում է, ոչ էլ՝ հաջորդում: Եվ արդյո՞ք այն, որ մենք Աստված ենք կոչում, որը երկրորդականության է դատապարտում մարդկային ցանկացած նավարկություն, այդ անցումը չէ տարբերակված փոխադարձությունն ընթերցանության և գրի միջև: Բացարձակ վկա, երրորդը դեմք՝ որպես իմաստի թափանցիկություն, մի երկխոսության մեջ, որտեղ այն, ինչ սկսում են գրել, արդեն կարդացված է, այն, ինչ սկսում են ասել, արդեն պատասխան է: Միաժամանակ՝ արարված և Հայր Լոգոսի: Շրջանաձևությունը և ավանդականությունը Լոգոսի: Տարօրինակ տքնություն՝ փոխակերպության և արկածների, որտեղ երանությունը հավերժորեն բացական է:

Այսպիսով՝ Գաղափարի պարզ նախնականությունը կամ «ներքին պատկեր» հանդիսանալը ստեղծագործության համեմատ, որն ընդամենը դրա արտահայտությունն է, լոկ նախապաշարմունք է, նախապաշարմունքն ավանդական քննադատության, որը կոչվում է *իդեալիստական*: Պատահական չէ, որ այդ նախախնամության տեսությունը, այս անգամ կարելի է ասել աստվածաբանությունը, իր զարգացման բարձրակետին է հասել Վերածնունդի դարաշրջանում: Ինչպես բազում այլոք, այսօր կամ երեկ, Ռուսեն, անշուշտ, հանդես է գալիս ընդդեմ այդ «պատոհմիզմի» կամ «նեոպատոհմիզմի»: Սակայն նա չի մոռանում, որ չնայած ստեղծագործությունը «գաղափարներով հարուստ ձևի» ներքո (Վալերի) արտահայտության զուտ թափանցիկությունը չէ, այն, այդուհանդերձ և միաժամանակ, բացահայտում է: Եթե ստեղծագործությունը բացահայտում չլիներ, ո՞ր կմնային գրողի վերջավորությունը և Աստծո կողմից լքված նրա ձեռքի միայնակությունը: Ստեղծագործելու աստվածային կարողությունը կհայտնվեր կեղծավոր հումանիզմի ձեռքերում: Գիրը *ներածական* է ոչ այն պատճառով, որ այն արարում է, այլ՝ որոշակի բացարձակ ազատության շնորհիվ ասելու, իր նշանի միջոցով արտահայտելու արդեն-գոյություն-ունեցողը և նախանշելու: Շնորհիվ պատասխանի ազատության, որ իր միակ հորիզոնն է համարում աշխարհ-պատմությունը և խոսքը, որը միայն կարող է ասել՝ լինելը մշտապես արդեն սկիզբ է առել: Ստեղծագործել՝ նշանակում է բացահայտել, ասում է Ռուսեն, որը չի մերժում դասական քննադատությունը: Նա հասկանում է դասական քննադատությունը և երկխոսության մեջ է մտնում դրա հետ. «Նախնական գաղտնիք և դրա բացահայտումը ստեղծագործության միջոցով» մենք նկատում ենք որոշ հաշտություն հին և նոր գեղագիտությունների միջև, քանզի այդ նախնական գաղտնիքը Վերածնունդի Գաղափարի հնարավոր համապատասխանությամբ հանդերձ զերծ է ամեն տեսակ նեոպատոհմականությունից»:

Իսկական գրական լեզվին, որպիսին է պոեզիան, բնորոշ բացահայտելու այդ ունակությունն իրականում ազատ խոսքի նախապայմանն է, խոսք, որին «լինել» բառը (և թերևս այն, ինչ մենք նկատի ունենք «նախնական բառ» կամ «բառ-սկզբունք» հասկացությունների տակ) ազատագրում է իր ազդանշանային *գործառույթներից*։ Միայն այն ժամանակ, երբ գիրը *դադարում է* նշան-ազդանշան լինել, այն ծնվում է որպես լեզու, այդպիսով այն ասում է այն, ինչ է՝ նկատի ունենալով լոկ ինքն իրեն, նշան առանց նշանակության՝ խաղ կամ զուտ գործառույթ, քանզի այն դադարում է *կիրառվել* որպես բնական, կենսաբանական կամ տեխնիկական ինֆորմացիա, որպես անցում՝ մի գոյությունից մյուսը կամ նշանակողից նշանակյալը։ Սակայն լոկ գիրն է, որքան էլ առեղծվածային թվա, որ օժտված է, չնայած ոչ մշտապես, պոեզիայի գործությամբ՝ խոսքը դուրս բերելու իր նշանային քնի վիճակից։ Ինչ վերաբերում է խոսքին, այն ըստ էության նպատակ ունի և դիմում է մահացու ռիսկի՝ ազատագրելու իմաստը, և դա վերաբերում է զգայական բոլոր կենսական ոլորտներին, այն բնական կլանումից, որի դեպքում ամեն ինչ պատահական իրադրության աֆեկտի հարաբերության մեջ է։ Ահա թե ինչու գիրը երբեք պարզապես «ծայնի գեղանկարչություն» (Վոլտեր) չի լինի։ Գիրն արարում է իմաստը՝ որոշարկելով այն, վստահելով այն փորագրությանը, ռելիեֆին, մի մակերեսի, որից պահանջվում է փոխանցվել մինչև անսահմանություն։ Չի կարելի ասել, թե միշտ դա է պահանջվում, թե մշտապես դա է պահանջվել, սակայն գիրը որպես մաքուր պատմականություն, մաքուր ավանդականության աղբյուր, լոկ գրի պատմության տեղսն է, որի փիլիսոփայությունը մշտապես ապագային է պատկանում։ Անկախ այն բանից, թե արդյո՞ք անսահման ավանդույթի այս նախագիծը կիրականանա, թե՛ ոչ, հարկավոր է այն ընդունել և հարգել որպես նախագիծ։ Այն, որ դա մշտապես ծախողման վտանգի տակ է, վկայում է դրա մաքուր վերջավորության և մաքուր պատմականության մասին։ Եթե իմաստային խաղը ի գործ է հաղթահարել նշանակությունը (ազդանշանայնությունը), որը մշտապես սահմանափակված է բնության, կյանքի, հոգու տեղական սահմաններով, ապա այդ հաղթահարումը գրել-կամենալու պահն է։ Գրել-կամենալը չի մեկնաբանվում ելնելով վոյուևտարիզմից։ Գիրը որոշ պարզունակ ցանկության ուշացած որոշարկումը չէ։ Գիրն, ընդհակառակը, արթնացնում է կամքի իմաստն առ կամքը՝ ազատություն, խզում է նպիրիկ պատմության միջավայրի հետ՝ հանուն դաշինքի՝ էմպիրիզմի թաքուն էության, մաքուր (զուտ) պատմականության հետ։ Կամենալ-գրել և ոչ թե ցանկանալ գրել, քանզի խոսքն այստեղ ոչ թե աֆեկտացիայի, այլ ազատության և պարտականության

մասին է: Կեցության հետ իր հարաբերությունում կամենալ-գրելը կուզե-
նար միակ ելքը լինել՝ զերծ աֆեկտացիայից: Ելք, որին կարելի է լոկ
ծգտել, ընդ որում մի ձգտումով, որտեղ չկա ոչ մի համոզվածություն, որ
ազատումը հնարավոր է, ոչ էլ՝ որ այն զերծ է աֆեկտացիայից: Աֆեկտ-
ներին ենթարկվել՝ կնշանակեր վերջացած լինել, գրել՝ կնշանակեր նաև
խորամանկել վերջավորությանը և կամենալ հասնել կեցության՝ առանց
գոյություն ունենալու, կեցության, որն *ինքն իրենով* ոչ գոյություն կունե-
նար, ոչ էլ ինձ կենթարկեր աֆեկտների: Կնշանակեր՝ կամենալ մոռանալ
տարբերությունը, մոռանալ գիրը առկա, այլ կերպ ասած՝ կենդանի և
մաքուր խոսքում:

Այնքանով, որքանով գրական գործողությունը սկզբնապես սկսվում
է այդ կամենալ-գրելուց, այն, անշուշտ, մաքուր լեզվի ճանաչումն է,
պատասխանատվությունը «մաքուր» խոսքի կոչման նկատմամբ, որը,
բավական է այն լսել, կայացնում է գրողին՝ որպես այդպիսին: Մաքուր
խոսքի, որի մասին Հայդեգերն ասում է, որ անհնար է «պատկերել դրա
ճշմարիտ էությունը»՝ ելնելով դրա «նշանային բնույթից» (Zeichencha-
rakter), «ոչ էլ, թերևս, ելնելով դրա նշանակողական բնույթից»
(Bedeutungscharakter)²³:

Այդ դեպքում արդյո՞ք մենք ստեղծագործությունն ընդհանրապես
նախնական գրի հետ նույնացնելու վտանգի տակ չենք: «Արվեստ» հաս-
կացության և գեղեցիկի արժեքի չեզոքացման վտանգի, որոնց միջոցով
գրականությունն առանձնանում է ընդհանրապես գրառուծից: Սակայն
հնարավոր է, որ դադարելով գեղագիտական արժեքը դրա բնորոշ ա-
ռանձնահատկություն համարել, մենք, ընդհակառակը, ազատագրում
ենք գեղեցիկը: Գոյություն ունի արդյո՞ք գեղեցկության որևէ բնորոշ ա-
ռանձնահատկություն և արդյո՞ք դրանից այն շահում է:

Ռուսեն հավատում է դրան: Եվ այդ առանձնահատկության ամտես-
ման հակումների դեմ (հակում, որ հատուկ է, ասենք, Ժ. Պոլեին, որը
«քիչ ուշադրություն է հատկացնում արվեստին») է, որ ինքնորոշվում է,
գոնե՝ տեսականորեն, Ռուսեին բնորոշ մաքուր ստրուկտուրալիզմը, որն
այստեղ առավել մոտ է Լ. Շպիտցերին ու Մ. Ռայմոնին և մտահոգված է
ձևական ինքնավարությամբ ստեղծագործության, որն է «անկախ, բա-
ցարձակ, ինքնաբավ օրգանիզմ» (էջ XX): «Ստեղծագործությունը մի
ամբողջություն է և այն մշտապես շահում է, երբ իրեն դիտում են որպես
այդպիսին» (XII): Սակայն այստեղ ևս դժվար է հավասարակշռել Ռուսեի
տեսակետը: Մշտապես ուշադիր ապամիավորման ընդհանուր հիմքի
հանդեպ՝ նա իրականում խուսափում է Պոլեի մատնանշած «օբյեկտի-
վիստական» վտանգից ստրուկտուրային տալով մի բնորոշում, որը
զուտ օբյեկտիվ կամ ձևական չէ կամ, համենայն դեպս, սկզբունքորեն

չկտրելով կապը ձևի և մտադրության, ձևի և ինքնին գրողի գործողության հետ. «Ես «ստրուկտուրաներ» եմ անվանելու այն ձևական հաստատունները, այն կապերը, որոնք կազմում են մենտալ տիեզերքը, և որոնք, յուրաքանչյուր արվեստագետ վերահայտնագործում է ըստ իր անհրաժեշտության» (XII): Եվ այսպես ստրուկտուրան ձևի և նշանակության միասնությունն է: Իհարկե ճշմարիտ է, որ երբեմն ստեղծագործության ձևին կամ ձևին՝ որպես ստեղծագործությանը, վերաբերվում են *կարծես* այն սկիզբ չի ունեցել, կարծես այստեղ և՛ գլուխգործոցում (իսկ Ռուսեին զբաղեցնում են միայն գլուխգործոցները), ստեղծագործության հաջողությունը զուրկ է պատմությունից: Իր սեփական պատմությունից: Ահա թե որտեղ է ստրուկտուրալիզմը բավական խոցելի թվում, և որտեղ է Ռուսեի ուսումնասիրությունների հարթությունը, որով այն բոլորովին էլ չի սահմանափակվում, նույնպես ենթարկվում է պատմոնիզմի համընդհանուր սպառնալիքին: Ստեղծագործության *ներքին* ճշմարտությունը և իմաստը որևէ պատմականությունից, կենսագրականությունից կամ հոգեբանականությունից (որի ստվերն առկա է, ընդ որում, «մենտալ տիեզերք» *արտահայտությունում*) պաշտպանելու օրինական մտադրությանը հնազանդվելն իր մեջ կրում է այն վտանգը, որ մեր ուշադրությունից կարող է վրիպել բուն ստեղծագործության ներքին պատմականությունը՝ իր հարաբերությամբ սուբյեկտիվ սկզբի հանդեպ, որը պարզապես հոգեբանական կամ մենտալ չէ: Հոգալով, որ ամբողջովին գրականության դասական պատմության «օժանդակ», «ամփոփարիները», «մախնական և պաշտպանողական» դերը (եջ XII, ծնթ.16), մենք ենթարկվում ենք մեկ այլ՝ պատմությունն անտեսելու վտանգին՝ մի պատմություն, որ առավել բարդ ըմբռնելի է, բուն ստեղծագործության իմաստի պատմությունը, դրա *գործելու* պատմությունը: Ստեղծագործության այդ պատմականությունը ստեղծագործության ոչ միայն *անցյալն* է, դրա արթնացումը կամ քունը, որոնց միջոցով այն նախորդում է ինքն իրեն հեղինակի մտահղացման մեջ, այլ անհնարինությունը ստեղծագործության համար՝ երբևէ լինելու *ներկայում*, ամփոփված լինելու որոշ բացարձակ համաժամանակությունում կամ վայրկենականությունում: Ահա թե ինչու, և մենք դրանում կհամոզվենք, գոյություն չունի ստեղծագործության *տարածություն*, եթե դրա տակ մենք հասկանում ենք *ներկայություն* և *համայնապատկեր*: Եվ հետագայում մենք կտեսնենք, թե ինչպիսին կարող են լինել դրա հետևանքները քննադատության համար: Առայժմ մենք կարծում ենք, որ եթե «գրականության պատմությունը» (անգամ եթե դրա միջոցները և «փիլիսոփայությունը» համալրվել են «մարքսիզմով», «ֆրեյդիզմով» և այլն) ոչ այլ ինչ է, քան պաշտպանողական միջոց ստեղծագործության ներքին քննադատու-

թյունից, ապա, ի պատասխան այդ քննադատության, բուն ստրուկտուրալ պահը ոչ այլ ինչ է, քան պաշտպանական միջոց որոշ ներքին գեներտիկայից, որտեղ արժեքը և իմաստը վերակազմավորվում և արթնացվում են իրենց մաքուր պատմականության մեջ և ժամանակայնությունում: Վերջիններս այլևս չեն կարող *օբյեկտներ* լինել առանց արքուրդի վերածվելու, և դրանց սեփական ստրուկտուրան ստիպված է խուսափել դասական կատեգորիաներից:

Անշուշտ, Ռուսեի մտադրությունն է խուսափել ձևի ստատիզմից, ձև, որին նրա նվաճումները կարծես ազատագրում են աշխատանքից, երևակայությունից, ծագումից, որի շնորհիվ միայն այն կարող է շարունակել նշանակել: Այսպիսով՝ շեշտելով տարբերությունն իր և Ժ. Պ. Ռիշարի խնդիրների միջև²⁴, Ռուսեն նկատի ունի բուն ընդհանրությունն իրի և գործողության, ձևի և մտադրության, էստեթիսիայի և կայացման միջև, ամբողջականություն, որ հանդիսանում է գրական փաստը որպես կոնկրետ ձև. «Յնարավո՞ր է, արդյոք, միաժամանակ ընդգրկել և՛ երևակայությունը, և՛ ձևաբանությունը, զգալ և ընկալել դրանք որոշ համաժամանակյա գործողության միջոցով: Ահա թե ինչ կցանկանայի փորձել, ընդ որում, անկախ այն բանից, որ խորապես համոզված եմ, որ նախքան միավորող լինելը իմ լուծումը հաճախ *այլընտրանքային* կլինի (ընդգծումը մերն է): Սակայն վերջնական նպատակը, որ մենք հետապնդում ենք, անշուշտ, որոշ համասեռ իրականության համաժամանակյա ընկալումն է միավորիչ գործողության միջոցով» (էջ XXII):

Սակայն դատապարտվելով այլընտրանքի կամ հաշտվելով դրա հետ, քննադատը, ընդունելով այն, միաժամանակ նաև ազատվում է, ազատագրվում դրանից: Եվ այստեղ է, որ Ռուսեի տարբերությունն այլևս *կամավոր* չէ: Նրա անհատականությունը, նրա *ոճը* կայանալու են արդեն ոչ թե մեթոդոլոգիական որոշման, այլ՝ «այլընտրանքի» ազատության մեջ՝ քննադատի ինքնաբերական խաղի միջոցով: Այդ ինքնաբերականությունը *փաստորեն* հավասարակշռությունից կհանի այլընտրանքը, որը, սակայն, Ռուսեն իր համար որպես տեսական նորմա էր ընդունել: Շեղում փաստացի գիտելիքից, որը միաժամանակ քննադատի ոճին՝ տվյալ դեպքում Ռուսեի ոճին, հաղորդում է իր ստրուկտուրալ ձևը: Վերջինս էլ, նշում է Ս.Լևի-Ստրոսը սոցիալական մոդելների, իսկ Ռուսեն՝ գրական երկի ստրուկտուրալ մոտիվների առնչությամբ, «հրաժարվում է ստեղծագործական կամքից և պայծառ գիտակցությունից» (էջ XVI): Ինչո՞ւ է, ուրեմն, բացատրվում այս նախընտրության ապահովասարակշռությունը: Այդ ի՞նչ ավելի շուտ գործող, քան խոստովանված գերակշռություն է: Այն, ըստ ամենայնի, *երկակի* է:

1. «Մալարմեի երևակայական աշխարհը» գրքում (Richard J.P. "L'univers imaginaire de Mallarme. էջ30, ծնթ. 27) Ժ. Պ. Ռիշարը գրում է. «Մենք երջանիկ կլինեինք, եթե մեր աշխատությունը կարողանար որոշ մոր նյութեր տրամադրել երևակայության և զգայությունների այն ապագա պատմությանը, որն առայժմ ստեղծված չէ XIXդ. համար, սակայն, անշուշտ, շարունակությունը կլինի Ժան Ռուսեի բարրոկոյի շուրջ, Պոլ Ազարի XVIIIդ. Անդրե Մոնգլոմի նախառոմանտիզմի մասին աշխատությունների»:

2. «Ստրուկտուրան, թեևս,— նշում է Կրոները ("Anthropology", էջ 325),— թուլություն է մի բառի հանդեպ, որը միանգամայն որոշակի նշանակություն ունի, սակայն մոտ տաս տարվա ընթացքում խիստ նորածն է համարվում, ինչպես ասենք՝ «աերոդինամիկա» բառը, և քանի դեռ շարունակում է նորածն մնալ, հաճախ, իր բարեհեջունության շնորհիվ, օգտագործվում է առանց ճշգրտման»:

Որպեսզի ընկալենք խոր անհրաժեշտությունը, որ թաքնված է նորածնության անվիճելի երևույթի ներքո, պետք է որպես սկիզբ ընտրենք «բացասման ճանապարհը»՝ այս բառի ընտրությունը բացառությունների, անշուշտ ստրուկտուրալ, միասնություն է: Որպեսզի հասկանանք, թե ինչու ենք ասում «ստրուկտուրա», պետք է հասկանանք, թե ինչու այլևս չենք ցանկանում ասել *էյդոս*, «էություն», «ծև», *Gestalt*, «միացություն», «կոմպոզիցիա», «ընդհանրություն», «կոնստրուկցիա», «հարաբերություն», «ամբողջություն», «իդեա», «օրգանիզմ», «վիճակ», «համակարգ» և այլն: Հարկ է հասկանալ, թե ինչու է թերի թվում այս բառերից յուրաքանչյուրը, սակայն նաև, թե ինչու ստրուկտուրա հասկացությունը շարունակում է փոխառել դրանց որոշ թաքնված իմաստներ և ներառել իր մեջ:

3. Գրողի *անջատման* մասին տե՛ս մասնավորապես Ժ. Ռուսեի «Ձևը և նշանակությունը» գրքի Ներածության III մասը: Դելակրուայի, Դիդրոյի, Բալզակի, Բոդլերի, Մալարմեի, Պրուստի, Վալերիի, Դ.Ջեյմսի, Թ.Ս.Էլիոթի, Վ.Վուլֆի օրինակները վկայում են, որ անջատումը քննադատական անգործության ճիշտ հակառակն է: Շեշտադրում անելով քննադատական ակտը ստեղծագործական ուժից անջատելու վրա՝ մենք նկատի ունենք լոկ ամենապարզ կենսական, այլոք կասեին ստրուկտուրալ, անհրաժեշտությունը, որ կապված է երկու ժեստերի և երկու պահերի հետ: Խոսքն այստեղ ոչ թե քննադատի անգործության, այլ քննադատության անգործության մասին է: Հաճախ դրանք շփոթում են: Ֆլոբերը ևս չի խուսափում դրանից: Դա ակնհայտ է դառնում, երբ կարդում ենք նրա նամակների հիանալի ընտրամին, որ հրատարակել է Ժենևյա Բուլենը «Նախաբան» գրողի կյանքի» (1963) վերնագրով: Ուշադրություն դարձնելով այն փաստի վրա, որ քննադատն ասելու փոխարեն մեկնում է, Ֆլոբերը նկատում է. «...Քննադատության դիմում են, երբ անկարող են արարել, այնպես, ինչպես ուստիկան դառ-

նում է նա, ով անկարող է գինվոր լինել... Ինչպես կոթածաղեր Պլավտոսը Արիստոտելի վրա, եթե նրան ծանոթ լիներ: Կորնելը խուսափում էր դրամից: Ինքը՝ Վոլտերը, ղեկավարվում էր Բուալոյի կողմից: Ժամանակակից դրաման բավական վատ գծերից ձերբազատված կլիներ, եթե չլիներ Վ.Շլեգելը: Իսկ երբ ավարտվի Դեգելի գործերի թարգմանությունը, Աստված գիտե, թե մենք ուր կհասնենք» (էջ 42): Փառք Աստծո, այն դեռ ավարտված չէ, ինչով էլ բացատրվում են Պրուստը, Ջոյսը, Ֆոլքները և այլոք: Մալարմեի և նրանց միջև տարբերությունը բացատրվում է, հավանաբար, նրա՝ Դեգել կարդացած լինելով: Առնվազն նրանով, որ նա որոշեց դիմել Դեգելին: Ամեն դեպքում հանճարն առայժմ չտապելու կարիք չունի, իսկ թարգմանությունները կարող են և չկարդացվել: Սակայն Ֆլոբերն իրավացի էր, երբ զգուշանում էր Դեգելից. «Կարելի է հուսալ, որ ապագայում արվեստը չի դադարի զարգանալ և կատարելագործվել...», սակայն «...դրա ձևը դադարել է բավարարել հոգու բարձրագույն կարիքները»: «Համենայն դեպս, իր բարձրագույն նախանշանակությամբ հանդերձ արվեստը մեզ համար անցյալի գրկում է: Մեզ համար այն կորցրել է իր ճշմարտությունը և իր կյանքը: Այն մեզ կոչում է փիլիսոփայական խորհրդածությունների, որոնք նպատակ ունեն ոչ թե նորացնելու արվեստը, այլ ճանաչելու դրա էությունն իր ողջ խստությամբ»:

4. Richard J.P. "L' Univers imaginaire de Mallarme" էջ 14:

5. St'eu Gerard Genette, Une poetique structurale, Tel Quel. 1961.N 7.P.13

6. St'eu Jean Rousset, la Litterature de l' 17e siecle baroque en France. Circe et paon. Այնտեղ մասնավորապես կարող ենք (էջ194) կարդալ գերմանական մի օրինակի վերաբերյալ. «Դժոխքը մասնատված երկիր է, ավերակ, որին պոեմը խստորեն մմանակում է՝ անհասկանալի ճիչերով, ծանր տառապանքներով, բացականչությունների տարափով: Նախադասությունը մասնատված է անդամների, սոնետի սահմանները խախտված են՝ բանաստեղծությունը չափազանց կարճ կամ չափազանց երկար է, քառատողերի հավասարակշռությունը խախտված է, բանաստեղծությունը պայթում է...»:

7. Jose Corti ed, 1962.

8. Մեջբերելով Պիկոնի հետևյալ պարբերությունը (VII)՝ «Նախքան արդի արվեստի սկզբնավորումը, ստեղծագործությունը նախորդ փորձառության արտահայտությունն էր թվում..., ստեղծագործությունը վկայում էր ընկալածի և տեսածի մասին, այնպես որ փորձառությունը ստեղծագործությունից առանձնանում էր լոկ կատարման վարպետությամբ: Արդի արվեստում ստեղծագործությունը ոչ թե արտահայտություն է, այլ՝ արարում, որ ցուցանում է այն, ինչ մինչ այդ ոչ ոք չի տեսել, արտացոլելու փոխարեն, այն ստեղծում է», Ռուսեն ճշգրտում և առանձնացնում է. «Արդի արվեստի հիմնական առանձնահատկությունը և, մեր կարծիքով, նվաճումը կամ *ավելի ճիշտ՝ այդ արվեստի հայտնաբե-*

րած ստեղծագործական գործընթացի գիտակցությունը...» (ընդգծումը մերն է, ըստ Ռուսեի, *այսօր* մենք գիտակցում ենք, թե ինչ է ստեղծագործական գործընթացն *ընդհանրապես*): Պիկոնի կարծիքով, փոփոխությունները վերաբերում են արվեստին, այլ ոչ լոկ արվեստի արդի ընկալմամբ: Մեկ այլ տեղում մա գրում է. «Արդի պոեզիայի պատմությունը հանգում է արտահայտչական լեզվի փոխարինմանը արարչական լեզվով... այժմ լեզուն պետք է արարի աշխարհը, որն այլևս ի գորու չէ արտահայտել»:

9. Kant Critique de la raison pure (trad. Tremesaygues et Pacaud, p.153): Կանտի տեքստերը, որոնց մենք հղում ենք, ինչպես մաս բազում այլ տեքստեր, որոնց մենք կանդորադառնանք հետագայում, Ռուսեն չի օգտագործում: Ռուսեի մեքքերած բոլոր տեքստերը մենք ներկայացնում ենք անմիջականորեն մրա գրքի համապատասխան էջի նշումով:

10. Նույն տեղում:

11. Critique du jugement, N 57, ծնթ. 1 (trad. Gibelin, p.157):

12. Նույնը՝ 49, էջ 133:

13. Նույնը, էջ 72

14. Նույնը՝ 35, էջ 111:

15. Critique de la raison pure, էջ 93:

16. M.Blanchot "L'Arbre"(N 27-28, օգոստոս-սեպտեմբեր 1948, էջ 133): Մի՞թե նույն իրավիճակը չի նկարագրված Պ.Վալերիի «Ներածություն» Լեոնարդո դա Վինչիի մեթոդի»:

17. Արդյո՞ք այն պայմանավորված չէ այդ անհրաժեշտությամբ: Արդյո՞ք չի հանդիսանում դրա, որոշ առումով, արտոնյալ *արտահայտությունը*:

18. Ինչպես մաս վախ շնչառությունից, որն ընդհատվում է ինքն իրեն, որպեսզի ներփակվի ինքն իր մեջ, որպեսզի շունչ առնի և վերադառնա իր սկզբնաղբյուրին: Քանզի խոսել, նշանակում է գիտենալ, որ միտքը *պետք է*, ինքն իրեն արտահայտելու համար, օտարվի ինքն իրենից: Հետևաբար, այն ցանկանում է գտնել ինքն իրեն՝ տրվելով: Ահա թե ինչու, իրական գրողի, այն գրողի, որը կամենում է հնարավորինս մոտ լինել իր գործողության աղբյուրին, լեզվի ներքո, մենք գգում ենք բաց թողած խոսքը վերադարձնելու, հետ վերցնելու փորձ: Ոգեշնչումը նույնպես դրան է հանգում: Նախնական լեզվի մասին կարելի է ասել այն, ինչ Ֆոյերբախն ասում է փիլիսոփայական լեզվի մասին. «...Փիլիսոփայությունը դուրս է գալիս շուրթերից կամ գրչի տակից, որպեսզի անմիջապես վերադառնա իր *ակունքներին*, այն չի խոսում խոսելու համար (այստեղից էլ մրա հակակրանքը դատարկախոսության նկատմամբ), այլ՝ չխոսելու, *խորհելու* համար... Ապացույցները բերվում են, որպեսզի վկայեն, որ *իմ ասածները ճշմարիտ են*, ապացույցները օտարված մտքի (Entausserung) վերադարձն է մտքի *ակունքներին*: Միաժամանակ, մենք չենք կարող ըմբռնել ա-

պացույցների իմաստը, առանց հաշվի առնելու *լեզվի* իմաստը: Լեզուն ոչ այլ ինչ է, քան *տեսակի իրականացում*, հարաբերությունը եսի ու Դուի միջև, որպեսզի դրանց անհատական տարբերությունների հարթման միջոցով ներկայացվի տեսակի միասնականությունը: Այդ պատճառով էլ բառի տարերքը օդն է՝ ամենաոգեղեն և համընդհանուր կենսական միջոցը (Contribution a la critique de la philosophie de Hegel, 1839, dans Manifestes philosophiques, trad. L. Althusser, էջ 22):

Սակայն արդյոք Ֆոյերբախը խորհել է այն մասին, որ *եթերային* լեզուն մոռացվում է ինքն իրեն: Որ օդը պատմության տարերք չէ, եթե այն հողի վրա չէ: Ծանր, կշիռ ունեցող, ամուր հողի: Հողի, որ մշակում են, ճանկռում, որի վրա գրում են: Ոչ պակաս համընդհանուր տարերք, որի վրա գծագրում են իմաստը, որպեսզի այն պահպանվի:

19. Canguilhem G. «Reflexions sur la creation artistique selon Alain». Revue de metaphysique et de morale. 1952. Avril-juin. էջ 171: Այս հետազոտությունը համոզիչ կերպով ցույց է տալիս, որ Առաջին համաշխարհային պատերազմի տարիներին գրված «Գեղեցիկ արվեստների համակարգի» արժեքը չի սահմանափակվում նրանով, որ այն արժարժում է «ժամանակակից» գեղագիտության առաջին հայացքից ամենահիմքնատիպ թվացող թեմաները: Մասնավորապես, շնորհիվ որոշ հակապատոմիզմի, որը, ինչպես ցույց է տալիս Ժ. Կանգիլեմը, չի բացառում խոր համաձայնությունը Պլատոնի հետ՝ շրջանցելով պլատոնիզմը:

20. Այս հատվածը հրապարակվել է Revue de metaphysique et de morale. (1962.Oct.-déc. էջ 406-7):

21. Merleau-Ponty M., Problemes actuels de la phenomenologie. էջ 97:

22. Մեկնություններ սուրբ Մաթեոսի:

23. Heidegger M. Lettre sur l'humanisme, էջ 60:

24. «Ժ. Պ. Ռիշարի հետազոտություններն այնքան խելոք են, արդյունքներն այնքան նոր և համոզիչ, որ մենք պարտավոր ենք ընդունել նրա իրավացիությունը: Սակայն, համապատասխան իր սեփական հեռանկարներին, նրան ավելի շուտ զբաղեցնում է պոետի երևակայական աշխարհը, որ թաքնված է ստեղծագործության մեջ, քան՝ դրա ձևաբանությունը և ոճը» (էջ XXII):

(շարունակելի)

Ֆրանսերենից թարգմանությունը՝
ԱՍՏԴԻԿ ՍԻՍՈՆՅԱՆԻ