

ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅԱՆ ՏՐԱՆՍՑԵՆԴԵՆՏԱԼ ՀԻՄՔԸ ԵՎ ՍՈՎՐԱՏՅԱՆ ԴԵՄՈՆԸ

Ո՞րն է բանաստեղծության հայրենիքը:

Որտեղի՞ց է պատմականորեն առավել հստակ ազդարարում իրեն մարդու բանաստեղծական գոյության սկիզբը:

Բանաստեղծության արդի ծակատագիրը կանխորոշած բանաստեղծներից շատերի հայացքը կանգ է առել Հունաստանի վրա, որպես բանաստեղծության անաղարտ ծայրի վաղմջական տոպոսի: Ու թեպետ Հունաստանում սկսվեց, երբ Եգիպտոսում և Միջագետքում արդեն ավարտվել էր, հենց Հունաստանում է, որ սկիզբը երբեք չի կարող ուշացած համարվել, քանի որ դա սկիզբ է, որն ունի համապարփակ (կոսմիկական) մշակակություն և խորհում է իր սահմանների բացարձակ և ավարտուն որակների մասին: Հույն բանաստեղծորեն կառուցում է տիեզերքը, ստեղծում է իր աստվածներին, իր հավերժությունը և այն, ինչը մենք առանց դժվարության և, թվում է, առանց ընթերցման պակասի ծակատագիր ենք կոչում՝ սոսկ անվանապես հավելվով այդ հասկացության բարդագույն հյուսվածքին: Այսպես, հունական բանաստեղծության առաջին օրը կանխորոշում է իր, ինչպես նաև զալիք բոլոր օրերի ներքին կապը այնքանով, որ դրանք կարող են աստվածային նախախնամության որոշարկունը լինել բանաստեղծական թեոգոնիայի ավարտուն պատկերի մեջ:

Բանաստեղծումը հույնի համար էականորեն կապված է աստվածների անվանման պոետոլոգիական ասպեկտի հետ. ընդ որում իբրև բացարձակ, ելնելով իր առարկայի բնությունից՝ չի վարանում իր մեջ ներառել ամեն բան՝ բայց առաջին հերթին ժամանակը, որն այսուհետ ընդունում է բանաստեղծական կոնստիտուցիա: Հերոդոտոսի հայտնի հաղորդումն այն մասին, որ Հեսիոդոսը և Հոմերոսը մեկ օր թեոգոնիա ստեղծեցին հելլենների համար (outoi eisi tois theoisi tas eponimias dontes kai timas kai texnas dielontes), առիթ է տվել Շելլինգին հստակորեն տարբերակել դիցաբանության և բանաստեղծության ոլորտները¹: Քանի դեռ աստվածների անվանումը համր է, իսկ պատ-

1 St'u Friedrich Wilhelm, Joseph Schelling, Einleitung in die Philosophie der Mythologie in drei Vorlesungsnachschriften 1837/1842, München, 1996, SS. 38-50:

մությունը՝ սեղմված, մենք դիցաբանության տիրույթում ենք: Ճգնաժամը, որով նշանավորվում է դիցաբանական գիտակցության քայքայումը, բանաստեղծի հայտնությունն է: Առաջ և հետո-ն այստեղ ժամանակային չէ, քանի որ ժամանակը առաջ է գալիս բանաստեղծության հետ միասին, և հետևաբար խզումը դիցաբանականի հետ տեղի ունի ոչ ժամանակի մեջ: Հեսիոդոսը հրաժարվում է հարազատ Հելիկոնի իդիլիական, այսինքն պատառիկային երգեցողությունից հոգուտ աստվածային Օլիմպոսի և Տարտարոսի շատ ավելի մեծ տարածությունները հայրենիք ծանաչող երգի: Սակայն աստվածների հետ մերժության մեջ մտնելը ոչ թե տարածական, այլ ժամանակային խնդիր է: Ինչպես Հեսիոդոսի, այնպես էլ Հոմերոսի պարագայում դա հասկանալի է դառնում նրանց պոեմների առաջին իսկ տողերից:

Տիեզերքի պոլիֆոնիզմը արտաբերելու իրավունք են տալիս մուսաները. նրանցից են խոսք խնդրում ինչպես Հեսիոդոսն ու Հոմերոսը, այնպես էլ անցյալի մարգարե Հերոդոտոսը, որը հենց ինը մուսաների ամուսներով և հետևաբար նրանց պատվին է բաժանում և անվանակարգում իր պատմության ինը գրքերը՝ վկայելով այդ կերպ բանաստեղծության և պատմության ընդհանուր արմատի իր լուսավոր կռահումը: Մուսաների մայրը համատիեզերական հիշողությունն է՝ Մնեմոսինեն: Նրան սերել են Ուրանոսն ու Գեան. նրանք հղիացել են հիշողությամբ, որն իր մեջ է առնում և այդ կերպ ընդմիջտ պահպանում վերջիններիս միանությունը: Դիմելով մուսաներին՝ բանաստեղծը միջնորդավորված կապ է հաստատում նրանց մոր՝ Մնեմոսինեի հետ, այդ կերպ առաջադրելով բանաստեղծության ժամանակային ձևաբանությունը: Կարևոր չէ, թե ինչ տեսքով և ինչպես է Մնեմոսինեն կանգնում բանաստեղծի առաջ. կարևոր է այն, որ բանաստեղծը կողմնորոշվել է հոգուտ հիշողության և անցյալի:

Μνημο (հուշ) արմատի մեջ, իհարկե, ծանաչելի է mēno (սպասել, մնալ, պահպանել) բայաձևը, որը հունական Մնեմոսինեի համար հաստատում է որոշակի սեմանտիկա. այն կապված է անցյալի համար ներկայությունն ապահովող գործողության հետ:

Հիշողության կորուստը պատիժ է, որ սահմանվում է մահկանացուի հանդգնությունը (hybris) պատժելու համար: Hybris-ը աստվածամերժության շնորհի չարաշահումն է, չարաշահում մոռացությամբ: Ըստ այդմ պատիժը խոցում է սահմանախախտի հիշողությունը, կետը, որում իրեն տրված շնորհի լկտի արբեցմամբ համակված, նա չէր պահել (հիշել) անհրաժեշտ հեռավորությունը: Սարսափելի կաթված-երկատումը, որ սպառնում է մահկանացուին, հենց հիշողության այս անգամ տոտալ կորուստն է, իր ահասարսուռ հետևանքներում գերազանցող անգամ մահը, քանի որ մահն էլ յուրովի թույլ է տալիս ամբողջություն պահպանել: Մահկանացուի երկատման այս դաժանագույն սպառնալիքը՝ Մնեմոսինեն, այդուհանդերձ հպատակվում է բանաս-

տեղծին և նրա տրամադրության տակ է ամեն անգամ, երբ սա ձայն է տալիս մուսաներին, հետևաբար ամեն անգամ երբ սկսում է բանաստեղծել: Այստեղ է, որ տիեզերական տոտալության և ավարտունության ճնշման տակ <եյլիկոնի իդիլիական հորիզոնը նահանջում է՝ իր տեղը զիջելով կոսմիկական աներևույթ ժամանակային պլաններին:

Մենմոսինեն միակ աստվածությունն է, որի տարածքում ներվում և անգամ խրախուսվում է բանաստեղծի *hybris*-ը: Սա հենց այն խզումն է, որի արդյունքում բացվում է ժամանակը և աստվածների անվանումը ազդարարում է պատմության սկիզբը: Բանաստեղծությունը թեպետ խոսում է աստվածների մասին, սակայն բացառապես հիշողության լեզվով: <Իշել աստվածներին,- սա է սովորեցնում բանաստեղծը: Հանդիպումը Մենմոսինեի հետ, որ միջնորդավորում են մուսաները՝ պլաստիկ միջնորդները (արվեստի պլաստիկան ընդհանրապես), կայանում է անդրդվելի որոշում դարձած այն առաջարկի պայմաններում, որը բանաստեղծն անում է Մենմոսինեին: Նրա հանդգնությունը (*hybris*) Մենմոսինեի սրտով է. բանաստեղծը հանդգնում է բառի վերածել աշխարհը: Մենմոսինեն առաջնություն է զիջում իր իսկ ոլորտում, քանի որ բանաստեղծը հանդգնում է կատարելագործել իրեն: Պահպանել ու հիշել բառի մեջ,- մի՞թե սա չէ Մենմոսինեին բանաստեղծի մատուցած ծառայությունը, որի համար նա դառնում է դիցուհու սիրելին և հովանավորվում է նրա կողմից: Մենմոսինեն իր թևերն է տարածում բանաստեղծի ողջ ստեղծագործության վրա, այնպես որ այդ աշխարհի երեսին տպվում է անցյալության, ավարտվածության և հարդյուն դրա նաև կատարելության դրոշմը: Մենմոսինեի միջոցով աստվածամերձության մեջ մտնող բանաստեղծը անում է տալիս աստվածներին և ստեղծում է նրանց պատմությունը (թեոգոնիան), սակայն՝ անխուսափելիորեն որպես ավարտված: Մենք չենք փաթաթում այս ձևաբանությունը հունական բանաստեղծությանը. հունական բանաստեղծությունն ինքն է խոստովանում իրեն որպես այդպիսին: Աստվածները հիշված աստվածներն են ի սկզբանե, այն իսկ պահից, երբ բանաստեղծվում են: Լեզվի մեջ բացվում է հիշողության աշխարհը. սա նշանակում է, որ լեզվի միջոցով ինքն իրեն է վերադարձվում գոյության այն հատվածը (մարդկային <եյլիկոնը), որն առաջնային վժիռ է կայացրել հոգուտ աստվածամերձության: Որոշակիորեն անցյալի գիրկն է անցնում մահկանացուի պատմության տոտալությունը (զալիքով հանդերձ), քանի որ ծակատագիր կոչվածը կյանքն է՝ երանգավորված բանաստեղծության ռետրոսպեկտիվ (հետահայաց) ձևաբանությամբ: <Իշողության որպես արդեն վերհուշի (*anamnesis*) այս թեզից է Պլատոնը զարգացրել ժամաչողության իր իմտուիցիան¹: Այդ դեպքում հակառակ նրա

1 «...սովորել նշանակում է վերականգնել սեփական իմացությունը: Եվ մենք միշտ կվարվեինք, եթե այն վերհուշ կոչեինք»: Պլատոն, «Ֆեդոն», Երկեր չորս հատորով, հատոր I, Երևան, 2006, էջ 86:

բոլոր ջանքերին ու փաստարկներին մի՞թե հաճախ միջակա՞ն բնորոշվող նրա gnosis-ը իր խորքում լիովին բանաստեղծական չէ: Ներկան երբեք չի պատասխանի մահկանացուին (էդիպոս), քանի որ անցյալը միշտ արդեն պատասխանել է նրան (էդիպոս):

Եթե սպեկուլյացիան ընդունում է մուսայական շնորհի կոնֆիգուրացիան և իր սահմանների ծավալման ռետրոսպեկտիվ կերպը, ապա մի՞թե, որը շարունակում է ապրել բանաստեղծության հարևանությամբ, եթե ոչ հենց նրա մեջ, մշտապես կվերահսկի փիլիսոփայական տրամախոսության սահմանները, ճիշտ այնպես, ինչպես Perfectum-ը վերահսկում է Aorist-ի կարգավիճակը: Նկատում է արդյոք Պլատոնը, թե ինչպե՞ս է բանաստեղծական թեոզոնիայի մասին պատկերացումը հիմնավորում դառնում իր սպեկուլյատիվ կառույցի համար: «Ֆեդոնի» առեղծվածային դրվագում, - դա տրամախոսության հենց սկիզբն է, - Սոկրատեսը պատմում է ներքին ծայրին մատուցված հավատարմության վերջին ու ամենագարմանալի տուրքի մասին: Կեբեսի այն հարցին, թե ինչու է սկսել բանաստեղծել բանտում, իր մոտալուտ վախճանի նախօրեին, այն դեպքում, երբ նախկինում երբեւէ չի արել դա, Սոկրատեսը պատասխանում է.

«...Ընդամենը փորձել եմ պարզել, թե ինչ եմ իմ որոշ երազները, երբ պատվիրում էին ինձ մաքրվել մուսաների արվեստով: Իսկ երազներս այսպիսին էին: Կյանքիս ընթացքում ինձ հաճախ այցելել է նույն երազը, տարբեր տեսքով, բայց ասելով նույնը. «Ո՛վ Սոկրատես, ստեղծագործիր և աշխատիր: Եվ ես նախկինում համարում էի, թե ինձ թելադրվում և խորհուրդ է տրվում անել այն, ինչ անում էի, և ինչպես վագորդներին եմ սիրտ տալիս, այնպես էլ երազն է ինձ սիրտ տալիս անել այն, ինչ անում էի՝ զբաղվել արվեստով, քանզի ամենամեծ արվեստը փիլիսոփայությունն է, իսկ ես դրանով էի զբաղվում: Բայց այժմ, երբ դատն ավարտվեց և Աստծո տոնախմբությունը հետաձգեց վախճանս, որոշեցի, որ գուցե երազն ինձ պատվիրում էր զբաղվել սովորական արվեստով, և պետք չէ չհնազանդվել նրան, այլ՝ կատարել, քանզի ճիշտ չէր լինի հեռանալ, քանի դեռ չեմ մաքրվել բանաստեղծելով»¹:

Առայժմ թողնենք այս հատվածը առանց մեկնաբանության:

* * *

«Վաստակաշատ և այդուհանդերձ բանաստեղծորեն է ապրում մարդն այս երկրի վրա»:

«Voll Verdienst, doch dichterisch, wohnet der Mensch auf dieser Erde»².

1 Պլատոն, Op. cit, 61 a-b:

2 Friedrich Hölderlin, <In lieblicher Bläue...>, Gedichte, Stuttgart, 2000, S. 411.

Հյուղեռիւնի այս տողերը բաժանում են մարդու երկրային գոյությունը երկու հակադիր ինտենցիաների: Եթե այդ գոյությունը վաստակաշատ է, ապա մարդն ինքն է ստեղծում այն ամենը, ինչ ունի աշխարհում՝ նաև վերափոխելով այդ աշխարհը, նաև ոչնչի անդնդի եզրին կանգնած, և, այդուհանդերձ (Հյուղեռիւնը շեշտում է սա), նա ապրում է բանաստեղծորեն, այսինքն՝ այդ ամենը նրան է դառնում և ձայն է տալիս իրեն բանաստեղծական ռետրոսպեկցիայի միանգամայն այլ անդնդից, որտեղ նա տեղավորել է իր աստվածներին և հետևաբար նաև սեփական ձակատագիրը: «Իր հիմքերում գոյությունը բանաստեղծական է,- սա նշանակում է, որ այն որպես հաստատված (հիմնված), վաստակ է, այլ՝ շնորհ»¹: Հավանաբար շնորհը (Geschenk) չափազանց անորոշ ու լրդգ, բայց գուցե հենց այդ պատճառով էլ բավականին դիպուկ անուն է նրա համար, ինչը պիտի բացարձակ սահմաններ հաստատեր անցյալի համար: Բոլոր զարհուրելի ունակությունները, որոնց Սոփոկլեսը «Անտիգոնի» հայտնի հատվածում վերագրում է ամենահերեշավորին՝ մարդուն, թափվում են ոչնչի մեջ (ep'ouden erchetai): Միակ անզորությունը Հադեսից փախչելն է (Aida monon pheuxin ouk epaxetai)²:

Բոլոր ծանապարհները տանում են Հադես, բայց ոչ թե գալիքի սնանկ առաջարկն է պատճառը, այլ այն, որ ինքը՝ գալիքը, արդեն իսկ առաջարկ է՝ նետված անցյալի անուցից: Դիոնիսյան դրամայի ողջ ձգնաժամայինը նրանից է, որ նախասահմանվածի հանդեպ ցանկացած ընդվզում արդեն նախապես պատված է (այլ հարց է, թե ինչպես կարող է մարդը գոյություն ունենալ առանց ընդվզման և ոչ իբրև հենց այդ ողբերգական ընդվզումը): Ընդվզման (hybris) և պատժի ֆատալ ու անբեկանելի կապից է գոյանում դիոնիսյան փակ ժամանակը և իր ողբերգականությունը: Էդիպուսի ողբը հունական դրամայի ձայնն է՝ միասնություն հակամետության մեջ, անմեղ-մեղավորի զարհուրելի համադրության արիստոտելյան բնորոշմանը հնազանդ,- և այդ ամենը Մենեդսիների ասպարեզում: Քանի դեռ անմեղ Էդիպուսը գուշակված մեղքից խույս տալու հանդգնությունն է և որոնում է շրջանցիկ ծանապարհ, բանաստեղծությունը կատարում է իրեն այնպիսի բարձրության վրա, որ իր ձևաբանությամբ է համակում բանաստեղծ ողբերգակից մինչև դրամատիկ հերոսն ընկած ողջ հոգևոր ամպլիտուդը, այնպես որ Էդիպուսի դիմակը հենց բանաստեղծի դիմակն է և միաժամանակ նաև այն Աստծո, որով հափշտակված պատգամախոսը մարգարեացել է ձակատագրական պատժի մասին: Էդիպուս, Կասսանդրա, Տանտալոս,- սրանք բանաստեղծի դիմակներն են, բայց ի՞նչ է ինքը բանաստեղծը, եթե ոչ Ապոլլոնի դիմակ: Հանդգնությամբ են հերոսները վաս-

1 M. Heidegger, Hölderlin und das Wesen der Dichtung, Erläuterungen Hölderlins Dichtung, S. 42.

2 Sophokles, Antigone, 334-362.

տակում աստվածների դժգոհությունը, որն ամեն անգամ պատիժ է և ամեն անգամ բանաստեղծական: ՌՐՆ է բանաստեղծի *hybris*-ը: Անհմար է բաժանել Հյուլեռլինին և Էդիպուսին, Էդիպուսին և Տանտալուսին, Կասսանդրային և Էդիպուսին հենց այն պատճառով, որ նրանց ընդհանուր պերձախոս ղեմը հատկապես Էդիպուսն է: Իսկ ՌՐՆ է Էդիպուսի մեղքը, եթե ոչ անմեղ մնալու հանդգնությունը: Ամենը ու անհաղորդ մնալ,- մի՞թե սա չէ ամենաճանր մեղքը, այնքանով, որ մահկանացուն Աստծուն է մոտենում «գլխաբաց», այնպես, ինչպես մեկ անգամ Տանտալուսը:

«...հիմա ես վախենում եմ, որ ինձ վերջում չպատահի այն, ինչը պատահեց ծեր Տանտալուսին, որին աստվածներից ավելի շատ բաժին հասավ, քան նա կարող էր մարսել»¹:

Կազիմիր Ուլրիխ ֆոն Բյուլենդորֆին հասցեագրված նամակի այս տողերը ապացույց են բանաստեղծության և ձակատագրի, *hybris*-ի և Մենմոսինեի միասնության պայծառ տեսիլքի, որ խոցել էր Հյուլեռլինի միտքը: Ամենողությունը և անարատությունը հոգիների, որոնցում աստվածները իրազեկում են իրենց մասին և ավետում են գալիք բաները, հենց այն սկզբունքային մեղավորությունն է, որ տիեզերական պատժի և ձակատագրի է վերածում այդ իրազեկումը և գալիք բաները անքակտելիորեն ամրացնում անցյալին (բանաստեղծության ռետրոսպեկցիա):

«Եվ այդուհանդերձ բանաստեղծությունը ամենամեղն է բոլոր արարումներից... քանզի ինչպես էր այդ ամենավտանգավոր գործը իրականություն դառնալու և պահպանվելու, եթե բանաստեղծը «դուրս նետված» չլիներ առօրեականությունից և դրանից պաշտպանված չլիներ իր արարման անվճարության երևութականությամբ»²:

Ամենողությունը ամենևին էլ չի փրկում շանթահարումից և չի մեղմում այն, ընդհակառակը՝ շանթահարվել կարող է նա, ով ամենողության հողի վրա ճաշակում է այդ ամենողության սարսափելի պտուղները: ճաշակել չի նշանակում մարսել: Աստվածներն իրենց պատժի և կամքի քողի տակ են առնում բանաստեղծին որպես *hybris*-ի ամենաարմատական ջատագովի: «Հյուլեռլին մարդը, որ ապրեց գոյության ակունքի գերագույն մերձության մեջ, ինչպես ոչ ոք նրանից առաջ կամ հետո, նման է ողբերգական դիմակի՝ Ապոլլոնի կողմից բանաստեղծված և Ապոլլոնի ձեռքով կործանված...»³:

Շատ կարևոր է մնալ սոսկ դիմակի և բանաստեղծի միջև այս մտանդության հաստատման սահմանի վրա, ոչ մի դեպքում չընդլայնելով այն նույնության աստիճանի, քանի որ Հյուլեռլինի ողջ խնդիրը հենց ապոլլոնյան տրանսցեն-

1 Hölderlin, Op. cit., S. 942.

2 M. Heidegger, Op. cit., S. 45.

3 Leopold Ziegler, Apollons letzte Epiphanie, Leipzig, 1937, S. 52.

դենտ միջամտությունը իմանենտ փորձի լեզվով վերամեկնաբանելն է: Ոչ թե *hybris* կախված Մեննոսիներից և դրա պատրաստակամությունից տարածվելու անգամ իր խախտումների վրա, այլ Մեննոսին, որ կախված է *hybris*-ից և դրա կարողությունից համատիեզերական հիշողություն կառուցելու ձևազրկությունից, անորոշությունից, չափազրկությունից, այն ամենից, ինչի գլուխ կանգնած է ոչ թե հոյակերպ Ապոլլոնը, այլ մարդու հրեշավոր անցնաճակությունը:

Չէր ակնկալում արդյոք այսպիսի հրեշավոր-դիվային միջամտություն Պլատոնը, երբ փիլիսոփայական տրամախոսության ոչ էնթոսիաստիկ միջոցառումների ակտիվ մասնակից էր դարձնում օտարականին և հեզնում մերկացնող աստվածների զարմին վերջինիս պատկանելության առթիվ:

«Թեոդորոս. Համաձայն երեկվա պայմանավորվածության, ով Սոկրատես, մենք, ինչպես և հարկն է, եկել ենք ինքներս և բերել ենք մեզ հետ ոմն օտարականի, որը ծագումով էլեայից է, Պարմենիդեսի և Ջենոնի հետևորդների բարեկամն է, իսկական փիլիսոփա:

Սոկրատես. Իսկ գուցե, Թեոդորոս, դու բերում ես ոչ թե օտարականի, այլ ինչպես Հոմերոսն է ասում, ոմն աստծո: Այսպես նա պատմում է, որ աստվածները և հատկապես օտարականների աստված, հաճախ են ընկերակցում արդար խիղճ ունեցողներին և հետևում մարդկանց հանդգնությանը և բարեպաշտությանը (*hybris te kai eunomias*): Գուցե դու քեզ հետ բերել ես ուժեղագույններից մեկին՝ մերկացնող մի աստծո, որը կհետևի և կմերկացնի մեզ...»:

Հայտնի է, որ Պլատոնը կիսեց մարդուն: Խոսքը հոգու և մարմնի դուալիզմի մասին չէ, այլ սոկրատյան մերձին դենոնի: Ֆրիդրիխ Նիցշեն հենց այստեղ տեսավ հունական ողբերգության, թատրոնի և ուրեմն նաև դիմակի մահը: Դա մահն էր դիոնիսյան-ապոլլոնյան էնթոսիաստիկ սիմբիոզի, և այն ազդարարեց նաև մարդու մեջ առկա պարզի մահը: Պլատոնը հասկանում էր պարզը թվայինի համաբանությամբ, որպես նույնություն, ահա ինչու նա հստակ արտահայտվեց. «թիվը նախագո չէ», պարզապես չի կարող լինել գոյության սկզբունք: Բացարձակ տերմինները, որոնք մշակում է մաթեմատիկական մտածողությունը, հավակնում են խուսափել ոչ միայն կիսատից, այլև կիսվածից, բայց հատկապես հակասականից և հակընդդեմից. հարկավոր է վերանայել թեզը, ըստ որի թվաբանական գաղափարախոսությունը վճռորոշ է Պլատոնի համար: Թեպետ այս պահին իր հաստատումը չի կարող ստանալ նաև այն կարծիքը, որ Պլատոնի մտածողությունը բանաստեղծական է:

Անգամ ժամանակը թվաբանական մտածողությունը կուզեր հասկանալ նույնության օրենքից ելնելով, անտեսելով հանգամանքը, որ հենց ժամանակն է այն աղետալին, որի վրա թիվը մշտապես կոտրում է իր առամը:

Անհատականի որպես թվային-նույնականի պատկերացման փլուզումից են գոյանում ամենավեցի կրճերը: Նույնությունը չի ծանաչում կրճեր, ցավ, զարգացում, կատարելագործում և ավելցուկ. ամենամեծ թիվը հակասությունն է: Այդ հակասությունը բխում է թվի համաձայնությունից համաձայն լինելու միայն իր հետ՝ չժանաչելու իրենից պակասը կամ ավելին: Էդիպուսի համար կարող է ասվել. «Այս իսկ օրը քեզ կծնի և կործանման կմատնի»: Այստեղ կա ամեն բան, բացի նույնությունից: «Այս իսկ օրը» նույնությունն է, այլ ճեղքվածք, այն-քանով, որ բաղկացած է հակադիր ֆինալիզմներից: Թվի ինքնանույնությունը դրա կրկնապատկության հիմքն է, քանի որ թե՛ իր, թե՛ աշխարհի հանդեպ նույնություն պահպանելու համար չունի ուրիշ հարաբերություն, բացի կրկնապատկությունից: Եթե անգամ թվային նույնության համար գոյություն ունի աշխարհ, ապա դա իր կրկնությունն է և հավասար է իրեն: Այսօր էլ ժամանակի թվային-թվաբանական մեկնաբանությունը հաստատում է չորրորդ չափումը (տարածական մյուս երեք չափումների կողքին)՝ ելնելով նույնության իր միակ լեզվից, այսինքն՝ պատկերացումից, որ հավասարը կհանգեցվի հավասարին, մամը մմանին և չափը չափին:

Մի՞թե ժամանակը չափում է: Եթե այո, ապա «այս իսկ օրը», որ ծնում և կործանում է Էդիպուսին, անհմար է, քանի որ ծնողն ու կործանողը ձակատագիրն է ու մի բան ևս, որը չի կարող կրկնվել՝ դա *hybris*-ն է: *Hybris*-ն անհմար է կրկնել, բազմապատկել, չափել: Ժամանակը Էդիպուսի մեջ հնարավոր է դարձնում ճեղքվածքը (անմեղ-մեղավոր), բայց ոչ կրկնությունը, քանի որ կրկնությունը կփրկեր ճեղքվածքից: Այն բանից հետո, երբ անմեղ-մեղավորի ճեղքվածքը բացել է նրա դեմքը, Էդիպուսը գուցե և ուզեր նույնության վերածվել, այսինքն՝ կրկին չտեսնել: Սակայն ինքնակուրացումը չի բերում կրկնություն, քանի որ կատարյալ կրկնություն ապահովելու համար անհրաժեշտ է կրկնել հենց ճեղքվածքը, կրկնել կնշանակեր հանգեցնել թվային նույնության, սակայն ճեղքվածքի ողջ իմաստն էլ հենց այն է, որ այն մերժում է ամեն նույնություն և կրկնություն: Ետ բերվող կուրությունը արդեն տեսնող կուրություն է, որը ներքին թելերով կապված է երկվությանը և ճեղքվածքին¹:

Թվում է, թե մարդակենտրոնության գաղափարը ոչնչացնում է կենտրոնի գաղափարը: Եթե մարդը աշխարհի կենտրոնում է, ապա այդ կենտրոնը ճեղքված է և հետևաբար կենտրոն գոյություն չունի: Բայց սա ճշմարիտ է միայն աշխարհակարգի կենտրոնի թվաբանական մեկնաբանության համար: Թվաբանական անվերջությունը (*ad infinitum* բաժանելիությունը) իսկապես զրկում է աշխարհը ինչպես կենտրոնից, այնպես էլ *telos*-ից: Ոչ մի թիվ չի կարող լինել *telos* և առավել և *entelecheia*, քանի որ անվերջության մեջ, որը թելադրված

1 Թվային էսկի անհնարության մասին տես *Rudolph Kassner, Zahl und Gesicht, Dritter Band, Samtliche Werke, Pfullingen, 1976.*

է նույնությամբ, չկա կենտրոն: Նույնությունը թույլ է տալիս թվին անկենտրոն (անխայթ) մնալ¹: Էդիպուսի դեպքում մենք գործ ունենք խայթված, ժամանակի մեջ պառակտված կենտրոնի հետ: Ժամանակը թողնում է նրա մեջ իր խայթը (to kentron)² ձեղքելով նրան այնպես, որ թեպետ կենտրոնը մարդու մեջ է, դա կենտրոն է որպես ձեղքվածք:

Եթե մարդը միասնությունն է, ապա նա պիտի միավորի հակամետը, և մահը ոչ թե միավորվածի նոր պառակտման սկիզբն է, այլ ժամանակի վերացում և բացառում այն կետերի արանքում, որոնք ձեղքվածք են կազմում մարդու մեջ:

(Հունական eimarmene-ն (ձակատագիրը) փորձ է տեղափոխելու վերջը սկզբի մեջ և սկիզբը՝ համապատասխանաբար վերջի մեջ: Իրերի դեպքում միաժամանակայնությունը (միմյանց կողքին) և հաջորդականությունը (միմյանցից հետո) իհարկե ցույց են տալիս ինչ-որ ժամանակ: Բայց այն լիովին արտաքին է ու պատահական, այնպես որ կարող էր նաև չլինել, կամ լինել այնպիսին, որ ետ շրջվեր: Այն պարզապես ֆատալ չէ, քանի որ իրերի աշխարհում որոշիչը սկիզբն ու վերջը չեն և hybris-ը երբեք չի հանդիպում Մենմոսին: Պլատոնյան eimarmenon-ն idea-ն է, որի մեջ սկիզբը և վերջը a priori համընկել են, այնպես որ ժամանակագրությունը սպառնում է կեցությանը պարմենիդյան սահմանափակումներով ու զրկանքներով, որոնք Պլատոնը, լինելով մաթեմատիկոս, այդուհանդերձ չի հանդուրժի, քանի դեռ վերջնականապես չի սպանել իր մեջ բանաստեղծին: Իսկ նա չի սպանել: Վերհուշը անհրաժեշտ է վերացական (ախրոնիկ) իմացությունը մոռացությունից դուրս բերելու և հոգու մեջ ժամանակ ներմուծելու համար: Anamnesis-ը, իհարկե, ձգտումն է դեպի Մենմոսին, բայց մի՞թե դա հնարավոր կլիներ առանց մոռացության: Մոռացությունը նույնպես սահմանափակում ու զրկանք է՝ պատիժ, մարմին, զնդան, որի խավարից աստիճանաբար ելնում են դեպի լույս: Բայց դա միաժամանակ անձանաչելիության չափ ձևափոխված բանաստեղծական hybris-ն է, քանի որ դրված է հարվածի տակ, որը կհատուցվի հիշողության ու գիտելիքի հայտնությամբ)²:

Ճշմարիտ է, որ հայելին չի կարող սպառիչ կերպով արտացոլել մարդուն: Եվ հնարավոր է, որ արդյոք: Արտացոլման տակ նկատի ունենք արտապատկերման այնպիսի եղանակ, որ կընդգրկի առարկան ամբողջապես: Վստահաբար կարելի է առարկայի մակերեսն ու դրա մանրամասները գտնել հայելում, բայց ո՞ր է հայելում ժամանակը, այն, ինչը հենց առաջին հերթին պիտի մարդու ամբողջությունը համարվեր: Այն պահին, երբ մարդը մոտենում է հայելուն, hybris-ը, իսկ նրա հետ միասին նաև Մենմոսին են ետ են քաշվում, չէ՞ որ հայել-

1 To kentron հունարեն նշանակում է խայթ, միաժամանակ դա կարկինի սուր ոտքն է, որի շուրջ գծում են շրջանը:

2 Տե՛ս Պլատոն, «Ֆեդոն», 76 a-e:

լուն մոտենում են ժամանակագուրկ ու անպաշտպան մի հնազանդությանը: Ծեր Տիրեսիասը այսպես մարգարեացավ Նարկիսի մասին. երեխան կապրի մինչև խոր ծերություն, եթե չտեսնի սեփական դեմքը և չնայի հայելուն:

Չարմանալի չէ, որ զանգվածի մեջ մարդը կրկնապատիկ և անգամ բազմապատիկ է. զանգվածի մեջ նա մտնում է առանց հակամետության ու ժամանակի: Այն ամենը, ինչը ժամանակ էր կազմում մարդու մեջ, զանգվածի մեջ մտնելիս հետաձգված է, մի կողմ է դրված: Ժամանակը զանգվածի մեջ առաջ կբերեր մեծ պայթյուն, այնպես որ զանգվածը (ինչպես նաև այն, ինչը գոյություն ուներ նախքան «Մեծ պայթյունը») պահպանում է իրեն, քանի դեռ զուրկ է ժամանակից: Պլատոնի գաղափարները և՛ ստուգաբանորեն, և՛ իմաստաբանորեն, բայց հատկապես տիպաբանորեն օպտիկական են: Սա նշանակում է, որ իր տիեզերքի շինարարության գործում Պլատոնը առաջնորդվել է տարածական ու տեսողական պատկերացումներով: Գաղափարը (*idea, eidos*- տեսք, տեսակ, պատկեր) միշտ նախ և առաջ արտաքինն է: Հետևաբար, ինչպես և ամեն հույնի համար, Պլատոնի համար նույնպես առաջնային է բացահայտը, տեսողականը, տարածականը և կարգաբերվածը: Ճակատագիրը՝ միակ ժամանակայնությունը, որ հայտնի է հույներին, իր հերթին որոշակիորեն տարածական է և անգամ հանդիսանում է օպտիկական-տարածական վերարտադրության արգասիք՝ յուրահատուկ *mimesis*-ի ծնունդ:

«[Արարիչը] որոշեց ստեղծել հավերժության շարժում պատկերը: Կարգավորելով երկինքը՝ նա միաժամանակ մեկի մեջ մնացող հավերժության համար ստեղծեց հավերժական պատկեր, որը մեկ թվից շարժվում է դեպի մյուսը և որը մենք կոչեցինք ժամանակ»¹:

(Ժամացույցի թվահարթակը, որի վրա թվերը ընդունում են տարածականի իրենց սովորական անշարժ պյութագորյան-պլատոնյան կարգը, ստեղծվել է դարաշրջանում, երբ ժամանակայինի հանդեպ զգայունությունը առավել բարձր էր, հետևաբար երբ հանգիստ խղճով կարելի էր միավորել թիվն ու տարածությունը, այսինքն վերջնականապես միավորել արդեն վաղուց միավորվածը: Եթե սլաքների ետ ու առաջ տանելը ժամանակակից մարդու համար սոսկ սլաքների կամայական տեղափոխություն է, ապա դա այդպես է, որովհետև նա ունի ժամանակի արված զգացողություն և քաջ գիտակցում է, որ ժամանակի հետ սլաքների նման տեղափոխությունը ոչ մի կապ չունի: Սակայն Էդիպոսի ձեռքին հենց ժամանակն է (ոչ ժամացույցը) որոշակիորեն տարածություն: Նա տեսնում է ժամանակը աղոտ, տարածական մշուշի միջով. այստեղից էլ սկիզբ են առնում ազատության խնդրի տարածական լուծումները որպես տեղափոխություն տարածության մեջ՝ թագավորությունից թագավորություն կամ

1 Plato, *Timaeus*, 37 d.

անապատից անապատ. այստեղից է տեսնել-չտեսնելու էդիպյան անտիմոմիան¹: Եթե հունական ծակատագրի կարգը էվկլիդյան է, ապա դա ճշմարիտ է, քանի դեռ մենք խոսում ենք այն միջոցների մասին, որոնց դիմելով էդիպուսը փորձում է շրջանցել Դելփիքի պատգամը: Միջոցները տարածական են: Ինչ վերաբերում է ծակատագրի ողբերգականությանը, ապա դրա հիմքում լիովին ժամանակային գործոնն է: Էդիպուսը կարող է կատարել ամենաերկար ժանապարհորդությունը, ընկնել անվերջանալի դեգերումների մեջ ու անվերջ տեղափոխել ժամացույցի սլաքները. ժամանակը, միևնույն է, կորոշի, իսկ Մենմոսիսն արդեն որոշել է նրա տեղը: Անտիկական ծակատագրի, կամ ավելի շուտ ողբերգության մեջ տարածական է ոչ թե ինքն այդ ծակատագիրը, այլ *hybris*-ի արթնացման և գրգռման եղանակը: Պլատոնը մաթեմատիկոս էր գերազանցապես իբրև երկրաչափ (այդ է վկայում աթենական ակադեմիայի մուտքին դաջված հայտնի գրությունը): Սակայն եթե անտիկական ծակատագիրը լիներ կատարելապես էվկլիդյան, այսինքն՝ վերահսկվեր բացարձակորեն տարածության պրիզմայով, ապա տարածական միջոցառումները, որոնց դիմել է Էդիպուսը, կտային իրենց ցանկալի արդյունքը և ծակատագիրը կվերածվեր ոչինչ չանվանող ձայնի, պարզապես ստվերի: Սակայն ճեղքվածքը Էդիպուսի մեջ անգամ հունական օպտիկականության միջավայրում ժամանակային է, ահա ինչու անմեղ ու մեղավորը բաժանված և միաժամանակ միացված են բացառապես ժամանակով և այս հայտնությունից է ցնցվում ողջ հունական տեսողությունը և աշխարհզգացողությունը: Չէ՞ որ Սոփոկլեսի դրաման բուն իմաստով սկսվում է այն պահին, երբ Էդիպուսի ոգին, որը դեռ ինքը չէ, այլ մի բան, որը խոսում է նրա թաքուցյալ խորությունից, պայծառա-տեսորեն նախակռահում է², թե ինչ է թաքնված օպտիկականության պատի ետևում դեռևս նախքան դրա ճեղք տալը: Ժամանակը որոշակիորեն օտար է Էդիպուսի աշխարհին, ահա ինչու նաև ամեն ձայն, որ գալիս է այդ տարած-քից, մոլեգնության է հասցնում նրան: Հյուլեռնիլը իրավացիորեն նկատել է, որ Լայոսի սպանության մեջ մեղավորին անիծելու և փնտրելու Էդիպուսի ողջ նախանձախնդրությունը ապացուցում է, որ նրա դեմոնը ցատումնալից կռահ-ման մեջ ամեն բան գիտի³: Բայց ինչպե՞ս կարող էր ներքին դեմոնը ժամանակ ձանաչել, եթե հենց ինքը ժամանակային չլիներ: Եթե մեղքը ժամանակայնությա-

1 «Ես հանդգնում եմ էվկլիդյան կոչել ծակատագրի անտիկական կարգը»,- ասում է Օսվալդ Շպենգլերը և... իհարկե սխալվում է, քանի որ ծակատագրի անտիկական կարգը նախ և առաջ բանաստեղծական է և ուրեմն նաև չափազանց ժամանակային (O. Spengler, *Untergang Europas*, S. 195):

2 Ողբերգության այս հատվածում հետաքրքրական մտքեր ենք գտնում Օտտո Բյուստերի մի հոդվածում: Տե՛ս Otto Külster, Über die Schuld des Königs Ödipus, in: Beiträge zur geistigen Überlieferung, Godesberg, 1947, S. 168.

3 Տե՛ս Hölderlin, Anmerkungen zum Ödipus, Zweiter Band, S. 732.

յուն է, ապա փախուստը մեղքից փախուստ է ժամանակից: Ինչպես ցույց է տալիս Էդիպուսի դեպքը, փախուստն անհնար է, իսկ փորձը ձեռնարկված էր չիմացությունից: Մեղքը չիմացության չիմացությունն է, ինչպես հաստատում է Սոկրատեսը: Նա առաջինն էր հույներից, որ այդքան զգայուն էր սեփական դեմոնի հանդեպ. սա նշանակում է, որ երկրաչափը Պլատոնի մեջ զգայուն էր բանաստեղծի հանդեպ:

«Պիտի իմանամ, թե ով եմ ես», - ասում է Էդիպուսը՝ ահա ցանկությունը հանդիպելու ժամանակի հետ, որտեղ իմացությունը նշանակում է բաց թողնել ներքին դեմոնին, ներքին ծայրը: Մի՞թե այդ ծայրը չէ կանգնած «գիտեմ, որ ոչինչ չգիտեմ» սկզբունքի գլուխ: Աստիճանական արթնացումը ուղեկցվում է գիտակցությամբ, որ անկախ կոնկրետ մանրամասների և հանգամանքների որպիսությունից, ինքը մեղքը եղելություն է. այստեղից ավելի ու ավելի խորացող ճեղքվածքի ժամաչումը և այլն: Էդիպուսը ժամանակ է ծանաչում ցավի և ողբերգության մեջ, քանի որ ժամանակը ցավի և ողբերգության ձևով է ներխուժում նրա աշխարհ:

Սակայն Պլատոնի համար գաղափարի որպես Մենոսիների արդեն տրված մեկնաբանությունը պիտի ամխուսափելիորեն հակասի հենց նոր ասվածին: Մաթեմատիկոս և երկրաչափ Պլատոնը ժամանակ է կորզում (իհարկե որպես Մենոսիներ) օպտիկական և տարածական Մենոսիներից: Ոչ: Գաղափարը օպտիկական էլ կմնա, քանի դեռ վրա չի հասել մոռացումը և անհանգիստ ներքին դեմոնը, որը գործում է կրկնակի, չի դդուրում մեզ հետազոտական վերհուշի: «Ֆեդոնի» հատվածը, որը մնաց առանց մեկնաբանության, կարող է և պիտի չհասկացված մնա հավետ, քանի դեռ չի բացահայտված սոկրատյան դեմոնի ահավոր երկվությունը, այն, որ նա Նիցշեի ատելի սկեպտիկն է՝ հունական ողբերգության պատուհասը և միաժամանակ մեծագույն բանաստեղծն ու ժամանակայնությունը, *hybris*-ը և Մենոսիներն, առակագիրն ու ամնահույան ջատագովը միևնույն դիմակի տակ: Այն բանից հետո, երբ նա տրանսցենդենտալ ռուբը է դրել աստվածամերձ հունական պոետիկայի հիմքերի տակ և պայթեցրել է դրամը, նրան համակել է աստվածահեռվության մեջ ծվարած ամխուսափելի կարոտախտը և բանաստեղծությամբ մաքրվելու անդիմադրելի ցանկությունը: Այժմ, կյանքի մայրամուտին, ներքին դեմոնը, որ ժամանակին կոչել էր Սոկրատեսին զբաղվելու բարձրագույն արվեստով՝ փիլիսոփայությամբ, խոստովանում է, որ անգամ այստեղ ժշմարտության վերջին մաքուր հանգրվանը բանաստեղծական է: Դեմոնի երկրորդ առաջարկը բացահայտում է նրա երկվությունը, քանի որ վաստակ (*anamnesis*) լինելուց զատ ոչ պակաս նա ցանկանում է նաև շնորհ (*enthousiasis*) լինել: Այլ հարց է, որ վերհուշի ծանապարհն անցած գիտակցությունը իր էնթուսիաստիկ հավակնություններում բանաստեղծական է ոչ էնթուսիաստիկ կերպով:

Հոմերոսի և Հեսիոդոսի պոետոլոգիան, որը հաստատում է մարդու գոյության բանաստեղծական հիմքը, սկիզբ է առել Հունաստանում: Եվ արդիականությունը, որը բանաստեղծության իմաստավորման գործում միտված է ամառնորդվելու պլատոնյան ռևիզիայով, իր հերթին ստիպված է հաստատել, որ մարդու բանաստեղծական գոյության հիմքը դրվել է Հունաստանում և որ Հունաստանը մեր մեջ բնավ հաղթահարված չէ: