

## ՓՈԽԱՐԵՐՈՒԹՅԱՆ ԻՇԽԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ (Դանիել Վարուժան- Պաուլ Ցելան)

Փոխաբերությունները վտանգավոր  
բաներ են....  
Է. Սեպիր

«Դ. Վարուժան կամ փոխաբերության խաղը հողավածում Գրիգոր Պլտյանը անդրադառնում է բոլորիս հայտնի *Նեմեսիս*, *Լույս* և *Բեզաս* բանաստեղծություններին, հատկապես *Նեմեսիսին*, որպես կետերի, «ուր գրողական արարքը կը բեմադրե «քերթուածը»»<sup>1</sup>

Դեպքը որոշարկվում է այսպես. «Գրելը, փոխանակ յղուելու իրմէ առաջ արդեն գտնուող աշխարհի մը, իր առջեւ եղող բնականարի մը կամ ներաշխարհի մը, այսինքն՝ արտաքին կամ ներքին նախատիպի մը, փոխանակ ջնջուելու իր ներկայացուցածին ու ըսածին առջեւ, սպառնելով ինքզինքն այս ներկայացումին մէջ, կը հակի ինքն իր վրայ, կը ծալուի, կըսեն- կգրէ ինքզինք՝ իր լինելութիւնը, արտադրութիւնը»<sup>2</sup>:

Հողվածի թեման վերջին երկու պարբերությունների մեջ է:

«Վարուժանի *Նեմեսիսը* կը պատմէ արձանի մը կերտումը, որուն քերթողը արձանին տակ կ'արձան - ա - գրէ Ն Ե Մ Ե Ս Ի Ս: Այսինքն՝ գրութիւն մը, իբրեւ վերնագիր ունի գրութեան մեջ արտադրուած արձանին անունը, որ փոխաբերութիւնն է քերթուածին: Նեմեսիսը, եթէ կը պատմէ, պատմուածը ընդլայնուած փոխաբերութիւնն է ինքզինքին: Հոս եւ այստեղ միայն կը հանդիպինք փոխաբերութիւն յղացքի երկրորդ իմաստին: Փոխաբերութիւնը այստեղ կը բերէ ինքզինքն, կը կրկնէ: Փոխաբերութեանէն անդին՝ փոխաբերութիւնը: ՆԵՄԵՍԻՍ ԷՆ անդին՝ «Նեմեսիս» գրութիւնը: Այս ձեւով՝ փոխաբերութիւնը, իբրեւ պատկերին իմաստը: Հայելիին մէջ կը տեսնենք հայելին: Այս խաղը տեղի կ'ունենա աշ-

<sup>1</sup> Գ. Պլտեան, Տրամ, Դ. Վարուժան կամ փոխաբերութեան խաղը, Պելլոս, 1980, էջ 259:

<sup>2</sup> Նույն տեղում:

խատանքի մը մէջ, որ ընդլայնումն իսկ է փոխաբերութեան, փոխաբերութեան փորագրումը՝ էջին վրայ:

Ինչ որ խնդրոյ առարկայ է, ինչ որ կը խաղայ խնդրին մէջ, *անփոխաբերելի փոխաբերութիւնն* է, այն՝ որ կը խուսափի իմաստէն ու Գաղափարէն, այն որուն համար իմաստ ու գաղափար փոխաբերութիւնն են արտադրութեան մը. փոխաբերութեան փոխաբերութիւնը<sup>1</sup>:

«Փոխաբերութեան խաղը» հողվածի վերնագիրն է: Հավանաբար նկատի է առնված դեպքը, երբ իր արմատական ֆունկցիային զուգահեռ (կամ դրա *փոխարեն*) փոխաբերութիւնը գործի է դնում իր այնպիսի բարձր որակը, որը թույլ է տալիս դրա ողջ գործունեութեանը շնորհել *խաղի* «արքայական» տիտղոսը: Եթե այստեղ թաքնված չէ որևէ ծածուկ նույնաբանութիւն, ապա «փոխաբերութեան խաղ» արքայական շեշտվածութեան բերված վերնագիրը խոստանում է անվանել փոխաբերութեան պոտենցիալի բացառիկ դրսևորումը: Ինչպես և արքան, այսպիսի փոխաբերութիւնը ժամանակ չի կորցնում արտաքին վերաբերականի վրա և այն ամենի մասին, ինչը որպէս իմաստ, գաղափար և պատասխանատվութիւն վերաբերում է իրեն, կարող է ասել. այն, ինչը փոխաբերում են, ես եմ՝ փոխաբերութիւնս (կամ՝ պետութիւնը ես եմ): Ինքն իրենով ամփոփվող այս հանգույցը, որտեղ չի լինի որևէ հանգուցալուծում և արձակում, Խեղաբար չի լինի որևէ արձակ, հիշեցնում է այն մեկը, որ կապեց Կանտը իր երրորդ «Քննադատութեան» մէջ և կոչեց «երևակայութեան խաղ»: Ինքն իր անվերջութեանը դատապարտված (թեքված) երևակայութիւնը բացահայտում է ամեն խաղի և խաղայինի ներքին օրենքը: Խաղը մշտապես ներկայի և բացակայի, բացակայի և նրա կատարյալ իշխանութեամբ հաստատված դրածոյի բարդ *փոխաբերութիւնն* է կամ, որքանով աստիճանաբար թույլ է տալիս խաղալ նաև այս դեպքում՝ փոխաբերութիւնը: Դրածոն, եթե նա արքա է, երբեք դրված չէ երրորդ ուժի ձեռքով, այլ միշտ այն պետութեան, որը հենց ինքն է, ուրեմն ինքն իր ձեռքով: Նա չի դադարում լինել դրածո, բայց միևնույն ժամանակ, քանի որ նայում է բացառապէս ինքն իր դեմքին և պարտական է միայն ինքն իրեն, արքա է:

\*\*\*

Ուրբերորդ էլեգիայում Ռիկեն, բնորոշելով մարդու գոյութեան ներքին կողը գրում է.

*Մենք միշտ հայեցողներ ենք, ամեն ինչին հակված, բայց առանց դրսի:*

<sup>1</sup> Op. cit., էջ 283

Այս հակումը, որ ուշադրության թեքումն է, դրա յուրահատուկ խոնարհումը, կառուցում է աղեղ, որի ներքին օրինաչափությունը, եթե անգամ երդվել է պայմանավորված լինել արտաքին ազդակների ձգողությամբ, միևնույն է ամեն բան թողնում է դրսում, իսկ իրեն՝ առանց դրսի: Ուրեմն թեպետ համուն, բայց՝ առանց: Նման թեքումը ծնվում է ուշադրությունից մի բանի նկատմամբ, որը երբեք չի ստանա ներքին հրավեր: Ռիկկեն սովորեցնում է, որ թեքման ուշադրությունը կանխավ փակելով դուռը արտաքին աշխարհի առաջ, թեպետ ուշադրություն է, սակայն՝ առանց ներքին «անկեղծության»: Այդպիսի «անկեղծությամբ» է թափանցված նաև փոխաբերությունը, որքանով ինչ-որ բան փոխադրելու իր տրանսցենդենտ ֆունկցիայի անվան տակ ներկայացնում է ինքն իրեն: Փոխաբերության արքայական այս վարքագիծը փոխառված է նրանից, ով տվյալ փոխաբերության մեջ *խոսում է որպես մեկը, ով չի մոռանում, որ խոսում է իր վերջավոր գոյության թեքման անկյան տակ*: Այս անկյունը և ոչ մեկ ուրիշը կազմում է ոչ միայն թեքման, այլև այն բուրգի գագաթը, որն իբրև թագ (ի դեպ նաև թագի սուր անկյուններ) դրված է արքայի գլխին: Չէ՞ որ արքայի գլուխը հենց այն թեքումն է՝ վերջավոր, որն այլևս անհնար է ծայրահեղացնել և ամփոփել ավելի կատարյալ *ավարտունությամբ*: Որպես անսպառ իշխանության (անսպառ երևակայության) ծայրահեղ նշան, արքան ծագում է վերջավորությունից: Այդ մասին է խորհում Կանտը, երբ երկու առաջին քննադատությունները *պսակում է* (թագադրում է) երրորդով՝ ոչ միայն *վերջինով*, այլև գլխավորով՝ արքայականով: Երրորդ քննադատության մեջ վերջավոր ժանաչվածը, առանց դրսի մնացածը, վերջապես գտնում է իր *անվերջությունը*: Ինքն իր մեջ<sup>1</sup>:

\*\*\*

Բայց չէ՞ որ արքան չի խոնարհվում:

<sup>1</sup> Հիշատակված հոդվածում Պլտյանը Վարուժանի «Բեգաս» բանաստեղծության առնչությամբ անում է հետևյալ խորը դիտողությունը: Այն չունի հետագա փոխաբերման կարիք, բավարարվեց մեջքերմամբ: «Բարձրացումը այլափոխումն է քերթողին, այլաբարծում պետք էր ըսել, աստվածացում՝ որով արեւը իր լիարար ժառագայթներու ջրերուն մեջ կը լուգցնէ» միսն ու հոգին: Հոս, այս լուսին մէջ, միսը՝ մութ, հող, կը բացուի լուսին, կը գծուի իր գիծերուն մէջ: Թափանցումը լուսին (լուսի թափանցում քերթողին մէջ եւ քերթողի անցումը լուսին) արեւին «տիրապետումըն» է. «Տիրապետման մէջ լուսին կանգուն՝ թագն ենք աշխարհին»։ ամբողջական տիրապետում հողին, երկրին, որ «բառ մը ցելս» է: Արքայացում՝ երբ քերթողը կը դառնա «թագը աշխարհին» եւ կը կրէ «թագը երկնքին»։ Լեռան գլուխը, թագը, երկինքը պատկերի նոյն շնամային ընդարձակումներն են, որոնց տակ կը մնայ շրջանակի չըսուած կաղապարը՝ ամբողջականութեան, համասեռութեան խորիրոգանիշ՝ [ստեղծագործության և ուրեմն՝ փոխաբերության – Ս. Ս. ]»։ Օր. cit., էջ 274:

\*\*\*

Պառլ Յելանը իր «Միջօրեականը» զեկուցման մեջ ասում է. «Երբեմն ցանկություն կա լինել Մեդուսայի գլուխ, որպեսզի... բնականը արձանագրես շնորհիվ արվեստի հենց որպես բնական»: Բայց ինչ է անում Մեդուսայի գլուխը (որը գլուխ է բնավ ոչ պատահականորեն): Ամեն բան այս հայացքի տակ վերածվում է քարի և այդպերպ է արձանագրվում, իսկ արձանագրվելով՝ այլևս բնական չէ: Արվեստը բնականը բնական պահել չգիտի, ահա ինչու այստեղ ամեն բան *շնչում է մահվան յուրահատուկ օդը*՝ կատարելության օդը: Հենց բնականը այստեղ, այսինքն՝ արվեստի մեջ, գալով որոշակի կատարման և ճաշակելով մահվան կանոնը, պահպանվում է: Այս պահպանումը պահանջում է քարացում և մահացում, բայց միաժամանակ որոշակի առաձգականություն, որի շնորհիվ մահվան անդրազանցությունից ինչ-որ բան բերվում է ներկա, միայն թե հենց այն պատժառով, որ իր մահվան մեջ այլակերպված ու փոխակերպված է՝ որպես փոխաբերված:

(Արքայի մեջ հողավորվածը չի հանդուրժում ձկման և խոնարհման անվերջություն, որը կկապեր այն նաև դրսի հետ, որի մասին խորհում է Ռիկեի ութերորդ էլեգիան: Արքան պարզապես ձկուն չէ, ճիշտ այնպես, ինչպես ձկուն չէ մարդու գոյության ֆինալը, որը դուրս է բերում ամեն բանի արքայականը ծսես իր խորքերի խորքից հենց այդ իմաստով):

\*\*\*

«Նեմեսիս» մեջ այս երկու *Նեմեսիսները* դիտում են իրար ասես հայելում և որպես հայելիներ: Որպես հայելիներ դրանք կրում են արտացոլման և դիտման իրավիճակի ողջ զավեշտականությունը, քանի որ երկուսն էլ անկարող են փոխադարձ դիտման մեջ զսպել ծիծաղը: Այդ ծիծաղը կարող է կոչվել նաև խաղ: Անջատումը, տրոհումը և հատումը, քանի որ արմատները կորցրած ծառերի պես այդպիսի հայելիները սովոր են թռչել և ապրել միայն փոխաբերորեն, ասես ընդվզում են իրենց մեջ կենտրոնացած ողջ բնականի դեմ, որը կկապեր դրանք հողի, արմատի կամ դրսի հետ: Նախատիպի բացառումը, որ արդյունք է ընդվզման, ծագում է նախնական մի անկարողության հիշողությունից: Ըստ ամենայնի դա գոյության անկարողություն է, որը սեփական նախատիպը լինելու ցանկության բեկման պահին այլևս փոխել է իր ներքին երազանքը՝ դառնալով հուսաբեկ ու վրեժխնդիր («Սա ծխամորձ չէ», - ինչպես գրում է ծխամորձ պատկերող իր նկարի տակ Ունես Մագրիտը): Վրեժի բոլոր մեծ պատմությունները բխում են *ինքնության* խարույկի շուրջ *նույնություն* երազող ձևերի կատաղի պարից, այդ ձևերի խաղից և դրանց նետած սովերների խառնածին ու *տարբեր* միացություններից,

որոնց մեջ լույսը և կրակը կորցրել են իրենց լեզուն, որտեղ հրի լեզուները հատվելով հրից՝ կառուցում են մութի աշխարհը և մութի լեզուն: Այդ աշխարհն ինքնամոխի է: Չէ՞ որ ի վերջո ամեն բան, որ այդ աշխարհը վառվող խարույկի շուրջ պարի բռնվածի ստվերախաղին հետևելով արձանագրել է անձավների պատերին, այլևս չի ամփոփում նախնական խարույկը:

\* \* \*

Պաուլ Ցելանի պոեզիան հաճախ է բնորոշվել որպես վրեժի պոետիկա: «Միջօրեականը» զեկուցման մեջ, որտեղ բանաստեղծը կարծես գտել է իր հոգևոր եղբորը՝ Գեորգ Բյախներին կամ ավելի շուտ նրա «Դանտոնի մահը» պիեսի համապատասխան հատվածը (այդ հատվածը հատված է կրկնակի, քանի որ հենց պիեսի ավարտն է), գրում է.

«Այս ընթացքում զրույցին խանգարողը ակտիվորեն առաջ է շարժվում և մեզ հետ հասնում է հեղափոխության հրապարակ, «հասնում են սայլերը և կանգնում են»: Բախտակիցները բոլորն այստեղ են՝ Դանտոնը, Կամիլը, մյուսները: Նրանք բոլորն էլ խոսքի իրավունք ունեն: Դա խոսքի իսկական արվեստ է: Բյուխներին մնում է միայն մեջբերել. նրանք պատրաստ են միասին-մահ-ընդունել, Ֆաբրը մինչև իսկ պատրաստ է «կրկնակի» մեռնել: Յուրաքանչյուրն իր բարձրության վրա է, սակայն գտնվում է մի քանի ծայն, «մի քանիսը», անանուն ծայներ, որ բղավում են. «դա արդեն եղել էր, ձանձրալի է»:

Եվ այստեղ, ուր ամեն բան մոտենում է ավարտին, այս ծգված պահերին, Կամիլը, ոչ, ոչ նա, այլ դատապարտյալներից մեկը, քանի որ դա Կամիլն է թատերականորեն, ասես յամբ արտասանելով դիմավորում է մահը, այն մահը, որը մենք երկու տեսարան սրանից հետո, նրան օտար, բայց նաև հարազատ բառերից կզգանք որպես նրա մահը: Պաթոսը և խրատականությունը հավաքվել են նրա շուրջ՝ հաստատելով «տիկնիկի» և «խաղաթելի» հաղթանակը: Եվ ահա Լյուսիլը, այն Լյուսիլը, որ խուլ է արվեստի նկատմամբ, սակայն լեզուն զգում է որպես ընկալելի անձով օժտված մի բան: Նա այստեղ է իր անսպասելի «Կեցցե՛ արքան» արտահայտությամբ:

Ահա խոսք, որ նետված է պիեսի ավարտին բեմից, (իսկ բեմ է արյունոտ փայտամածը):

Սա հակախոսք է, խոսք, որը կտրում է «թելը», խոսք, որն այլևս չի խոնարհվում «պատմության շքերթային վարգաձիերի» առաջ, սա ազատության ակտ է: Սա քայլ է»:

Չխոնարհվող բառը, որը չի խոնարհվում պատմության առաջ, որը կտրում է թելը՝ այդ հակաբառը, ինչի՞ հետ է իրականում խզում իր կապը, եթե ոչ այն ամենի, ինչի հարաբերությամբ կարող է հասկանալի

դառնալ: Այդ բառը, որ ասված է այն ժամանակ, երբ պահն է, որ իջնի վարագույրը, ինչպես այդ վարագույրը պատրաստ է ինչ-որ բան փակել և հատել՝ խորհրդանշականորեն կրկնելով գլխատման գործողությունը: Վարագույրը և կացինը իջնում են, որպեսզի ինչ-որ բան ազատագրվի. այդպես է գործում նաև քանդակագործի մուրձը: Դրանք գործում են ի հեճուկս ամեն անփոխադրելիության, ամեն անփոխաբերելիության: Միայն փակված վարագույրի առկայությամբ ինչ-որ բան կարող է բեմից տեղափոխվել դահլիճ, իսկ բնությունից՝ արվեստ: Եվ Մեդուսան չի հաղորդի բնությանը արձանի ծակատագիրը, քանի դեռ իր ծակատագրի մեջ չի շողացել Պերսևսի սուրը՝ կոչելով նրան բնություն - արվեստ սահմանին իրագործվող էական միջնորդության, որի միջով ինքն էլ անցել է գլխատման: Գլխատման ծակատագրով անցնում է այն ամենը, որ չի խոնարհվում, հետևապես՝ ամեն արքայականը: Սեփական ծակատագրի ո՞ր ետնախորշերից կարող է Լյուսիլը դուրս բերել իր հակաբառը՝ իր «Կեցցե արքան», եթե ոչ հեղափոխության ներքին փոխաբերականությունից՝ կառուցելու համար նոր քինոտ փոխաբերություն: Քինոտ ու չռեդուկցվող բոլոր ծրագրերին, որոնք ընկած են հեղափոխության հիմքում և արքա չեն հանդուրժում:

\*\*\*

Վարագույրը, կացինը, մուրձը և Մեդուսան այն «Միջօրեականն» են, որը կապված լինելով կեսօրի հետ, եթե այնտեղ կեսը նաև միջինն է, գծել են կարելի և անկարելի միջև անցնող սահմանը: Արեգակի կատարյալ ժամը՝ այդ կեսօրը, որի պայմաններում «Կեցցե արքան» խոսք է արեգակ արքայի աննկուն իշխանության մասին, արեգակի խոնարհման պահին դառնում է վարագույր, ավելի շուտ նետված է վարագույրն իջնելու պահին. այն ինչ-որ բան բացահայտում է լոկ ինչ-որ բան թաքցնելու շնորհիվ: Այն թաքցնում է արեգակի կարևորագույնը՝ խոնարհումը, և գուցե այդ խոնարհման արտաքին ստիմուլի գոհաբերման պատրվակով: Միջօրեականը այն kairos-ն է, որի մեջ ամեն խոնարհման բացակայությամբ արթնանում է ներքին անկեղծությունը (փոխաբերության անկեղծությունը), միայնակության անկեղծությունը: «Միջօրե» բանաստեղծության մեջ Վարուժանը գրում է.

*Այս այն ժամն է, ով հոգիս, որ ճպտուխն պես մինակ՝  
Կատարներում վրա մնաս  
Անդորրին մեջ անապակ  
Դուն քու երգով արբենաս,  
Ինչպես արևն իր լույսով, իր լույսին հետ միս-մինակ:*

Միջօրեի ժամը համընկնում է բանաստեղծության ներքին ժամին: Որպեսզի ճաշակի սեփական իմաստի ծայրագույն սահմանը և հասնի իր էության հատակին, բանաստեղծությունը պիտի մնա միայնակ. հետևաբար ինչ-որ բան պիտի գոցվի և հատվի, այնպես որ ամեն արտաքին օժանդակություն և հիմնավորում, ինչպես անպետք ու վիրավորական քայլացույց պիտի մի կողմ նետվի: Որպեսզի «Կեցցե արքան» ծանաչի սեփական լույսը, իրական արեգակը պիտի դադարի լույս տալ և խոնարհվի. նրա մայրամուտը բանաստեղծության միջօրեն է: Նվազող կախումը արտաքին լույսից, արտաքին ազդակներից և իմաստներից բանաստեղծության կայացման նախապայմանն է, որի կատարմանը հաջորդում է անդառնալի փոխաբերացումը, անդառնալի այն պարզ պատճառով, որ անդրադարձումը կմոռանա նախնական հատվածը, հետևանքը և իր պատճառը, իսկ վրեժը կուրանա իր ծագումը: Վարուժանի պարագայում Նեմեսիսը փոխաբերվում է առանց փոխաբերվելու, քանի որ բանաստեղծի գրիչը, որ գրում է բանաստեղծություն վրեժի մասին և քանդակագործի մուրձը, որը հեռացնում է քարաբեկորի այն դրվագները, որոնց բացակայությամբ քանդակը պիտի բացահայտի դիցուհուն, արդյունքում այդ դրվագների հետ միասին հեռացնում են այն ամենը, որ կարող էր կապ պահել փոխաբերելիի հետ:

Վրեժը կորցնում է իր գլխավոր հատկանիշը՝ արտաքին կախումը, որը ստիպում է նրան հակազդեցություն լինել: Որպես հակազդեցություն կամ հակաբառ, ինչպես կասեր Ցելանը, վերջինս լոկ անդրադարձն է սեփական փոխաբերության՝ ինքն իր, բայց ոչ անդառնալի կայացման արդյունքում կորսված արտաքին հանգամանքի: Եվ այդուհանդերձ ստեղծագործությունը վրեժ է կոչվում մի յուրահատուկ պատճառով: Չէ՞ որ այն ծնվում է ի հեժուկս գոյության ամեն վերջավորության, որը թագադրում է: Որպես վրեժ այն պարտավոր է կապ պահել իր պատճառների հետ, սակայն որպես փոխաբերություն այն վրեժ է լոկ անսպասելի ու արսուրդ շրջադարձի մեջ, երբ կորցնում է գլուխը (գլխատվում է). իր ճշմարտության մեջ գլխավորը մշտապես բացակա է, մշտապես գլխատված է: