

ԿՈՍՏԱՆ ԶԱՐԵԱՆ ԱՆԿԱՐԵԼԻ ԹԱՏՐՈՆԸ

Ա.

Կոստան Զարեանի գրիչէն ելած առաջին տողերը, գտնէ մեր տեղեկութեան սահմաններուն մէջ, կը վերաբերին թատրոնին: Տպուած են 1910ին, Պրիւքսէլ լոյս տեսնող La Société Nouvelle պարբերաթերթին մէջ: Վերնագիրն է՝ «Lettre sur le théâtre», «Նամակ թատրոնի մասին»: Զարեանի կենսագրութիւնը չէ ուսումնասիրուած մինչեւ այսօր ըստ պատշաճի, ու չենք գիտեր թէ ո՛ւր կը գտնուի այդ տարիներոջն ու մինչեւ 1913¹, բայց կ'աշխատակցի Le Thyrses անունով բանաստեղծական ամսագրին, որ լոյս կը տեսնէր Պրիւքսէլի մէջ: Այդ ամսագրին մէջ է որ կը հրատարակէ Յուլիս 1910ին՝ թատերախօսութիւն մը, եւ Յուլիս 1313ին՝ «Réflexions sur le théâtre» վերնագրով լայն յօդուած մը: 1910ի «Նամակ»ը եւ 1913ի յօդուածը յիշուած են նոյնինքն՝ Զարեանի կողմէ 1914ին, Կ. Պոլիս լոյս տեսնող Մեհեան

1. Կոստան Զարեանի մասին կենսագրական տուեալները շատ աղօտ են, տեղեկութիւնները՝ յաճախ խախտու: Եւ այս՝ հակառակ այն հանգամանքին, որ մեր գրողներուն մէջ ամէնէն շատ ինքնակենսագրական տողեր արտագրողը եղած է ինք: Իր մեծ գործերը «Անցորդը եւ իր ճամբան», «Արեւմուտը», «Քաղաքներ», «Երկիրներ եւ Աստուծոններ», ու նոյնիսկ՝ ծախողած «Բանկօօպը եւ մամուլի ոսկորները» ինքնակենսագրական բնոյթ ունին բոլորը: Առաջինը նուիրուած է այն երկու տարիներուն, որոնք Զարեան անցուցած է նոր համայնավար դարձած Հայաստանի ծոցը, իբրեւ համալսարանական դասատու: Երկրորդն ու երրորդը՝ հեղինակի մանկութեան ու պատանեկութեան տարիներուն Եւրոպայի մէջ: Երրորդը՝ 1924էն ետքի թափառական տարիներուն (այս գործերը լոյս տեսան բոլորը 1926էն մինչեւ 1937 Պոստոնի Հայրենաբան ամսագրին մէջ. մատչելի են այսօր մասամբ՝ հատորի ձեւով: 1975ին՝ Երկիր վերնագրով Պէյրութ լոյս տեսած գիրքը կը պարունակէ ի հարկէ ինքնակենսագրական ու ճանապարհորդական փորձագրութիւններուն առաջին երեքը: «Երկիրներ եւ Աստուծոններ» լոյս չէ տեսած հատորով: «Բանկօօպ»ը տպուեցաւ 1987ին, Անթիլիաս): Եւ սակայն՝ Զարեանի կենսագրութիւնը կը մնայ անգիծուած մը: Կոստան Զարեան Հայաստանի մէջ անբաղձալի հեղինակ մը ըլլալով (նոյնիսկ իր տաղտկալի վերադարձէն ետքը, 1980ին), իր կեանքն ու գործը չէ արժանացած ակադեմական հետազոտութիւններու: Անելցուցէք Սփիւռքի անջօրութիւնը, իր

հանդէսի 4րդ համարին մէջ, ծանօթութեան ձեւով, «Թատրոնը» խորագրուած յօդուածի մը մէջ: Աւելի ուշ՝ 1922ին, նոյնպէս Պոլիս հրատարակուող Բարձրավանք հանդէսի 2րդ համարին մէջ, Զարեան՝ Յ. Օշականին ուղղուած նամակ մը ունի, «Հայ թատրոն» վերնագրով, անշուշտ Օշականի «Նոր Պսակ» թատրերգութեան ներկայացման առիթով գրուած, որուն մէջ սակայն Զարեան կը կրկնէ թատրոնի մասին իր տեսութիւնը, հայկական թատրոնէն անցնելով ընդհանրական նկատողութիւններու: Բարձրավանքի 4րդ համարին մէջ վերջապէս՝ Զարեան կը «Թատերախօսէ» Պոլսոյ Հայ Արուեստի Տան Թատերական Յանձնախումբին կողմէ ներկայացուած Օսգար Ուայլտի Սալմէն²:

Ընդամէնը քանի մը յօդուած, յաճախ թատրերգութեան մը ներկայացման անմիջական ազդեցութեան տակ գրուած, որոնք սակայն ցոյց կու տան որ այդ տարիներուն ընթացքին՝ թատրոնը ո՛չ միայն զբաղեցուցած է Զարեանի միտքը, այլ եղած է ըստ իս՝ իր գլխաւոր մտահոգութիւնը: Թատրոնը, այսինքն՝ «համադրութիւն(ը) բոլոր արուեստների»³: Պէտք է նշել վերջապէս, որ Բարձրավանքի մէջ միակ գրական կտորը Կ. Զարեանի գրիչէն՝ «Երեք երգեր»ու առաջին մասն է⁴, այսինքն թատերական «Պորհուրդ»ի մը սկիզբը, որ Զարեան լոյս պիտի ընծայէր իր լման տարբերակով տարիներ ետք միայն, 1933ին, Փարիզի մէջ:

Ա՛յս է ահաւասիկ «թղթածրարը», որ պիտի զբաղցնէ մեզ հոս: Հարկին տակն ենք, սակայն բաւական լայն նախաբանով մը սկսելու: Նկատի առնուած ժամանակաշրջանին սկիզբը՝ 1910ին, Կ. Զարեան 25 տարեկան էր, իսկ վերջաւորութեան՝ 37 տարեկան: Իր գրական գործը չէր տուած տակաւին: 1921ին միայն՝ Պոլսոյ մէջ լոյս տեսաւ Օրբի Պսակը բանաստեղծական ժողովածուն, ու յստակ է որ նոյնիսկ այդ թուականին՝ Կ. Զարեան, հազար հովէ տարուած, չէր գտած իր ճամբան: Պոստում մըն էր իբրեւ գրող, ո՛չ աւելի, ու իր խոստացածը սակայն յստակօրէն գրուած է Մեհեանի 3րդ համարին մէջ, հետեւեալ բառերով՝ «Տրամաստեղծ երգ»: Արտայայտութիւն մը, որ անհաս-

արժէքներուն դէմ ցուցաբերած շեշտակի անփութութիւնը: Ու կը հասկնանք թէ ինչո՞ւ 20րդ դարու մեծագոյն գրողներէն մէկուն կեանքն ու գործը կը մնան մինչեւ այսօր գրեթէ անպեղ դաշտեր: Հետազօտական աշխատանքին սկզբնաւորութիւնը դրուեցաւ վերջերս, Պուէնու-Այրէսարնակ Վարդան Մատթէոսեանի հրատարակած կարեւոր յօդուածներով:

2. Այդ շրջանի Պոլսոյ եւ ընդհանրապէս՝ արեւմտահայ թատրոնի կամ թատերական գործունէութեան պատմութիւնը գրի առնուած է Գառնիկ Ստեփանեանի կողմէ, իր եռահատոր Ուրուագիծ Արեւմտահայ քաղաքային պատմութեամբ սքանչելի աշխատասիրութեամբ: Առաջին երկու հատորները պատմութիւնը կը բերեն մինչեւ 1908: Երրորդ հատորը կը պատմէ 1908-1922 շրջանը:
3. Տե՛ս Բարձրավանք, 1922, էջ 134:
4. Տե՛ս Բարձրավանք, Թիւ 2, էջ 73-81:

կնալի կը թուի առաջին ակնարկով, բայց որ թատերական կամ թատերատիպ գրականություն մը ծանուցումն է: Ահաւասիկ ամբողջ հաստուածը, գրուած Զարեանի այդ շրջանի քնարերգական ոճով:

«Եթէ լաւ դիտենք ներկայ փնտռումներու շրջանը, պիտի ուրախութեամբ տեսնենք որ ո՛չ շատ հեռու ապագայի մը մէջ՝ պիտի կառուցուի նոր Տաճարը եւ ողբերգական նոր գործողութիւնները պիտի նորէն վառեն արուեստի բարձր կրակը հոգիներուն մէջ: Քնարերգական բանաստեղծութենէն, զոր Սէնքոյիստ դպրոցը հասցուց իր զարգացման ամենաբարձր աստիճանին, անհրաժեշտօրէն պիտի ծնի ապագայ տիեզերական ողբերգութեան ամենագլխաւոր մոտիվը՝ ՏՐԱՄԱՍ-ՏԵՂԾ ԵՐԳԸ»⁵:

Զգալի է թերեւս լիբրիկականէն աւելի՝ բանդագուշական երանգը, որ ապագայ թատրոնը կը պատկերաւորէ զայն ծանուցանելով իբրեւ «տիեզերական ողբերգութիւն», ու շեշտը դնելով «նորութեան» վրայ: Յօդուածը կը վերջանայ «ապագայապաշտ» ու միաժամանակ՝ ազգային մտահոգութեամբ տողորուած տողերով. «Ինչպիսի՞ սիւներով պիտի զարդարուի այս նոր թատրոնը, որպիսի՞ ձեւեր պիտի ստանան անոր արտայայտութիւնները, եւ մենք, Հայերս, ի՞նչ անցեալով եւ ի՞նչ ներկայով պիտի մօտենանք անոր – ահա հարցեր որոնց պատասխանելը կը պահանջէ նոր քերթողական մը պարզել»: Անշուշտ Զարեան այս հարցումները կ'ուղղէ ինքն իրեն: Իր ծրագիրն է՝ ըլլալ նոր թատրոնի մը հիմնադիրը, հոգիներուն մէջ արուեստի «բարձր կրակի» բոցերը արթնցնողը, բեմին վրայ «ողբերգական նոր գործողութիւններ» ներկայացնողը: Մէկ խօսքով՝ կ'ուզէ կրկնել Հին Յոյներու թատերական փորձը, 20րդ դարու բացարձակապէս նոր պայմաններուն մէջ: «Օր մը, եթէ ցանկութիւնը ունենամ կամ անհրաժեշտ պահանջը զգամ, պիտի փորձեմ»: Այս վերջին նախադասութեան ցուցաբերած խակութիւնը նորէն յատուկ է Զարեանին: Վերագրենք զայն մեծ ծրագիրներով ապրող անհատի մը հոգեկան անպատրաստութեան, ու ընդունինք «տրամաստեղծ երգ»ի մոտիվը: Զարեանի թատերական ծրագիրն է:

Այդ ծրագիրը պիտի չիրագործուէր երբեք: «Երեք Երգեր»ը այդ ուղղութեամբ՝ միակ իրագործումն են, իբրեւ այդ՝ տկար ու անբաւարար: Զարեանի մեծութիւնը տարիներ յետոյ՝ գրական ընդունուած ձեւերուն մէջ է որ պիտի յայտնուէր, բանաստեղծութեան, վէպին կամ թատրոնին (թէեւ առաջին երկուքը յամառօրէն մշակած է ինք մինչեւ կեանքին վերջը), այլ փորձագործեան մարդին մէջ: Աւելի ճիշտ պիտի

5. Տե՛ս Մեհեան, Հանդէս Գրականութեան եւ Արուեստի, Պոլիս, 1914, էջ 53: Գլխադիրները կը պատկանին Կ. Զարեանին: Մեհեանի շրջանին՝ Զարեան կը գրէր տակւին Փրանսերէն, ու իր գրածները հայերէն կը թարգմանուէին Գ. Բարսեղեանի կողմէ (բացայայտ տեղեկութիւն կու տայ այդ մասին Յ. ՕՇԱԿԱՆ, Համապատկերի Ժ. հատորին մէջ):

ըլլար ըսել «ճանապարհորդագրութեան» մարզին, զոր Զարեան հասցուցած է բնազանցական համեմատութիւններու, ճանապարհորդութիւնը դարձնելով հոգեկան պեղում, աշխարհներու յայտնագործում, ու տիեզերական ոյժերու գրառում: Այդ բնազանցական ճանապարհորդագրութեան ժանրին պատկանող գործերն են «Անցորդը եւ իր ճամբան» կամ «Երկիրներ եւ Աստուածներ»: Կ'ենթադրեմ սակայն, որ այդ գործերը երկրորդական կը նկատուէին Զարեանի կողմէ, որուն մեծ ծրագիրն էր (թատերական ծրագրին խախտումէն ետքը) իր ժողովուրդին վէպը գրել, իր երեւանեան տարիներու փորձառութեան հիման վրայ:

* * *

Կոստան Զարեան կը պատկանի արեւմտահայ գրականութեան մեծագոյն սերունդին, ա'յն մէկուն, որ 1914ին խմբուեցաւ Մեհեան հանդէսին շուրջ: Հոն կային իրմէ զատ՝ Օշական, Վարուժան, Ահարոն, Գ. Բարսեղեան: Ասոնցմէ՝ Վարուժան, իր տաղանդէն աւելի՝ իր վաղահաս ու դաժան մահուան պատճառաւ, դարձաւ համահայկական գրականութեան հերոսը: Օշական եւ Զարեան, նոյն բովին մէջը մեծցած, նոյն բախտը չվայելեցին: Իրենց գործած մեղքը վերապրին էր Աղէտին: Թերեւս ուրիշ մանր մեղքեր ալ ունէին քաւելիք, որոնցմէ նուազագոյնը էր Հայաստանի աչքին՝ Սփիւռքի տարածքին բարձր գրականութիւն մշակելու ծրագիրը եւ իրողութիւնը, քանի որ կարենալ հասնելու համար իրենց բաղձանքին՝ ստիպուած էին բախտորոշ ընտրութիւն մը կատարելու: Երկուքն ալ ընտրեցին, ի հարկէ՝ տարբեր ձեւերով, ազատութիւնը: Հայաստանը երբեք չ'ներեց իրենց մօտ՝ ազատ ըլլալու, գրական ասպարէզին մէջ ազատօրէն շնչելու ու շրջելու ցանկութիւնը: Ու պատժեց երկուքն ալ, Օշականի ծովածալալ գործին հանդէպ անտարբերութեամբ, եթէ ո'չ թշնամութեամբ վերաբերելով, ու Զարեանին վերապահելով աւելի ահաւոր պատիժ մը: Ընթերցողը գիտէ հաւանաբար, որ Զարեանի կեանքին վերջին տարիներուն՝ Հայաստանի պատկան մարմինները «գրկաբաց» ընդունած են զինք մայրենի հիւրընկալ հողին վրայ, առինքնելով ստապատիւ խոստումներով, ու յետոյ պահած են իբրեւ պատանդ, իր գործը խեղաթիւրելով, ու իր անձը ճգմելով: Այնքան ատեն որ յանձնառու, հանգամանալից ու ձեռնհաս կերպով՝ այս երկու հեղինակները՝ Օշական եւ Զարեան վերարժեւորումի հարժանանան, պիտի ստիպուինք վերապահութեամբ ու սկեպտիկութեամբ մօտենալու հայրենի մտաւորականութեան մանր մասնագիտութիւններուն, ու ամէն պարագայի մեծագոյն կասկածով՝ անոր մարդկային ջիղին: Ու պիտի ստիպուինք միաժամանակ՝ սկզբնական նկատողութիւններու շարանը երկարել, թիւրիմացութիւնները

սրբազրեելու համար: Ժամանակի ու կորովի անիմաստ – եւ սակայն անհրաժեշտ – վատնում:

1914ին՝ Մեհեմեթ շուրջ հաւաքուած հինգ անձերը կը ստորագրեն հանգանակ մը, որ արեւմտահայ գրականութեան կարեւորագոյն հանգրուաններէն մէկը կը ներկայացնէ: Մեռնելու դատապարտուած սերունդի մը ինքնահաստատման պահն է այդ մէկը: Արեւմտահայ գրականութեան վերջին պահը նաեւ: Պատերազմէն ետք, տասնամեակներով, Օշական պիտի փորձէ վերստեղծել ընկուզած աշխարհը, իսկ Ջարեան, արտասահմանի բոլոր հովերուն յանձնուած, պիտի փորձէ քակել այն կապը, որ կեանքէն ու մահէն անդին՝ հանգուցած էր զինք Մեհեմեթ հիմնադիր խմբակին: Այլ տեղ՝ ցոյց տուած եմ որ Ջարեանի փորձագրական աշխատանքին առաջնահերթ հարցը եղած է այդ հանգուցը, որ անվերադարձ կերպով՝ կապած էր զինք Վարուժանին ու Օշականին⁶:

Ջարեանի կեանքին գլխաւոր դրուագներէն մէկը կը կազմեն այն երկու տարիները, որոնք անցուցած է Հայաստանի մէջ, 1922էն մինչեւ 1924: Հրաւիրուած էր համալսարանին կողմէ իւր արտասահմանեան գրականութեան դասախօս: Իրողութիւնը ծանօթ է: Նուազ ծանօթ են, կ'ենթադրեմ, այն տողերը զորս ինքը կը գրէ հրաւերը ընդունելու իր որոշումին, իր կեցութեան ու իր փախուստին մասին, «Անցորդ»ին մէջ: Մեկնելէն առաջ, Օշական ըսեր է իրեն՝ «Ձեմ կարծեր որ հոն մեր գրականութիւնը հասկնան. յամենայն դէպս զեւ տես... գրէ՛, կը մտածեմ»⁷: «Անցորդ»ին կեդրոնական պահերէն է այս մէկը: Արդեօք հոն, հայրենի հողին վրայ, մեր գրականութիւնը կը հասկնա՞ն: «Անցորդ»ը իր ամբողջութեամբ՝ կարելի է մեկնաբանել իբրեւ այդ հարցումին պատասխանը, 400 էջնոց նամակ մը, ուղղուած Յ. Օշականին: Պատասխանը բարդ է անշուշտ, ու պիտի չպարզեմ հոս անոր ոլորտները: Բայց «Անցորդ»ը գրողի մը փորձն է միաժամանակ՝ ինքզինքնը ըլլալու, երրորդի մը խօսքէն ձեռքադատուելու: Նոյն գործին մէջ, ուրիշ տեսակի վէճ մը կը ծաւալի, այս անգամ Վարուժանի հետ կապակցութեամբ: Այդ վէճը սկսած էր արդէն իսկ Մեհեմեթ օրերէն: «Համապատկեր»ի 6րդ հատորին մէջ, Օշական անցորդակի կը պատմէ Ջարեանի եւ Վարուժանի միջեւ անհամաձայնութիւնը, ու Վարուժանին հեռանալը⁸: Վէճին «փաստաթուղթ»երէն մէկն է Մեհեմեթ Տրդ

6. Այս կէտը զարգացուցած եմ «Նդեռնի լուսթիւնը Կոստան Ջարեանի արձակին մէջ» ուսումնասիրութեան առաջին բաժինով, տակաւին անտիպ: Երկրորդ բաժինը միայն լոյս տեսաւ առ այսօր, Յրանսահայ Գրողներու Միութեան Կալիֆ հանդէսի Ա. համարին մէջ, 1989, Փարիզ:

7. ԶԱՐԵԱՆ Կ., Երկեր, Պէյրութ, էջ 132: Օշականն ալ հրաւեր ստացած էր Երեւանի համալսարանը դասաւանդելու: Չէ ընդառաջած:

8. Տե՛ս ՕՇԱԿԱՆ Յ., Համապատկեր Արեւմտահայ Գրականութեան, 2. (Եղիշէ Դուր-

համարին մէջ տպուած «Հեթանոսութիւն» յօդուածը, ուր Ջարեան խնդրոյ առարկայ կը դարձնէ Վարուժանի գրական հեթանոսութեան նշանակութիւնը: Այդ վէճը մասամբ ծանօթ էր մեր գրականագէտներուն, որոնք սակայն կողմ բռնած են, ճաղկելով Ջարեանի կեցուածքը, փոխանակ փնտռելու թէ ինչի՞ մէջ կը կայանար վէճը⁹: Անգամ մը եւս գրականագէտները առիթ մը փախցուցած են գրական հարցադրութիւն մը զարգացնելու, ու լուրջի չեն առած հեղինակներուն ըսածները, սահմանափակելով անհատապաշտ կեցուածքի մը վրայ:

Վարուժանի եւ Ջարեանի միջեւ այս վէճը մեզ կը շահագրգռէ մեծապէս ներկայ համագիրին մէջ, որովհետեւ կը վերաբերի էական ու էական այժմէական հարցի մը: Հարցը հետեւեալն է, երկու բառով խտացուած՝ ի՞նչպէս ժառանգորդները ըլլալ յունական հեթանոսութեան, ի՞նչպէս ընկալել յոյներուն աստուածները, անոնց աշխարհա-հայեացքը, անոնց տագնապը նաեւ, քանի որ Ողբերգական թատրոնի հիմնադիրներուն համար՝ աստուածները հաւանաբար նոյնքան «մեռած» էին, որքան մեզի համար: Երբ Վարուժան եւ Ջարեան կը փորձեն մտածել ու գրել հայութեան ներկայ տագնապը (1914ին, բայց կացութիւնը չէ փոխուած, ընդհակառակը՝ աւելի սուր դարձած է այսօր), կը յղուին հին Յոյներուն ու անոնց աշխարհին: Ջարեանի պարագային՝ յղումը շատ յստակօրէն՝ կ'երթայ նոյնիսկ Յոյներու թատրոնին:

Հասկնալու համար Ջարեանի դիրքը թատրոնին նկատմամբ եւ թատրոնին վերապահուած առաջնահերթ նշանակութիւնը, հարկ է ուրեմն կարդալ սկիզբը յիշատակուած «թղթածրար»էն զատ՝ Ջարեանի բոլոր գրութիւնները Մեհեմէտ չըջանին: Պիտի թուեմ զանոնք: Նախ «Հանգանակ»ը, որ մեծ հաւանականութեամբ՝ Ջարեանի ձեռքով ֆրանսերէն գրուած է, ու Օշականի կողմէ հայերէնի թարգմանուած: Յետոյ՝ «Արուեստին համար» խորագրուած շարքը, որ կը բաղկանայ չորս կտորներէ՝ ա) «Ստեղծագործութիւն, խնդիրներ, Դիւցազնութիւն»¹⁰, բ) «Հայուն Յիսուսը»¹¹, որ շարքին կեղդոնական գրու-

եան, Դանիէլ Վարուժան, Ջապէլ Սայեան), Պէյրութ 1968, էջ 187. «Իր բաժանումը խումբէն (Մեհեմէտներ) արդիւնք էր ոչ թէ արուեստի հակամարտ կեցուածքներու, այլ աւելորդ դիրքազգացութեան, Կ. Ջարեանի քիչիկ մը խոշոր յաւակնութիւններուն...»: Այս մէկը ի հարկէ՝ Օշականի մեկնաբանութիւնն է:

9. Յղումը կ'երթայ Վ. Գաբրիէլեանին, տե՛ս իր հատորը Վարուժանի մասին, Երեւան 1982:

10. Մեհեմէտ, թիւ 1, էջ 4:

11. Մեհեմէտ, թիւ 2, էջ 17: Նոյն համարին մէջ, կ'իմանանք որ 1914ին՝ Պոլսոյ մէջ ստեղծուած «Հայ Արամական Թատերախումբ»ին մաս կազմած է Ջարեան, ու այդ թատերախումբին առաջին ներկայացման բացումին կարդացած է իր մէկ գրուածքը, որ կը սկսի այսպէս՝ «Քիչ ետք, մենք դերասաններս... մեր դէմքերու խորհուրդներուն վրայ պիտի աւելցնենք նոր խորհուրդներ...»:

թիւնն է, գ) «Թատրոնը»¹², դ) «Հեթանոսութիւն»¹³, որոնց պէտք է աւելցնել շարքէն դուրս՝ «Հայրենիքի Միրտը»¹⁴ եւ «Ասպարէզ»¹⁵:

Բ.

Համայնատրոփի քատրոմը

Զարեան տեսութիւն մը ունի թատրոնի պատմութեան մասին: Այդ տեսութեան կորիզը կը կազմէ պարզ հակադրութիւն մը, ընդմէջ «Համատրոփի թատրոն»ի եւ «Հասարակաց խաղ»ի: Վերջինը բուն թատրոնին ստորնացումն է, անոր անկումը: Այդ անկումը սկսաւ նախ եւ առաջ՝ երբ թատրոնը անցաւ Աթէնքէն Հռոմ, «անհաւատ, ռամիկ ու բնապաշտ միջավայրի մը մէջ», ուր եւ «այլասերեցաւ»: Երկրորդ անկումը հասաւ Միջնադարեան խորհրդախաղերու, Միստերներու վերացումով, երբ «փողոցը սպաննեց ... քրիստոնէական խորհուրդը՝ փողոցը մտաւ բեմ, սրբավայրը, բերելով հետը գոհհիկ մտայնութիւն աղբերը - զրոյցը, բամբասանքը, քաղաքականութիւնը» (էջ 50)¹⁶: Ներկայ դարերու թատրոնը տիրող մտայնութեան ցոլացումն է, ու հոն նիւթ կը կազմեն «Հասարակական յարաբերութիւնները եւ կիրքերու պայքարը» (էջ 51), որովհետեւ ներկայ հասարակութեան մէջ կը տիրէ քաղքենիական դասակարգը (Զարեան չի՛ գործածեր բառը), «որուն կը ծառայեն պաշտօնական գիտութիւնը եւ քաղաքակրթութիւնը, ուստի եւ հասարակաց խաղը» (անդ): Հասարակաց խաղին երեք յատկանիշներն են՝ իրապաշտութիւնը, բնապաշտութիւնը (խորհիլ 19րդ դարու վերջնաւորութեան Գերմանիոյ մէջ ծաւալած իրապաշտ թատրոնին, որուն գլխաւոր ներկայացուցիչն էր Գերհարտ Հաուպտման) եւ հասարակ ախորժակներուն նկատմամբ՝ հաճոյասիրութիւնը: Զարեան այդ իմաստով՝ միայն ու միայն ապականութիւն կը տեսնէ ներկայ հասարակութեան եւ անոր թատրոնին մէջ, որ «չունի ո՛չ կրօնական, ո՛չ հոգեկան եւ ո՛չ տիեզերական մտազբաղում»: Ժամանակակից թատրոնէն կ'առանձնանան իր աչքին միայն երկու դէմքեր՝ Մ. Մեթեր-

12. Մեհեան, թիւ 4, էջ 49: Համարը ամբողջութեամբ թատրոնին նուիրուած է: Հոն կան նաեւ Օչականի հեղինակութեամբ՝ Շանթի Հիմ Աստուածմեքրուն համապարփակ քննադատութիւնը, «Հարթեմ»-ներու շարքին մէջ:

13. Մեհեան, թիւ 5, էջ 65:

14. Մեհեան, թիւ 3, էջ 36:

15. Մեհեան, թիւ 7, էջ 97:

16. Կը հետեւիմ հոս Մեհեան Հանդէսի «Թատրոնը» վերնագրուած յօդուածին: Քանի որ ասկէ անդին՝ պիտի մէջբերեմ գլխաւորաբար Մեհեանի յօդուածները, տեքստին մէջ պիտի ձգեմ Հանդէսին վերաբերող յղումները, իրենց էջաթիւով միայն:

լինել եւ Փոլ Գլոտել¹⁷: Ինչո՞ւ այս երկուքը: Որովհետեւ «երկուքին գործերն ալ ներքին կապակցութիւն ունին թէ՛ հելլենական ողբերգութեան հետ, թէ՛ քրիստոնէական խորհուրդին հետ» (էջ 52):

Հասարակաց խաղին կը հակադրուի, ուրեմն, «Համատրոփ թատրոնը»: «Համատրոփ» բառը բացատրութեան կը կարօտի: Այդ թուականին՝ Ջարեան նոր սկսած էր հայերէն գրել, ու համոզուած եմ որ նոյնիսկ այս յօդուածը Մեհեանի մէջ՝ Օշականի ձեռքէն անցած է: Աւելի ուշ՝ Ջարեան պիտի սկսէր գրել արեւելահայերէն, իր մայրենի բարբառով, մինչդեռ Մեհեանի իր բոլոր գրութիւնները արեւմտահայերէն են: 1922ին, Բաքոյի Գլխավոր մէջ, երբ Ջարեան այլեւս իր ձեռքով կը գրէ հայերէնը, կը կարդանք հետեւեալը. «Արդ արուեստը եւ գլխաւորապէս՝ թատրոնը այն համայնատրոփ, unanime, գործողութիւնն է, որ տեղի է ունենում հոգիներու խորքերում...»¹⁸: Հոս Ջարեան կը կրկնէ 1914ին կոփուած բառը ու քովը կ'աւելցնէ սակայն Ֆրանսերէն սկզբնատիպը՝ unanime¹⁹: 1913ին արդէն իսկ, Le Thyrses պեմբական հանդէսի էջերէն հրատարակուած յօդուածին մէջ՝ կը կարդանք. Aujourd'hui, qu'encore la possibilité d'un théâtre unanime est loin...²⁰ («Այսօր, երբ Համատրոփ թատրոնի մը ստեղծումի կարելիութիւնը հեռաւոր երազ է տակաւին...»): Ու աւելի անդին՝ Le théâtre futur retournera dans son essence à la tragédie unanime du monde antique²¹ («Ապագայ թատրոնը ըստ էութեան՝ պիտի վերադառնայ հնադարեան աշխարհի Համատրոփ ողբերգութեան»), եւ ... la tragédie future élèvera son théâtre d'unanime action des certitudes prochaines²² («Ապագայ ողբերգութիւնը զալիք համոզումներէն պիտի բարձրացնէ Համատրոփ գործողութեան թատրոնը»):

Ջարեան իր մտքին մէջ ունի հարկաւ գործածած բառին համապատասխան մտապատկերը: Բայց չի՛ բացատրեր յղացքը: Մեզի կը մնայ այդ բացայայտման պարտականութիւնը:

Unanime բառը ֆրանսացի բանաստեղծ եւ վիպագիր Ժիւլ Ռոմէնէն եկած որակում մըն է: Իր շուրջ հաւաքուած խմբակը իր գրական զգացողութիւնը կ'արտայայտէ unanimité բառով: Բանաստեղծական

17. 1913ին՝ Փոլ Գլոտել դեռ նոր երեւան եկած հեղինակ մըն էր, ու դոնէ այդ կէտին վրայ՝ պէտք է գնահատել Ջարեանի սրատեսութիւնը, քանի որ Գլոտել պիտի դառնար 20րդ դարու ֆրանսական թատրոնի գլխաւոր դէմքերէն մէկը, եթէ ոչ մեծագոյնը:

18. Բաքոյի Գլխավոր, էջ 66:

19. 1914ին գործածուած բառն է՝ «Համատրոփ»: Հոս՝ «Համայնատրոփ», որ աւելի յալոյ կը թուի: Ֆրանսերէն unanime առօր սկզբնատիպն է, եւ ոչ թէ միայն համազօրը, որովհետեւ «Համատրոփ» հնարուած բառ է, ֆրանսերէն բառին փոխարէն:

20. Le Thyrses, Պրիւքսէ, 1913, XIV, էջ 427:

21. Նոյն, էջ 431: Ստորագծումը՝ Ջարեանէն:

22. Անդ:

երկու հատորներով (1904ին՝ *L'âme des hommes*, «Մարդոց հոգին», եւ մանաւանդ 1908ին՝ *La vie unanime*, «Համայնատրոփ կեանքը») Ժիւլ Ռոմէն այդ շարժումին կը նուիրէ իր գլուխ-գործոցները, եւ իր տեսաբանական հիմքերը: Շարժումին գլխաւոր ներկայացուցիչներն են՝ Ժորժ Դիւհամէլ, Շառլ Վիլլերակ²³: Մինչեւ 1914, Ֆրանսայի մէջ, համայնատրոփ շարժումը կ'ունենայ զանազան ճիւղաւորումներ, ինչպէս էմիլ Վերհարէնի եւ Անդրէ Սպիրի հասարակական բանաստեղծութիւնը: Unanimismeը բանաստեղծութեան մէջ կ'ուզէր մտցնել կեանքի համայնական ներկայութիւնը, քաղաքը ներկայացնել իբրեւ միասնական ու բազմակի օրկանիզմ մը, որուն տարբեր բջիջները սովորաբար՝ անտեղեակ են իրարմէ ու պէտք ունին համադրուելու, կամ աւելի ճիշտ՝ իրենց համադրական կեանքին գիտակցութեան հասնելու: Բանաստեղծութեան պարտականութիւնն է այդ գիտակցութիւնը մարմնաւորելը, բջիջներու համայնական տրոփումը ապրելով ու ցուցաբերելով:

Զարեան Ժիւլ Ռոմէնին անունը չի տար երբեք, ու կրնայ ըլլալ որ unanimismeէն ճանչնայ միայն պելճիքական տարբերակը: Թուականներու մօտիկութիւնը կը փաստէ սակայն Զարեանի մօտ՝ իր ժամանակաշրջանի ձգտումները որդեգրելու, իւրացնելու ցայտուն կարողութիւնը: Աւելին՝ Զարեան «Համայնատրոփ» բանաստեղծութեան եւ կեանքի գաղափարը կը փոխադրէ թատրոնի մարզին մէջ, մէկ կողմ դնելով unanimiste շարժումին միւս յատկանիշները: Երկրորդ փոփոխութիւնը զոր կը մտցնէ Ժ. Ռոմէնի գաղափարին մէջ՝ «Քնարերգական» տարրին գերակշռութիւնն է: 1913ի յօդուածին մէջ կը գրէ՝ «[Ապագայ] թատրոնի մեկնակէտը յայտնի է արդէն իսկ մեր օրերուն տիրակալող քնարերգական տարրով»²⁴: 1914ին, Մեթերլինկի եւ Գլուտեի մօտ կը տեսնէ խորհրդապաշտ (սէնթուիստ) քնարերգութեան բխումը: Պէտք է խոստովանիլ որ իր «քնարերգական» բնոյթով՝ Զարեանի տեսիլքին ամէնէն մօտ եղող փիէսը հայ թատերադրութեան մարզին մէջ Լ. Շանթի «Հին Աստուածներն» է: Մեթերլինկի նուիրուած տողերը («հոգիներ, կաշկանդուած զարմանահրաշ տեսիլքներու մէջ կը շրջին անծանօթին շուրջը ու կը տառապին իմանալու ցանկութիւնով...») շատ լաւ պիտի յարմարէին Շանթի այդ գործին: Նոյնպէս, հին Յոյներու Դիոնիսեան տաղերգութեան մէջ՝ Զարեան կը տեսնէ «կրօնական համոզումի արտայայտութիւնը քնարերգական ձեւով»²⁵,

23. Ժորժ Դիւհամէլ, *La chronique des Pasquier* վերնագրով իր բազմահատոր վիպաշարին 5րդ գիրքին մէջ կը պատմէ խմբակին հաւաքական փորձառութիւնը: Շառլ Վիլլերակ 1910ին կը տպէ *Le Livre de l'amour* բանաստեղծութեան գիրքը, որուն մէջ գրողմուծ է նոյն խմբական փորձը:

24. Le Thyse, 1913, էջ 431:

25. Ամդ:

լաւ գիտնալով, իբրեւ Նիցչէի ընթերցող, որ այդ տաղերգութիւնը կը կազմէ յունական թատրոնի մեկնակէտը: Բայց այդ մասին՝ աւելի ուշ:

Ինչ որ տրուեցաւ մինչեւ հոս՝ «Համայնատրոփ» բառին համագրային ու պատմական բացատրութենէն, պէտք է հարց տալ թէ ինչո՞ւ թատրոնը եղած է ու պիտի ըլլայ Համայնատրոփ արուեստ:

Զարեանին պատասխանը այն է թէ թատրոնը «մասնաւոր»ին մէջ «ամբողջութիւնը» տեսնող ու ներկայացնող արուեստն է²⁶: Պատասխանը հասկնալու համար, պէտք է կենալ պահ մը, Զարեանին տուած պատմական օրինակներուն վրայ: Առաջին օրինակը Յոյներու ողբերգական թատրոնն է, որուն մասին Զարեան կ'ըսէ թէ «պաշտամունքէն, կեանքէն բխած՝ միշտ պահեց իր կրօնական բնոյթը, եւ եղաւ արարողական»: Երկրորդ օրինակը աւելի բարդ է, քանի որ կը վերաբերի միջնադարեան քրիստոնէութեան: Պէտք է նշմարել հոս որ առաջին հերթին՝ Եկեղեցին է, ինքնըստինքեան, որ կը դառնայ «Համայնատրոփ գործողութեան թատրոնը»: Երկրորդ չըջնաի մը միայն՝ խորհրդակալը, այսինքն՝ «արարողական տոմար», «Քրիստոնէական ողբերգական գործողութեան նոր միջոցը եղաւ» (անդ): Երկու պարագաներուն՝ «Համայնատրոփ» հանգամանքը կը բացատրուի հաւաքական համախմբումով, մասնակիութիւններու բարձրումով եւ արուեստներու համադրութեամբ:

Հաւաքական համախմբումի յատկանիշը յայտնի է յոյներուն մօտ, ուր Դիոնիսիոսի տօներուն՝ ամբողջ Աթէնքը կը հաւաքուէր, քաղաքացիական պարտականութիւն համարելով թատերական ներկայացումներուն հանդիսատես գտնուիլը: Թատրոնը արուեստի տեսակարար ձեւաւորում մը չէր ուրիշներու կարգին: Պետութեան (ոստանին) ինքնապատկերացումներուն հանդիսատես գտնուիլը: Թատրոնը արուեստի տեսակարար ձեւաւորում մը չէր ուրիշներու կարգին: Պետութեան (ոստանին) ինքնապատկերացման միջոցն էր: Իբրեւ այդ՝ կրօնական երեւոյթ, այն պարզ պատճառով որ ճիշդ դարու Յոյներուն մօտ՝ կրօնը «պետականացած» հանգամանք ստացած էր, «պետութիւն» բառը սահմանափակելով քաղաքի տիրութեան սահմաններուն: Ինքնապատկերացումի իրողութեան մէջ է նաեւ մասնակիութիւններու բարձրումը եւ արուեստներու համադրութիւնը: Այդ սկզբնական չրջանին՝ թատրոնին պատկերացուցածը անհատական կիրքերու մասնակիութիւնը չէ, այլ հաւաքական տաղնապի ու աստուածներու հետ յարաբերութեան «ամբողջականութիւնը»: Վերջապէս՝ Ողբերգութիւնը յանգակէտն է, որուն կը հասնին Յոյներու բանաւոր արուեստի բոլոր տեսակները՝ դիւցազններգական պատումները, ժողովրդական առասպելները, քնարերգական բանաստեղծութիւնը:

Անշուշտ՝ Զարեան ուրիշ երանգ մըն ալ կը դնէ «Համայնատրոփ» բառին մէջ, հոն հրաւիրելով տիեզերական ոյժերը ու այդ ոյժերուն վերաբերեալ «Թաքնագիտութիւն» մը, որուն նուիրեալ ուսուցողներն են իր տեսութեան համաձայն՝ Յոյներուն մօտ Դիօնիսոսի երկրպագուները, ու Միջնադարուն՝ քրիստոնէական եկեղեցին: «Գաղտնագիտութենէն» անդին սակայն՝ հետաքրքրականը կրօնքին տրուած նշանակութիւնն է թատերական երեւոյթին մէջ, ու հետեւաբար՝ արուեստին իւրայատուկ մեկնաբանութիւնը:

Համայնատրոփ թատրոնի ծրագրին մէջ՝ պէտք է տեսնել վերջին հաշուով Վականչեան գաղափարները: Որուն վրայ կը բարդուին Նիցչէի դարագլուփ կազմող մեկնաբանութիւնը «Ողբերգութեան ծնունդը» գործին մէջ, եւ սէնքոլիստ բանաստեղծութիւնը (որ շեշտը դնելով միմիայն քնարերգական տարրին վրայ՝ կը հակադրուէր նախորդ շրջաններու նոր-դասական կամ ուշադասական ձգտումներուն): Վականչէն է առաջինը թերեւս, որ յայտարարեց լման, ամբողջական արուեստի մը անհրաժեշտութիւնը: Այդ արուեստը կ'ենթադրէր բնականաբար լման ու ամբողջական հասարակութիւն մը, հաւաքուած իր հիմնաւոր միթոսներուն շուրջ, որոնք պիտի քաղուէին Վականչի պարագային՝ գերմանական առասպելաբանութենէն: Արուեստը կը դառնար հասարակութեան հատուածումիմ դէմ գլխաւոր գործիքը, հակաենթիշը: Այդ իմաստով՝ արուեստներու գազաթնակէտն էր երաժշտական թատրոնը, որ կը ներկայանար անգամ մը եւս, Վականչի ինչպէս Զարեանի բառերով՝ իբրեւ «Համադրութիւնը բոլոր արուեստներուն»: 19րդ դարու վերջաւորութեան է որ հաւաքական գիտակցութիւնը կը սկսի այսպէս մտահոգուիլ աւանդական հասարակութեան վերագրուած (ու մասամբ՝ երազային) ամբողջականութեան քակտումով, տրոհումով: Հոն է որ կը դրուին ամբողջատիրական մտածողութեան սաղմերը, իբրեւ հակադեցութիւն: Հոն է որ մարդիկ կը սկսին փնտռել «հատուածում»ին պատճառները, ու կը գտնեն՝ զանոնք բնականաբար քաւութեան նոխազի մը հանգամանքով: Աւելի ուշ՝ պիտի տեսնենք որ Զարեան կը կրկնէ ծայրէ ծայր հաւաքական գիտակցութեան այս տագնապը, կրկնելով նաեւ հակադեցութեան արտաբանական երեւոյթները: Կը կրկնէ ամբողջականութեան փնտռումը: Կը կրկնէ Վականչի եւ Նիցչէի մօտ իր վերջնական ձեւը գտած գաղափարներու ցանցը, արուեստին տալով «հատուածում»ին դէմ «ամբողջականացնող»ի պարտականութեան մենաշնորհը: Կը կրկնէ վերջապէս քաւութեան նոխազի մատնանշումը: Զարմանալին այն է, որ Զարեան ո'չ մէկ անգամ կ'արտասանէր Վականչի անունը, թէեւ անկէ կը վերցնէ (հաւանաբար, Նիցչէի «Ողբերգութեան ծնունդը»ին միջնորդումով) հոս ամփոփուած կեցութեան, ամբողջականութեան ծրագիրը, թատրոնին տրուած նշանակութիւնը, եւ արտա-թատերական թեմաները նաեւ,

առաջին կարգին՝ հակասեմականութիւնը (Նիցէէին մօտ ամբողջովին բացակայ), որ կ'արտայայտուի Զարեանի «Հայուն Յիսուսը» գրուածքին մէջ, անսպասելի կերպով, եւ սակայն համակարգային արդարացումով, քանի որ Հրեան Վահէնէրի, ինչպէս Զարեանի աչքին, կը մարմնաւորէ եւրոպական ընկերութեան մէջ «հատուածութիւն»ին դրդապատճառը, հատուածութի «մանրէ»ն տարածողը, որուն ղէմ հարկ է ամէն զինով պայքարիլ²⁷։ Ինչ որ կը փաստէ թէ մեծագոյն գաղափարները հիմնուած են համակարգային կուրուլթեան, խոտորումի մը վրայ, իբրեւ այդ՝ վտանգաւոր։

Ուրեմն՝ Ֆրանսական unanimesme-ն է որ Զարեան կը քաղէ «համայնատրոփ»ի գաղափարը, բայց յստակ է որ Զարեանի մտածողութիւնը (համայնական կեանքին, հատուածումի վտանգին ու թատրոնին վերապահուած դերին շուրջ) իր դրդիչ ոյժը կը վերցնէ Վահէնէրեան գաղափարներէն ու անոնց ներկայացումէն՝ Նիցէէի «Ողբերգութեան ծնունդը» գործին մէջ։

11.

Գ.

Թատրոն եւ կրօն

Զարեանի աչքին, բոլոր շրջաններուն՝ իսկական թատրոնը կ'ենթադրէ Տաճար մը եւ խորան մը։ Այդ պայմանով միայն կը դառնայ համայնատրոփ։ Նոյնիսկ այսօր, կ'ըսէ Զարեան 1913ին, երբ տակաւին հեռու ենք համայնատրոփ թատրոնի մը վերածաղկումէն, բեմին վրայ բարձրացող բանաստեղծը կը կրկնէ Եգիպտացի քուրմերուն խօսքերը՝ «աստուածային կայծը... կը դառնայ կանթեղ մը Տաճարին մէջ»²⁸։

27. Ահաւասիկ Զարեանի գրածը Յիսուսի մասին. «... ոչնչացուց, մաքրեց ու սպաննեց այն որ իր արիւնին, հոգւոյն եւ մարմնին թուլութիւնը կը կազմէր՝ ՍԵՄԱԿԱՆՈՒԹԻՒՆԸ։ Առաջինը եղաւ ան հասկնալու, գերագոյն յայտնաստեղծութեամբ մը, սեմական թոյնի վտանգը որ կը խեղդէր իր երակները, ... կը նուազեցնէր իր մտային կարողութիւնները...։ Արիական իտէալը առաջին ճառագայթը եղաւ որ լուսաւորեց իր անձը...։ Սեմականը երբեք իտէալ չունի, ստեղծագործութենէ հեռու, անհանձար ցեղ մըն է...։ Յիսուսը հակահրեան է»։ Հասարակութեան հասած հատուածումին մտասեւեռումը կը թարգմանուի նեխիչ տարրի մը մատնանշումով։ Ո՞ր տարրը։ Այն մէկը որ ցրուած կ'ապրէր, որ մերժիմ օտարն է Եւրոպայի մէջ։ Ահաւորը այն է որ Զարեան կը տեսնէ վերահաս Աղէտին իրականութիւնը, բայց չի տեսներ (ու պիտի չտեսնէր) մինչեւ կեանքին վերջաւորութիւնը) ցրուումին էականութիւնը, իբրեւ ի՛ր ժողովուրդին ճակատագիրը։ Բայց ո՞վ տեսած է զայն Աղէտէն ետքն իսկ։ Այս վէճը զարգացնելու տեղը չէ սակայն հոս։ Վահէնէրի սահմակցեցուցիչ հակասեմականութեան մասին՝ Ժանին Ալթունեան ունի անտիպ ուսումնասիրութիւն մը (Ֆրանսերէն)։

28. Le Thyse, 1913, էջ 429։

Զարեան ապագային մէջ կը զետեղէ համայնատրոփ թատրոնի իրազործումը, որովհետեւ արդիական աշխարհէն արտաքսուած են Տաճարը եւ Խորանը: Ապագային մէջ կը զետեղէ ուրեմն նոյնպէս աստուածներու վերադարձը, ո՛չ միայն ծիսական մակարդակին, այլ անկէ անբաժան՝ առասպելական աշխարհի վերածաղկումով: «... Նոր աշուղներու խմբերգը պիտի բարձրանայ ուրախ եւ յստակ եւ աղաղակէ պիտի նոր առասպելը» (էջ 37):

Մեհեանի շրջանին ինչպէս ասկէ ետքը, երբ Զարեան կը փորձէ պատկերացնել ապագայ թատրոնը, երբ կը տեսնէ բանաստեղծին քալելը դէպի «Աստուածը» (Նոր Դիոնիսոս՝, թէ՛ նոր Յիսուս), որուն նուիրուած պիտի ըլլան «նոր երգերը նոր խորանին առջեւ», երբ կը խորհի թէ «կարելի է օր մը նոր դասեր կու գան շրջապատելու զայն...», իր մտքին մէջ ունի անգամ մը եւս շատ յստակ բնատիպ մը, Նիցչէին եւ Վակնէրին պատկերացումները, նախաթատերային շրջանի դիոնիսեան խանդակաթներու դասերը, Դիոնիսոս աստուծոյ ուղղուած տաղերգութիւնները (Զարեան կ'ըսէ «տաղերգութիւն» Յոյներու «դիթիրամբոս» բառը թարգմանելու համար) – «Հելլենական թատրոնը տաղերգութեան բնական ու անհրաժեշտ զարգացումն էր»: Այս դրոյթը կու գայ ամբողջութեամբ Նիցչէին, եւ Նիցչէին յետոյ է որ անիկա դարձաւ յունական բանասիրութեան հասարակ տեղիքը: Նիցչէին կու գայ նոյնպէս Զարեանի բանաձեւումը, երբ կ'ըսէ թէ «Թիմելէն – խորանը – մնաց թատրոնին մէջ իբրեւ գլխաւոր ու անհրաժեշտ զարդ, վասնզի աստուածներ կ'ապրէին հոն» (էջ 50): Թատրոնը կրօնք է, սակայն աստուածներ կ'ապրին անոր կեդրոնը: Նիցչէին հետ կապակցութիւնը կարելի է հասկնալ իբրեւ Զարեանի վճարած տուրքը իր ժամանակաշրջանին: Էականը կը մնայ այն՝ որ Զարեան թատրոնի իրականութեան մասին չէ՛ որ կը խօսի հոս, այլ՝ թատրոնի սկզբնաւորութեան մասին: Յարակարծական կեցուածքով մը, որ չափազանց հետաքրքրական է, կ'ուզէ վերստեղծել, կամ վերստեղծուած տեսնել, այն ալ՝ ի՛ր ժողովուրդին ծոցը, այդ սկզբնական պահը, թատրոնի «ծագումը», հետեւաբար՝ կրկնել ապագայ արդիականութեան մը մէջ՝ Յոյներուն մօտ պատահածը եւ Յոյներուն կատարածը: Թատրոնին ծագումը գերմանական իրականութեան մէջ կրկնուած ըլլալու գաղափարը (Վակնէրի երաժշտական թատրոնին ճամբով) կը գտնուի անշուշտ Նիցչէի մօտ, բայց կը գտնուի հոն իբրեւ իրազործուած երեւոյթի մը մեկնաբանութիւնը: Զարեան կը փոխադրէ այդ նոյն գաղափարը իր ժողովուրդին վրայ, ոչ թէ իբրեւ իրազործուածին մեկնաբանութիւնը, այլ՝ իբրեւ ակնկալիք:

Նիցչէի համաձայն՝ Յոյներու փորձառութիւնն ունի կրկնակի բնոյթ՝ իր ապողոնեան եւ դիոնիսեան կողմերով: Այդ փորձառութիւնը արձանագրուած է Յոյներու արուեստին մէջ, ու իր զազաթնակէտին

հասած է ճիշդ դարուն, Ողբերգութեան ծնունդով: Այս՝ «փորձառութեան» առաջին իմաստն է: Բայց Նիցչէի մօտ կայ նաեւ յատուկ տեսութիւն մը, բացատրելու համար թատրոնի ծագումը (այսինքն՝ ներկայացումի եւ վերկայացումի ստիպողութիւնը), Դիոնիսոսի կերպարին շուրջ²⁹: Որոշ պահու մը, կրօնքը կը փոխուի թատրոնի: Կրօնական փորձառութիւնը աստուծոյ (Դիոնիսոսի) յայտնակերպութիւնն է իր հետեւորդներու դասին առջեւ, Բորոսին մէջ, հմայափոխութեան եւ տեսլահարութեան գործողութեամբ: Թատրոնը կը սկսի յայտնակերպութեան վերկայացումով: Այնքան ատեն որ թատերական համալիրին մէջ (բեմ-սրահ-գործողութիւն) կ'ապրի ու կը վերապրի իր ծագման պահը, թատրոնը կը մնայ կրօնական բխում: Յայտնի է որ Եւրիպիդէսի ողբերգութիւնը Նիցչէի աչքին՝ այդ կրօնական բխումին անկումն են արդէն իսկ, անոր կորուստը կը ներկայացնեն: Երբ «համայնատրոփ թատրոն»ը կը հակադրէ «հասարակաց թատրոն»ին, Զարեան հոս ալ կը կրկնէ Նիցչէի տեսաբանական կեցողածքը, որուն համաձայն անկումը կը սկսի յոյներուն մօտ իսկ: «Դիոնիսեան ոգի»ին անկումն է, հետեւաբար՝ Դիոնիսեան փորձառութեան անհետացումը, Աստուծոյ յայտնակերպութեան հետքերուն վերջնական կորուստը:

Աւելի սրելով յարակարծիքը, պիտի ըսէի որ Զարեանի ուզածը թատրոնը չէ՝, այլ թատրոնին ծագումը: Այդ է նաեւ պատճառը թէ ինչ որ կայ իբր թատրոն՝ իր աչքին կը թուի ճիշդ ու անընդունելի: Թատրոնը ինքնին կրօնական չի՝ կրնար ըլլալ: Թատրոնին մէջ կրօնականը՝ իր ծագումն է: Պէտք է սպասել նոր ծագումին: Ապագայ թատրոն: Նաեւ՝ անկարելի քատրոն: Ծագումը չի՝ կրնար վերադառնալ: «...Տուայտանքը անկարելիին համար», կ'ըսէ Զարեան, տարբեր համագլխի մը մէջ³⁰:

Դ.

Թատրոն եւ Արուեստ

Համայնական թատրոնի մը փնտռողներ, թատրոնի ծագումին հետապնդումը, կրօնական «պահ»ին վրայ դրուած շեշտը եւ նոյնիսկ Նիցչէին գործած հմայքը ո'չ միայն Զարեանին, այլ իր ամբողջ սե-

29. Այդ տեսութեան կեդրոնական կէտը կը գտնուի «Ողբերգութեան Մտունդ»ին Ցրդ գլուխին մէջ: Տե՛ս անոր հայերէն թարգմանութիւնը «ԿԱՄ» հանդէսի 3-4 համարին մէջ (Փարիզ, 1986), եւ ծանօթութիւններս: «Վերկայացում» բառը, թարգմանելու համար գերմաներէն Vorstellung, ֆրանսերէն՝ représentation, փոխ կ'առնեմ Կահան Պերպերեանէն:

30. Տե՛ս Բարձրավանք, էջ 67:

րունդին վրայ, խորքին մէջ՝ անըմբռնելի կը մնան, այնքան ատեն որ չենք հասկցած «արուեստ»ին տրուած նշանակութիւնը այս սերունդին մօտ: Ահաւասիկ համառօտ տուեալներ այս մասին³¹:

1. Կրօնք եւ Արուեստ երբեք մէկը միւսէն անկախ չեն մտածուած Մեհեանի տղոց կողմէ: Հանգանակը կ'ըսէ՝ «(Արուեստը) ըլլալով կրօնական մոլեռանդութիւն մը, վե՛ր է ամէն կրօնքէ» (էջ 3): Յստակ է որ հանգանակը ստորագրողներու աչքին՝ «մեհեան»ը արուեստի մեհեանն է – «Մեհեան մը պէտք էր կանգնել: Մենք կ'ուզենք ծառայել անոր կառուցման» (անդ):

2. Վարուժանի մօտ, «Լոյսը» քերթուածին մէջ, կը կարդանք հետեւեալը. «Լոյսը մարմարն է երկնային հանքերուն (Որով Արուեստն անմահական երազով)՝ կը քանդակէ ճիւղամարմին աստուածներ»³²: Ոսօքը Արուեստի մասին է, գլխաւոր: Արուեստն է որ կը «քանդակէ» աստուածները: Բայն ու նախադասութիւնը կ'ըսեն երկու բան: Նախ՝ արուեստին գործողութիւնը «քանդակել» մըն է: Երկրորդ՝ քանդակուածները աստուածներ են, կրօնական աշխարհին բնակիչները: Պիտի հակէինք խորհելու որ աստուածները ժողովուրդին հաւաքական արտադրութիւններն են, որ անոնք կը ծնին ծիսական արարմունքին մէջ, եւ կ'ապրին բերնէ բերան փոխանցուած առասպելներուն միջոցաւ: Բայց ո՛չ, Վարուժան կ'ըսէ որ անոնց ծնունդ տուողը, անոնց սկզբնական գոյքը հիւսողը՝ արուեստն է: Անկերպարան տարրը, որուն կերպարանք կ'ընծայուի աստուածներու կանգնումով՝ «Լոյս»ն է: Արուեստը աստուածներու կերպաւորումն է, անոնց էացումը: Լոյսը էութեան անունն է Վարուժանի մօտ, Արուեստը՝ կանգնող գործողութիւնը: Արուեստը կայ հետեւաբար սկիզբէն իսկ, կրօնքին մէջ, կրօնքէն առաջ:

3. Ի՞նչ է այս «էացում»ը: Զանիկա ըմբռնելու համար, պէտք է հասկնալ անոր հակառակը՝ «անէութեան» վիճակը, որ այդ սերունդին գլխաւոր փորձառութիւնն է: Օչականն է գրողը՝ «Պատուած, հինցած, իր կեդրոնէն, իր երկրէն, իր կրօնքէն վռնտուած, Թափառիկ, աննպատակ արշաւի գետնաքարշուժեան մը մէջ նիւթացած, անուն չունեցող, մարմին չունեցող, խլրտուն զանգուած մը կայ մեր առջին» (Մ., էջ 40): Նկարագրուածը ներքին աղէտ մըն է, որ ժողովուրդը դարձուցած է անժողով, զայն պարպելով իր «կեդրոն»էն ու իր «կրօնք»էն: Նկարագրուածը էական հատուածում մըն է: Հատուածումին դէմ կը փնտռուի դէպի «ամբողջութիւն» տանող սպեղանին:

31. Այս հարցին չուրջ գրած եմ հայերէն լեզուով՝ «Գրական Կանգնումը» ուսումնասիրութեանս մէջ, «ԿԱՄ», Թիւ 3-4 եւ Ֆրանսերէն լեզուով՝ *Agés et Usages de la langue arménienne* հատորիս մէջ, Փարիզ, 1989:

32. Հեքամոսական իրգեր, Ա. հրատ., Գալաթիա, 1912, էջ 175:

Օչական կ'ըսէ՝ «հատուածեալ մեր գոյութիւնը ամբողջութեան տանելու համար, կը սպասենք...» (անդ)։ Ի՞նչ բանի կը սպասենք, կամ՝ որո՞ւն։ Պատասխանը արձանագրելէ առաջ, շեշտենք այն կէտը որ Օչականի նկարագրած էական անէացումին ու կոտորակումին դէմ գործողութիւն մըն է սպասուածը, որ անժողովը պիտի դարձնէր վերջնական «ժողովեալ»։ «Անէութեան» դէմ՝ էացում մը։ Որո՞ւն կը սպասենք այդ էացումը իրագործելու համար – «...կը սպասենք մեր Դանտէին»։ Այսինքն՝ արուեստագէտին։ Ու Օչական կ'աւելցնէ՝ «Դանտեները Հնդկաստանէն չեկան»։ Այսինքն՝ մեր մէջ է որ անոնք պիտի ծնին, պիտի կանգնին։ Անհաւատալի պատասխան։ Էացնողը, անժողովը ժողովեալ վիճակի բերողը՝ Արուեստն է։

4. Անհաւատալի պատասխան, այո՛, բայց որ կ'արձանագրուի նոյնքան անհաւատալի կացութեան մը դէմ յանդիման։ Կարելի է ի հարկէ խորհիլ որ տրուածը հոս, ինչպէս Վարուժանի մօտ, Արուեստի բնագոյնութիւն մըն է, շատ նման ի վերջոյ՝ Նիցշէի առաջին շրջանի փիլիսոփայութեան։ Բայց պէտք չէ մոռնալ՝ կոտորակումը հաւասար է հոս հաւաքականութեան ներքին կորիզին պատահած վնասի մը, պայթումի մը, որ այդ հաւաքականութիւնը կը դարձնէ «զանգուած», որ զայն կը վռնտէ իր կեդրոնէն։ Վնասը հասած է կեդրոնին, այսինքն՝ հաւաքականութիւնը կազմող, հաւաքող էատարրին։ Գործի վրայ են կազմալուծման ոյժեր, որոնց դէմ կ'ըսուի թէ միակ պատասխանը Արուեստն է։ Անհաւատալին այն է, որ այս խօսքը կը հնչէ 1915էն տարի մը առաջ։ Նկարագրուածը աղէտ մըն է, կ'ըսէի վերը։ Ներքին աղէտ, 1915ի Ադէտէն իսկ առաջ պատահած։ Տակաւին չկան սրախողխող երեխաներ, հրոյ ճարակ գիւղեր, քանդուած քաղաքներ, անապատներու ճամբան բռնած մարդկային շարասիւններ։ Եւ սակայն, արդէն իսկ՝ Ադէտը պատահած է։ Հնամենի Ադէտ։ Համայնքը կ'ենթադրէ «համայնացում»։ Ադէտը հասած է հետեւաբար՝ համայնացումի սկզբունքին։

«Համայնք»ը անկարող դարձած է ինքզինք «համայնացնել»ու։ Ի՞նչ է այդ վերքը, որ կը հասնի մինչեւ «կեդրոն», որ մարդիկ կը վռնտէ կեդրոնէն, «համայնանալ»ու կարողութենէն։ Վերաւորուած է աստուածներ ստեղծելու, առասպելաբանելու ոյժը։ Համայնացումը կը կատարուի կերպարներու կանգնումով, ժողովրդական արտագրուութիւններու ճամբով։

Հասկնալի՞ է հոս Յոյներու աշխարհին հետ կապակցութիւնը, միշտ ներկայ Մեհեմեդի տղոց մտքերուն մէջ, Վարուժանի՛ ինչպէս Զարեանի՛։ Երբ իսկական թատրոնը ծնունդ կ'առնէ, կը փոխարինէ առասպելաբանումը, որ հասած էր ուրեմն իր շրջումի պահուն, զգալի դարձնելով էական սպառնալիք մը, որ կը վերաբերի համայնացումի սկզբունքին։ «Համայնք»ը (այս պարագային՝ Յոյներու քաղաք-պետութիւնը) վերջնական կործանումի մը եզրին կը գտնուի։ Բրտու-

թիւնը³³ պիտի ծաւալի, պիտի կործանէ ամէն ինչ: Այդ իրողութիւնը ցայտուն է Սոփոկլէսի «Իդիպոս Ինքնակալ»ին ինչպէս Եւրիպիդէսի «Պաքուհիներ»ուն մէջ: Այս է Յոյներու խորագոյն փորձառութիւնը: Համայնացման սկզբունքին կոտորակումը, Վերահաս Աղէտը, ամենակուլ բրտութիւնը: Ո՞ր կ'երեւի այդ «փորձառութիւն»ը: Մասամբ արդէն իսկ՝ առասպելաբանութեան մէջ: Բայց մանաւանդ Կրդ դարու ողբերգական թատերգութեան մէջ:

Երբ Վարուժան կը գրէ, թէ մեռած են «Հին աստուածները», կը յղուի անշուշտ Յոյներու աստուածներուն: Բայց այդ կը նշանակէ միայն որ Հայերը այսօր նոյն էական «փորձառութեան» մատնուած են: Եւ նոյն պարտականութեան առջեւ կը գտնուին՝ Արուեստով պատասխանել Աղէտին:

5. Սակայն, պատասխանը չի՝ դադրիր այդքանով՝ զարմանալի ըլլալէ: Ու նոյնքան զարմանալի՝ պատասխանին ընդհանրութիւնը: Կոտորակումին դէմ՝ Արուեստին վիճակուած «ամբողջացում»ը, համայնացում»ը:

Նախ Վարուժան՝ զանազան առիթներով: 1913ին, Սիւմանթոյի նուիրուած յօդուածին մէջ, կը գրէ թէ ժողովրդական արտադրութիւն հանդիսացող «բարբառներ»ը աղբիւրներ են, «հանք»եր, կամ «գանձ»եր, իբրեւ այդ՝ անյայտ, անանուն, ու զրական լեզուն է (այս պարագային՝ «գեղեցկագիտացած» լեզուն) որ լաւագոյն կերպով՝ պիտի «ցոլացնէ» լեզուին գանձերը, զանոնք անշուշտ բերելով «գեղագիտական» լոյսին մէջ: Բայց «գեղագիտացնել» կը նշանակէ «լեզուին վերադարձնել իր ամբողջական ձեւը»: «Գեղագիտացում»ը, այսինքն՝ Արուեստին վերապահուած պաշտօնը կապուած է այս ձեւով անմիջականօրէն՝ «ամբողջականացում»ի գործողութեան մը: Ասկէ ետք կու գայ Վարուժանի հռչակաւոր խօսքը. «Ու լեզուական այս ամբողջական ձեւը... յիմարութիւն է կարծել որ պիտի հաստատուի քերականներու, բանասէշներու... պարտադրութեամբ: Այդ բանը պիտի ընեն զրագէտ-զրագէտները իրենք»³⁴: Նոյն Վարուժանը, 1909ին, Թէոդիկին ուղղուելով՝ կը գրէր հետեւեալը. «Հայրենիքը զմեզ մեր անձէն խիստ հեռացուցած է: Պէտք է մեր սրտին նշխարները, որոնք երբեք միլիոն ժողովրդին մէջ բաժնուած են, հաւաքել, կեդրոնացնել մէկ կուրծքի տակ... գոնէ նուազ ժամանակուան մը համար՝ ի սէ՛ր Արուեստին»³⁵: Յստակ է որ ծանուցուածը հոս՝ «հայրենասիրական» քերթուածներու շարքէն յետոյ՝ աւելի «անձնական» բնոյթով

33. «Բրտութիւն» բառը կը գործածեմ violenceի իմաստով: Բառը ինքզինք պարտադրած է վերջին տարիներուն արեւմտահայերէնի մէջ:

34. Տե՛ս ՎԱՐՈՒԺԱՆ, Երկերու Լիակատար Ժողովածու, հատոր Գ., Երեւան, 1987, էջ 163:

35. Նոյն, էջ 408: Նամակը Գանդէն գրուած է, 30 Մարտ 1909ին: «Արուեստ» բառի գլխագրումը կը պատկանի Վարուժանին:

բանաստեղծութեան մը մշակումն է: Բայց Վարուժան իր «գեղազիտական» ծրագիրը կը բացատրէ նոյն բառերով, կոտորակները հաւաքելու եւ ամբողջացնելու նպատակը հաւասարեցնելով Արուեստի իրագործումին հետ: Հաւաքել, կեդրոնացնել վերջին պահուն, ինք կ'ըսէ՝ ենթարկուած է, ու կը փայլի վերջին ցոլավառումով մը:

Նոյն գաղափարը, գրեթէ բառ առ բառ, արտայայտուած է Օշականի կողմէ 1914ին, երբ կը խօսի արուեստագէտ անհատի մասին: «Անհատը կեդրոնացումն է ցեղին վառարանէն ցրուած բերանաւոր նըշոյններուն, իրենց երանգներուն ցոլավառ կամ շիջանուտ ամբողջութեանը մէջ» (Մ., էջ 38): Շիջանուտ ամբողջութիւնը կը փայլի վերջին պահուն, վերջին անգամ ըլլալով արուեստագէտին կատարած կեդրոնացումով: Անհատին կանգնումով՝ սկզբնական համայնացումը կը վերստացուի իր վերջալուսային ցոլքով, ու կը շիջի:

Նոյնպէս Զարեան՝ «Սակայն սքանչելի են եւ անոնք, որ մախաղը ունենին... մեկնեցան հայրենիքի Սիրտին ցրուած կտորները գտնելու համար» (Մ., էջ 37): Միշտ՝ կոտորակումին դէմ ամբողջացումի նուիրական պարտականութիւնը: «Սիրտ»ը, «կորիզ»ը, «կեդրոն»ը այն կէտն է, ուրկէ կը բխին «առասպելներ»ը, անանուն երգեցողութիւններ»ը³⁶: Ասոնք սակայն անյայտ են տակաւին: Պիտի յայտնուին, «զի Ոճը գտնուած պիտի ըլլայ: Ոճը ցեղին պատկերն է» (Մ., էջ 37): Ոճը անշուշտ ուրիշ բառ մըն է հոս՝ ըսելու համար «Արուեստը» - «Հայրենիքին Սիրտը, ցրուած ու բաժնուած՝ Արուեստին մէջ պիտի ըլլայ մէկ» (անդ):

Աւելի յստակ չէր կոնար գրուիլ ամբողջ սերունդին հասարակաց մտասեւեռումը, կատարեալ յաճախանքը: Աղիտալի կոտորակումը պատահած է, համայնացումի կորիզը պայթած է, շիջած: Ամբողջացումի եւ համայնացումի կոչը կ'անցնի պարտադրաբար Արուեստէն:

Զարեանի յատկանիշը սակայն այն է՝ որ ինք, ի տարբերութիւն Վարուժանի եւ Օշականի, կը հաւատայ նոր գալիք աստուածներու, «նոր առասպելի» մը (Մ., էջ 37): Կը հաւատայ ուրեմն որ, եթէ կրօնքէն վռնտուած ենք, «կրօնական շրջան»ը պիտի վերադառնայ: Այս կէտին շուրջ է որ կը դառնայ մասամբ Զարեանի վէճը Վարուժանի հետ: Բայց էականը կը մնայ ա'յն՝ որ Զարեան իր հռետորութիւնը կը ծառայեցնէ նոյն համակարգային մտածողութեան, ինչպէս Վարուժան եւ Օշական, նոյն դրոյթին, զոր առեւօք ամփոփած էի մէկ բառի մէջ՝ գրական կանգնումը: Այդ դրոյթի խորքին՝ կը գտնուի սկզբնական բրտութեան վերադարձին սպառնալիքը, ժողովեալը ժողովող ոյժին

36. Այս վերջին արտայայտութիւնը կը պատկանի Օշականին (Մեհեան, 3րդ համար), ու կը վերաբերի Կոմիտասի հաւաքող ու գեղազիտացնող միջամտութենէն առաջ՝ ժողովրդական արտադրութիւններու վիճակին:

կորուստը, եւ սկզբնական «արարք»ը կրկնելու ստիպողութիւնը: Ի՞նչ է սկզբնական արարքը կոտորակումին դէմ, այսինքն՝ սրբազնութեան հիմնաւոր պահը: Կերպարի մը կանգնումն է, որ կ'ամբողջացնէ «անամբողջ»ը, կը համայնացնէ ցրուեալը: Մեհեանի շրջանին ու ոգիին ներկայացուցիչները այդ կանգնումը կը վերագրեն Արուեստին: Իրենց գլխաւոր յատկանիշն է: Արուեստ կը տեսնեն արդէն իսկ, հոն ուր կայ կրօնքին հաւաքական «ծնունդ»ը: Զարեան՝ միւսներու կարգին:

Զարեան կ'աւելցնէ չնչին կէտ մը այդ դրոյթին, կէտ մը որ սակայն՝ էական կը թուի մեզի, ներկայ համագիրին մէջ: Կանգնող կերպարը ճիշտ է որ աստուած մըն է, աստուած մը պիտի ըլլայ: Բայց «Թատերական աստուած» մըն է, եթէ կարելի է ըսել: Համայնացումը կը սկսի Թատրոնով, կամ կը ծագի Թատրոնէն: Սկզբնակէտ թէ վախճանակէտ՝ Թատրոնը համայնացումի վայրն է: Զարեանին բերած այս յաւելեալ կէտը ամբողջովին համապատասխան է կանգնումի գլխաւոր դրոյթին: Թատրոնը ի հարկէ՝ արուեստ է, եւ ո'չ թէ կրօնք, մեր պատկերացումով: Բայց ա'յդ իսկ է դրոյթը, որքան ալ յարակարծական թուի մեզի:

Նոյնիսկ եթէ պատմականօրէն՝ արուեստը կու գայ կրօնքէն ետք, արուեստը կը գտնուի այսուհանդերձ՝ անոր սկզբնակէտին, որովհետեւ անիկա է որ կը կեդրոնացնէ, կը կերպարանաւորէ, կը «քանդակէ» ձիւնամարմին աստուածները:

Հոս վերջապէս՝ հասկնալի է, թէ ինչո՞ւ Թատրոնը պէտք է ըլլայ համայնատրոփ, unanime: Ի հարկէ՝ Թատրոնը ոչինչ է, եթէ չկարենայ համապատասխանել իր էութեան, որ է՝ սկզբնական համայնացումին վայրը հանդիսանալը: Թատրոնով՝ Զարեան կ'ուզէ կրկնել մարդկութեան (կրօնական մարդուն) ծագումը:

Ե.

Թատրոնը եւ սկզբնատիպ կերպարը

Ի՞նչ է «Թատերական աստուած» մը:

Մեհեանի 4րդ համարին մէջ, Զարեան կը գրէ հետեւեալը Եկեղեցւոյ մասին՝ «Հոն Յիսուս ամենամեծ դերակատարն էր, ներքնախոր ողբերգական դիմակը, շրջապատուած իր դասերով» (Մ., էջ 18):

Զարեան կը նոյնացնէ Հոս Յիսուս Դիոնիսոսին: Սկզբնական քրիստոնէութեան այս պատկերացումը կը յղուի ի հարկէ՝ Դիոնիսոսին նուիրադրօժուած «դաս»երուն, անոր ուղղուած երգերուն, անոր համար կառուցուած խորաններուն, անոր հովանաւորած դիմակաւոր

Թատրոնին, մէկ խօսքով՝ Յոյներու ողբերգական թատրերգութեան: Ինչ որ կը համապատասխանէ այն զուգահեռին, զոր Զարեան կ'ուզէր գծել Դիոնիսեան «թեմելէ»ին եւ քրիստոնէական խորանին միջեւ, «համայնատրոփ» թատրոնի երկու պարագաներուն միջեւ: Դժուարութիւնը կը դառնայ սակայն «դերակատար» բառին շուրջ, որ այստեղ՝ կրնայ նշանակել նոյնքան «փերսոնաժ», որքան՝ «դերասան»: Նրկուքը անշուշտ զանազանելի չեն: Շրջապատուող աստուածն է, երբ խօսքը Դիոնիսոսի շուրջ հաւաքուող կրօնական թափօրներուն մասին է, հոն ուր աստուածը իսկապէս ներկայ է: Բայց եթէ խօսքը թատրոնի մասին է, դերասանն է իսկապէս ներկայ եղողը, եւ ոչ թէ աստուածը: Զարեան տարբերութիւն չի՝ դներ երկուքին միջեւ: Նոյնպէս՝ «դիմակ»ը ստիպուած ենք հասկնալու երկու իմաստներով. դերասանին շօշափելի դիմակը, բայց նաեւ դերակատարը իբրեւ դիմակ, իբրեւ տիպար:

Ծանօթ է այս իմաստով Դիոնիսոսի նշանակութիւնը (գոնէ՝ նշանակութիւններէն մէկը) Յոյներու դասական աշխարհէն ներս: Թատրոնը հովանաւորող աստուածն է ան անշուշտ, բայց նաեւ դիմակաւոր աստուածը, այն մէկը՝ որուն երեւոյթն ու էութիւնը թատերական են, քանի որ կը ներկայանայ միշտ ծպտուած, միշտ նորանոր կերպարանքով: Կարելի է ատկէ հետեւցնել, որ իր էութիւնը էութիւն չունենալն է, ու ատոր մէջ տեսնել թատրոնի բուն նշանակութիւնը: Բայց պիտի չմտնեմ հոս՝ այդ վիճարկումին մէջ: Դիոնիսոսի միւս հանգամանքներէն մէկը, Նիցշէին կողմէ թերեւս ամէնէն շատ օգտագործուած՝ յօշոտուած, անդամահատուած աստուածն ըլլալն է, որ կը վերամիաւորուի ու կը վերակենդանանայ, իր կոտորակուած, ցրուած մարմինի վերյառնումով: Արեւմուտքի արդի մեկնաբանները դժուար կը հասկնան այս երկու տարբեր ու երեւութապէս անյարիր հանգամանքներուն միասնութիւնը³⁷: Մէկը թատերական էութիւնն է, զուտ դիմակաւոր էակ մը ըլլալը: Միւսը՝ այս պարբերական յօշոտումն է: Չեն հասկնար երկուքին կապակցութիւնը, որովհետեւ եւրոպան զգայնութիւն չէ զարգացուցած հաւաքականութեան մը կորիզին սպառնացող Ադէտին նկատմամբ: Յոյները ունէին անշուշտ այդ զգայնութիւնը, ամենախոր կերպով: Գիտէին, թէ ի՛նչ կը նշանակէ վախճանն ու կործանումը, որովհետեւ աւելի մօտ էին ծագումին: Գիտէին թէ քանդակումին մէջ կայ քանդումը: Գիտէին թէ ի՛նչ է ցրուածութիւնը, կոտորակումը, երեւոյթներ՝ որոնք արժանացած էին իրենց մօտ՝ աստուածային ներկայացուցչականութեան: Ի՞նչ է ուրեմն կապակցութիւնը աստուծոյ թատերականութեան եւ նոյն աստուծոյ կոտորակումին: Սկզբնատիպ կերպարին համայնացնող հանգամանքին մէջ

37. Հէնրիքս, Վերնան, Սեզալ: Ա՛յլ առիթով՝ պիտի վերադառնամ այս հեղինակներու դրոյթներուն:

է: Կամ փոխադարձաբար՝ այն իրողութեան մէջ, որ համայնացումը կ'ենթադրէ սկզբնատիպ կերպարներ: Անէութեան ու հուսկեան միջեւ տատանող կերպարով է սակայն որ կը սկսի թատերականութիւնը: Երբ Զարեան կը փորձէ բանաձեւել ու կը ծրագրէ կրկնել յունական «փորձառութիւն»ը, կը խորհի համայնական թատրոնի մը մասին, իբրեւ այն վայրը՝ ուր տեղի կ'ունենայ կերպարին կանգնումը, աստուծոյ քանդակ(ա)ումն ու յայտնութիւնը:

Դժուար է այս ամբողջը հասկնալ: Թերեւս: Բայց այդ պարագային՝ նոյնքան ու աւելի դժուար է հասկնալը, թէ ինչպէս Զարեան կրնայ Յիսուսը Դիոնիսոսին հաւասարեցնել, ու զայն նկատել թատերային աստուած մը: Քանդուող-քանդակուող-յայտնուող կերպարը երեւան կու գայ իբրեւ աստուած եւ իբրեւ դերակատար: Այդ իմաստով՝ Յիսուս ո՛չ միայն մեծագոյն, այլեւ առաջին դերակատարն է: Ի՛նչեւ առաջին ու մեծագոյն դերասանը, երբ չկայ տակաւին դերասանի ու դերակատարի միջեւ բաշխումը, երբ թանձրացեալ թատրոնը դեռ նոր պիտի ստեղծուի: Այլ խօսքով՝ սկզբնատիպ դերակատարն է, եթէ լաւ կը հետեւինք Զարեանի ըսածներուն: Սկզբնատիպ դերակատար-դերասանը, ինչպէս Դիոնիսոսը՝ դիմակներու աստուածը, իր դերը ո՛չ ոքի կը պարտի, ինքն է որ կը բարձրանայ բեմին վրայ, որովհետեւ ինքն է որ կը բարձրացնէ բեմը: Բեմին վրայ կը գտնուի սկիզբէն իսկ: Ինք կը ստեղծէ ինքզինք, ինք կը գրէ իր դերը: Ասոնք, որքան ալ յարակարծական թուին, համայնացնող կերպարին յատկանիշներն են: Ու ապշեցուցիչ բան է տեսնել որ Զարեան «կանգնում»ի այս տրամաբանութիւնը կը տանի մինչեւ ծայրը, երբ կը գրէ՝ «Յիսուսը իսկական ստեղծագործի եւ ինքնաստեղծի մեծաշուք օրինակն է» (Մ., էջ 18): Սկզբնատիպը, իբրեւ աստուած եւ իբրեւ դերակատար, կրնար ըլլալ միայն ինքնաստեղծ³⁸: Նոյն տրամաբանութեամբ է որ, ինչպէս բազմիցս բացատրեցի, սկզբնատիպ կերպարին յայտնութիւնը կը վերագրուի Արուեստին: Զարեան պիտի գրէ քիչ անդին՝ «...զայն կարելի է հասկնալ միմիայն դեղագիտական համակրանքով, արուեստագէտին յատուկ թափանցումով» (Մ., էջ 19): Ու կ'աւելցնէ՝ «Արուեստ է ան»: Ինչ որ իր լրումին կը հասցնէ սկզբնատիպ կերպարին բնութագրումը:

Յստակ է որ ըսուածները պատմական Յիսուսին կամ մինչեւ իսկ՝ քրիստոնէական Յիսուսին հետ ո՛չ մէկ կապ ունին: Կը վերաբերին սկզբնատիպին, առաջին դերակատարին:

38. Ու ա՛լ հետաքրքրական է դիտել որ, եթէ այս յօդուածն ալ Ֆրանսերէն թարգմանուած համարենք, «ինքնաստեղծ»ը մտածուած է ուղղակի հայերէն լեզուով, ու կոփուած ըստ պատշաճի, յարմարագոյն ձեւով, քանի որ չկայ անոր ֆրանսերէն համարժէքը, եթէ ոչ անհաւանական նորաբանութեամբ մը՝ auto-crée:

Սկզբնատիպ կերպարը ա՛յն է, որ ժողովուրդը կը դարձնէ ժողովեալ: Սկզբնատիպ կերպարին մասին է որ կը խօսի Ֆրէճօյէ 1910ին, Թոքեմ եւ Թաքուի վերջին գլուխին մէջ, ուր կը զարգացնէ նախ՝ սկզբնական ցեղախումբի հօր տեսաբանութիւնը, կամ առասպելը, այսինքն՝ մարդկային ընկերութիւններու ենթադրեալ ու վերակազմուած նախապատմութիւնը: Զարմանալի չէ, որ այդ վերլուծումը յանգի թատրոնի սկզբնաւորութիւնը նկարագրող հատուածի մը, ուր դերակատար-դերասանը (երկուքը անբաժան են տակաւին, քանի որ թատրոնը իր արարքով նոր պիտի հիմնուի) կը կրկնէ հօր սպանութեան հիմնաւոր արարքը, դառնալով ինքնաստեղծ, բուն ինքնաստեղծին փոխարէն: Ֆրէճօյէի մօտ՝ թատրոնը (այսինքն հոս՝ յունական Ողբերգութիւնը, իբրեւ թատրոնի յարացոյց) կը կրկնէ ժողովեալ ընկերութեան սկզբնաւորող արարքը, սկզբնատիպի ծնունդին պատմութիւնը: Բնականաբար՝ Ֆրէճօյէ չի՛ յղուի Յիսուսին, այլ Դիոնիսոսին: Այդ ձեւով նաեւ՝ Ֆրէճօյէ իր հին հաշիւները կը մաքրէ Նիցչէին հետ, անկէ քառասուն տարի ետք տալով երկրորդ «Ողբերգութեան ծնունդ» մը, քանի մը՝ էջի մէջ ամփոփուած³⁹:

Զարեան Նիցչէի ընթերցող էր, անկէ խոր կերպով ազդուած: Ֆրէճօյէեան իր ընթերցումները, եթէ ունեցած է, յայտնի չեն: Ամէն պարագայի՝ բացառուած է ըստ իս՝ որ 1914ին կարդացած ըլլայ Թոքեմ եւ Թաքուն: Յղացումներու մօտիկութիւնը, երկու պարագաներուն ալ՝ թատրոնին տրուած նշանակութիւնը (սկզբնատիպի յայտնութիւնը կը զուգադիպի թատրոնի սկզբնաւորութեան հետ) ցոյց կու տան միայն որ հոգեվերլուծումը իր կարելիութեան պայմանները, իր հողը կը գտնէր շատ հասարակաց տուեալներու մէջ, որոնցմէ օգտուած է նաեւ Հայոց Գրական Կանգնումը, այսինքն՝ Մեհեմեթի սերունդը:

Ժողովուրդը կը դառնայ ժողովեալ սկզբնատիպ կերպարի յայտնութեամբ: Զարեանի մօտ, պարագայական ու գրեթէ պայմանական պատճառներով, սկզբնատիպ կերպարը կը կրէ «Յիսուս» անունը: Զարմանալի չէ այլեւս Զարեանի այս «անհասկնալի» նախադասութիւնը, որ 78 տարիէ ի վեր՝ կը սպասէր իր ընթերցողին. «Յիսուսի հարցը մտեմօրէն կապուած է հայ ազգի մտաւորական եւ հոգեկան ապագայ կեանքի բախտին հետ» (Մ., էջ 19): Զարեանի եւ իր սերնդակիցներու բացարձակ մտասեւեռումն է այս ժողովուրդի գլուխին սպառնալիքը, անոր անժողով դարձած ըլլալը, կեդրոնական հնամենի աւերի մը ենթարկուած, եւ ասոր հետեւանքով՝ կեդրոնախոյս ոյժի մը անձնատուր: Այդ հիմնական «փորձառութիւն»ը առիթ կ'ըլլայ որ երեւան գայ

39. Աւելի չէի կրնար զարգացնել այս յղումը: Այլ առիթով, կը փորձեմ առաջարկել խնդրոյ առարկայ հատուածին թարգմանութիւնը, մեկնաբանական տուեալներով հանդերձ:

սկզբնատիպ կերպարի հարցն ու անհրաժեշտությունը: Այլ հարց՝ թե Զարեան միամտորէն կը հաւատայ նոր սկզբնատիպ կերպարի մը կարելիութեան, Յիսուսի, Դիոնիսոսի կամ ուրիշ հանգամանքով, փոխանակ կեդրոնական աւերը պեղելու, հոն բնակութիւն հաստատելու: Բայց դեռ կանուխ էր հաւանաբար այդ ընելու համար, ամէնէն սարսափելին չէր պատահած տակաւին: Կարեւորը հոս այն է՝ որ Զարեանի հաւատքն ալ իր կարգին՝ կը թարգմանուի «ապագայ թատրոն»ի եւ «ապագայ արուեստ»ի մտահոգութեամբ:

2.

Թատրոն եւ տիրապետութեան կամեցողութիւն

Զարեան պէտք չունէր Վարուժանին եւ Օշականին հանդիպելու, մտածելու համար «համայնատրոփ թատրոն»ի կարելիութեան մասին: Հանդիպումը սակայն երեւան կը բերէ «համայնատրոփ»ին կապակցութիւնը Պոլսեցիներուն երազած «համայնացում»ին եւ անոնց փոստած «կոտորակում»ին հետ: Տեսանք որ 1913ին արդէն իսկ՝ Զարեան կը գրէր՝ *le théâtre futur ... retournera dans son essence à la tragédie unanime du monde antique*: Բոլոր պարագաներուն՝ սպասուածն ու փնտռուածը սկզբնատիպ կերպարի «վերամարմնաւորում»ն է: Ինչպէս ըսի՝ Զարեանը հետաքրքրողը՝ թատրոնին ծագումն է: Կ'ուզէ որ ապագան կրկնէ այդ ծագումը: Կրկնութիւն մը որ չի՝ կրնար ըլլալ միամակարդակ վերադարձ մը «հին աստուածներուն», ինչպէս ինք կը կարծէր տեսնել Շանթի թատրոնին կամ Վարուժանի բանաստեղծութեան մէջ «Վերադառնալ «հին աստուածներուն» ինչպէս ոմանք տգիտօրէն կը խորհին, ըսել է մնալ առանց ոչինչի, վասնզի անոնք իրաւամբ հին են եւ մեռած» (Մ., էջ 19-20):

Վերջին հարց մը կը մնայ, բաւական դժուար, սկզբնատիպ կերպարի խնդրին հետ կապուած:

Ահաւասիկ ինչպէս կը նկարագրուի սկզբնատիպ կերպարի կազմութիւնը, յանուն Յիսուսի. «Ան սոսկալի կոուի մարդն է, կոիւ զոր մղեց ինքն իր դէմ... Յաղթել ինքզինքին, տէրն ըլլալ բոլոր առաքինութիւններուն եւ խորհուրդներուն, զորս անձդ կը պարունակէ իր մէջ, ըսել է՝ տիեզերական ոյժ դառնալ, ըսել է՝ աստուածանալ» (Մ., էջ 18):

Այս տողերը ամբողջովին նոր հորիզոն մը կը բանան մեր առջեւ, քանի որ հոս կը խօսուի աստուածացումի գործընթացին մասին, ուր աստուածացողը քանդակուած արձան մը չէ, ոչ ալ առաջին դերասան-դերկատարը, այլ մարդոց հետ ու ինքզինքին հետ բացառիկ յարաբե-

րութիւն մը մշակող անհատ: Ունինք հոս բացարձակ անհատի տեսաբանութիւն մը: Օշական, հարցը մասնաւորելով «ցեղ անհատ» գոյգին, բայց մնալով նոյն շրջագիծին մէջ, կը գրէ հետեւեալը. «Յեղին սարսուռներէն ամէնէն շատ ազդուողները պիտի ըլլան դարձեալ զօրաւոր ու մեծ անհատականութիւնները», «...անհատը կեդրոնացումն է ցեղի վառարանէն ցրուած բիւրաւոր նշոյլներուն» (Մ., էջ 38): Եւ Ջարեան՝ «Ուժեղ անձնաւորութիւնը, ստեղծագործը, հանճարը, որ կը տեսնէ ամէն բան, պիտի տեսնէ եւ ոճը...» (Մ., էջ 37): Այս յայտարարութիւնները մեծ անհատականութեան մասին «գրական կանգնում»ի համակարգի երկրորդական ոլորտներուն կը պատկանին: Առաջնակարգ ոլորտին մէջ կայ Վարուժանի հայեացքը աստուածային կերպարներու լուսաւոր էացումին մասին ու Ջարեանի ներկայ տեսութիւնը սկզբնատիպ դերակատարին մասին:

Վերջինը սակայն կարելի է կարգաւ իբրեւ տեսութիւն մը՝ տիրութեան կամ տիրապետութեան շուրջ. «...Տէրն ըլլալ բոլոր առաքինութիւններուն...»: Յաղթել իր անձին, տէրը ըլլալ անոր բոլոր կարելիութիւններուն, դառնալ տիեզերական ոյժ, ասոնք տարբեր ձեւեր են ըսելու համար Նիցչէի տիրապետութեան կամեցողութիւնը, Նիցչէի լեզուով՝ *der Wille zur Macht*⁴⁰:

Ջարեանին ըսածը, տեղերուն ընդմէջէն, ա՛յն է որ առաջին դերակատարը, սկզբնատիպ կերպարը կը կազմուի ա՛յն ատեն միայն, երբ այդ «դերակատար»ը կ'օժտուի տիրապետութեան կամեցողութիւնը բնորոշող բոլոր յատկանիշներով: Հոս յանկարծ՝ կը գտնուինք անծանօթ բնագաւառի մը առջեւ, ուր շատ մը հարցեր ու հարցումներ կը ծագին: Ի՞նչ է ի վերջոյ՝ «տիրապետութեան կամեցողութիւն»ը, ի՞նչ կապ ունի թատրոնին ու արուեստին հետ: Ի՞նչպէս հաշտեցնել Ջարեանի տարբեր տարազումները, որոնք խնդրոյ առարկայ կը դարձնեն ե՛ւ սկզբնատիպ կերպարը (ամենամեծ դերակատարը, ներքնախոր դիմակը, ինքնաստեղծի մեծաշուք օրինակը) ե՛ւ տիրապետելու կամքը: Գրական կանգնումի չրջանին ամէնէն յատկանշական դրոյթը ա՛յն է, որ Արուեստը, թատրոնը կան սկիզբէն իսկ, սկզբնատիպ կերպարի յայտնութեամբ, նոյնիսկ եթէ արուեստի ու թատրոնի դերը յայտնի կը դառնայ միայն վերջաւորութեան, երբ սկզբնատիպ կերպարը քայքայուած է, փլատակի վերածուած, եւ հաւաքականութիւնը կործանումի սեմին կը գտնուի: Եթէ լաւ չենք հասկնար ասոր յարաբերութիւնը տիրապետութեան կամեցողութեան հետ, ատոր պատճառը միայն ա՛յն է, որ համայնացնող կերպարին ծագման եղանակները խորհրդաւոր կը մնան: Աւելի՛ն՝ վարժած ենք «տիրապետութիւն»ը հասկնալու կա՛մ

40. Ֆրանսերէն կ'ըսեն՝ *volonté de puissance*, բայց *Macht*ի տարբեր իմաստները չեն համընկնիր ճշգրտօրէն *puissance*ին հետ:

կրօնական ու անհատական իմաստով (ինքզինքին յաղթել, աշխարհէն կտրուիլ, դառնալ մենակեաց ու առաքինի, ինչ որ ձեւերէն մէկն է տիրապետութեան կամեցողութիւնը գործադրելու), կա՛մ ալ քաղաքական իմաստով (տիրել ուրիշներու վրայ):

Զարեանի սերունդը մեզմէ լաւ կը հասկնար ըստ երեւոյթին՝ թատրոնի եւ տիրապետութեան միջեւ կապակցութիւնը: Ի. դարու հայ թատրոնի մեծագոյն իրագործումը՝ Լեւոն Շանթի գործը մէկ ծայրէն միւսը ի հարկէ «տիրապետութեան կամեցողութեան» թատրոնն է: Այդ գործին թափանցելէ յետոյ՝ թերեւս աւելի յստակ դրուին վերի հարցումները: Բայց այդ գործին թափանցելու համար, պէտք է մեր հայեացքը շրջափոխենք, ու անցնինք «անկարելի թատրոն»էն դէպի իրագործուած թատրոնը:

ՄԱՐԿ ՆՇԱՆՅԱՆ