

ԲԱՆԱՍԻՐԱԿԱՆ

ՅԻՇՈՂՈՒԹԵԱՆ ՄԱՐՄՆԱԽՈՐՈՒՄԸ ՈՐՊԷՍ ՏԵՔՍՏ ԵՒ ՏԵՔՍՏԱԽՈՐՈՒՄԸ ՈՐՊԷՍ ՄԱՐՄԻՆ ԳԷՈՐԳ ՏԷՐ-ԳԱՔՐԻԷԼԵԱՆԻ ԱՐՁԱԿՈՒՄ

Ժամանակակից հայ արձակի համատեքստում յուշագրական եւ ինքնակենսագրական ժանրերի տրանսֆորմացիաները յաճախ դուրս են գալիս անցեալի դէպքերի պարզ վերյուշի կամ վաւերագրութեան յաւակնութեան սահմաններից: Այս առումով գրական կարեւոր երեւոյթ է Գէորգ Տէր-Գաբրիէլեանի «Իմ մարմինը» պատմուածքների շարքը, որտեղ անձնական յիշողութիւնը վերածուում է պատմական տրամանների, տոհմական միֆոլոգիայի եւ մշակութային կոդերի վերծանում պահանջող բարդ նշանագիտական տարածութեան:

Այս յօդուածում քննութեան առանցքում են շարքի երեք պատմուածքները՝ «Երեսունեօթ»-ը, «Կարմիր կէտը» եւ «էս ուր եմ ես ընկել»-ը: Շարքի հիմնարար հայեցակարգը յենում է հերոսի գիտակցութեան էվոլյուցիայի վրայ: Մարմնի «արկածները» ոչ միայն ասոցիատիւ շարքերով մակաբերում են աշխարհի ընկալման եւ արձանագրման նշանային իրադարձութիւնները, այլեւ հեղինակը ջնջում է անձնական կենսաբանութեան եւ տեքստի միջեւ եղած սահմանները՝ մարմնական փորձառութիւնը, տոհմաբանական «աշխարհագրութիւնը» եւ տեքստի գոյաբանութիւնը միաւորելով անբաժանելի, բազմաշաւի ամբողջութեան մէջ:

«Երեսունեօթ» պատումը¹ յուշագրութեան ժանրը ներկայացնում է որպէս պատմական յիշողութեան եւ սուբյեկտիվութեան բարդ փոխյարաբերութիւն, որտեղ անցեալը ոչ թէ պարզապէս «վերականգնում» է, այլ նշանագիտորէն վերակառուցում: Ժանրային առումով տեքստը համապատասխանում է Ֆիլիպ Լէժէնի ինքնակենսագրական դաշինքի հայեցակարգին (հեղինակ = պատմող = հերոս)², սակայն հեղինակը գնում է աւելի հեռու՝ անձնական յիշողութիւնը վերածելով կոլեկտիւ տրամայի, որը բացայայտում է մշակութային կոդերի վերծանման միջոցով: Անցեալը յառնում է որպէս պալիմպսեստ, որտեղ պաշտօնական պատմութեան շերտերի տակից, ինչպէս Արարատի եւ Խրիմեան Հայրիկի նկարի դրուագում, ի յայտ են գալիս անհատական եւ ազգային յիշողութեան թաքնուած մակարդակները:

Պատումը կառուցուած է երկակի կողաւորման սկզբունքով. իւրաքանչիւր կենցաղային կամ պատմական իրողութիւն ձեռք է բերում խորհրդանշական նշանակութիւն: 1937 թուականը հանդէս է գալիս ոչ միայն որպէս ժամանակագրական միաւոր, այլեւ որպէս Իւրի Լոտմանի ձեւակերպած սեմիոսֆերայի կենտրոնական աղէտալի նշան՝ իւրատեսակ հակակրօն, որը սահմանում է խորհրդային տարածութեան «սեմիոփարքագծային» կողբքսը: Կարելի է ասել, որ հեղինակը համատեքստի գեղագիտական եւ գաղափարախօսական հակադրութիւնը բացայայտում է հետեւեալ կերպ. մինչ իրական անհատականութիւնները ոչնչացւում են, համակարգը ստեղծում է ժողովրդական-էպոսային արուեստի վերահսկելի սիմուլեակրներ:

Տեքստում հանդիպող «տուֆտա» հասկացութիւնը, որը հեղինակը ներկայացնում է

¹ Տե՛ս <https://kayaranmag.am/post/768>

² Տե՛ս Lejeune P., On Autobiography, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1938:

որպէս խորհրդային գոյաբանութեան հիմնաքար, կարելի է մեկնաբանել ժակ Դերիդայի դեկոնստրուկցիայի տեսութեան³ լոյսի ներքոյ: Այն այն հիմնարար դատարկութիւնն է, որի վրայ կառուցուած է խորհրդային ամբողջ համակարգը: Ծագելով ԳՈՒԼԱԳ-ի լեզուական իբր-մարգինալ միջավայրից՝ այն վերածուած է ամբողջատիրական հասարակութեան քաղաքատնտեսական գլխաւոր կողմի, որտեղ նշանակիչը՝ լեզուն, խոստումը, պլանը, ամբողջութեամբ կտրուած է նշանակեալից՝ իրականութիւնից:

Հեղինակը յստակ արձանագրում է այս սիմուլեացիոն շղթան՝ դպրոցական ձեւական առաջադրանքներից մինչեւ շինարարութեան մէջ ցեմենտի գողութիւնը, որն ի վերջոյ յանգեցնում է երկրաշարժի ողբերգական հետեւանքների: Բողոքի յարի սիմուլեակրների տեսութեանը լիովին համապատասխան՝ պատճէնը փոխարինում է բնօրինակին, իսկ ձեւացումը դառնում է կեցութեան միակ ձեւը: Դրան հակադրում է հեղինակ-հերոսի ամերիկեան կրթական փորձառութիւնը, որտեղ նշանը՝ ակադեմիական պահանջը, վերագտնում է իր օրգանական կապը իրական աշխատանքի հետ:

Մէկ այլ կարեւոր նշանագիտական միաւոր է հերոսի ակնոցը: Այն դադարում է լինել ընդամենը օպտիկական սարք, որը, ինչպէս յայտնի է, խորհրդային երեխաների միջավայրում ծաղրի էր արժանանում, եւ վերածուած է սոցիալական դիմակի, իսկ աւելին՝ ինքնութեան մանիֆեստի: Միխայիլ Բախտինի «տեսադաշտի աւելցուկի» գաղափարի համատեքստում ակնոցը հերոսին առանձնացնում է կոլեկտիվ մարմնական խաղերից՝ նրան վերածելով դիտորդի եւ վերլուծողի: «Հեղինակ = պատմող = հերոս» եռամիասնութիւնը բարդանում է՝ ակնյայտօրէն համալրուելով Ուրիշի հայեացքով:

Իսկ դպրոցական կոիւնների ժամանակ ակնոցը գետնին շարտելու արարողակարգը ձեռք է բերում մենամարտի ձեւոյցի նշանային արժէք. այն խորհրդանշում է Ռուբիկոնի անցումը՝ «նորմալ», «ստաբիլ» աշխարհից դէպի բանականութիւնից եւ քաղաքակրթական-տեխնոլոգիական աւելցուկից զուրկ, կատաղի ու բնազդային գոյամարտ՝ յանուն արժանապատուութեան: Արդեօք կարելի՞ է ասել, որ դա վերադարձ է դէպի «մեծ պատմութիւն»:

Պատումի երկրորդ մասը տեքստի մէջ աբսորբացնում է տոհմական միֆոլոգիան: Դերբենտը, Պարսկաստանը եւ Արաքսը յիշողութեան բեկորներ են, իսկ մէկից միւսին կատարուող ցատկերը սահմանում են ինքնութեան կիսատ կղզեակների սահմանները: Վալտեր Բենիամինի պատմութեան փիլիսոփայութեան համաձայն՝ անցեալի պատառիկները յառնում են ներկայի վտանգի պահին:

Դերբենտի հայկական եկեղեցու կորուստը եւ Արաքսի ափին տեղի ունեցած սահմանային անցումը միմեանցից թուացեալ հեռու բեկորներ են, որոնք շարքով ներկայացնում են տեղահանութեան ախտի շարունակականութիւնը՝ ասես բազմակէտ: Արշաւիր պապի եւ Անահիտ տառի վերադարձի պատմութիւնը կառուցուած է որպէս հերոսական էպոսի եւ ամբողջատիրական ժամանակի մեքենայի բախում: 1930-ականների՝ թէեւ «յետամնաց», սակայն ազատ ու բուրժուական Պարսկաստանի կեանքից խորհրդային իրականութիւն անցումը նշանաւորում է սահմանապահի զարմացած հայեացքով, որն ընդգծում է երկու անհամատեղելի աշխարհների սահմանագծի խախտումը:

Պատումի աւարտը՝ «Մայրս ծնունց» հակիրճ ձեւակերպմամբ, գործում է որպէս բացարձակ նշան, որը, ըստ Ռոլան Բարտի, պատում է պատմականացուած դիսկուրսի ամբողջականութիւնը եւ իրականութիւն վերադառնալու անդառնալի անմիջականութեամբ խոցում ընթերցողին: 1937 թուականի ահաբեկչութեան հետ համընկնող ծնուն-

³ Stéu Derrida J., Of Grammatology, Les Editions de Minuit, 1967.

դը դառնում է կեանքի պահանջի վերջնական նշանակիչը եւ յաւակնում վերականգնել ընդհատուած ժամանակների միջեւ եղած կապը:

Յուշագրութեան ժանրային տրանսֆորմացիաների համատեքստում դիտարկւած՝ «Կարմիր կէտը» պատմուածքը⁴ նոյնպէս հանդէս է գալիս որպէս յիշողութեան նշանագիտական վերակառուցում: Սուբյեկտիվ փորձառութիւնն այստեղ վերածուում է պալիմպսեստային տեքստի: Ժանրային այս առանձնայատկութիւնը հեղինակը խորացնում է՝ անձնական յուշը ենթարկելով նշանագիտական խորքային մշակման: Յիշողութիւնն այստեղ գործում է Պոլ Ռիկեօրի հերմենեւտիկայի սկզբունքով, անցեալի վերականգնումը ոչ թէ կորուսեալ իրականութեան հանդէպ կարօտախտ է, այլ այն ներկայի դիրքերից իմաստաւորելու փորձ: Այս տեքստում այդ փորձն իրագործուում է Մարտի 1-ի եւ Եան Պալախի ինքնահրկիզման տրամատիկ իրադարձութիւնների համադրման միջոցով:

Տեքստի կառուցուածքը յենւում է երկու հիմնական նշանագիտական առանցքների վրայ, որոնք կարելի է մեկնաբանել Ռոլան Բարտի *studium* եւ *punctum* հասկացութիւնների օգնութեամբ: Բարտը դրանք առաջադրել է որպէս լուսանկարի դիտարկումը վերլուծելու միջոցներ: Հաշուի առնելով գեղանկարի եւ լուսանկարի դերերը «Կարմիր կէտ» պատմուածքում՝ այդ հասկացութիւնները լիովին կիրառելի են նաեւ այն հասկանալու համար:

Studium-ն այստեղ այն կանոնակարգուած պատմական իրականութիւնն է, որի միջով անցնում է հերոսը՝ խորհրդային կաղապարուած կենցաղը, Պրահայի պահպանուած մշակութային միջավայրը եւ դպրոցական կարգապահական համակարգը: Սակայն այդ կարգաւորուած տարածութիւնը պարբերաբար խախտուում է *punctum*-ների՝ խոցող կէտերի ներխուժմամբ:

Հիմնական նշանը կարմիր կէտն է, որը սկզբում յայտնւում է Պարուհու խմբագրական գրչի, ապա՝ Յիրժիի կտաւների թաքնուած շեշտադրումների, իսկ վերջում՝ Եան Պալախի ինքնահրկիզման եւ Երեւանի փողոցներում Մարտի 1-ի արիւնալի հետքերի տեսքով: Կարմիր կէտի նշանը դառնում է այն կառուցուածքային տարրը, որը խախտում է պատմութեան՝ թւում է անկապակցուած իրադարձութիւնների շղթայական-գծային հոսքը եւ, միմեանց կապելով բոլոր պատումները, նորովի իմաստաւորում դրանք:

Մարմինը պատմուածքում վերածուում է սոցիալական եւ քաղաքական նշանների դրոշմման տարածութեան: Տաբատի վրայի թաց լաքան, փողկապի խեղդող հանգոյցը («վզնոց՝ շան պէս»), ինչպէս նաեւ կօշիկի քուղերը կապելու անկարողութիւնը մարմնի անյարմարութեան, սոցիալականացման տրամայի եւ համակարգին յարմարուելու դժուարութեան նշաններ են: Հերոսի ինքնընկալումը մշտապէս միջնորդաւորուած է Ուրիշի հայեցքով. հօր տուած «Չաւլի Չապլին» կողը կամ Պրահայի փողոցներում «Միսթր Բինի» դիմակի կրումը ցոյց են տալիս, թէ ինչպէս է ներքին տագնապը ծիկրակում սոցիալական վարքի արտաքին կաղապար-պարտադրների կեղեւի տակից:

Հեղինակը հակադրում է երկու մշակութային տոպոս՝ չեխական «պահպանողականութիւնը», որտեղ պատմութիւնը նիւթականօրէն մշտապէս վերականգնում է, եւ հայկական ճակատագրի «կողը», որտեղ «նիւթը» մշտապէս ներկայանում է աւերակի տեսքով, իսկ յիշողութիւնը նմանում է մագոխիստական հրկիզման:

Երկու աշխարհների հանդիպումը մարմնաւորուում է Յիրժիի կտաւների գունային համակարգում: Հայկական բնականարների հրացոլքային կարմիրը եւ չեխական կանա-

⁴ Տե՛ս <https://kayaranmag.am/post/1053>

չամշուշոտ կտանների անկիւններում թաքնուած կարմիր կէտերը, «կարմիր թելի պէս», փոխկապակցում են պատումի առանձին իրադարձութիւնները՝ դրանք վերածելով փոխլրացնող բազմաշափութեան:

Պատմուածքն աւարտում է յիշողութեան իւրօրինակ խտացմամբ, որն ասես Դէլեօզի եւ Գուատարիի յայտնի ռիզոմը լինի: Մոխրով լի սափորի կողերին դրոշմուած հիերոգլիֆներում խտանում են պատմութեան, անձնական կեանքի, Շվեյկի, Մարտի 1-ի եւ Պարուհու դասի բոլոր իմաստային թելերը՝ մահը դարձնելով յիշողութեան բազմաշերտ սափոր, սակայն՝ առանց մեղամաղձութեան, թեթեւակի յումորով շաղախուած:

«էս ուր եմ ես ընկել» պատմուածքը⁵ յուշագրական արձակի բարդ տրանսֆորմացիայի եւս մէկ օրինակ է. անձնական եւ տոհմական յիշողութիւններն այստեղ ներկայանում են որպէս անտարանջատելիօրէն միահիւսուած դիսկուրսիվ ընթացք: Հեղինակային գիտակցութիւնը հոսում է անձնական տրամաներից դէպի «տոհմաբանական» աշխարհագրութիւն, մարմնական յիշողութիւնից՝ դէպի լեզուական էքսպանսիա: Այս կառուցուածքը երկխօսութեան մէջ է Մարսէլ Պրուստի կորուսեալ ժամանակը վերականգնելու մեթոտի հետ: Սակայն, եթէ պրուստեան տեքստում զգայական յիշողութիւնն է բովանդակութեան հիմքը, ապա այստեղ այդ դերը ստանձնում է նշանների, էվֆեմիզմների եւ լեզուական տաբուների քննադատական վերլուծութիւնը: Դա սոյն տեքստի ժանրը դարձնում է է՛լ աւելի խայտաբղէտ՝ աւելացնելով դրան նաեւ հրապարակագրութեան եւ կամ ոչ-գեղարուեստական էսսէի տարրեր:

Հեղինակն էվֆեմիզմը՝ (թերասացութիւն), դիտարկում է ոչ թէ որպէս լեզուական հնարք, այլ որպէս սոցիալ-քաղաքական եւ մշակութային կառավարման մոդել: Տեքստն սկսում է մօր պատմած յիշողութեամբ՝ Շիլաչիում հողի տակից դուրս եկող «սխալ ոսկորի»՝ գանգի մասին: «Իշմար տալու», ուղիղ խօսքից խուսափելու այս ոճական միջոցը հեղինակը կապում է «արեւելեան» արխայիկութեան ու տաբուների համակարգի, ինչպէս նաեւ բոլշեւիկեան-ստալինեան տոտալիտար մշակոյթի հետ, որտեղ ֆիզիքական գոյութիւնը պահպանելու կարեւոր պայմաններից մէկը սեփական մտքերն ու խօսքը քօղարկելն էր:

Ռուան Բարտի՝ նշանի զրոյական աստիճանի տեսութեան համատեքստում մօր էվֆեմիստական լեզուն հանդէս է գալիս որպէս պաշտպանական մեխանիզմ, որի դէմ պատանի հերոսն ապստամբում է՝ փնտռելով ուղիղ եւ բաց խօսքի «արեւմտեան» մոդելը: Սակայն հէնց մօր հետ գիշերային երկար վէճերի ընթացքում է ձեւաւորում հեղինակ-հերոսի ռեֆլեքսիվ գիտակցութիւնը:

Վէճը բովանդակային հարթութիւնից պրագմատիկ մակարդակ տեղափոխելու կարողութիւնը դառնում է նշանագիտական այն հմտութիւնը, որը հեղինակ-հերոսին հնարաւորութիւն է տալիս վեր կանգնելու իրավիճակից եւ նոր հայեացքով դիտարկելու թէ՛ իրեն, թէ՛ ծնողների՝ իրենց հասարակարգում ունեցած փորձառութիւնը:

Մարմնականութեան սեմիոտիկան պատմուածքում արտայայտւում է կենսաբանական աճի եւ նիւթական մաշուածութեան համագրութեամբ: Մօր ձեռքերի կոփուած, ցաւի հանդէպ անզգայ մատները, հերոսի՝ սթրեսի ազդեցութեամբ արագ աճող եղունգներն ու թրաշը, ինչպէս նաեւ սպիտակող եւ յանկարծ, «ստաբիլ» կեանքին վերադառնալու դէպքում, ինքնաբերաբար սեւացող ու կարճացող մազերն արտայայտում են «կեանքի մէջ ընկածի» ապրելու ներքին լարուածութիւնը:

Ժակ Դերիդայի դիֆերանսի եւ տեքստի գերակայութեան տեսութիւնների համա-

⁵ Տե՛ս <https://kayaranmag.am/post/2165>

տեքստում այդ սթրեսի դեմ պայքարելու գլխավոր միջոցը դառնում է նիւթականութեան մերժումը՝ յօգուտ աննիւթ, նշանային տեքստի: Դաշնամուրը, կիթառն ու մուշտակը ներկայացնում են որպէս անցողիկ նիւթական բեռ, մինչդեռ տեքստն ու լեզուն հայոց իրականութեան մէջ կարծես այն միակ աննիւթ հարստութիւնն են, որը կարելի է շալակել եւ տանել «կեանք» կոչուող այս գաղթի՝ քեզ վիճակուած ճանապարհներով:

Արտօ Չաքմաքչեանի «Քայլող մարդը» արձանի պատմութիւնն այս գաղափարի հերթական հաստատումն է. նիւթականը հայրենիք եկաւ միայն այն ժամանակ, երբ հեղինակն այլեւս չկար: Նոյն համատեքստն է ամրապնդում Աստղիկ հօրաքրոջ՝ իր որդեգրած տղային՝ Հրաչիկին ուղղուած «ծելեվիզըր ջան» արտայայտութիւնը. լիարժէք ընտանիքի եւ մանկան՝ գուցէ եւ փրկուած կեանքի արժէքներն այն նշանագիտօրէն արտայայտում է ժամանակի խորհրդային կենցաղի նիւթական «բարձրագոյն» խորհրդաճանիշով:

Պատմուածքը շարունակում է ներկայացնել շարքի նախորդ գործերում եւս արտայայտուած տոհմաբանական եւ տարածական ապակենտրոնացումը: Գանատայում յայտնուած ազգականների հետ կապի հաստատումը, Թեհրանից փախած եւ Թորոնթոյում հանգրուանած տատիկների կերպարները, որոնք խօսում են Սենթ Փեթերսպուրկի Սմոլնիի ինստիտուտի հին ռուսերէնով, ձեւաւորում են Միխայիլ Բախտինի յայտնի քրոնոտոպի իւրայատուկ մոդելը:

Թորոնթոյի տանը նստած կատուն, որը, գլուխը թեքած, լսում է փեթերսպուրկեան ռուսերէնով խօսող Թեհրանցի հայ կանադուհի տատիկներին, դառնում է պատմական տեղաշարժերի եւ մշակութային բազմաշերտութեան խտացուած խորհրդանիշ՝ կապւելով նիւթականութեանը նետուած մարտահրաւէրին. չկայ տեղի պարագայի ստաբիլութիւն: Ի՞նչն է, ուրեմն, այն մնայունը, որին կարելի է ապաւինել. միայն տե՛քստը: Բայց ի՞նչ է աննիւթը՝ բալասա՞ն, փախուստ ցաւի՞ց, խորամանկութիւն: Արդեօք աննիւթը կարո՞ղ է ապրել առանց նիւթականի: Ո՞ր է տանում մտքի այդ գիծը, որը պարբերաբար բնորոշ է լինում հայ մտածողներին՝ արհաւիրքների համատեքստում: Թւում է՝ հեղինակը հին միտք է արտայայտում, սակայն այն ներկայացնում է հետաքրքիր ձեւով «փաթեթաւորուած»: Իսկ սեփական մարմնի նկատմամբ ֆիքսուածութիւնը, ի տարբերութիւն, ասենք, «մեր հողերի» նկատմամբ ֆիքսուածութեան, կարելի՞ է համարել անհատապաշտ կոսմոպոլիտիզմի արտայայտութիւն: Հարցեր, հարցեր...

Պատմուածքի աւարտին հեղինակային ձայնը վերածւում է աշխարհով մէկ սփռուած, «ամէն գոյնի ու ամէն ցեղի» դարձած տոհմի հաւաքահունչ գոչի: Հայերէնը՝ որպէս աննիւթ գանձ, պահպանելու աւանդական դիսկուրսը հեղինակը նախ ենթարկում է դեկոնստրուկցիայի՝ այն անուանելով «էդ զգուցեցրած դարաւոր երգը», սակայն վերջնարդիւնքում վերահաստատում է որպէս աշխարհին մատուցուելիք գլխավոր ծառայութիւն:

Նոսեկ Յիրժիի՝ չեխ Գէորգի կերպարի վերադարձով փակում է ամբողջ շարքի լէյտմոտիվային շրջանակը: Հերոսը յիշում է «պայթուցիկ» նիտրոգլիցերինով սիրտը խաղաղեցնելու՝ իր հայրիկի սովորութիւնը եւ խաղում այն հանգամանքի հետ, որ ինքն ուղեղն ու ողնուղեղը սրտից աւելի կարեւոր է համարում, ուրեմն՝ դեռ կարիք չի ունեցել «պայթուցիկ» խմելու: Գաղափարը, ըստ երեւոյթին, այն է, որ, պարզապէս յուզուելուց բացի, հարկաւոր է իմաստ գտնել ամէն ինչում, այդ թւում՝ յուշերի հոսքում: Պատմւածքը, այսպիսով, գործում է որպէս յուշագրական մեքենայ, որը «էս ուր եմ ես ընկել» էկզիստենցիալ հարցադրումից ճանապարհ է հարթում դէպի այդ հարցի պատասխանը

գտնելու ազատութիւն՝ լեզուի, տեքստի եւ տոհմական վերածննդի բանական իմաստաւորման միջոցով:

«Իմ մարմինը» շարքի երեք պատմուածքների համադրական քննութիւնը ցոյց է տալիս, որ Գէորգ Տէր-Գաբրիէլեանը ձեռնարկել է գրական փորձարարութիւն, որտեղ մարմինը, յիշողութիւնը, լեզուն եւ կեանքը գործում են որպէս փոխկապակցուած նշանագիտական միաւորներ: Շարքի պատմուածքներում մարմինը հանդէս է գալիս որպէս աշխարհի ճանաչման, յիշողութեան պահպանման եւ իմաստի որոնման յաջողութիւնը չափող ցուցիչների հաւաքածոյ:

Պատմուածքներում մարմինը ներկայանում է որպէս ժամանակի, յիշողութեան եւ պատմութեան կրիչ: Սկզբում այն խոցելի եւ փոփոխական կենսաբանական նիւթականութիւն է, սակայն աստիճանաբար նրա սահմաններն ընդարձակւում են՝ ընդգրկելով աշխարհը: Այդ աշխարհը մեծ է, անընդհատ ընդարձակւող եւ, ուրեմն, իռացիոնալ: Սթրեսի ազդեցութեամբ արագ աճող եղունգները, թրաշը, սպիտակող մազերը կամ այրոցի հանդէպ անզգայ մատները դառնում են ներքին հոգեվիճակի եւ անցնող ժամանակի բախումների արտայայտութիւններ: Կը յաջողուի՞ արդեօք վերաիմաստաւորել մարմնի աւանդական խորհրդանիշները՝ սիրտը փոխարինելով ուղեղով եւ ողնուղեղով՝ որպէս մտածողութեան, ռեֆլեքսիայի եւ ինքնաճանաչման կեդրոններ, իսկ նիւթականը՝ «աննիւթ» իմաստներով, թէ՞ այդ մտալիցացումը կը մնայ զուտ «ուղեղային»:

Շարքի առանցքային գաղափարներից մէկը, ինչպէս արդէն նշեցինք, աննիւթի գերակայութիւնն է նիւթականի նկատմամբ: Այն աշխարհում, որտեղ տներն ու գոյքը կորստի են մատնւում, իսկ աշխարհագրական սահմանները մշտապէս փոփոխւում են, միակ պահպանելի արժէքը դառնում է տեքստը: Դաշնամուրը, կիթառը կամ մուշտակը ներկայացւում են որպէս անցողիկ նիւթական իրեր, մինչդեռ լեզուն, յիշողութիւնը եւ գրականութիւնը վերածւում են այն միակ ժառանգութեան, որը հնարաւոր է պահպանել եւ փոխանցել՝ անկախ ժամանակի ու տարածութեան սահմաններից ու ելուզակութիւնից: Այս համատեքստում տեքստը՝ որպէս ստեղծագործական գործընթացի արդիւնք, դառնում է մարմնի շարունակութիւնը:

Հեղինակի կառուցած աշխարհը միաժամանակ տեղային եւ համաշխարհային է: Երեւանը, Շիրաչին, Դերբենտը, Արաքսը, Թեհրանը, Թորոնթոն, Կալգարին եւ Զալցպուրկը ձեւաւորում են յիշողութեան միասնական տարածութիւն, որտեղ տոհմի պատմութիւնը վերաճում է գրեթէ համամարդկային փորձառութեան: Աշխարհագրական այս բազմազանութիւնը գուցէ կը քայքայէր ինքնութիւնը, եթէ այն նիւթական լինէր, սակայն աննիւթի պարագայում այն ընդգծում է լեզուի եւ մշակութային յիշողութեան միաւորող դերը՝ տեքստայնացնելով ընդհանուր փորձառութիւնը:

Այսպիսով, «Իմ մարմինը» շարքում մարմինը յաւակնում է տարածուել լեզուի, յիշողութեան, մշակոյթի եւ տեքստի մէջ: Հէնց այս առանցքային փոխաբերութիւնն է շարքը դարձնում ժամանակակից հայ արձակի ինքնատիպ օրինակ՝ առաջարկելով մարմնի, նիւթականի, յիշողութեան եւ տեքստի փոխյարաբերութիւնների բազմակողմանի մեկնաբանութիւններ, որոնք մարմնաւորւում են դրուագ-նշան-խորհրդանիշ-իմաստ քառամիասնութեան մէջ: