

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹԻՒՆ ԵՒ ԿԵՍՆՔ

Մօրիս Մէտտէրլինկ եւ նրա Մօննա Վաննա դրաման:

Ա.

Մօննա Վաննա... Այս անունը կարգալիս տկամայ միտս եմ բերում մի ուրիշ «Մօննա», նոյնպէս պատմական, նոյնպէս հռչակաւոր:

Լէօնարդօ Դա Վինչիի Մօննա Լիզան է աչքիս առաջը դալիս, որը լալանի է նոյնպէս Զիօկօնդա անուամբ: Հանճարեղ գեղարուեստագէտի ամենայնոք պատկերներէց է դա, որ իբրեւ անհասանելի կատարելութիւն մնացել է մեզ ժառանգութիւն վերածնութեան շքեղ դարից: Լէօնարդօ Դա Վինչիին Մօննա Լիզան պատկեր չէ, այլ մի կենդանի էակ, մաքուր խելացի հալեացքով, գեղեցիկ տիպարով և տարօրինակ ժպիտով: Ա՛խ այդ ժպիտը, այդ ժպիտը...

Ինչ թւում է, թէ Մէտտէրլինկը իր հերոսուհուն ստեղծելիս գտնուելիս է եղել իտալացի նկարչի նշանաւոր պատկերի ազդեցութեան տակ և գուցէ այդ պատկերն է զրդել բէլգիացի դրամատուրգին իր վերջին գրամայի գործողութեան ասպարէզի համար ընտրել վերածնութեան շրջանը:

Մօննա Վաննան Մօրիս Մէտտէրլինկի նորագոյն գրաման է: Դեռ ոչ մի տեղ լոյս չտեսած, դեռ ոչ մի բեմի վրայ չխաղացուած այդ պիէսը այս ամառ բաւականին մեծ աղմուկ հանեց: Լօնդօնի գրաքննչական տետանը Մէտտէրլինկի գրաման անբարոյական գտնելով — թոյլ չտուեց ներկայացնել թատրօնում: Նշանաւոր գրական և բեմական գործիչների բողոքը ազդեցութիւն չունեցաւ: Այն ժամանակ կազմուեց «Մէտտէրլինկեան ա-

կումբա, որի բնակարանում և ներկայացուեց այդ պիեսը։
Վարելի էր կարծել, որ այդ բոլոր աղմուկը սարքովի է,
մտնաւանդ որ հեղինակը գէկադէնտների. գլուխ է հա-
մարւում։ Սակայն երբ դրաման լոյս տեսաւ տպագրու-
թեամբ, երբ բացի Լօնդօնից ներկայացուեց և Պարի-
զում, երբ գրական և թատրօնական քննադատները
պիէսի մասին ամենահամակրական կարծիքներ լայտնե-
ցին—հասկացուեց, որ Մէտէրլինկի Մօննա Վաննան իս-
կապէս մի նշանաւոր գրուածք է։ Եւրօպական հասա-
րակութիւնը հետաքրքրուեց այդ «անուն հանած» դրա-
մայով և նրա հեղինակով. լոյս տեսան պիէսի նոր հրա-
տարակութիւնները և թարգմանութիւնները, Մէտէր-
լինկի մասին գրուեցին յօդուածներ, նրա գրական գոր-
ծունէութեան մասին ուսումնասիրութիւններ։ Մօննա
Վաննան դառաւ ներկայ սէզօնի հետաքրքրական պիէս-
ներից մէկը։ Պարիզում Մօննա Վաննայի գերում դուրս
եկաւ Մէտէրլինկի կինը, և խօսք կայ Սառա Բէրնարի
մասին, թէ նա էլ խաղալու է նոյն դերը։ Ռուսաստա-
նում Մօննա Վաննան ներկայացուեց Պետերբուրգում,
Սպէտայում, Կիևում, Թիֆլիսում և այլ քաղաքներում։
Ասում են թէ տաղանդաւոր տիկ. Սիւանոյշը նոյնպէս
մտադիր է դուրս գալու այդ դերում։

Հասկանալի է, որ ընթերցող հասարակութիւնը ա-
ւելի մեծ հետաքրքրութիւն ցոյց տուեց և գէպի հե-
ղինակը, նրա կեանքը և առաջուայ գրուածքները։ Նոր
գրող չէ Մէտէրլինկը և ոչ էլ անշան. բայց դրանք
ի հարկէ գրաւականներ չեն, որ հայ ընթերցողները
նրա հետ ծանօթ լինեն։

Մէտէրլինկը բէլգիացի է։ Վաղամեռիկ ժուժ Ռօ-
դէնբախի ¹⁾ հետ միասին նրանք բէլգիական նորագոյն
գրականութեան սիւներն են։ Երկուսն էլ տաղանդաւոր,
երկուսն էի առօրեայ կեանքից դուրս սաւառնող, եր-

¹⁾ Ժ. Ռօդէնբախի գրուածքների ընտիր ժողովածուն
կազմել և թարգմանել է ռուսերէն տիկին Մ. Վեսելովսկայա,
իսկ գրքուկի լուս. ջաբանը—Ռօդէնբախի մասին—գրել է լատ-
ինի պ. Լարի Վեսելովսկին. (Տես Прилея Тумановъ. Посмерт-
ные рассказы ж. Розенбаха. пер. М. Веселовской.

Վուսն էլ կեանքի արժէքը լաւ հասկացող, երկուսն էլ սիւմբուլներով խօսող — նրանք նշանաւոր տեղ են բռնում նորագոյն գրականութեան մէջ, ոչ միայն բէլգիական կամ ֆրանսիական ալլ և ընդհանուր:

Մ. Մէտտէրլինկը ծնուել է 1862 թ.: Գրական ասպարիզի վրայ անուն վաստակեց 1890 թուականին իր serres chaudes (Ջերմանոցներ) տարօրինակ անունը կրող բանաստեղծութիւնների ժողովածուով: Գրքի տալիսօրինակ վերնագրին համապատասխանում էր աւելի եւս տարօրինակ բովանդակութիւն: Ոտանաւորները՝ դէկադէնտութեան և սիւմբուլականութեան Վերջին խօսք՝ էին ներկայացնում:

Թող ընթերցողը ինչ ների, եթէ ես այստեղ մի քիչ կանգ առնեմ և մի քանի խօսք նուիրեմ դէկադէնտական գրականութեան:

Իմ՝ Զօլաի յիշատակին նուիրուած յօդուածիս ընթերցողը գիտէ թէ որ աստիճանի մեծ նշանակութիւն էր տալիս հանգուցեալ մեծ վիպասանը՝ իրականութեանը, փաստերին: Միայն այն, ինչ որ մենք տեսնում ենք, ինչ որ գիտենք, ինչ որ գիտութիւնը հաստատօրէն բացատրել է — միայն այդ տեղ էր գտնում նրա վէպերի մէջ: Գրական (պօզիտիւ) փիլիսոփայութեան և բնական գիտութիւնների զարգացման հետեանքն և ազդեցութիւնն էր դա: Զօլան իր աշակերտներով երկար տարիներ իշխող էր գրական ասպարիզի վրայ: Բայց արդէն 80-ական թուականներին սկսուեցին դժգոհութեան ձայներ ծալրալեզ ընապաշտութեան դէմ և ահա կամաց-կամաց երևան են գալիս նոր գրողներ, նոր ուղղութեամբ, նոր նպատակներով, նոր պահանջներով: Երբ 1891 թուականին Echo de Paris թերթի աշխատակից Ժիւլ Զիւրէն այցելել է Զօլային նրա կարծիքն իմանալու համար գրականութեան մօտաւոր և հեռավոր ապագայի մասին — Զօլան կատակով հարցրել է նրան «Ի՞նչ է, պարոն, եկաք ստուգելու մեռած եմ ես թէ կենդանի»: Ապա Զօլան խոստովանել է, որ նատուրալիզմի փոխարէն երևան է գալիս իդէալական ուղղութիւնը, որոնց խառնուրդը կտայ ապագայում մի նոր ազատական նատուրալիստական ուղղութիւն: Այդ իդէալիստները, որոնք եկան իրական

գրականութեան ծայրահեղութիւնների հետ կոռուելու, զանազան ուղղութիւնների ներկայացուցիչներ էին:

Այդ նորագոյն գրողների այն շրջանը, որ չբաւականանալով իր բողոքով նատուրալիզմի դէմ, կամեցաւ ցոյց տալ գրականութեան նոր ճանապարհներ - յատնի է «դէկադէնտ» անունով: Սակաւ առ սակաւ այդ դէկադէնտները երևացին գրական և գեղարուեստական ասպարէզների բոլոր ճիւղերի վերայ՝ նկարչութեան մէջ, քանդակագործութեան, ճարտարապետութեան (մօդէսնստիլ), գրամալի, եղբերեղութեան, վիպասանութեան մէջ և այլն: Իրականից զգուած նրանք բաւականութիւն էին փնտրում ուրիշ աշխարհում, աւելի իդէալական քան մեր առօրեայ կեանքը, աւելի վերացական և անհոսկանալի քան Զօլայի փաստերը և դօկումէնտները: Նրանք չէին ուզում Զօլայի նման սովորեցնել, այլ միայն ազդել մեր զգացմունքների վերայ և մեր մէջ այն տրամադրութիւնն առաջացնել, որ տրամադրութեան տակ ստեղծում է ինքը բանաստեղծը: Իրա համար դէկադէնտները ստիպուած են աւելի մեծ նշանակութիւն տալու ձևին, մինչև իսկ գեղարուեստի և գրականութեան նոր ձևեր ստեղծել: Մասնաւորապէս բանաստեղծութեան մէջ նրանք մեծ նշանակութիւն էին տալիս տառերին, նրանց գործածութեան և դասաւորութեան: Օրինակ կամենալով ընթերցողի մէջ տխուր տրամադրութիւն առաջացնել, նրանք գործ են ածում ոտանաւորի ամեն մի տողում մի քանի անգամ ն (ո) տառը - դիւրութեան այդ նօտան: Տաղանդաւոր դէկադէնտները, — ինչպէս Բոդլէրը կամ Վէրլէնը, — այդ նորաձեւութիւններից հիմնուելով տուին բազմաթիւ գեղեցիկ, վերին աստիճանի ինքնուրոյն և երաժշտական ոտանաւորներ: Սակայն նրանց ետեւից եկան հարիւրաւոր հետեւողներ և իրանց խելքին զուտ ալով ապականեցրին գրականութիւնը անճաշակ ոտանաւորներով, անմիտ նախադասութիւններով, աներես նկարագրութիւններով, անբնական զգացմունքներով և շինծու տրամադրութիւններով: Իրանք էին այդ տաղանդից զրկուած զօռով բանաստեղծները, որ դէկադէնտութիւնը լուրջ ուղղութեան փոխարէն ծաղրի առարկայ դարձաւ: Եթէ սկզբից նոր

գրականութիւնը «դէկադանս» էր անուանուում այն պատճառով, որ լուրջ և կլասսիկ գրականութեան տեղն էր ուզում բռնել և լիշեցնել էր տալիս նոյն այդպիսի մի օրինակ Հռովմէական գրականութեան պատմութիւնից — լեռով դէպքանս խօսքը միայն «անկման շրջան» էր որոշում:

Ինսնական թուականներին դէկադէնտները իշխող էին գրականութեան մէջ, թէպէտ և լուրջ քննադատները չէին դադարում հարուածել և հալածել այդ ինքնակոչ գրական վերանորոգիչներին: Մէտտէրլինկի բանաստեղծութիւնների ժողովածուն հանդիպեց երկու միմեանց հակասող քննադատական ուղղութիւնների՝ մէկը Մէտտէրլինկին աշխատեց երկինք բարձրացնել, միւսը, դրանց թուում և Մ. Նորդաուն՝ Մէտտէրլինկին հոգեկան հիւանդ անուանեց: Եւ դա զարմանալի չէ քանի որ Մէտտէրլինկի երկրպագուները դէկադէնտներն էին, իսկ Նորդաուն այդ ուղղութիւնն հիւանդ ուղեղի ծնունդ է համարում: Մէտտէրլինկը իր այդ ոտանաւորների մէջ տրտալատում է — օգտուելով դէկադէնտների բոլոր նոր ու տարօրինակ ձևերից — իր թախիծը և ճնշուած տրամադրութիւնը: Նա մի շարք միմեանց հետ կապ չունեցող նախադասութիւններով աշխատում է նկարագրել տանջւողների պատկերները. առանց բայեր գործածելու — նա պատկերական նախադասութիւններ է սարքում. որոշ բառերի, վանկերի և տառերի դիմելով նա տրամադրութիւն է առաջացնում. Les paons nonchalants, les paons blancs ont fui, Les paons blancs ont fui l'ennui du reveil, je vois les paons blancs... atteindre indolents létang sans soleil — նկատեցէք քանի անգամ n (ն) տառն է պատահում, քանի անգամ les paons (սիրամարգ) բառն է կրկնուում: Եւ այդ բոլորը մեղամաղձութիւն և ձանձրութիւն նկարագրելու և ընթերցողի մէջ նոյնպիսի տրամադրութիւն առաջացնելու նպատակով:

Չնայած այս տարօրինակ ձևերին, ուշիմ քննադատը ժողովածուի մէջ չէր կարող չնկատել բնածին տաղանդ և անկեղծ բանաստեղծի զգացմունք: Երևում է միևնույն ժամանակ, որ բանաստեղծի սիրտը լի է անբացատրելի ահ ու դողով, անորոշ նախազգացումով:

Ապագայում երբ նա լոյս ընծայեց մէկը միւսի ետեւից իր դրամաները և փիլիսոփայական գրուածքները, այն ժամանակ Մ. Մէտտէրլինկի պատկերը օրինաւոր պարզուեց և տաղանդաւոր բէլգիացի հեղինակը ըստ արժանւոյն գնահատուելով պատուաւոր տեղ գրաւեց ընդհանուր գրականութեան ասպարիզի վերայ:

Բ.

Մ. Մէտտէրլինկի դրամատիկական գրուածքներն են՝ «Կոյրեր», «Անկոյ հիւրը» (L'intruse), «Դշխուհի Մալէյն», «Հոգւոյ գաղտնիքները», «Պէլլէառ և Մէլիսանդ», «Ագլայէն և Սէլիգէտտ», «Տէնդաթելի մահը», «Ալագինա և Պալօմիդ» և այլն: Բացի դրանցից նշանաւոր են նրա փիլիսոփայական ուսումնասիրութիւնները¹⁾, որոնք լիովին պարզում են օրիժինալ հեղինակի աշխարհահայեցողութիւնը:

Եթէ իբրև բանաստեղծ-եղբերդակ Մէտտէրլինկը ոչ մի նոր ձև և բովանդակութիւն չտուեց այլ միմիայն ընթացաւ իր ժամանակակից գէկադէնտների ճանապարհով—իբրև դրամատուրգ, ընդհակառակը, նա թէ ձևի և թէ բովանդակութեան կողմից հանդիսացաւ վերին աստիճանի ինքնատիպ գրող և համարձակ վերանորոգիչ: Նախ և առաջ նա հրաժարուեց հին ձևով դրամաներ գրելու սովորութիւնից. նա հնարեց իրը, սեփականը՝ ողբերգութիւն մէկ արարուածով: Նրա պիէսների մեծ մասը մէկ արարուածով է և այդպէս էլ կոչւում են պիէս» ոչ դրամա, ոչ կոմեդիա և ոչ էլ ողբերգութիւն: Երևում է որ հեղինակը վախենում է շարքի լինելուց և նոյն իսկ երևալուց: Անուամենայնիւ նրա պիէսները աւելի ողբերգութիւններ են քան դրամաներ: Նրա ուսուցիչը ողբերգութիւնների հայր՝ Շէկսպիրն է, որին նա հետևում է և նմանեցնում է շատ տեղերում: Այդ հանգամանքը, այլ և այն, որ Մէտտէր-

¹⁾ Le Trésor des Humbles (Գանձարան համեստութեան) La sagerse et la destinée (Իմաստութիւն և ճակատագիր), «Մեղունք»-ն այլն:

զինկը ճիշտ որ ստեղծեց դէկադէնտական զրամատուր-
գիստ—նա ստացաւ «դէկադէնտների Շէկսպիրը» մա-
կանուէր:

Մէտտէրլինկի երկրորդ ինքնուրոյն նորաձեւութիւնն է՝ որքան կարելի է քիչ խօսքով և գործողութիւնով թողնել որքան կարելի է մեծ տպաւորութիւն: Այդ պատճառով նրա պիէսների գործող անձինք շատ քիչ են խօսում և գրեթէ չեն գործում, իսկ եթէ խօսում են—կարճ նախադասութիւններով, անկապ խօսքերով՝ այնպէս որ ընթերցողը կամ հանդիսատեսը պէտք է հասկանայ գուշակէ, որ այս ինչ բառը այս ինչ միտքն էր արտայայտում: Եւ որովհետեւ մենք հեղինակի նման մարդիկ չենք, ուստի շատ տեղ ուղղակի չենք հասկանում թէ ինչ է կատարւում բեմի վերայ, ինչ են ուզում ասել միմեանց յարգելի գործող անձինքը.. խօսքը չերկարացնելու համար է երևի նոյնպէս Մէտտէրլինկը հրաւիրում օգնութեան մտքեր արտայայտելու նոր ձև՝ սիմբոլականութիւնը: Որոշ բառերի, նախադասութիւնների, մտքերի, նոյն իսկ իրերի և գործող անձանց տակ թագնւում են այս կամ այն գաղափարները: Հասարակ խօսակցութիւնը շատ անգամ հարկաւոր է հասկանալ միմիայն փոխադարձական մըտքով, այն ժամանակ միայն կարելի է լինում հասկանալ հեղինակի բուն միտքը, պիէսի գաղափարը: Բերեմ մի քանի օրինակ:

Անկոչ հիւրի՝ գործող անձինք բոլոր ժամանակ խօսում են կարճ-կարճ և անկապ նախադասութիւններով: Եւ ինչպէս կարող են նրանք այլ տեսակ յայտնել իրանց միտքը, իսկ աւելի լաւ է ասած զգացմունքը, քանի որ հաւաքուել են հիւանդի բնկարանը ընդունելու «անկոչ հիւրին» այսինքն մահուան հրեշտակին: Ինչ խօսէ, ինչ կարող է ասել մեծ հայրը իր որդուն, կամ աղջիկը իր հօրը, կամ քեռին եղբօրը—բըր միւս տեսակում մեռնում է մայրը... Մէտտէրլինկը լսւ է հասկանում, որ այդ դէպքերում մարդիկ միմեանց երկու խօսքից են հասկանում, որովհետեւ զգուշ են միմեանց, հարցը տրամադրութեան մէջն է և եթէ հանգիստատեսը թափոռնում նոյն տրամադրութիւնով տողո-

րուի, նա էլ կզգայ և կհասկանայ ինչ են ասում այդ մարդիկ, ինչ են զգում, ինչ են սպասում, ինչից են վախենում: Եւ պիէսը ճիշտ որ խոր տպաւորութիւն է թողնում ամենքի վերայ:

«Կոյրեր» պիէսը ծայրէ ի ծայր գրուած է փոխադարձական մտքով: Կոյրերը մենք ենք, մարդիկս. մենք կոյրերի նման մնացել ենք կղզու վերայ, չգիտենք թէ ուր գնանք, որովհետեւ գնալու համար պէտք է, որ մէկը մեզ առաջնորդէ, մինչդեռ կոյրերի առաջնորդ-վարդապետը ծերութիւնից մեռել է, իսկ ուրիշ առաջնորդ չկայ: Եթէ պիէսին այդ բացատրութիւնը չտանք, մեզ ուղղակի անհասկանալի կլինին կոյրերի շիալոգները և նոյն իսկ ամբողջ պիէսը:

Մէտտէրլինկի պիէսները, ասացի, ողբերգութիւններ են ներկայացնում: Այդ կէտը նոյնպէս կարօտ է բացատրութեան:

Իւր «Համեստութեան գանձարան» գրուածքի մէջ Մէտտէրլինկը նկատում է «կայ մի տեսակ ամենօրեայ ողբերգութիւն, որը աւելի բնական է, աւելի խոր և աւելի համապատասխան մեր գոյութեան (էութեան, à notre être véritable) քան թէ մեծ դէպքերի ողբերգութիւնը: Այդպիսի ողբերգականը, ասում է Մէտտէրլինկը, դժուար է ցոյց տալ, այդ պէտք է զգալ: Նա գոյութիւն ունի մեր հոգու մէջ, ուղղակի ապրելուն մէջ:

Հէնց այդ տեսակէտից է նայում Մէտտէրլինկի պիէսները վրայ յայտնի ռուս հեղինակ Ն. Բեռդեազը ¹⁾: Ողբերգականը, ասում է նա,— անկարելիութեան մէջն է: Այն բոլոր դէպքերում, երբ մենք ոչնչով, ոչ մի միջոցով չենք կարող կատարել մեր սրտի բաղձանքը, մեր իւժը—մեր գրութիւնը ողբերգական է: Մենք չենք կարող հասնել մեր ցանկացեալ երջանկութեան, մենք զրկւում ենք մեր սիրոյ առարկայից, մենք չենք կարող ազատուել մահու ճիրաններից, մենք թոյլ ենք և անզօր լաւ գործ կատարելու, մենք չենք կարող բոլորին երջան-

¹⁾ Ցես նորա յօդ. „Литературное дело“ ժողովածուի մէջ 1902 Շ. II. Բ.

կացնելու, թէպէտ հոգւով ձգտում ենք դրան... Մի խօսքով մեզնից ամէն մէկը ամէն օր գրեթէ երես տու երես կանգնում է ողբերգականութեան (տրագիզմի) առաջ: Կան քննադատներ, որ ծաղրի հանեցին Մէտտէրլինկի այդ առօրեայ ողբերգականութիւնը ասելով, որ դա փոքր և սահմանափակ մարդու համար լաւ միջոցն է՝ թող նա էլ կարծէ թէ մեծ մարդ է, որովհետեւ մեծ մարդու նման ողբերգական՝ կռիւ է մղում: Միջոցարանք էլ լինի—փաստը մնում է փաստ՝ մեր ոյժերը սահմանափակ են, իսկ ցանկութիւններն անսահման և անսանձ. միւս կողմից—մենք մեր շուրջը կատարող ողբերգական գործողութիւնների վերայ այն ժամանակ ենք ուշադրութիւն դարձնում, երբ նրա հարուածներից մէկն էլ—գրեթէ միշտ անսպասելի կերպով ընկնում է և մեկ գլխին:

Այդ առօրեայ ողբերգութիւնն է, որ երգում է Մէտտէրլինկը իր պիէսներում: Ահա տեսէք երջանիկ ընտանիքը սեղանի շուրջն է հաւաքուել. նա հանգիստ է և երջանիկ. չի էլ զգում, որ չորս կողմը ողբերգութիւն է կատարում: Մինչդեռ դուրսը, ուրիշները, գիտեն, որ անբաղաժութիւնը այցելել է նրանց օջախը՝ ահաբերում են խեղդած աղչկայ դիակը: Ընտանիքը ներսը նստած իրանց աղչկանն են սպասում, իսկ աղչիկը մեռած է և իրանք այդ ամենից վերջ են իմանում: Ահա ձեզ մի առօրեայ ողբերգութիւն, որ տալիս է մեզ «հոգւոյ գաղտնիքները» պիէսան: Մահ, մի անբացատրելի բան եկաւ, այցելեց այդ հանգիստ նստած ընտանիքը և շուռ տուեց նրանց ամբողջ կեանքը. միթէ այդ ճակատագիրը ողբերգական չէ: Այո, և ողբերգական է, և առօրեայ, հասարակ իրողութիւն:

Ինչպէս որ ամէն մի անհատի գոյութիւնը ողբերգական է, այնպէս էլ անհատների միախմբութեան, ախիւքն մարդկութեան, գոյութիւնն էլ ողբերգական է: Ուր է նա գնում, թէն է ուզում, որտեղից է եկել, թէն յոյսեր ունի, թէն է նրան սպասում: Հարցեր, անվերջ անիծեալ հարցեր. բայց ո՞վ է պատասխան առողջ: Այդ դրութեան մէջն են և «կոյրերը», որոնց ուրեցոյց վար-

դապետը մեռաւ, ինչպէս որ մարդկութեան ուղեցոյց կրօնն էլ մեռել է:

Թէ այս և թէ միւս պիւէսները մարդուս ճնշում են, մռայլ մտքերի մէջ խորասուզում: Միթէ մի ելք չկայ. միթէ ճակատագիրը մարդկային կամքից ուժեղ է:

Մէտտէրլինկը այդ հարցերին պատասխան չտալով կարծես անթափանցելի մռայլ հռետեսութիւն է քարոզում: Մի քիչ լոյս և լոյս երևում է «Վոյքեր» պիէսի վերջի մօմէնտում, երբ կոյր կանանցից մէկը վեր է բարձրացնում փոքրիկ (տեսնող, ոչ կոյր) երեխային և նրա ձայնը աշխարհ է բռնում: Այդ երեխան գեղարուեստն է, որ մարդկութեան ապագայ ուղեցոյցն է լինելու: Սակայն այս փոքրիկ լուսաւոր կէտը Մէտտէրլինկի նկարած մութ հորիզոնի վերայ մի կ'ընկնէ ծովի մէջ: Դրանով չի փոխւում նրա յոռետես աշխարհայեցողութիւնը և նրա կարծիքը մարդկային կամքի, ուղեղի, ոյժի, ինքնագործունէութեան մասին: Մէտտէրլինկի յոռետեսութիւնը, որը մի նոր բան չէ գրականութեան մէջ, ընթերցողներին չէր բաւականացնում. նրանք ուզում էին լսել նրանից կռուի քարոզ, ընդդիմադրութեան քաջալերութիւն, կոչ դէպի գործ, որպէս զի մարդը իր ունեցած բոլոր միջոցները գործ դնէ չար ճակատագրի որոգայթների դէմ՝ գուցէ մարդը յաղթող հանդիսանայ:

Ընկճուելով ճակատագրի դէմ, խոստովանելով ողբերգականութեան անխուսափելիութիւնը, առանց կրուելու տեղի տալով բնութեան ոյժերին—կարելի է հասնել այն սկզբնական դրութեան, որից մենք դուրս ենք եկել դարեր սուս կուլտուրայի շնորհիւ: Միթէ կրկին դէպի ետ... կարծես այդ հարցերին պատասխանելու նպատակով Մէտտէրլինկը գրում է իւր «Մօննա Վաննա» դրաման:

Գ.

«Մօննա Վաննա»-ն դրամա է երեք արարուածով: Այդ արդէն ցոյց է տալիս, որ Մէտտէրլինկը ուզում է ընդունուած ձևով գրել և չբաւականանալ մէկ արար-

բուածով: Դրամաի գործողութեան տեղը Իտալիան է, ժամանակը վերածնութեան շրջանը: Այդ կողմից էլ, ուրեմն, Մօննա Վաննան նման չէ Մէտտէրլինկի նախընթաց պիէսներին, որոնց ոչ ժամանակն էր յայտնի, ոչ տեղը: Իսկ այդ անորոշութիւնը մտցնում էր հեղինակը գիտակցաբար՝ նա ուզում է նկարագրել ողբերգականը մարդկային էութեան մէջ, ուրեմն նա պէտք է գործ ունենայ ոչ թէ Մարկոսի կամ Փիլիպպոսի հետ, այլ մարդու հետ, ոչ թէ այս կամ անցեալ դարերում — այլ մշտապէս: Նա մաքրում է իր գործող անձանց ժամանակի, տեղի և ազգային ժանգերից և ներկայացնում է նրան այնպէս, ինչպէս որ նա պէտք է լինի վերացական մտքով: Նա ուզում է ասել, որ այն բոլորը, ինչ որ պատահում է նրա պիէսների գործող անձանց հետ, յատուկ է մարդուն առհասարակ և ոչ թէ այս կամ այն մարդուն, այս կամ այն շրջանի, ինչպէս որ այդ անում են հեղինակները որոշելով գործողութեան տեղը և ժամանակը: Թէպէտ և Շէկսպիրն էլ տալիս է մարդու բնաւորութիւն, մարդու ճակատագիրը, բայց նրա գրուածքների մէջ էլի մեծ տեղ են բռնում ժամանակը, ազգութիւնը, տեղը և այլ պայմանները: Մէտտէրլինկը կտրծես ասում է իր պիէսներով՝ «այն, ինչ որ տեսնում էք բեմի վերայ, պատահում է կամ կարող է պատահել ամէն տեղ, ամէն ժամանակ, ամէն ազգերի մէջ»:

Իր նոր պիէսի գործողութեան տեղն ու ժամանակը որոշելով Մէտտէրլինկը այնուամենայնիւ աշխատում է նրանց նշանակութիւնը և ազդեցութիւնը որքան կարելի է նսեմացնել, մինիմումի հասցնել: Եւ այդ նրան յաջողում է լիովին: Թէպէտ և մեր առաջ ամեն ինչ յիշեցնում է վերածնութեան Իտալիան, այնուամենայնիւ կարգացողը զգում է, որ հերոսների և հերոսուհիների միջնադարեան զգեստների տակ ծածկուած են մարդիկ, որոնց նմանները հին դարերումն էլ եղել են, այժմ էլ կան մեր շուրջը: Դա ի հարկէ Մէտտէրլինկի տաղանդի գործն է՝ սիւժետի ընտրութիւնը դժուար չէ, նրա արտայայտելն է դժուարը:

Յետոյ համեմատաբար առաջուայ պիէսների հետ Մօննա Վաննան մինչև իսկ ամենապարզամիտ ընթեր-

ցողի համար բնական է. նույնը կարելի չէ ասել նրա միւս պիէսների մասին, թէպէտ հեղինակը նրանց մէջ ամէն ինչ պարզելով և կրճատելով աշխատել է ծայրայեղ—բնական լինել: Գուցէ հէնց այդ պատճառովն էլ նա չի կարողացել բնական լինել՝ այն ըուպէին, երբ հեղինակը աշխատում է, որ իր գրուածքի մէջ տէնդէնցիա չլինի՝ նա աւելի քան երբ և իցէ տէնդէնցիօզ է դառնում:

Իտալական վերածնութեան քօղի տակ այստեղ կատարւում է հասարակ և ամէնօրեայ դրաման՝ կինը տարիների ընթացքում կարծում է, որ ամուսինը նրան սիրում է ու ետոյ յանկարծ նրա աչքերը բացւում են և նա հասկանում է, որ դա սէր չէր: Զուգընթացաբար դրան զարգանում է մի ուրիշ դրամա՝ կինը պատահելով մի մարդուն, որը լուեկայն սիրած է եղել նրան տարիների ընթացքում—զգում է, որ ինքն էլ է նրան սիրում: Իսկ ամուսինը... նա ամուսինին էլ է սիրում, երկուսին էլ հաւասար սիրով մինչև որ այս դէպքը բաց է անում նրա աչքերը և ցոյց է տալիս, որ իսկական սէրը նոր մարդու կողմից է, ուրեմն իր սիրտն էլ նրա կողմն է: Այս դժուար խնդիրները Մէտտէրլինկը լուծում է Մօննա Վաննայում իրեն յատուկ գեղարուեստական վարպետութեամբ: Մէտտէրլինկը պատմում է թէ ինչ դրութեան մէջ էին գտնւում Իտալիայի Պիզա քաղաքի բնակիչները XV-րդ դարու խռովայուզ օրերից մէկում: Քաղաքը պաշարուած է թշնամի—Ֆլօրէնցիայի վարձկան զօրքերով, որոնց զօրավարն է մի արիւնարբու, վայրենի մարդ՝ Պրինցիվալէ: Պիզան այլ ևս ոյժ չունի դիմադրելու և քաղաքացիք զարմանում են թէ ինչու Ֆլօրէնցիայի ներկայացուցիչը վերջնական յարձակում չի անում քաղաքի վերայ: Պրինցիվալէի դանդաղկոտութիւնը կասկածանքներ է յարուցել նոյն իսկ Ֆլօրէնցիայի մէջ և նա պատրաստւում է փոխել Պրինցիվալէին և ուրիշի ձեռքը տալ հրամանատարութիւնը: Պրինցիվալէն այդ գիտէ, բայց չէլ չի շտապում վերջին հարուածը տալու... Քաղաքիք պարզւում է, երբ Պիզայի գլխաւոր հրամանատար Գուիդօ Կօլօննայի հայր՝ Մարկօ Կօլօննան վերադառնում է թշնամու

քանակից, ուր գնացել էր նա բանակցութեան համար, և բերում է սարսափելի լուրը՝ Պրինցիվալէն պատրաստ է լետ մղել իր զօրքը, ագտեւել քաղաքը պաշարումից և ուղարկել սովեալ քաղաքացիներին ուտելու հարկաւոր պաշարը, եթէ... Ո՛հ, այդ եթէն զարհուրելի է ամենքի համար և մահացու վերք է Գուլիգոյի համար։ Պրինցիվալէն պայման է դնում, որ Գուլիգոյի կինը Զիօ Վաննան (Մօննա Վաննան) այս գիշեր, բոլորովին մերկ գալ իր բանակը։

Դա անկարելի է, վճռում է Գուլիգոն, բայց այլ կերպ է նախում գործի վերայ Մօննա Վաննան՝ նա պատրաստ է իր երեսուն հազար քաղաքացիների համար այդ զոհը բերելու։

Գուլիգոյի խնդիրքը, համոզմունքը, սպառնալիքը, տանջանքը չեն կարողանում փոխել համեստ, բայց վրձնական կնոջ որոշումը։

Պրինցիվալէն մենակ է իր վրանում, երբ ներս է մտնում Վաննան ¹⁾ վերարկուով ծածկուած, բայց մերկ։ Ամբողջ երկրորդ արարուածը մի հրաշալի պատկեր է գեղեցիկ մուգիկայով հանդերձ։ Ընթերցողը սպասում է որ Պրինցիվալէն իր գազանային սեռական կրքերին յագուրդ տալու համար է այդ պահանջը արել, մինչդեռ երկու օտար, նոյն իսկ միմեանց թշնամի էակների միջև տեղի է ունենում բոլորովին այլ տեսակի միութիւն։ Պրինցիվալէն պատմում է թէ ինչպէս շատ տարիներ օրանից առաջ, մանկութեան երջանիկ օրերին նա առաջին անգամը տեսել է Վաննային աւագանի մօտ խաղալիս և ինչպէս այդ օրից ի վեր նա սիրել է նրան։ Նա ոչնչով չի կարողացել զսպել իր սէրը դէպի Վաննան. նա շատ է դէս ու դէն ընկել, բայց Վաննան միշտ նրա աչքի առաջն է եղել։ Այժմ, երբ դէպքը բերել է Վաննային նրա վրանը—Պրինցիվալլին ուզում է միայն, իր բերանով յայտնել իր սիրեցեալ կնոջը իր սէրը հանել, որ նա երջանիկ է զգում իրեն, որ բազ-

¹⁾ Լաւ է, որ մեր տաղանդաւոր վիպասան պ. Մուրա-ցյանը առաջ էր դրել իր «Ռուզանը», թէ չէ այս տեսարանի և Ռուզանի Բուրաւնային բանակը գնալուն մէջ զուգադիպութիւն է տեսնուում։

դը առիթ է տալիս իրեն տեսնելու իր առաջ հրաշալի վաննային:

Այս բոլորը այն աստիճանի տեսակնկալ է վաննայի համար, այնպէս են ազդում նրա վերայ, որ նա սկսում է ինքն էլ ընկղմուել յիշողութիւններ մէջ, նրա միտն է ընկնում փոքրիկ Զիանէլլօն (Պրինցիվալլէի անունն է դա): Խօսք ու գրոյցը նրանց մէջ կենդանանում է և շուտով մտերմական ադուրի է վռնուում: Պրինցիվալլէի անկեղծ երջանկութիւնից վարակւում է և վաննան: Նա զգում է, որ իր առաջ կանգնողը ոչ թշնամի է այլ մի մարդ, որ սիրում է իրան ամենաանկեղծ, խոր և մաքուր սիրով: Պրինցիվալլէն սիրում է վաննային և բաւական է իր սիրով ու իր սիրած էակից ոչինչ չի պահանջում:

Ահա իսկական սէրը—վճռում է իր սրտում Մօննա վաննան: Եւ այդ լուպէին իհարկէ նա մտաբերում է, որ ունի ամուսին և մտքում վճռում է, որ իր սրտին երկուսն էլ հաւասար մօտ են և թանգ: Իր սիրտը բանալուց յետոյ Պրինցիվալլէն խոստովանում է, որ ինքը ստիպուած է թողնել հրամանատարութիւնը, որովհետեւ հակառակ դէպքում Ժյօրէնցիան ուժով կը հեռացնէ նրան այդ պաշտօնից, Թէ ուր է գնալու—նա ինքն էլ չգիտէ. երևի թափառելու է միշտ իր առաջ ունենալով վաննայի պատկերը: Այն ժամանակ վաննան համոզում է նրան գնալ իր հետ Պիզա և նրանք ճանապարհ են ընկնում:

Երբորդ գործողութիւնն է ծոզովուրդը Պիզայում ուրախ է, որովհետեւ ստացել է Պրինցիվալլէի խոստացած պաշարը: Ահա վերադառնում է և նրանց ազատող հրեշտակը—վաննան, իսկ ով է նրա հետ:

Ամենից աւելի անհանգիստ է Գուրիզօն և դա հասկանալի է՝ ինչու այդ սարսափելի զոհը նա պէտք է բերէր և այն իր կնոջ մարմնով: Նա միաժամանակ և սարսափում է այդ մտքի առաջ և ամաչում է իր կնոջը պատահած դժբաղտութիւնից: Նա վճռում է վրէժը լուծել թշնամուց ոչ իբրև Պիզացի, այլ իբրև անպատուած ամուսին: Եւ բաղադ կարծես ժպտում է նրան՝ Մօննա վաննան վերադառնում է Պրինցիվալլէի հետ միասին: Գուրի-

դօն պատրաստ է տեղն ու տեղը սպանելու նրան, բայց Վաննան աշխատում է հանգստացնել նրան ասելով, որ Պրինցիվալլէն նրան անպատուած չէ և նա այս գիշեր Պրինցիվալլէին չի պատկանել: Գուլիզօն ծաղրի է հանում այդ խօսքերը. նա չի հաւատում: Մաքուր Վաննան կրկնում է և աւելացնում է, որ նա Պրինցիվալլէին ոչ միայն չի ատում, այլ սիրում է նրան մաքուր ու բարձր սիրով: Այդ խօսքերը վառում են Գուլիզօյի սիրոյ ախտը և նա սկսում է վերաւորել կնոջը, ասելով թէ նա բերել է և իր հովանաւորութեան տակ է առնում իր սիրողին: Գուլիզօն ոչ լսում է կնոջը ոչ էլ հաւատ ընծայում նրա խօսքերին, նա հրամայում է ձերբակալել Պրինցիվալլէին: Կինը չգիտէ ինչ անէ. նա դիմում է Գուլիզօյի զգացմունքին. նա աղաչում է ամուսնուն հաւատալ իր խօսքերին ասելը առանց հաւատի ոչինչ է՝ ասում է նա: Իզուր Գուլիզօն կնոջը չի հաւատում:

Եւ երբ ճշմարտութիւնը չէ կարողանում համոզել խելակորոյս Գուլիզօյին, Վաննան դիմում է ստախօսութեան և խոստովանում է մի յանցանք, որը չէ կատարել: Գուլիզօն հաւատում է կնոջ սուտ խոստովանանքին և նրան է յանձնում թշնամու պահպանութիւնը, որպէս զի յետոյ, երկուսով իրանց վրէժը լուծեն անմեղ Պրինցիվալլէից:

Միայն Գուլիզօյի փորձառու հայրը և Պրինցիվալլէն հասկանում են որ Վաննայի արածը խորամանկութիւն էր՝ նա քնեցրեց ամուսնու կասկածանքը, որպէս զի միջոց ունենայ միանալու այն մարդու հետ, որին նա այժմ սիրում է արդէն: Այս է դրամայի կարճառօտ բովանդակութիւնը:

Բնական է արդեօք այդ բոլորը:

Իմ կարծիքով—այո: Հարկաւոր է միայն մի փոքրիկ բացատրութիւն և որոշում՝ արդեօք Կրք սիրեց Վաննան Պրինցիվալլէին: Որ Պրինցիվալլէն մանկութեան հասակից կարող էր սիրած լինել ջերմ և մաքուր սիրով Վաննային—դա շատ բնական է: Որ Գուլիզօյի սէրը դէպի Վաննան, ոչ թէ սէր է, այլ կիբք, որը չի իմանում պատուել սիրոյ առարկան—դա էլ հասկանալի է:

Որ Վաննան կարող էր հիասթափուել ամուսնուց և սիրել Պրինցիվալլէին,—այդ էլ մի չտեսնուած բան չէ։ Հարցը նրանումն է, թէ երբ սիրեց Վաննան Պրինցիվալլէին։ Իմ կարծիքով հէնց այն գիշերը, նրա վրանում, երբ զգաց, որ իրան սիրում են իսկական սիրով, և ոչ թէ այնպէս, ինչպէս սիրում էր նրան Գուլիզօն. և շատ հեշտ կատարուեց այս մէտամօրֆօզան, որովհետեւ նա մինչև այդ րոպէն ոչ ոքին չի սիրել։ Նա չէր սիրում և իր ամուսնուն, ալլ միայն կործում էր թէ սիրում էր նրան։ Նրա կանացի սիրտը վաղուց է սէր էր փնտռում և այժմ գտաւ։ Բայց Մօննան ամօթխած էր և վախենում էր երջանկութիւնից. միայն իր ամուսնու կոշտութիւնը ցոյց տուեց նրան իսկական ճանապարհը՝ պատկանել նրան, որին որ սիրում ես։

Մինչդեռ ըստ Մէտտէրլինկի այդպէս չի եղել՝ հեղինակը ուզում է, որ Մօննա Վաննան Պրինցիվալլէի հետ քաղաք մտնելիս սիրած լինի երկու տղամարդու էլ միևնոյն սիրով։ Նա ուզում է ասել, որ Վաննան, երբ գնում է Պրինցիվալլէի մօտ սիրում էր իր ամուսնուն և երբ վրանում սկսեց սիրել Պրինցիվալլէին — նա չգաղարեց սիրել իր Գուլիզօյին։ Բայց որովհետեւ Գուլիզօն չէր կարող բարձրանալ այն աստիճան, որ հասկանար այդ «կրկնապատիկ» սիրոյ մաքրութիւնը — Վաննան ստիպուած եղաւ ընտրութիւն անել երկու սիրոյ մէջ և գերադասութիւն տալ աւելի բարձր սիրոյն։

Առաջին անգամը չէ, որ Մէտտէրլինկը լայտնում է այդ տարօրինակ կարծիքը։ Այսպէս «Ազլավէնն» և Սէլիզէտ» ողբերգութեան մէջ այդ երկու կինն էլ սիրում են Մէլէանդրին, վերջինս էլ միաժամանակ սիրում է թէ իր կնոջը՝ Սէլիզէտին և թէ իր մեռած աներձագի — կնոջ Ազլավէնէին։ Նրանք երեքն էլ սիրում են միմեանց, բայց պիէսը վերջանում է ողբերգական կերպով՝ Սէլիզէտը իրան աւելորդ է տեսնում և ինքնապանութիւն գործում։ Ինքը հեղինակը լիովին հաւատացած լինելով, որ այդպիսի սիրային կապ կարող է տեղի ունենալ երեք էակների մէջ, այնուամենայնիւ իր մի հերոսի բերանով խոստովանում է, թէ «չի եկել դեռ

ժամանակը, երբ մարդկային արարածները կարող լինեին այդ տեսակ կապուել միմեանց հետ»:

Բայց ես էլի հարց եմ ապրիս՝ դիցուք թէ Մէլէանդը սիրում է երկու կնոջն էլ, հարցը նրանումն է, թէ որին աւելի է սիրում, որին սիրում է իսկական սիրով: Իմ կարծիքով ինչպէս որ Վաննայի սէրը դէպի Պրինցիվալէն աւելի իսկական էր քան դէպի Գուէդօն, նույնպէս էլ Մէլէանդը իսկական սիրով սիրել էր Ագլավէնին և ոչ թէ Սէլիգէտին: Իբսէնի Նոռան էլ կարծում էր, թէ սիրում է իր ամուսնուն, բայց յետոյ նրա աչքերը բացուեցին և նա տեսաւ թէ դա սէր չէ, այլ ինչպէս մեզ մօտ ասում են «խումածիկ օյին»...

Ինչպէս շատ բանի մէջ, այնպէս էլ սիրոյ մէջ մարդիկ շատ անգամ ինքնախաբէութեամբ են պարսպում և իսկական սիրոյ փոխարէն բաւականանում նրա ստուերով: Մենք կարծում ենք թէ սիրում ենք երբ իսկապէս ասած չենք սիրում, մենք կարծում ենք թէ մեզ սիրում են, երբ այդ զգացմունքը ամենևին սէր չէ:

Մենք ուզում ենք որ մեզ սիրեն, ոչ մի բան չի կարող փոխարինել սիրոյն և այդ է պատճառը որ մենք գիտակցաբար խաբում ենք միմեանց և ինքներս մեզ: Մենք այն աստիճանի կարօտ ենք սիրոյ զգացմունքին, որ երջանիկ ենք զգում մեզ և այն ժամանակ, երբ սէրը միայն ըստ երկուլթին գոյութիւն ունի և զարթնում ենք քնից միայն այն ժամանակ, երբ մեզ վերապահուած սէրը լանկարծ երևան է գալիս անսպասելի կերպով, ինչպէս այդ լինում է «Ագլավէնն և Սէլիգէտ» կամ «Մօննա Վաննա» պիէսներում:

Եւ միմիայն այն ժամանակ, երբ տեսնում ենք մեր առաջ այն էակը, որ սիրում է մեզ և որին մենք ենք սիրում, միայն այդ ժամանակ մենք Մօննա Վաննայի նման բացականչում ենք «վատ երազը անցաւ, այժմ կսկսուի նորը, լաւը»....:

ՄԻՆԱՍ ԲԵՐԱԲԵՐՅԱՆ