

**ԵՐԱՋԻ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾԱԿԱՆ ՄԵԿՆԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ՊԱՌՒԼ
ՑԵԼԱՆԻ ԱՌԱՋԻՆ ՇՐՋԱՆԻ ԳՈՐԾԵՐՈՒՄ**

Սյուրռեալիզմի բանաստեղծական պրակտիկային Պաուլ Ցելանը ծանոթանում է 1938թ. Ֆրանսիայում: 1939թ. Չեռնովից վերադարձած Ցելանը ոչ միայն անգիր գիտեր Անդրե Բրետոնի մի քանի բանաստեղծություններ, այլև հասցրել էր որոշ սյուրռեալիստական պատկերներ ներմուծել նաև սեփական պոեզիա: Ցելանի ռումինական շրջանը համընկնում է ռումինական ավանգարդի ակմեին. այստեղ կարելի է հիշատակել այնպիսի անուններ, ինչպիսիք են՝ Թյուդոր Արգեզին (1880-1967), Տրիստան Ցարան (1896-1963) և Էժեն Իոնեսկոն (1912-1994): Սակայն չնայած ռումինացի հեղինակների հետ ունեցած սերտ կապերին (նրանց թվում են նաև Պետրե Սոլոմոնը և Նինա Կասսիանը) և սյուրռեալիստական տեխնիկայի իյորացման փորձերին, սյուրռեալիզմի հանդեպ նրա վերաբերմունքը գլխավորապես քննադատական էր: Այն իր արտահայտությունն է ստանում Էդգար Ժընեի լիթոգրաֆների նվիրված «Էդգար Ժընեն և երազը երազի մասին» էսսեում, որտեղ բանաստեղծը քննախոսում է սյուրռեալիստական պատկերագրությունը: Ժընեն, որը ծնվել է Սաարբրյուքենում 1904թ., պատերազմից հետո դարձել էր Վիեննայի արվեստագետների առաջամարտիկը: Հենց նա է նկարագրում Ցելանի առաջին ժողովածուն՝ «Աճյունասափորների ավազը» (1948): Էսսեում Ցելանը բանավիճում է սյուրռեալիզմի հիմնարար պատկերացումների դեմ: Քննության նյութ են երազը և անգիտակցականը: Երազը ճեղքում է իրականության պատնեշը, ազատագրում է երևակայությունը, խոստանում և ուղեկցում է: Երազի շնորհիվ իրականությունը չի կարողանում պահպանել իր «ողջախոհությունը»: Երազները իրականության վերքերն են (Traum-Trauma): Սակայն սյուրռեալիստների համոզմունքն, ըստ որի անգիտակցականը կարող է բացել նոր իրականություն՝ առավել խորը, առավել հարուստ և առավել ճշմարիտ, Ցելանի համոզմամբ հիմքում լիովին մետաֆիզիկական է: Սյուրռեալիստների փնտրած «նախնականը» բոլորովին անպատմական ու ժամանակագուրկ է: Սյուրռեալիզմը ցանկանում է գտնել քնած դշխուհու,

որի համար ժամանակը կանգ է առել: Դշխուհին մնացել է անհաղորդ ու ոչ ճշմարիտ: Սակայն ճշմարտությունը չի կարող չպատկանել ժամանակի ընթացքին: Գոյության պատմականությունն ըստ Յելանի անհրաժեշտաբար հասնում է անգիտակցականի խորքերին և փոխում է դրանք: Անփոփոխ նախնականություն չկա:

«Պատմականը ավելին է, քան հավելված, որը կցվում է եղածին, ավելին է, քան նախնական-իսկականի քիչ թե շատ վերհանգեցվող արքիրքուր, այն փոխում է այդ նախնական-իսկականի էությունը»¹:

Որպես բանաստեղծ Յելանը կիսում է նոր և թարմ լեզու գտնելու սյուրռեալիստների մտահոգությունը: Հակասության կետը փնտրտուքի տարածքն է: Սյուրռեալիստը փնտրում է սխալ տեղում, քանզի պատմությամբ շերտավորված անգիտակցականի խորքերում նրա երազած լեզուն գոյություն չունի:

«Ուրեմն ինչպե՞ս կարող է գոյանալ նորը, հեղուաբար նաև՝ մաքուրը: Ոգու ամենահեռավոր ոլորտներից թող զան բառերն ու կերպարները, պարկերներն ու ժեստերը՝ երազակերպ քողարկված և երազակերպ քողազերծված, և եթե իրենց մոլեգին շրջապարույրի մեջ դրանք հանդիպեն միմյանց և բորբոքվի հրաշալիի կայծը, ապա այդպեղ օտարը կամունանա օտարագույնի հետ և այդժամ ես կնայեմ նոր լուսավորության աչքերի մեջ: Այդ լուսավորությունն ինձ միայն թվում է, քանզի թեպետ ես եմ այն կյանքի կոչել, այն բնակվում է իմ արթուն գիտակցության պարկերացումներից դուրս, նրա լույսը ցերեկային լույսը չէ և այն բնակեցված է պարկերներով, որոնք ես ոչ թե վերաճանաչում, այլ ճանաչում եմ՝ րեսնելով առաջին անգամ»²:

Հետևաբար երազը գործում է ոչ թե վերլուծաբար՝ պեղելով մոռացված նախնականությունը, այլ համադրաբար, ընդ որում՝ իր աշխատանքի մեջ ներգրավելով նաև գիտակցական ուժերը: Երազը պարզապես թույլ է տալիս նվաճել օտարի և օտարի (կամ օտարագույնի) միաձուլման կետը, այնտեղ, ուր տեղի է ունենում ցելանյան պոետոլոգիայի համար կարևորագույն խորհուրդը՝ հանդիպումը: Երազը պահպանում է բանաստեղծական լեզվի համար կարևորագույն պայմանը. իսկական հանդիպումը տեղի ունի, երբ միմյանց են հանդիպում օտարները: Ծանոթներ հանդիպումը արվեստի տեսակետից միշտ անիմաստ է: Հետագայում Յելանը կխորացնի իր այս վաղ կոահումը: Բայց առաջին

¹ Celan Paul, Edgar Jene und der Traum vom Traume, in: Der Meridian und andere Prosa, Frankfurt am Main, 2002, S. 9.

² Նշվ. աշխ. էջ 11:

անգամ կատարելապես օտար տարրերի հանդիպման սկզբունքն իր գործադրումն ու արտահայտությունն է ստանում «Աճյունասափորների ավազը» ժողովածուում, որն, ինչպես նշվեց, նկարագարողել է հենց էդգար ժընեն:

Գերմանականն այստեղ հառնում է որպես հակաբանաստեղծական և հակահրեական (ինչպես ցույց կտա Մարինա Ցվետանայի բանաստեղծությունից վերցված և «Ոչ ոքի» շարքում որպես բնաբան օգտագործված տողը՝ «Բոլոր բանաստեղծները հրեաներ են», հրեականը համընկնում է բանաստեղծականի հետ): Երկուսն էլ՝ թե՛ բանաստեղծությունը, թե՛ հրեան գերմաներենի օտարն են: Երկուսն էլ սուկ փոխաբերություն են՝ վերացարկված ու վերացած. դրանց պակասում է սեփական ձայնը: Ցելանը ամենուր գործ ունի գերմանականությամբ ներծծված երազի աշխարհի հետ: Դա գերմաներեն լեզուն է: Այն լեցուն է փոխաբերման ծրագրերով, ահա ինչու, որպեսզի եզակին, խորթը, հրեականը և բանաստեղծականը հնչեն, այն հարկավոր է դարձնել կատարելապես իդիոմատիկ: Իդիոման տարածքն է, որտեղ լսելի է դառնում անկրկնելի ձայնը, այն մեկը, որ գոյանում է հիմա և այստեղ, չի փոխաբերվում: Գերմանական լեզվագիտակցության խորքերից դուրս է գալիս հրեական չգիտակված ու օտար իդիոմատիկ ձայնը: Հարկ է հասկանալ, որ բանաստեղծությունը ոչ թե ինչ-որ բան փոխաբերում է, այլ ինչ-որ բան ազատագրում է փոխաբերության փյուզման կետում: Այն հնչում է, երբ դադարում է փոխաբերել, երբ արտահայտում է լոկ ինքն իրեն և երբ կտրում է բոլոր կապերը այսպես կոչված փոխաբերելիների հետ, որոնք կուզեին կաշել ու կառչել իրենից:

Traumbesitz

*So leg das Laub zusammen mit den Seelen.
Schwing leicht den Hammer und verhüll das Angesicht.
Krön mit den Schlagen, die dem Herzen fehlen,
den Ritter, der mit fernen Mühlen ficht.*

*Es sind nur Wolken, die er nicht ertrug.
Doch klirrt sein Herz von einem Engelsschritte.
Ich kranke leise, was er nicht zerschlug:
Die rote Schranke und die schwarze Mitte.¹*

¹ Celan Paul, Die Gedichte, Frankfurt am Main, 2005, S. 13.

Երազի փիրույթ

Դիր այդպես տերևը հոգիների հետ միասին:

Ճոճիր թեթևորեն մուրճը և դեմքը ծածկիր:

Սրտից վրիպող հարվածներով պսակիր

Հեռավոր հողմադացը գրոհող ասպետին:

Նա չդիմացավ միայն ամպերին:

Բայց շաշում էր սիրտը հրեշտակի քայլերից:

Ես պսակում եմ կամացուկ նրա փշրածը՝

Կարմիր շրջանակը և սև կենտրոնը:

(Տողացի թարգմանությունը՝ Ս. Սրեփանյանի)

Ամեն բան երազի տարածքում է: Խելագարության քողի տակ առնված Դոն Կիխոտը երազի կենտրոնում է և միաժամանակ՝ իրականության սահմանի վրա: Տերևը և հոգին, որոնք պիտի դրվեն միմյանց կողքի, սկզբնապես միմյանց կողքի չեն և ուրեմն հակադրված են: Բանաստեղծությունը պիտի որսա դրանց ընդհանրությունը և կապակցի երազն ու իրականությունը: Մուրճի հարվածները գործ ունեն որոշակի անավարտության հետ և միտված են ավարտունության, սակայն պայմանով, որ ասպետի դեմքը, այսինքն՝ նրա տեսադաշտը կլինի փակ, և հարվածները չեն դիպչի սրտին: Այդ դեպքում միայն նա կարող է գրոհել հողմադացը և պաշտպանված մնալ դրա իրականությունից, քանի որ, եթե հողմադացը սուկ հողմադաց է, ասպետականությունը Դոն Կիխոտի մեջ կորցնում է իր հիմքերը: Երազը պահում է դրանք: Երկրորդ տան առաջին տողում խոսվում է ամպերի մասին, որոնց ասպետը չի կարողացել դիմանալ: Բանաստեղծության վաղ տարբերակում Յելանը օգտագործել է «Ամպերը մոլորեցրին նրան» արտահայտությունը: Ամպերի դեմ ասպետն անպաշտպան է: Դրանք մշուշում են նրա բանականությունը, այնպես որ, ամպերից իջնող հրեշտակի քայլերը շարունակական հուզմունքի մեջ են պահում նրա սիրտը. նա չի կարողանում տարբերել մահվան և կյանքի հրեշտակներին ճիշտ այնպես, ինչպես չի կարողանում տարբերել երազն ու իրականությունը, քանի որ ինքը երազում է: Վերջին տողի կարմիր շրջանակը և սև կենտրոնը ուղղակիորեն հղում են կակաչի պատկերին, որը մեկ անգամ չէ, որ հանդիպում է «Աճյունասափորների ավազում» և բացի այդ տվյալ ժողովածուի երկրորդ շարքի, ինչպես նաև բանաստեղծի հաջորդ ժողովածուի վերնագիրն է: Չտրվելով այստեղ կակաչի լեզվական պատկերի քննությանը՝ նշենք միայն, որ կակաչը կապված է հիշողության հետ: Հիշողությունը հակադրված է

երագին, քանի որ հիշողության գիրկն ընկնելը և երագի գրկում հայտնվելը միանգամայն տարբեր ու նույնիսկ հակադիր բաներ են: Կակաչը չի կառուցում մետաֆոր, մանավանդ որ հղումը կակաչին («կարմիր շրջանակը և սև կենտրոնը»), մնում է անորոշ ու անավարտ նախապատկերի մակարդակի վրա: Հավանաբար Դոն Կիխոտը առավել չափով կարող է բացատրել կակաչի պատկերը, քան կակաչի պատկերը Դոն Կիխոտին: Սերվանտեսը կոչում է իր հերոսին տխուր պատկերի ասպետ, քանի որ մելամաղձոտությունը նրա էությունն է: Դոն Կիխոտն ունի մելամաղձոտ սիրտ, այսինքն՝ սև սիրտ: Մելամաղձոտությունը ստիպում է նրան խճճվել ամպերի մեջ, կորցնել բանականությունը, բնակվել երագի մեջ և կռիվ տալ իրականությանը՝ նախապես վերածելով այն ցնորքի ու երագի: Սակայն մելամաղձոտությունը չի դադարում լինել նրա անձի կենտրոնը անգամ այն բանից հետո, երբ նա վերագտնում է իր ողջախոհությունը: Մելամաղձոտությունը այն էականն է, որ անփոփոխ է մնում ինչպես երագի, այնպես էլ իրականության մեջ: Նշենք, որ մուրճի հարվածները, որոնք պիտի վրիպեն հողմաղացը գրոհող ասպետի սրտից, քանի որ իրականության հարվածներն են, շարունակում են վրիպել նաև այն ժամանակ, երբ վերածվում են երագի ու ցնորքի հարվածների, որոնցից նրան պաշտպանում է ապաքինված բանականությունը: Սիրտը մնում է սև: Մելամաղձոտությունը այն անձեռնմխելին է, որին չեն դիպչում և որը չեն ճանաչում ո՛չ երագի, ո՛չ էլ իրականության միջոցները: Սրտի մելամաղձոտության համար դրանք երկրորդական են, սրտի կենտրոնը վեր է դրանցից և կարողանում է բաղադրել դրանք, փոխանցել ու համադրել որպես արդեն ոչ տարասեռ իրողություններ, թեպետ, իհարկե, դրանք և՛ տարասեռ են, և՛ հակադիր, օտար և անգամ օտարագույն: Դոն Կիխոտը կարող է երագի կենտրոնում հայտնվել ու երագել միմիայն իրականության կենտրոնում հայտնվելու դեպքում: Ծաղկեպսակի թերթիկը և հոգին, այսինքն՝ սև միջուկ-կենտրոնը, հակադրվում են ինչ-որ բան ցույց տալու և միաժամանակ ինչ-որ բան թաքցնելու իրենց ընդհանուր որակի շնորհիվ: Փնտրելով երագի հատակը, Ցելանը հասնում է սև կենտրոնին, բայց սև կենտրոնը նույնիսկ իրականության հատակը չէ: Հոգին թաքցնում է, ծաղկի թերթիկները ցույց են տալիս: Բայց դրանք ցույց են տալիս այն, ինչը թաքնվում է: Երագը ցույց է տալիս իրականության թաքուստը, իրականությունը՝ երագի թաքուստը. բանաստեղծությունը ցույց է տալիս այդ հանդիպակաց շարժումը:

Նույն ժողովածուի «Կակաչ» բանաստեղծության վերջին երկու տներում հակադրության այս իրավիճակը սահմանվում է առավել թանձր գծերով:

*Du musst der Pracht des heissen Mohns vertrauen,
der stolz verschwendet, was der Sommer bot,
und lebt, dass er am Bogen deiner Brauen
err¹nt, ob deine Seele träumt im Rot.*

*Er fürchtet nur, wenn seine Flammen fallen,
weil ihn der Hauch der Garten seltsam schreckt,
dass er dem Aug der süssesten von allen
sein Herz, das Schwarz von schwermut ist, entdeckt.¹*

*Դու պիտի վստահես բորբ կակաչի շքեղությանը,
որը հպարտորեն ապրում և շռայլում է ամռան
շնորհը, քանզի քո հոնքերի աղեղից իմացավ,
որ քո հոգին երազում է կարմրի մեջ:*

*Նա միայն վախենում է, որ երբ կորցնի իր բոցը,
այգու սարսափազդու քամիներից,
բողբոցի թանկ մեկի աչքին կբացի իր սիրտը,
որը սև է մելամաղձից:*

Վստահել կակաչին նշանակում է խուսափել այն վախից, որով համակված է ինքը կակաչը: Կակաչը վախենում է բացել իր սիրտը, որը թաքնված է բորբ թերթիկների բոցի տակ: Նրա սիրտը սև է մելամաղձից: Սակայն գիտենալով սեփական սիրտը՝ կակաչը դիտորդի սև հոնքերից իմանում է նրա երազանքի կարմրի մասին: Կակաչի մեջ երազանքը առերևույթ է, սիրտը՝ թաքնված, մարդու դեպքում երազանքը թաքնված է, սիրտը՝ առերևույթ: Երազի մեջ պրոյեկտված է իրականությունը, իրականության մեջ՝ երազը, կակաչի մեջ՝ մարդկայինը, մարդկայինի մեջ՝ կակաչը: Բայց այդ պրոյեկցիաները փոխաբերություններ կամ պատկերներ չեն, այն իմաստով, որ կակաչը վերարտադրում է մարդուն կամ՝ հակառակը: Դրանք փոխներթափանցված են իրար շարունակելու և ամբողջացնելու իմաստով:

Սիրահարները իրենց մաշկի վրա են ճանաչում, թե ինչպես է երազը ամբողջացնում իրականությունը և ինչպես է իրականությունը հիմք տալիս երազին:

¹ Celan Paul, Die Gedichte, S. 15.

Schlaflied

*Über die Ferne der finsternen Fluren
hebt mich mein Stern in dein schwärmendes Blut.
Nicht mehr am Weh, das wir beide erfuhren,
rätselt, der leicht in der Dämmerung ruht.*

*Wie soll er, Süsse, dich betten und wiegen,
dass seine Seele das Schlummerlied krönt?
Nirgends, wo Traum ist und Liebende liegen,
hat je ein Schwigen so seltsam getönt.*

*Nun, wenn nur Wimpern die Stunden begrenzen,
tut sich das Leben der Dunkelheit kund.
Schliesse, Geliebte, die Augen, die glänzen.
Nichts mehr sei Welt als dein schimmernder Mund.¹*

Օրորոցային

*Մթին դաշտերից վեր հանեց ինձ իմ աստղը
քո անըջող-երազող արյան մեջ: Այլևս մեր երկուսի իմացած ցավի
մեջ
չդարձավ հանելուկ, մթնշաղի մեջ խաղաղվեց:*

*Քաղցրիկս, նա քեզ ինչպե՞ս անկողին դնի և օրորի,
եթե նա իր հոգով է պսակում օրորոցայինը:
Այնպեղ ուր երազ կա և սիրահարներ,
Լռությունը երբեք չի հնչել այսքան տարօրինակ:*

*Արդ, եթե թարթիչներն են սահմանում ժամերը,
կյանքը իրազեկ է դառնում խավարին:
Փակիր, սիրելիս, աչքերդ, որ փայլում են:
Աշխարհն այլ բան չէ, քան քո շողացող բերանը:*

Այստեղ նույնպես առկա է երազի և իրականության անհրաժեշտ փոխներթափանցվածությունը, որը հաստատվել է «Էդգար Ժնեն կամ երազ երազի մասին» էսսեում: Հանգուցային է «Քաղցրիկս, քեզ ինչպե՞ս անկողին դնի և օրորի/ եթե նա հոգով է պսակում օրորոցայինը» տողը:

¹ Celan Paul, Die Gedichte, S. 14.

Նա, ով պիտի ճանապարհ դնի սիրելիին երազի աշխարհի, չի կարող անել դա, եթե ինքը երազի աշխարհում է: Նա կարող է օրորոցային երգել և անկողին դնել լույս պայմանով, որ ինքն արթուն է և իրականության մեջ է: Սիրելին քնում է, երբ սիրահարը օրորոցային է ասում նրան և իր արթնությամբ հիմք է դառնում սիրելիի քնի համար: Սիրահարի աստղը մուտք է գործում սիրելիի երազող արյան մեջ, այլևս ոչ թե բաժանման ցավի մեջ, որը նրանք երկուսն էլ գիտեն, այսինքն՝ երբ երկուսն էլ արթուն են, այլ խաղաղվում է մթնշաղի մեջ, այսինքն՝ այն ժամանակ, երբ նրանք բաժանվում են: Օրորոցայինը սիրո ցեզուրան է, որը միավորում է սիրահարներին՝ հատելով նրանց, քնացնելով մեկին, օգցելով նրան երազի գիրկը, իսկ մյուսին ստիպելով երգել: Սիրահարին անհրաժեշտ է սիրելին, երազին՝ օրորոցայինը, իսկ օրորոցայինին՝ երգող սիրահարի արթնությունը: Նա, ով քնացնում է, ոչինչ չի թելադրում, ոչինչ չի փաթաթում: Նա պահապան է, բայց... երազի, երևակայության... Ինչ-որ բան պսակվում է, և, սակայն, ինքը բաց է մնում: Այս գիծը առավել որոշ հնչողություն կստանա «Ոչ ոքի վարդ» ժողովածուի “Radix, Matrix” բանաստեղծության մեջ, որտեղ պսակում է հենց անդունդը: Տիեզերական սիրո կենտրոնի՝ Աստծո տեղում հայտնված Ոչ ոք դառնում է իրականության երազի հիմքը, ճիշտ այնպես, ինչպես սիրահարը՝ սիրելիի: Առայժմ Յելանը բացում է երազի և իրականության փոխներթափանցվածությունը ոչ թե մակրոհամակարգերում (աշխարհի, պատմություն), այլ միկրոհամակարգերում (անհատ, սիրահարներ...):

Die Schwelle des Traumes

Mit schwierigen Händen liest du mir auf die Körner der Stille.

Es war meine Seele ihr Sieb, gefüllt sind nun siebenzehn Kröge:

Die Stadt, wo du weilst über Nacht. Im fenster schwankt die Kamille:

Ich ass hier zu Abend vom Staub ihrer Blöte... Erträge

Auch sie dieses Schweigen die du? Und sind nicht zwei Schwestern zuviel?

Ich geh noch vors Haus zu forschen nach Wasser im Sande:

leer blieb der letzte, der achtzehnte Krug, dem die Blume der Wiesen entfiel.

Wir seltsam dahingilbt dein Haar! Ich lose die blaue Girlande.¹

¹ Celan Paul, Die Gedichte, S. 20.

Երազի շեմը

Կոշտուկավոր ձեռքերով դու կարդում ես ինձ համար անդորրի անկյունում,

Իմ հոգին քո մաղն էր, լցված են փաս-յոթ կուժերը.

*քաղաքը, ուր դու գտնվում ես գիշերով: Խավարում ճոճվում է երի-
ցուկը.*

ես կերա այստեղ երեկոյան քո ծաղկեփոշին... Դիմացա՛վ

*արդյոք այս լուռությամբ, ինչպես դու: Եվ մի՞թե երկու քույրերը չա-
փից շափ չեն:*

Ես դուրս եմ գալիս փանից ստուգելու ավազի ջուրը.

*դափարկ է վերջին, փասնութերորդ կուժը, որին բաժին են ընկել
հովփածադիկները:*

*Որքա՛ն հազվադեպ են դեղնում քո վարսերը: Ես քանդում եմ կա-
պույտ դրասանգը:*

Նախ անհրաժեշտ է նշել 17 և 18 թվերի խորհուրդը: Հրեական կրոնական ավանդույթը տալիս է հստակ պատասխան: Աստծո անունը փառաբանող աղոթքը՝ Քադիշը (שִׁדְּוּ), կարելի է ասել միայն տաս տղա-մարդկանց ներկայությամբ: Աղոթքը յոթ անգամ կրկնում է «ամէն»-ը: Յոթ մակդիրների միջոցով ակնարկվում է Աստծո անունը, որը չի ար-տասանվում, քանի որ բարձր է ամեն անունից: Տասնյոթ բառը (siebzehn) Ցելանը գրում է պահելով en (siebenzehn) մասնիկը, որը կա-նոնավոր գրության մեջ սղվում է: Գրության այդպիսի ձևը կարող է հղել բառի նախատիպին, որը պատմականորեն չի պահպանվել: Այն, ինչը պատմականորեն չի պահպանվում և չի դառնում ավանդույթ, Ցելանի համար ունի առանձնահատուկ հետաքրքրություն:

Երկու քույրերին, որոնք չափից շատ են, կարող է մասամբ լուսաբա-նել «Մահվան ֆուգան» բանաստեղծությունը: Դրանք են Մարգարետեն և Սուլամիթը: Ընդ որում, գերմանական Մարգարետեն քույրանում է հրեա-կան Սուլամիթին լեզվի միջոցով, որը հաստատում է նրանց ազգակցու-թյունը բանաստեղծորեն, այսինքն՝ բանաստեղծական փորձում: Քույրե-րից մեկի մազերը ոսկեգույն են, իսկ մյուսինը՝ մոխրագույն: Ահա ինչու «Երազի շեմի» վերջին տողում բանաստեղծը այսպես է դիմում քրոջը.

Որքա՛ն հազվադեպ են դեղնում քո վարսերը:

Հարկ է նկատել նաև այն, որ հենց այս բանաստեղծությունն է թե-մատիկ առումով պայմանավորում «Աճյունասափորների ավազը» ժողո-վածուի վերնագիրը: Աճյունասափոշին բանաստեղծության մեջ զուգակցվում

է ծաղկեփոշու հետ, քանի որ Յելանը ցանկանում է, որ դրանք մտածվեն միասին (ինչպես Մարգարետեն և Սուլամիթը): Բանաստեղծի հոգին մաղում է փոշին, որը պիտի լցնի տասնյոթ կուժերի մեջ: Սակայն տասնութերորդ կուժը, որին բաժին են ընկնում հովտածաղիկները, մնում է դատարկ: Տասնյոթ կուժերը լցված են համաձայն աղոթքի թվային սիմվոլիկայի: Տասնութերորդ կուժը աղոթքի սիմվոլիկայից դուրս է, այնպես որ, դրա բառը և խոսքը այդ իմաստով նույնպես դատարկ են: Բայց այդ դեպքում լիքն է մաղը: Սա բանաստեղծի և բանաստեղծության տարածքն է: Բանաստեղծն իր երգով աղոթքից տարբեր հարթության մեջ է, քանի որ նրա երգը գոյանում է նաև այնտեղ, ուր աղոթքի բառը մնում է դատարկ: Այն, ինչը չի կարող պահվել աղոթքի, լեզվական ավանդույթի և կանոնի մեջ (sebzehn - siebenzehn), նաև քույրերը, որոնք այդ լեզվի համար շատ են և լեզվական Բաբելոնը շարժում են դեպի հակալեզվական Աուշվից, պահվում է բանաստեղծության մեջ, քանի որ սա է այն տարածքը, որը հարատևում և հարատևել է տալիս նաև Աուշվիցից հետո: Բայց ինչո՞ւ երազի շեմ: Ժնեի մասին էսսեյում Յելանը հստակ է արտահայտվել այն մասին, որ միայն երազի տարածքում կարող են միանալ օտարը և օտարագույնը: Երազի շեմը իրականության սահմանի վրա է, սա այն տեղն է, որտեղ իրականությունը և երազը շոշափում են միմյանց: Հենց այս շեմին է իրականությունը սկսում թուլացնել իր դիրքերը: Այն, ինչն անհուսորեն տրոհված է իրականությամբ, այստեղ սկսում է միավորվել, քանի որ սկսում է երազել: Մարգարետեի և Սուլամիթի հակադրությունը ազգային է, բայց ոչ լեզվական. նրանք երկուսն էլ գերմաներենի սահմաններում են: Սակայն Աուշվիցից ի վեր ազգային հակադրությունը թափանցում է նաև լեզու, այնպես որ, գերմաներենն ամեն անգամ ինքն է փոխաբերորեն տրոհում դրանք: Ասելով Մարգարետե և ասելով Սուլամիթ՝ գերմաներենը ոչ թե մեկ անունը դնում է մյուսի կողքին, այլ հիշեցնում է դրանց հակադրությունը, որը գալիս է պատմական այլանդակ փաստացիությունից: Պատմությունը իրականության հիմքն է: Երազի շեմին, սակայն, պատմության արմատները հատվում են, պատկերները աղճատվում, իսկ ավանդականը տեղի է տալիս: Տասնյոթի մեջ, որը հրեական Քաղիշի տիրույթում է, խախտվում է գերմաներենի ուղղագրությունը, իսկ փոխաբերորեն հակադրվածները՝ Մարգարետեն և Սուլամիթը, միավորվում են իդիոմայի մեջ: Օտարները միանում են, ճիշտ այնպես, ինչպես երազի մեջ համատեղ հանդիպող ամենաանհավանական համադրությունները: Երազի օրենքը կապի անհավանականությունն է: Յելանյաներազն ունի յուրահատկություն: Կապերն այստեղ անհավանական

են, բայց ոչ ակամա, ինչպես դա ցանկանում էր սյուրռեալիզմը: Երազն այս իմաստով բոլորովին կուսական չէ և չի հղում որևէ նախաէության, որի հետքերը իրականության մեջ անհնար է գտնել: Իրականությունը անհրաժեշտ է երազին որպես տարբերակ, որի միջոցով դրսևորվում են ամենատարբեր նշանների կապերն ու հարաբերությունները: Որպես տարբերակ այն կարող է մերժվել, փոխարինվել, վերակառուցվել: Այլ - կերպ ասած՝ երազը սնվում է պատմության երազային թեականացումից: Ի հեճուկս ամեն պատմության, երազներ կարող է տեսնել (նաև) պատմության մեջ խորագույն մերժում ստացած մեկը և այդպիսի սարսափի մեջ ամենաբարձր արթնության աստիճանի վրա գտնվողը: Նա չի կարող իրեն պատրանքներ թույլ տալ, ահա ինչու նրա երազները մնում են սթափ: Միայն սթափությամբ համադրված երազը կարող է ազատություն բերել: Այն հակադրվում է իրականության ստին: Ժնեի մասին էսսեյում իրավիճակը նկարագրվում է այսպես.

«Ես հետևում եմ իմ թափառող զգայարաններին ոգու նոր աշխարհում և վերապրում եմ ազատությունը: Այստեղ, ուր ես ազատ եմ, ես նաև հասկանում եմ, թե որքան շատ եմ խաբվել այնտեղ»:¹

Բանալի բառեր. *հոգեբանություն, պոեզիա, մեկնաբանություն, համակարգ:*

¹ Celan Paul, Edgar Jene und der Traum vom Traume, S. 11.

Степанян Сергей

**Поетологический аспект сна в ранний период
поэзии Пауля Целана**

Резюме

Автор статьи пытается показать поетологический аспект сна в поэзии Пауля Целана (ранний период), а также полемику поэта по этому поводу с теоретиками сюрреализма. Автор анализирует несколько ранних стихотворений поэта и базовое эссе “Эдгар Жене и сон о сне”.

Stepanyan Sergey

**Poetological Aspect of the Dream in the Early Period
Poetry of Paul Celan**

Summary

The article tries to show the poetological aspect of the dream in the poetry of Paul Celan (early period), as well as poet's polemic with surrealist theorists. In this regard we discuss and analyze several poems by Celan and his basic essay “Edgar Jene und der Traum vom Traume”.