ԿԻՐԱԿԻ
ՅՈՒՆՈՒԱՐ 6
DIMANCHE
6 JANVIER
1991

LE NUMERO : 4,00 F

ՅԱՌԱՋ
ՄԻՏՔ ԵՒ ԱՐՈՒԵՍՏ
Թիւ 156
ՀԻՄՆԱԴԻՐ՝ ՇԱՒԱՐՇ ՄԻՍԱՔԵԱՆ

HARATCH
LE PREMIER QUOTIDIEN ARMENIEN EN EUROPE-FONDE EN 1925
DIRECTRICE: ARPIK MISSAKIAN
83, RUE D'HAUTEVILLE — 75010 PARIS
TEL. : 47. 70. 86. 60 — TELEX : HARATCH 280 868 F
— FAX : 48. 00. 06. 70 —
C.C.P. PARIS 15069-82 E
ԲԱԺԱՆՈՐԴԱԳՐՈՒԹԻՒՆ
Ֆրանսա : Տար. 800 Ֆ. — Վեցամսեայ : 410 Ֆ.
Արտասահման : Տար. 1.100 Ֆ. (ամէնօրեայ առաքում)
950 Ֆ. (շաբաթական առաքում) — Հատը : 4,00 Ֆ.

66րդ ՏԱՐԻ — ԹԻՒ 17.444
Fondateur SCHAVARCH MISSAKIAN
66e ANNÉE — No 17.444

ԱՆՏԻՊ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹԻՒՆ ՄԸ ԳՈՒՐԳԷՆ ՄԱՀԱՐԻԷՆ

Չեմ սիրեր յիշողութիւններ գրել, ոչ ալ կարդալ, խորապէս համոզուած ըլլալով, որ, նախ, բոլոր յուշագիրները այս կամ այն չափով ունայնամիտներ են, այսինքն՝ փոքր ի շատէ ակամայ յերիւրողներ, և որ, երկրորդ, յուշեր պատմելն ուրիշ բան չէ, եթէ ոչ նոր թիւրիմացութիւններ բարդել այն «թիւրիմացութիւններուն» վրայ, զորս այսինչ կամ այնինչ մեծ մարդը իր գոյութեան որպէս առհաւատչեայ կը ձգէ ապրողներուն: Բայց քանի որ Գուրգէն Մահարիին այս բանաստեղծութիւնը պզտիկ պատմութիւն մը ունի, որ բացատրութեան կը կարօտի, կ'ուզեմ անոր հեղինակին առընչութեամբ իմ կողմէս նուազագոյնի իջեցնել թիւրիմացութիւններու տոկոսը, արձանագրելով միայն հետեւեալը. Գ. Մահարին ճանչցած եմ 1947-ին, սակայն 1954-էն է որ կանոնաւոր թղթակցած եմ եւ գրեթէ ամէն ամառ տեսնուած հետը մինչեւ իր մահը: Այս քերթուածը հրատարակութեան տալս թելադրուած է միայն ու միայն բանաստեղծին կամքը յարգելու յանձնառութենէն:

Գրեց՝

ԱԲՐԱՀԱՄ ԱԼԻՔԵԱՆ

1962-ի Մայիսի վերջերուն, իրիկուն մը, Մահարին առաջարկեց, իր սիրած արտայայտութեամբ «պտոյտ մը ընել Մոսկուայի թաղերուն մէջ»: Յաջորդ օրը ընտանեօք Ռիգա պիտի մեկնէր Դուբուլտիի գրողներու Հանգիստի տան մէջ անցընելու ամառնային ամիսները: Սարէն-ձորէն խօսելով հասեր էինք Մոսկուայի Հին Համալսարանին առջեւը, երբ յանկարծ կանգ առնելով ըսաւ, թէ շուտով ինծի կ'ուղարկէ բանաստեղծութիւն մը, որ իբր թէ դեր է ունեցեր իր առաջին ձերբակալութեան մէջ: «Կը պահես, — աւելցուց,— բարի ժամանակների համար»: Եւ ալ ո՛չ մէկ մանրամասնութիւն: Ես, վայրկեան մը անակնկալի եկած եւ թերահաւատ՝ խոստացայ պահել եւ կիսակատակ հարցուցի՝ «Պատգա՞մ», ակնարկելով Զարենցին: Պատասխանի չարժանացայ: Իր մեկնելէն շաբաթ մը ետքը՝ Յունիս 1-ին, իսկապէս ստացայ խնդրոյ առարկայ բանաստեղծութիւնը, որուն յետագային անդրադառնալու առիթ չեղաւ երկուստեք կեանքի պայմաններուն բերմամբ:

Կը կարծեմ, թէ բոլոր անբարի ժամանակներու զոհ Մահարին մտքին ծայրէն իսկ չէր կրնար անցընել աւելի «բարի ժամանակ» այս երկրին համար, քան մեր, այսպէս կոչուած, ժողովրդավարական օրերը, ուստի կը շտապեմ կատարել իր կամքը: Նոյն թուղթին վրայ բանաստեղծութեան կը նախորդէ նամակ մը, զոր նոյնպէս հրատարակութեան կու տամ, որպէսզի ընթերցողը գաղափար մը կազմէ նաեւ նամակագիր Մահարիի մասին:

◆

Սիրելի Թութան. (1)

Բուլդի (2). Երէկ հասայ Դուբուլտի: Տուն՝ երկու յարկանի. երկրորդ յարկում ծաւալուն մի... սենեակից մեծ, դահլիճից փոքր կացարան սիրուն պատշգամբով, հինգ մահճակալով: 5-րդը երեւի քեզ համար: Առա՛ջը, ետեւը, ձախ, աջ՝ տնակներ երկյարկանի, թուով 8 եւ կանաչութիւն, ծառ ու ծաղիկ: Ծովը 50 քայլ վրայ: Նկաններ (3), թերնկաններ եւ... գերնկաններ: Սահման քաջաց զէնն իւրեանց, որքան հատանի, այնքան ունի:

Վկայ ունեմ:

Մթնոլորտը դրամատիկական է: Այդ երեւի նրանից է, որ այստեղ են թափուել ՌՍՖՍՀ-ի դրամատուրգները՝ սեմինարի: Լսւում է գրամեքենաների չրխկչրխկոցը: Ստեղծագործում եմ...:

«Մարթա.— Դու ինձ քո սէրը ցոյց տուր եւ ոչ թէ խնայդրամարկղի գրքոյկը...

Վանեա.— Իսկական տղամարդու սիրոյ առարկայական արտայայտութիւնը խնայողական գանձարկղի գրքոյկն է, Նոնոչի՛կս... Ես գնացի կոլխոզ...

Մարթա.— Իսկ ես՝ սովխոզ...

Վանեա.— Ուրեմն բաժանուեցի՞նք մեր ճանապարհները:

Մարթա.— Ոչ. ե՛ւ կոլխոզը, ե՛ւ սովխոզը գնում են դէպի կոմունիզմ...

Վանեա.— Իսկ զագսը (4) հեռո՞ւ է կոմունիզմից, Մա՛րթա...

Մարթա.— Երկու կանգառ այս կողմ... Գրկի՛ր ինձ... Վա՛նեա...»:

Եւ նման բաներ...

Կերակրում են հօյակապ ե՛ւ քանակական, ե՛ւ նամանաւանդ որակական առումով: Համադամ: Այո՛, անսպասելի՝ բայց փաստ է:

Ուրի՞շ: Ջանսաղութիւն (5): Մի քանի օրից յայտնի կը լինի, դէպի վե՞ր եմ գնում, թէ՞ դէպի վար... Հա՛, ահա՛ խոստացածս.—

ՔԱՌԱՍՈՒՆՔ

Կը վերադառնամ մի օր գիւղը,
Ջեռներս արնոտ, միրուքս կախ.
Կը զգամ դաշտերի խուլ երկիւղը,
Արտերի վախը կը հասկանամ:

Ու ոճրագործի կնիքը դէմքիս
Ես կը կրակեմ խաղաղ հանդից
Քաղաքի վրայ կրկին, կրկին,
Ես՝ հողի վրէժ, դաշտի բանդիտ...

Ի՞նչ արած, սի՛րտ իմ, ախ, ի՞նչ արած,
Մի կացին ընկաւ ասես վերուստ,
Նա ինձ դարձրեց զարկուած վարազ,
Որ վիրաւոր է ու չի մեռնում:

Մենք դեռ կը քանդե՛նք հիմքերդ քար,
Ու դէմ կը կանգնենք արշաւանքիդ,
Դու, որ քայքայող թոյնով եկար,
Ու խռովեցիր հանդ ու հանգիստ:

Ծաղիկներդ անգամ կարծես հիմա
Բուրում են ինչ-որ, ինչ-որ թէժէ (6),
Օ՜, ծաղիկների թունաւոր մահ,
Օ՜, երկաթաշէն ծանր գիշեր:

Մեռնելու մասին չեմ մտածում.
Քանի ապրում եմ, քանի դեռ կամ
Ես պիտի երգեմ պարտութիւնդ,
Ու պիտի երգեմ ընկած ներկադ:

Ես պիտի երգեմ վէրքդ հասուն,
Ու ծաղիկներիդ դիերն անթիւ.
– Ողջո՛յն քեզ, հովի ցնցող ցասո՛ւմ,
Ողջո՛յն, դաշտերի դեղի՛ն բանդիտ...

1926

Ահա այսքան, սիրելի Թութանխամո՛ն, իշտէ բէօյլէ, սիրելի Ալի՛ք:

Քո՝ Գ. Մահարի:

---

(1) Թութան – այսպէս՝ կրճատ կամ ռուսավարի՝ Թութանխամոն կը կոչէր զիս Մահարին:

(2) Բուլդի – ժողովրդական լեզուով՝ հոլ: Այստեղ գոհունակութեան բացականչութիւն:

(3) Նկաններ – մեր ծածկալեզուով՝ աղջիկներ, կիներ:

(4) Զագս – քաղաքացիական ամուսնութեան, ապահարզանի եւ այլ գրասենեակ:

(5) Ջանսաղութիւն – առողջութիւն, ողջութիւն (թրք.):

(6) Թէժէ – «Երեւի պէտք է հասկանալ ստանդարտ», – իր նամակին տակը այսպէս կը ծանօթագրէ Մահարին այս բառը, որ ժողովրդական ռուսերէնին մէջ կը նշանակէ աժանագին օծանելիք:

ՆԱՐԵԿԵԱՆ ԸՆԹԵՐՑՈՒՄՆԵՐ

Վերջին քանի մը տարիներու ընթացքին, Գ. Նարեկացիի արտադրութեան յատկացուեցան քանի մը նոր աշխատութիւններ: Ասոնցմէ հարկ է յիշել ամէնէն առաջ Մատեան Ողբերգութեան (1) գրքի բնագրին նոր հրատարակութիւնը: Ընթացիկ ամիսներուն Երեւանի մէջ լոյս տեսած են Վաչէ Նալբանդեանի Գրիգոր Նարեկացի մենագրութիւնը (2) եւ Պ. Խաչատրեանի Նարեկի Միջնադարեան Լուծմունքը շահեկան աշխատութիւնը (3), որուն կը յատկացուի այլ յօդուած:

Պ. Վ. Նալբանդեան ուզած է «լուսաբանել Նարեկայ հանճարեղ վանական քերթողի՝ կրօնա-միստիկական հասկացութիւնների թանձր քօղով պարածածկ վերածնական հումանիզմի լուսաւոր գաղափարները, որոնցմով էլ ամէնից առաջ պայմանաւորուած է գրական այդ վիթխարի հսկայի ստեղծագործութեան դարակազմիկ արժէքն ու նշանակութիւնը բազմադարեան հայ քերթութեան ոսկեայ շղթայում» (էջ 288):

Այստեղ պիտի քննենք միայն մէջբերումին ընդգծուած գրոյթը:

Հատորին մէջ վերլուծման կ'ենթարկուին Նարեկացիի արտադրութենէն՝ «Երգ Երգոց»ի մեկնութիւնը (հպանցիկ կերպով), տաղերուն մէկ մասը (անոնք որոնք կը համապատասխանեն Վ. Ն.ի գրոյթի հաստատումին), Մատեան Ողբերգութիւնը: Յայտնի չէ, թէ ինչո՞ւ զանց առնուած են «Աստուածածնի Ներբողը», «Ապարանից Խաչին պատմութիւնը» կամ «Առաքելոց Ներբողը», չեմ խօսիր «Գանձեր»ուն մասին:

Մուտքին՝ Վ. Ն. դիտել կու տայ, որ Նարեկացիի արտադրութեան ուսումնասիրութեան մէջ գոյութիւն ունին «երկու ծայրայեղ մօտեցումներ»: Կան աւանդականները, որոնք «հեղինակին գրեթէ ամբողջութեամբ» կը կապեն «միջնադարեան մտածողութեան հետ՝ անտեսելով (կամ չտեսնելով) պատմականօրէն այն նորն ու առաջաւորը, որով Նարեկացին վեր է բարձրացել իր դարից...»: Կան արդիականները, որոնք «հաշուի չնստելով անցեալի գրական ու մշակութային արժէքների գնահատութեան պատմականութեան սկզբունքի հետ եւ Նարեկացուն արհեստականօրէն կտրելով իր դարի գաղափարա – մշակութային միջավայրից, փաստերի բռնազբօսիկ ու կամայական մեկնաբանութեամբ, կամայ թէ ակամայ ընթանում են նրա ստեղծագործութիւնը կտրելով արդիականացնելու խոտելի ուղիով» (էջ 4): Վ. Ն. չի յիշատակեր անուններ, որոնք առընչուէին այս կամ այն մօտեցումին:

Վ. Ն. կը ձգտի այս երկու «մերժելի» մօտեցումներէն անդին մեկնաբանելու Նարեկացիի արտադրութիւնը, մէկ կողմէն զայն տեղաւորել պատմական իր շրջագիծին մէջ, միւս կողմէն «վեր հանել(ով) եւ ընդգծել(ով) այն նորն ու արժէքաւորը, որով Նարեկացին կապւում է պատմական առաջընթացի հետ եւ դառնում... իր ճանապարհը հարթող գաղափարական ու գեղարուեստական առաջաւոր մտայնութեան խոշորագոյն ներկայացուցիչը»(էջ 5): Ծրագրային ուղեցիկ այս դիտողութեամբ սպառազինուած մեկնաբանը կը ձեռնարկէ Նարեկացիի կեանքին ու գործին ուսումնասիրութեան:

Հեղինակին գրոյթը յստակ է. ամբողջովին համաձայն խորհրդահայ բանասիրութեան աւանդներուն՝ Նարեկացիի արտադրութեան կրօնական, աստուածաբանական եւ նման «միստիկական» եզրերը կը պատկանին ժամանակին ու պատմութեան, մինչ անոր «հումանիստական» ու «վերածնական» եզրերը՝ «լուսաւոր գաղափարները», մարդու խիղճը, ապագայ աշխարհի մը երազ, բնութեան նոր զգացողութիւն, «հեթանոսական շունչ» եւայլն Նարեկացին կը դարձնեն «առաջաւոր մտայնութեան ներկայացուցիչ»:

Գրեց՝

ԳՐԻԳՈՐ ՊԸԼՏԵԱՆ

Խնդրոյ առարկայ չեմ դարձներ գրական երկերուն մէջ ժամանակաւորն ու առաջաւորը, այսինքն՝ «յաւիտենականը», տեսնելու ձգտումը, որուն տեսական հիմքը պատմական «տիալեկտիկայի» կազմածն է, իր ուղղաձիգ առաջատար ընթացքով... դէպի պրոլետարական արուեստը: Կարեւորը գրոյթն է, ըստ որուն Նարեկացիի արտադրութիւնը «վերածնական հումանիզմի արտայայտութիւն» մըն է եւ իբրեւ այդ իր մէջ կը կրէ Աստուծոյ, մարդու, բնութեան, ընկերութեան վերածնական եւ «հումանիստական» որոշադրում, եւ... հի՛նգ դար առաջ արեւմտեան վերածնունդէն:

Պ. Վ. Ն.ի այս գրոյթը առանձնապէս ո՛չ մէկ նորութիւն կը կազմէ անշուշտ, բոլոր անոնց համար որոնք հետեւած են խորհրդահայ բանասիրութեան: Ասոր խոտորման պատմութիւնը ձգելով ուրիշ առիթի՝ հոս տեղին է դիտել տալ, որ «վերածնական» եւ «հումանիստական» տարրերու «յայտնագործումը» կը սկսի Աբեղեանէն (որ այդ բանասիրութեան մէջ գերագոյն հեղինակութիւն է, առատօրէն մէջբերուած այս հատորին մէջ, հարկին ու անհարկին կերպով), եւ կը շղթայէ ամբողջ խորհրդահայ մեկնաբանութիւնը անցնելով Մկրեանի Գրիգոր Նարեկացի (4) հատորէն հասնելու համար այդ «դպրոցի» ամէնէն յայտնի մէկ դասագրքին՝ Հայ Հին եւ Միջնադարեան Գրականութեան Պատմութեան (5): Վերածնունդն ու «մարդկայնասիրութիւնը» ընդհանուր թեման է, որ կը կրկնուի խորհրդահայ բանասիրութեան մէջ եւ առած է «գիտական»ի պիտակ թերեւս այն գըլխաւոր հանգամանքով՝ որ կրկնուելով – կրկնուելով գաղափարները փորձառական արժէք մը կը ստանան... եւ կը վերածուին հասարակ տեղիքի:

Վ. Ն.ի հատորին մէջ «նորութիւնը» համակարգումն է այս գրոյթին եւ անոր քննարկումի փորձը «Մուտք»ին մէջ: Հեղինակը կը մեկնի անշուշտ Աբեղեանի նախախորհրդային շրջանին գրած «Ընդհանուր Տեսութիւն Հայոց Հին Բանաստեղծութեան» (6) դիտողութիւններէն, օգտուելով նաեւ նոյնին Հայոց Հին Գրականութեան Պատմութեան առաջին հատորէն: Ըստ Վ. Ն.ի Աբեղեան Վերածնութեան «գծերի ու ազգային սուբստանցի» հիմքը կը տեսնէ «հեթանոս ժամանակների աշխարհիկ ոգու վերակենդանացման ու վերածնումի մէջ» (էջ 6): Հեղինակը կը նկատէ որ հարցի «գիտական մշակումը» բաւարար չափով ուսումնասիրուած չէ, դիտել կու տայ որ Վերածնունդի «պրոբլեմի» աշխարհագրական ընդգրկումին շրջանակներն ու ժամանակները հարկ է ենթարկուին վերագնահատումի. այսուհանդերձ «բոլոր դէպքերում, սակայն, այժմ իսկ մի բան պարզ է, որ մի քանի դարով կանխելով եւրոպացիներին, վերածնական հումանիզմի գաղափարներով ներկայացուած իր բազմանշանակ ու մեծարժէք ստեղծագործութեամբ Գրիգոր Նարեկացին դարձաւ ազգային գրականութեան, կարելի է ասել նոյնիսկ աւելի լայն առումով, Հայոց ողջ հոգեւոր մշակոյթի՝ որակապէս նոր դարաշրջանի՝ Վերածննդի ռահվիրան» (էջ 9): Ասիկա այնքան ալ «պարզ» չէ անշուշտ, բայց ձգենք առայժմ:

Ի՞նչ է այս վերածնունդը: Ահա հեղի-

(Շար.ը 9. էջ)

nouvelle vague

Ils sont assis côte à côte et ce qui passe ce n'est pas la nécessité, c'est le hasard, deux vies données à elles-même en spectacle pour que naisse l'illusion de se connaître alors qu'on ne sait même pas où l'on va. Ils baissent la tête, leurs regards forment un V. Est-ce un drame humain qui se joue sous nos yeux, la recherche désespérée de la vérité ?
La Comtesse Torlato Favrini implore :

«Dis quelque chose...»

C'est le concert de mille voix où l'émotion naît de la rigueur de leur superposition, et au delà de la surprise, de l'attente et de la reconnaissance d'une perfection. Mille voix qui s'égosillent simplement pour relier l'homme et le monde.
Une voix répond, ce n'est pas celle de Roger Lennox, impériale elle vient du noir :

«le regret est rarement autre chose que la conscience d'avoir dû payer un prix trop élevé pour un bénéfice quelconque»

Dans une usine sans ouvriers, remplie de machines belles et colorées, des hommes au beau discours passent, le complet bien taillé. Et Roger Lennox, au milieu, fait pitié.

Dans le restaurant bien arrangé où ces hommes ont décidé de parler, les mots perdent de leur sens à force de n'être utilisés que pour jouer. Seul, à côté, le garçon des cuisines et la fille du service ont le bonheur de rêver.

par

François MESTOUDJIAN

«Miracle de nos mains vides».

C'est un jardinier tellement préoccupé par son texte qu'il en oublie de regarder la réalité. Voir la terre, tête baissée, sentir la nature, goûter dès les germes l'avenir précautionneusement préparé. Un privilège du passé. C'est le jardinier de la Comtesse, celle qui a les usines et les voitures et tous ces gens autour d'elle qui la servent avec force théâtralité. Est-ce un pamphlet social, un manifeste politique ?

«On est des pauvres, ne l'oublie pas».

Il y a une maison de cinéma, beaucoup de fenêtres et d'escaliers, que nous découvrons progressivement, et ce qui en assure la valeur, au delà de la perfection des points de vue (qui donnent toujours l'impression qu'à la seule place où la camera devait se trouver pour nous donner le sentiment du cadre approprié, elle s'est posée naturellement, avec légereté), c'est que lorsque nous voyons une chambre ou un couloir, nous *savons* que tout près, dehors, il y a le vert des arbres, et le bleu du lac, car chaque image porte en elle, mentalement et plastiquement, la grâce du passé et le trouble de l'avenir. Ce n'est pas un hasard si, plus d'une fois, le bleu du lac ressemble à celui de la mer, une mer si belle que l'on voudrait s'y jeter pour essayer de percer un peu de son mystère, du haut de cette maison aux fenêtres illuminées, que nous verrons finalement, derrière les arbres, dans sa totalité.

«Ce qui n'est pas résolu par l'amour restera à jamais en suspens».

Mais voici l'homme. Son existence, toute métaphysique, est celle du mythe. Il porte d'ailleurs sa croix pour reconnaître son destin et peut-être mieux l'affronter. Lennox est-il double ou est-il Un: «Mais c'est la femme même !» s'écrierait le peintre du *Portrait Ovale* en voyant la Comtesse.

C'est une fable cinématographique à la mesure de l'homme du XX^e siècle finissant face à... Non, c'est une histoire d'amour. Il suffit de rapprocher dans le temps du premier mouvement ce que dit la Comtesse Torlato-Favrini à Roger Lennox :

«Vous avez mal?»
«Dis quelque chose...»
«Tu fais chier!»

puis, dans le deuxième mouvement, lorsque la Comtesse se promène vêtue de bleu sur le fond vert.

«Monsieur Roger a ressuscité!»

mais non, celui-là se prénomme Richard, il sort de sa Maserati rouge sur le fond vert et, un peu plus tard :

«C'était toi, c'est moi».

la caméra monte derrière le couple enlacé, pour la première fois depuis longtemps. L'Homme et la Femme se tiennent debout, ensemble, pour la première fois, au milieu des personnages habituels, il y a deux acteurs qui jouent, Alain Delon et Domiziana Giordano, qui nous touchent et qui jouent. Le couple réuni, maintenant, va entamer sa marche vers la mort.

«On ne peut pas se retirer de la vie des autres et s'y laisser, soi».

Il y a l'équilibre instable et vertigineux de chaque plan qui, associe aux fracas héroïques de la bande son, nous emporte dans le tourbillon des travellings. Il y a, surtout, les doubles travellings, aller, retour, qui ressemblent à autant de doubles horizons, comme si l'on pouvait, au delà de l'infini, aller vers l'universel.

Il y a des mots qui ne trompent pas, *fax* ou *ceaucescu*, syllabes perdues torturées par la bande son, perçues par miracle, qui suffisent par la magie de ce cinéma, à enterrer le foisonnement d'images, de réalité et de culture, qui est dit vrai et qui dit faux, à nous entraîner dans le monde tel qu'il est, non tel qu'il continue d'être; à jamais ancré dans le présent, jouant de ses signes.

Il y a de l'audace aussi, et la rigueur, et le souci formel de la vérité.

C'est un film de Jean-Luc Godard.

■

ԱՆՎԵՐՆԱԳԻՐ ԳՐԱԽՕՍԱԿԱՆ

Սեղանիս է «Հայոց լեզուն եւ գրականութիւնը դպրոցում» երկամսեայ հանդէսը, զոր լոյս կ'ընծայէ Հայաստանի ժողովրդային կրթութեան Նախարարութիւնը: Շուշան թուղթ, մաքուր տպագրութիւն, չէշտ ու յստակ լուսանկարները՝ ահա ինչ շնորհներով կը փայլի հայաստանեան այս պարբերականը: Կը սկսիմ թղթատել: ՄԵՐ ԵՐԳԵՐԸ խորագրին տակ զետեղուած է «Գարահիսար լերան լանջին» ոգեշունչ կտորը, անդին՝ խորագիր մը եւս. ՍՈՎՈՐԷ՛Ք (իմա՝ սովորեցէ՛ք. – Ե. Լ) ՃԻՇՏ ԳՐԵԼ.– դղում, դեղձ, դերձան եւլն...: Հոս ու հոն՝ քաղուածքներ յայտնիներէն. Տումանեան, Չեխով, Պալզաք, Կոկոլ, Հերցէն, Սուիֆթ: Հայու մը անունը կը փնտռեմ մէջերնին ու չեմ գտներ:

Նորացումի շունչը, սակայն, զգալի է ամէնուր. ահա լուսանկար մը՝ երախաները աղօթքի կեցած են, միւս էջէն Աղբիւր Սերոբը կը նայի արծուենի հայեացքով: Էջ մըն ալ կը դարձնեմ ու կը կարդամ ապշահար. Մարքսիստը բոլորովին էլ չի ընդունում արուեստը իբրեւ հարթ հայելի, որ սոսկ անդրադարձնում է իրականութիւնը: ԱՆԱՏՈԼԻ ԼՈՒՆԱՉԱՐՍԿԻ: Սիրտ–սիրտ կը կանչեմ՝ դեւերը գլուխս կը դիզուին: Շունչ կ'առնեմ ու կը շարունակեմ թղթատել: Գ. Սարեանի գրական ժառանգութեան մէջ ուրոյն տեղ ունեն լենինեան բարեկամութեան թեմայով գրուած այն ստեղծագործութիւնները, որոնք...: Շուարած հայեացքս կը թափառի էջին վրայ ու յանկարծ կը դառնի ոտանաւորի մը.

Իմաց տայի Պեպոյին,
Դրոյին ու Հրայրին,
Սարոյին ու Դաւոյին,
Առած սազ, դափ ու հոբոյ,
Դէպի Իգդիր, Սալմաստ խոյ...

Ներհակ վարդապետութեանց ինչպիսի՛ աղցան է:

... Հանդէսին թղթակիցները՝ հայկաբան ուսուցիչները՝ կը քննեն քերականութեան խնդիրները, կը վերլուծեն գրական երկերը, գաղափարներ կը յայտնեն, ինչպէս դասաւանդել լեզուն եւ գրականութիւնը: Յօդուածներուն մէջ առատ են վկայակոչումները, եւ բացառապէս օտար հեղինակութիւններն են, որ կ'իշխեն ու կը թելադրեն. գրել է Գորկին, գրում է Բելինսկին, գրել է Բելինսկին, ասել է Կ. Ուշինսկին, ինչպէս Բելինսկին է ասել մի առիթով: Ուա՛ղ, որ Զօպանեանը, Զապէլ Ասատուրը եւ Յակոբ Օշականը տող մը իսկ պատգամած չունին Հայրենի հայկաբաններուն:

Ջաւախեցի ուսուցիչ Վիկտոր Յովսէփեանը կը պատմէ, թէ ինչպէս աշակերտներէն մին օր մը հարցուցեր է իրեն, ո՞րն է ամէնէն գեղեցիկ քերթուածը հայ բանաստեղծութեան մէջ: Ուսուցիչը կը խոստովանի, թէ իր համոզումով Շնորհալիի ԱՌԱՒՕՏ ԼՈՒՍՈՅ-ն է, սակայն չես գիտեր ինչու կը չքմեղանայ. Ոմանք կարող են հակաճառել, որ սա կրօնական բնոյթ ունի, բայց դա բոլորովին էլ հիմնաւոր չէ, այստեղ մարդասիրութիւն կայ, անձնուիրութեան ջանք ու լոյս, մարդկային մեծ ձգտում կայ առ կատարեալը: Շնորհալին եւ հոգեւորը իրարմէ զատելը եւ նոյնիսկ միմեանց հակադրելը մարզանք մըն է, որ տակաւին չէ յոգնեցուցած խորհրդահայ գրագատութիւնը: Սակայն հոս այդ դիտաւորութեան արմատը մերկ է՝ կոյր ագիտութիւնը: Համոզուած եմ, որ հայկաբան ուսուցիչը պարզապէս չէր ըմբռնած Շնորհալիի վճիտ, լեզուաբանական թնճուկներէ զերծ գրաբարը: Ահաւասիկ վերլուծութեան նմոյշ մը. եթէ ուզում ես հաճելի ապրել քո այս օրը այնպէս արա որ / Բղխումն ի Հօրէ / Բղխեա՛ ի հոգւոյս Բան Քեզ ի հաճոյս...: Կը տեսնենք, որ Վիկտոր Յովսէփեան բնաւ չէ հասկցած, որ բղխեա՛ ձեւը բային հրամայականն է, չէ հասկցած թէ որո՛ւն ըսուած է Քեզ ի հաճոյս:

Այնուհետեւ կը կարդանք. Ընկա՛լ զիս, գթած, / Ընկա՛լ, ողորմած, / Ընկա՛լ, մարդասէր, – ձայնարկում է ցեղը եւ որոշակի չշօշափելով ընկալողին, ինքն իրեն է առաքում ընկալելիքը: Ի՞նչ գործ ունի հոս ցեղը: Ի՞նչ ըսել է որոշակի չշօշափելով: Ո՞րն է ընկալելիքը: Ի՞նչ կը նշանակէ այս զառանցանքը: Շնորհալին հաշւում է իր տարիքը, զգում է, որ հնանում է ու թախանձում է. նորոգող հնութեանց, /Նորոգեա եւ զիս, / նորոգ զարդարեա...: Վերստին ծնունդը, հոգեւին նորոգուելու իղձը նիւթապաշտ մեր իմաստասէրը կը թարգմանէ հոս իբրեւ պառաւնալու պարզ վախ մը: Ահա՛ փիլիսոփայական դատումները հայկաբան ուսուցիչին, որ գրաբար չի գիտեր եկեղեցիի մէկ անկիւնը կեցող մամիկի մը չափ իսկ...:

Խորախո՛րհ ու ներհո՛ւնդ Յակոբ Օշական, կը յիշե՞ս ըսածդ, թէ սխալ բան է Շնորհալի թարգմանելը, վասնզի հայերէն չգիտցողն անգամ կրնայ հասկնալ իր տաղերը: Պիտի զարմանայի՞ր հապա լսելով, որ Ջաւախքի երկնամերձ գիւղակի մը մէջ վարժապետ մը...: Գիտեմ՝ պիտի չհաւատայիր:

Ես ալ չեմ ուզեր հաւատալ:

Գրեց՝

ԵՆՈՎՔ ԼԱԶԵԱՆ

■

LE FAUTEUIL D'ORCHESTRE

Autrefois, chaque nouvelle saison théâtrale était attendue avec engouement et curiosité, car le théâtre devrait être toujours une fête. Aujourd'hui, des titres, aussi divers que surprenants, s'inscrivent au fronton des colonnes, les générales se suivent, puis, peu à peu, s'installe une interrogation : pourquoi l'automne théâtral parisien s'appauvrit à ce point ? Que de soirées perdues, de spectacles gâchés, de déceptions !

Ici, on compte sur le renom d'un comédien pour assurer le succès d'une mauvaise pièce; là, on occulte la force d'un texte célèbre par le travail d'un metteur en scène prestigieux qui n'a pas fini de re-créer sa magie théâtrale avec un bonheur inégal; là encore, on ''invente'' un auteur qui n'a franchement rien à dire.

Claude Piéplu s'est épuisé à défendre avec une conviction inutile le texte vulgaire et indéfendable de la «Guerre aux Asperges» de Pierre Louki. Peter Brook, dont tant de spectacles resteront des souvenirs de référence, s'est perdu dans une mise en scène ennuyeuse et léthargique en présentant «La Tempète» de Shakespeare avec une distribution volontairement déroutante. On comprendra encore moins l'intérêt de Marcel Maréchal pour «L'Enfer et Cie» de Jean-François Josselin, pièce bavarde et creuse, malgré le très beau décor d'Alain Batifoulier.

par

Edouard EXERJEAN

Le Théâtre de Poche-Montparnasse réserve toujours des surprises : les unes admirables comme «24 heures de la vie d'une femme» de Stefan Zweig où Catherine Rich offre l'exemple même d'un art au service d'un vrai texte, les autres très inégales comme «Chambre 108» de Gérald Aubert, qui débute comme un feu d'artifice et qui sombre très vite dans la banalité.

En revanche, deux moments authentiques de théâtre : «L'Officier de la Garde» du hongrois Ferenc Molnar où Robin Renucci se taille la part du lion, pièce fragile et émouvante, évoquant de façon inattendue l'éternelle énigme de la passion; «Le Misanthrope» de Molière superbement servi par Jacques Weber et Emmanuelle Béart, lui Alceste de dimension presque métaphysique, elle Célimène forte, belle, libérant une approche théâtrale qu'on ne lui connaissait pas assez, le reste de la distribution rassemblant un plateau en tout point homogène.

On passera sous silence la regrettable aventure du «Café» de Goldoni : pièce médiocre, présentée banalement par J. L. Jacopin et jouée sans enthousiasme par les Comédiens-Français qui, heureusement, ont trouvé en Dario Fo un maître d'œuvre étincellant pour «Le Médecin Malgré Lui» et «Le Médecin Volant» de Molière.

«Partage de Midi» reste le chef-d'œuvre de Paul Claudel. Ni la distribution hormis Didier Sandre, ni la mise en scène ne l'ont vraiment porté à son sommet. Mais, en ces temps de disette théâtrale, ne nous privons pas de la jubilation d'entendre l'un des plus beaux textes de la langue française.

■

ՆԱՐԵԿԵԱՆ ԸՆԹԵՐՑՈՒՄՆԵՐ

(Շար. Ա. էջէն)

նակին պատասխանը. «Վերածնութիւնը, որպէս հոգեւոր մշակոյթի զարգացման մի կարեւոր դարաշրջան, բնութագրւում է բովանդակութեան ու դրսեւորման ձեւերի բազմակերպութեամբ եւ ազգային ինքնայատկութիւններով, որոնք թելադրւում են ամէն մի ժողովրդի կեանքի իւրայատուկ պայմաններով՝ նրա պատմական զարգացման ու հոգեւոր մշակոյթի առանձնայատկութիւններով, ընթացքի օրինաչափութիւններով» (էջ 11–12)։ Այս դիտողութիւնը եւ դեռ ուրիշ նման դիտողութիւններ այնքան ընդհանուր են, որ զուրկ են որեւէ բովանդակութենէ։ Ինչեւէ։ Ըստ Վ. Ն.ի գոյութիւն ունի վերածնունդի ընդհանուր կաղապար մը, որ հոս 'ու հոն կ՚առնէ «ազգային» բնոյթ։ Թէ ի՞նչ է վերածնունդի հայկական բնոյթը, կը մնայ «արդի հայագիտութեան առջեւ» ծառացած «շատ լուրջ խնդիրներէն մին» (էջ 13)։

Հարցը «վերածնունդի», բայց նաեւ «մարդկայնասիրութեան» արտեւրոպական կաղապար մը կառուցելն է, որով կարելի կը դառնայ եւրոպական շրջանակէն դուրս գտնուող մշակոյթներու նորոգման կամ վերանորոգման կերպերը ըմբռնել վերածնականի յղացքով։ Պ. Նալբանդեանի հատորին մէջ հարցը միայն դրուած է, եւ լուծումը ձգուած «արդի հայագիտութեան»։ Ասկէ առաջ՝ Մկրեանի ընթերցողները աւելի բախտաւոր կարելի էր նկատել, քանի որ այդ հեղինակը կը դիմէր ճարտարապետութեան ու Թորամանեանի տեսական էջերուն, նման վերածնունդ շրջափակելու համար։ Պ. Վ. Ն. կը թուի նուազ յաւակնոտ։ Սակայն՝ հատորին շարադրանքին մէջ, անդադար վերածնական ու «հումանիստական» տարրեր կը գտնէ ան Նարեկացիի արտադրութեան մէջ, շեշտը դնելով մարդուն, մարդասիրութեան վրայ (շփոթելով Աստծոյ մարդասիրութիւնը հումանիստականին հետ) եւ կը յաջողի նոյնիսկ գրել. «Անտարակոյս, այստեղ եւս պիտի նշմարել հայկական վերածնութեան հանճարեղ սկզբնաւորողի բանաստեղծական ժառանգութեան վիթխարի արժէքը, մի քերթողի, որ յանուն մարդու իրաւունքների պաշտպանութեան փաստօրէն չի խնայում անգամ երկնային տիրոջ» (էջ 151–152, ընդգծումը մերն է)։ Մէկդի կը թողում հոս խորհրդահայ ճարտասանական ոճին պատկանող վիթխարիներն ու հանճարեղները։ Վարք – սրբոցային նկարկումը եւ ներբողումը կը ծառայեն էջեր լեցնելու մարմաջին եւ պարունակութեան ծակութեան։ Յատկանշականը այստեղ առայժմ այն բացայայտ հակաժամանակագրութիւնն է, որուն շնորհիւ Նարեկացին կը դառնայ մարդու իրաւանց պաշտպան, այնքան որ չի խնայեր եղեր նոյնիսկ Աստուծոյ։ Հեղինակը կ՚անդրադառնա՞յ արդեօք որ ամէն բանի մէջ կարապետ ու կանխող մը տեսնելը կը յանգի անհեթեթութեան, թէ «մարդկային իրաւունքներ» կոչուած յղացքը հասկնալի է որոշ շրջանակի մը մէջ, պատմական հոլովոյթի մը հարկատու, որմէ դուրս կը դառնայ միայն անբովանդակ լոզունգ։

Պ. Վ. Ն., հակառակ խնդրի յարուցման, չէ յաջողած վերածնունդի եւ մարդկայնասիրութեան «ազգային» կաղապար մը որոշադրել։ Աւելի ճիշդ՝ հատորին մէջ հայկական վերածնունդի յղացք մը գոյութիւն չունի, ինչպէս որ գոյութիւն չունի «հումանիզմի» մասնայատուկ յղացք մը։ Պ. Նալբանդեան երբեք չի մտածեր, որ վերածնունդ եւ «հումանիզմ» համարժէք բաներ չեն... Աբեղեանի իսկ թելադրութեամբ (7)։ Նման տարբերութիւն գիտնալու համար հարկ է մտածել ինչ որ տրուած չի թուիր ըլլալ իրեն։ Արդ՝ վերածնունդի եւ մարդկայնասիրութեան մասին գրուած տողերը ԺԹ. դարէն ժառանգուած գաղափարներ են, Աբեղեանի եւ արեւելահայ բանասիրութեամբ ներածուած խորհրդային գրականութեան մէջ։ Այդ գաղափարները նորութիւն էին այն ատեն, իսկ հիմա՞։ Մեր հեղինակը ոչինչ կ՚աւելցնէ արդէն մեզի ծանօթին վրայ, որ անկարող է խորացնելու։ Չանդրադառնար ալ որ վերածնական, մարդկայնասիրական, մարդու իրաւունքներու եւ նման գաղափարներու կիրարկումը Նարեկացիի (եւ «դեմոկրատ Ֆրիկի...» էջ 151) առթիւ այլ բան չէ, եթէ «փաստերի բռնազբօս ու կամայական մեկնաբանութեամբ» արդիականացման «խոտելի» ուղիին մէջ անկում մը։

Արդարեւ՝ ինչ ալ ըլլան վերածնունդի «ազգային սուբստանցի» բնորոշ գիծերը, կիրարկուած գաղափարները «արդիական» են, այսինքն՝ ծնած են եւրոպական վերածնունդը մտածելու համար։ Անոնք էապէս արդի ժամանակները կը յատկանշեն։ Անոնց տարափոխումը Ժ. դարու Հայաստանն ու Վասպուրականի Նարեկայ վանքը յետադարձ ներածում է, պատմական տուեալին նորակերպ մեկնաբանութեան արդիւնք։ Խնդրոյ առարկայ չեմ դարձներ անշուշտ Ժ. դարու հայ մշակոյթին մէջ յայտնուող նոր երեւոյթը։ Հարցը սա է թէ ո՞ր չափով կարող ենք այդ երեւոյթը մտածել յետագայ յղացային համակարգով, առանց բացայայտօրէն մերժուածը ներյայտօրէն վերամուծելու։ Մեծապէս շահեկան պիտի ըլլար գիտնալ թէ Նարեկայ վանականը կամ ժամանակակից պատմագրութիւնը ի՞նչպէս կը մտածէին այդ նորոգ երեւոյթը, կա՞ր մշակութային ինքնագիտակցութիւն, մշակութային ինքնամեկնաբանութիւն մը կարելի դարձնող։ Նման հարցումներու պատասխանելու համար հեղինակը պարտէր հիմնովին հրաժարիլ խորհրդահայ հայագիտութեան հասարակ տեղիքէն ու սկսիլ մտածել իրովի, հեռանալ ասոր կամ անոր հատորները զարդարելու պաշտօնէն։

Հայկական վերածնունդ եւ մարդկայնասիրութիւն մը Ժ. դարուն անշուշտ ողջունելի գաղափար է, բայց տեսականապէս դեռ չէ հիմնուած։ Այս գետնին վրայ մտաւորական պարկեշտութիւնը առաջնահերթ է ազգային հպարտութեան կամ յոխորտանքին համեմատ։ Հետեւեալ տողերուն մէջ ցուցադրուող սնապարծութիւնը «գիտական» ի՞նչ հիմունք ունի» եւ ո՞ր չափով ծիծաղելի չէ. «Բազմավաստակ հայագէտը (Աբեղեան) Գրիգոր Նարեկացու գեղագիտական սկզբունքները քննում ու գնահատում է աւելի լայն ասպեկտով մեկնաբանելով դրանք առհասարակ ժամանակի հայ ազգային գեղագիտական մտքի առաջընթացի հայեցակէտով, միաժամանակ դրանց մէջ տեսնելով այն առանձնայատուկ նորը, որով հայ տեսական միտքը կանխում է եւրոպականին» (էջ 93–94)։ Մենք պիտի ուզէինք ո՛չ թէ այսպէս «հայկական վերածնունդի» մը մասին նման ճամարտակութիւններ, այլ իմացական համակարգ, որ կարենար մեր միջնադարը մտածել, ասկէ անկէ բերուած «մուրացածոյ» գաղափարները ձգելով մէկդի։ Քանի որ մտածել կը նշանակէ յղացքներ արտադրել ու անոնցմով իրողութիւններ յայտնաբերել։

Նարեկացիի այն պատկերը, որ կը գծէ Վ. Ն., մէկ կողմէ կրօնական ու «միստիկ» (8) միւս կողմէ «առաջաւոր մտայնութեան» ներկայացուցիչ, հումանիստ, եւայլն, իբրեւ թէ կը հիմնուի պատմական ու գրական «փաստերու» վրայ։ Իր «Նարեկացու կեանքը եւ ժամանակը» (պարտադիր տեղիք...) գլուխին մէջ՝ Պ. Նալբանդեան կը շարակարգէ Փէոտալականութիւն եւ Եկեղեցի, Թոնդրակեան շարժում, աստուածաբանական հերետիկոսութիւններ, միստիքականութիւն եւ դասակարգային պայքար՝ ներշնչուելով անշուշտ... Էնկելսի դիտողութիւններէն, եւ ասիկա անմոռանալի ոճովը խորհրդահայ բանասիրութեան։ Այս տողանցքին միտք բանին այն է, որ Նարեկացին մօտիկն եղած է Թոնդրակեան շարժման, առնուազն գաղափարաբանութեան, նոյնիսկ եթէ գործնապէս ընդդիմախօս է (9)։ Կրկին խառնածոյ գաղափարներ։ Հեղինակի իսկ «հայեացքով» Թոնդրակեան շարժումը կը միտի Եկեղեցւոյ նուիրապետական կարգի խախտումին (10)։ Արդ՝ քանի մը տասնեակ էջ անդին՝ խօսելով մարմնի ու հոգիի միութեան հարցի մասին, հեղինակը կը գրէ. «Շատ ուշագրաւ է, որ Հայոց հոգեւոր համախմբուածութեան գաղափարի մեծ նուիրեալը, Նարեկայ քաջահամբաւ վանական բանաստեղծը մարդու մարմնական կառոյցի անքակտելի ամբողջականութիւնն ու ներդաշնակ կատարելութիւնը առանձնակի ուժով շեշտելու նպատակով այն համեմատում է ազգային եկեղեցու միասնութեան հետ որ անտարակոյս քերթողի համար բացարձակ ու գերագոյն արժէք էր» (էջ 114, ընդգծումը հեղինակէն)։ «Ազգային եկեղեցւոյ միասնութեան» խնդիրը եւ «Հայոց հոգեւոր համախմբուածութեան» խնդիրը, քաղաքական նորէն պարտադիր տեղիք, դուք չէք գտներ Նարեկացիի ո՛չ մէկ երկին մէջ, որովհետեւ Նարեկացի բնաւ չի խօսիր Հայութեան մասին, ի հեճուկս իր մեկնաբանին։ Նարեկացիի հարցը հայկական հարց չէ։ Տրուած մեկնաբանութիւնը երեւակայածին բնոյթ ունի, եւ զուտ գաղափարախօսական է (11)։ Վ. Ն. կը մոռնայ յանկարծ, որ Թոնդրակեան «հումանիստական շարժումը» եւ այդ եկեղեցւոյ միասնութիւնը իրարու ներհակ բաներ են, կը մոռնայ նոյնիսկ որ նարեկեան «միստիցիզմին» նախապէս աստուածաբանական հերետիկոսութեան մը պատկերը տրուած էր... էնկելսեան վրձինով (էջ 36 եւ անդին)։

Արեւմուտքի մէջ, եւրոպական Վերածնունդը եւ մարդկայնասիրութիւնը կը բնորոշուին հին յունա–հռոմէական հեթանոսական մշակոյթներու գիւտով եւ ատոնց վերարտադրութեան ձգտումով։ Վերածնունդը յայտնութիւնը կ՚ընէ գոյի մէկ նոր որոշադրումին, որ Վ. Ն. անկարող է բանաձեւելու, եւ որ ուրիշ բան չէ եթէ ոչ քարթէզեան փիլիսոփայութեան յայտնաբերած Եսի առաջնութիւնը։ Այս երկու կէտերը ի հարկէ բաւական ընդհանուր բնորոշումներ են, քանի որ Վերածնունդի երեւոյթը ա՛յնքան բազմերես է եւ անոր հեռարձակումները՝ ամենազանց, որ անկարելի է զայն պարփակել քանի մը սկզբունքի մէջ։ Վ. Ն. նման մեթոտաբանական մտահոգութիւններ չունի։ Անոր միտքը կը բանի յարատեւօրէն հանգունական կամ նմանաբանական տրամաբանութեամբ։

Արդարեւ՝ քանի որ Վերածնունդը ընդհանրապէս կը բնորոշուի հին մշակոյթներու գիւտով եւ քանի որ նման գիւտ փաստօրէն գոյութիւն չունի, եթէ նկատի չառնուին Գր. Մագիստրոսի Պղատոնէն թարգմանութիւնները եւ Հոմերոսին գացող ակնարկութիւնները (վերջիններս ուղղակի շփումէ մը չեն գար, ըստ երեւոյթին. անոնցմէ մէկը կը գտնուի, ի դէպ Մատեան Ողբերգութեան 93–րդ գլուխին մէջ (12)), ապա հասկնալի է, որ վերածնունդի հիմնական եզրերէն մին, դէպի դասական մշակոյթները դարձը բացակայ է Նարեկացիի մօտ։ Բայց տրուած ըլլալով որ յառաջագունէ որոշուած է հանճարեղ ու վիթխարի վանական քերթողին վերածնական հումանիստականութիւնը, ուստի հարկ է անոր տողերուն մէջ գտնել «ֆիզիկական գեղեցկութիւնների փառաբանութիւն» (էջ 66) եւ դեռ «հեթանոսաշունչ տողեր» (էջ 183) եւ կամ «հեթանոսաշունչ դմայլելի կերտուածքներ» (էջ 196)։ Նարեկացիի վերագրուած մի քանի տողերով արբեցած՝ Վ. Ն. բաղդատութեան եզրեր կը փնտռէ ու չի գտներ, Աստուածածնի կերպարանաւորումը յղելով Վեներային, Աստղիկին, կամ Ռոսալինին ու Աղթամարի Մանուէլ ճարտարապետին։ Պատմական ժամանակէ դուրս դեգերելու այս ձգտումը կը թուի այնքան զօրաւոր որքան անշուշտ քիչ է անձնական «գեղարուեստական փորձառութիւնը»։ Չափազանց դիւրին է, քանի որ գրչախաղի հարց է, աստուածածնի կերպարին կենդանի ներկայացումէն զառածիլ դէպի հեթանոսականութիւն, մարդեղնութեամբ հիմնաւոր մեղքէն մաքրուած մարմինը շփոթել զգայարանական փառաբանութեան հետ։

Նարեկացիի կը տրուի հեղինակութիւնը «Երգ Երգոց»ի մեկնութեան (13)։ Վ. Ն. անոր ստեղծումը կը վերագրէ Վասպուրականի «պալատական միջավայրին մէջ» այդ գրքի «ոչ թէ կրօնական այլաբանական», այլ «բուն աշխարհիկ իմաստով» ըմբռնումին (էջ 48)։ Տողատակի նշումի մը մէջ հեղինակը «ոչ այնքան անհաւանական վարկած» կը գտնէ Վ. Առաքելեանի մէկ կարծիքը, ըստ որուն Նարեկացին նախապէս «Երգ Երգոց»ը հասկցած է «իր բուն նշանակութեամբ իսկ նրանից պահանջում են տալ մեկնութիւն, անշուշտ կրօնական ըմբռնումով...» (էջ 49)։ Առաքելեանի կարծիքը զուտ վարկած է եւ որպէս անփաստ ենթադրութիւն ո՛չ մէկ նշանակութիւն ունի։ Սակայն ո՞ր չափով նման վարկած «հաւանական» է։ Պարզամիտ պէտք է կարծել ընթերցողը, մտածելու համար որ Գրիգորի նման Ժ. դարու վանական մը անծանօթ ըլլայ «Երգ Երգոց»ի այլաբանական իմաստին եւ անոր շուրջ գրուած հսկայական հայրաբանական արտադրութեան։ Ասոր լաւագոյն փաստը կը գտնուի ճիշդ իր իսկ մեկնութեան մուտքին յիշատակուած Գրիգոր Նիւսացիին գացող յղումին մէջ։ Ի յառաջագունէ կարելի է ըսել, որ Նարեկացի առնուազն նոյնքան եթէ ոչ աւելի գիտուն էր քան իր մեկնաբաններու փաղանգը եւ գիտէր Սուրբ գրային գրականութիւնը։

Խորհրդահայ հայագիտութիւնը կը սիրէ Նարեկացիի այլաբանական տաղերուն մէջ բնութեան, կնոջ մարմնական գեղեցկութիւններու կամ գիւղացի սայլապանի զովքը տեսնել, այլաբանութեան մակարդակը նկատելով երկրորդական, ընդգծելու համար «հեթանոս շունչը» (նորէն վերածնունդի հանգունական տրամաբանութեամբ)։ Ասիկա ինքնին նորութիւն չէ, քանի որ Գ. Ե. Տրապիզոնի եւ ուրիշներ շատոնց նման թելադրանքներ ըրած են։ Հեղինակս այլաբանական տաղերը տառացիօրէն կարդալով անշուշտ կը ձգտի ի յայտ բերել Նարեկացիի մարդերգութիւնը (էջ 66), եւ յաղթական շեշտով մը կը գրէ «...շնայած իրենց կրօնական թեմատիկային (այդ թեմատիկային պիտի նայել որպէս ժամանակի պարտադրանք), մի զարմանալի կենսալից զուարթութիւն են ճառագում, ըստ էութեան, իրօք իւրատեսակ հեթանոսական շնչով են ողողուած, տոգորուած են իրական աշխարհի նկատմամբ երկիւղած հիացմունքի զգացումով, բնութեան ու մարդու վեհացման վերածնական հումանիզմի հաստատման պաթոսով։ Հէնց սրա մէջ պիտի տեսնել Նարեկացու տաղերի մեծ խորհուրդը...» (էջ 82)։ Չեմ կարծեր անշուշտ որ հումանիզմ եւ բնութեան պաշտամունք խորհուրդ մը կը կազմեն ու բաւ են բացատրելու այդ տաղերը։ Իսկ թէ ինչո՞ւ կրօնական «թեմատիկան» ժամանակի պարտադրանք պէտք է նկատել, յայտնի չէ։ Վ. Ն. կենդանին, կենսունակը, շարժունը անմիջապէս կը թարգմանէ որպէս հեթանոսականի ու մարմնականի զովք, ոչ իսկ անգամ մը մտածելով որ Ժ. դարու վանականին համար Աստուածածինն ու Քրիստոսը կենդանի բաներ ըլլալու էին, վերացական բաներ չէին, ինչպէս վերացական են ատոնք մեր Ի. դարու հայագէտին։ Մեկնաբանը հիմնովին անհաղորդ կը մնայ տաղերու ճիշդ այդ այլաբանական կառուցուածքին եւ կ՚անտեսէ այն՝ որ Ժ.–ԺԱ. դարերուն, եթէ ոչ առաջ, այլաբանական տաղերգութիւն մը գոյութիւն ունէր, Նարեկացիի վերագրուող այդ տաղերէն թերեւս բոլորովին անկախ։ Այլաբանական գրականութիւն մը աշխարհի ի՞նչ ըմբռնում կ՚ենթադրէ, ի՞նչ է օրինավիճակը այդ բնական պատկերներուն եւ «բնութեան» իսկ, նման գրականութեան մէջ, ինչո՞ւ այլաբանութեան մը անհրաժեշտութիւնը, ի վերջոյ։ Հաճելի է անկասկած հիացումի գոչիւններ արձակել Նարեկացիի, Կ. Երզնկացիի, բայց նաեւ Վարդան Անեցիի (14) քերթուածներու վայելումին, սակայն այնքան ալ դիւրին չէ ըմբռնել այլաբանական գրականութեան յատուկ հարցադրութիւնը, ճիշդ անոր համար որ հարկ է ի յայտ բերել «այլաբանութիւն» յղացքին ըմբռնումը, արեւելեան քրիստոնէութեան ծիրին մէջ (15)։ Հեղինակին համար այլաբանութիւն» կամ «միջնադարեան «բնութիւն» գաղափարները միանշանակ ու բացիմաստ բաներ են, տեսակ մը անժամանակ ու անփոփոխ «սուբստանց»ներ, հակառակ «պատմական տիալեկտիկային»։

Վ. Ն. Նարեկացիի արտադրութիւնը կը տեղաւորէ գրականութեան աշխարհականացման հոլովոյթին մէջ, այնտեղ զատորոշելով կրօնական – «դոկմատիկն» ու «առաջաւոր–աշխարհիկը»· երկրորդը անշուշտ մնայուն նկատելով։ Հասկնալի է թէ ինչո՞ւ, համարձակօրէն կրօնական եզրը կը նկատէ սոսկ ձեւական։ Գրուած է. «դարի ինքնայատուկ ըմբռնումների ոգուն միանգամայն համապատասխան կրօնական հանգամանքն այստեղ շատ դէպքերում ըստ էութեան լոկ ձեւ է, իրական կեանքի կենսական բարդ հարցերի արտայայտման միջոց, որը Նարեկայ վանական քերթողն օգտագործել է իրեն յուզող հումանիստական մեծ գաղափարների՝ մարդու եւ մարդկութեան ճակատագրի կնճռոտ խնդիրներն արծարծելու համար (16) (էջ 97)։ Կրօնականի այս ձեւականացումը ապացուցանելու համար Պ. Նալբանդեան գիւտը կ՚ընէ «հումանիստական» այն մեծ գաղափարին որ է, ըստ իրեն, մարդուն վեհացումն ու բարոյական կատարելագործումը, աստուածացումը (17)։

Հեղինակը աստուածային «մարդկային կերպարանքով» ընկալումը կը նկատէ Նարեկացիի բնորոշ, անոր աշխարհահայեցողութեան յատուկ եզր մը։ Անասելի էջերու մէջ, կը գրէ. «Հազիւ թէ սխալուենք, եթէ ասենք, որ Նարեկայ վանականի այս պայծառ ու լուսաւոր խոհերում միաժամանակ դրսեւորուել է

●▶

նաեւ աստծու մարդկայնացման ինքնատեսակ միտումը, որը, պիտի կարծել, մէկ այլ կողմից է բնութագրում Գրիգոր Նարեկացու մտահայեցութեան փիլիսոփայական խորքը՝ այս գծով էլ նրան կապելով աւանդական դոգմատիկ պատկերացումները համարձակ կերպով խախտող առաջաւոր մտայնութեան հետ: Դա, ըստ էութեան, միեւնոյն մեդալի հակառակ երեսն է: Նկատի պէտք է ունենալ, որ աստծու մարդկայնացման կամ նրա՝ մարդուն մերձեցնելու միտումը... ձեռնտու չէր եկեղեցու պաշտօնական գաղափարախօսութեանը, որ կռթնում էր դարերով հաստատուած կրօնական դոգմայի վրայ, ըստ որի «առաւելութիւն անհասանելի» աստուած միշտ պէտք է մընայ իր անմատչելի բարձրութեան վրայ, այլապէս խախտուելու են հաւատի հիմքերը...» (էջ 143):

Այս եւ մնացեալ բոլոր հաստատումները կը մատնեն հեղինակին կողմէ աստուածաբանական նուազագոյն գիտելիքին բացակայութիւնը: Պարոն Նալբանդեանի ամբողջ երեւակայական հումանիստական փիլիսոփայութիւնը կը հիմնուի չիմացութեանը վրայ քրիստոնէութեան հիմնաւոր խորհուրդին, որ է մարդեղնութիւնը, Աստուծոյ մարմնացումը որպէս մարդ, որով ինչպէս կ'ըսեն քրիստոսաբանական բանաձեւերը, աստուածայինը մտաւ մարդուն մէջ, ի յայտ բերելով «մի բնութիւն», այսինքն» մէկ կոնկրէտ գոյութիւն՝ Քրիստոս: Մարդեղնութեան խորհուրդը մարդկային բնութեան փառաւորումը կը թելադրէ անկասկած, ինչ որ կարելի կը դարձնէ մարդուն մերձեցումը, միացումը, «աստուածացումը», որ Նարեկացիի համար աստուած դառնալ չէ, անոր հաւասարիլ չէ, այլեւ մասնակցիլ անոր կեանքին՝ «յԱստուած յուսալ եւ ի նոյն արձանանալ» (ԿԱ): Մարդու աստուածացման եւ աստծոյ մարդացման կրկնակ եւ նոյն հոլովոյթը տարրական խորհուրդ մըն է, կարելի է ըսել, առանց որուն մարդու փրկութիւնը կամ աստուածային ծրագիրը մարդու փրկագործութեան կը դառնան բոլորովին անիմաստ: Սակայն՝ մարդեղնութեան յարակարծային բնոյթը այն է, որ յայտնութեամբ աստուծոյ էութիւնը ըմբռնելի չի դառնար մարդկային իմացականութեան (18):

Արդ՝ այս բոլորը ներկայ են Նարեկացիի Մատեանին մէջ իրենց բոլորովին ուղղափառ եւ Եկեղեցւոյ «դոգմատիզմը» չխախտող ձեւերուն տակ: Այլ կերպ դըժուար է երեւակայել: Մարդու աստուածացման մէջ տեսնել ուրեմն զուտ հումանիստական գաղափար եւ նոյն ատեն զանիկա նկատել հակադոգմատիկ հայեացկէտ կը նշանակէ պարզապէս կռթնիլ տգիտութեան, ապացուցանելու համար ինչ որ ոչ մէկ ապացուցման կարիք ունի: Ըստ իս այլապէս շահեկան պիտի ըլլար գիտնալ թէ Նարեկացիի մարդեղնութեան ըմբռնումի տարազները ո՞ր չափով կը կրկնեն աւանդականները եւ ո՞ւր, ի՞նչ աւանդութեան կը հետեւին եւ որքա՞նով կը հեռանան անոնցմէ: Աստուածաբանական ի՞նչ դպրոցի հետքեր կարելի է գտնել այնտեղ եւ ո՞ւր է անոր իւրայատկութիւնը: Ասոնք հարցեր են, որոնց պատասխանները չեն գտնուիր պատրաստի դասագիրքերու մէջ եւ պէտքը ունին երկար ուսումնասիրութեան: Կը հասկցուի ինչո՞ւ «մարդկային գոյի նոր ու իւրովի» փիլիսոփայութենէ խօսիլ կը նշանակէ չհասկցածը չհասկցածով անուանել:

Խորհրդահայ մեկնաբանները մասնաւոր հաճոյքով մը կը սիրեն մէջբերել 52-րդ Բանի դարձուածքներէն մին. «Աստուած իսկ լինել ընտրութեամբ շնորհին», սակայն նոյն մեկնաբանները, «դոգմատիկ» այլապէս յատկանշական աճպարարութեամբ մը, կը լռեն «ընտրութեամբ շնորհին նշումին եւ անշուշտ Նարեկացիի բոլոր այլ նշումներուն վրայ, որոնք կը յղուին շնորհին ու աստուածային ներկայութեան, աստուծոյ վերադրուող միջամտութեան: Նպատակս չէ այստեղ կրօնական մեկնաբանութեան պաշտպան հանդիսանալ: Այլ ի յայտ բերել անտեսումները, բնագրի տուեալներու համակարգային կեղծումները որոնք սովորական են խորհրդահայ որոշ մեկնաբաններու մօտ, մասնագէտ՝ փաստերու մաքսանենգութեան, պարտադրուած՝ ամէն տեղ, նոյն լաւատեսութիւնը, նոյն ազգին համար իրենց կողմէ անհրաժեշտ նկատուած յոյսն ու հաւատը գտնելու:

Վերջին այս թեման՝ յոյսն ու հաւատը, ունի՞ քրիստոնէականէն որեւէ ներհակ բնոյթ: Հարկ կա՞յ վերածնունդին դիմելու փրկութեան յոյսը գտնելու համար Գրիգորի երկին մէջ, յոյս՝ որ ոեւէ քրիստոնեայի համար տարրական լծակիցն է հաւատքին: Սակայն, Պ. Նալբանդեանի «հումանիստական իտէալը» կը պահանջէ, որ յոյսին ու հաւատին մէջ տեսնենք ոչ թէ միայն «կրօնական» նեղ իմաստ, այլեւ «աւելի լայն հայեացքով» մօտենանք որպէս «անկման վիհի եզերքից փրկուելու, անել վիճակից դուրս գալու հեռանկարի խորհուրդ... (էջ 87, ընդգծումը հեղինակէն): Բայց Պ. Նալբանդեան կ'անդրադառնայ միթէ դէզ մը տափակութեան, որ ամէն առիթով կը յղէ Նարեկացիի տողերուն, եւ զայն կը վերագրէ հումանիստական իտէալին: Անկարող է նշմարելու, որ «Մեղային» լաւատեսութիւնը ընդգծելով ուրիշ բան չըներ եթէ ոչ մնալ, առանց գիտնալու, քրիստոնէութեան աւանդական կաղապարին մէջ եւ թէ այդ կաղապարը յենարան կը ծառայէ նաեւ հումանիստական իտէալին արդէն վաղուց: Պ. Նալբանդեանի առաջարկած «գիւտերը» ոչ միայն գիւտեր չեն այլ հասարակ տեղիք են, բոլոր անոնց համար որոնք տարրական քրիստոնէականի մը բովէն անցած են եւ գիտեն կեղծ աշխարհիկը զանազանել իսկական կրօնականէն: Պարոն մեկնաբանի վրիպաւոր կէտը այն է, որ Նարեկացիի ժամանակին կը վերագրէ եկեղեցիի ու կրօնքի մասին իր իսկ ունեցած չափազանց ժխտական իմաստն ու չիմացութիւնը, առ հասարակ: Աշխարհականացման հոլովոյթը մեր հեղինակը կը հասցնէ հոն ուր աստուած կը դառնայ խորհրդանիշ «կատարելութեան», այսինքն՝ շատ վերացական բան մը, որուն հետ ըմբռնելի չէ, թէ ինչո՞ւ Նարեկացի երկխօսութեան կը ձեռնարկէ:

Այս հատորին հեղինակը կը խօսի բաներէ, որոնք իր հասողութենէն անհունապէս վեր են եւ որոնց ընկալումին համար խորհրդահայ բանասիրութիւնը անհրաժեշտ միջոցները չընձեռեր իրեն տակաւին: Ոչինչ գիտէ ո՛չ միայն մեղքէն, ապաշխարանքէն, աղօթքէն, այլեւ կեանքէն, խօսքէն, արուեստէն ու գեղեցկութենէն, որոնց մասին հիացական տողեր կը գրուագէ: Ազնիւ մտադրութիւնն ունի մեզի ներկայացնելու իր ժամանակով ու կեանքին «հոգսերով» մտահոգ Նարեկացի մը (ո՞վ հակառակը պիտի երեւակայէր), «վիթխարի անհատականութիւն մը» որ «ժողովրդի» մօտ կանգնած է, կը հաւատայ անոր փրկութեան եւ կը ցանկայ աւելի արդար աշխարհ մը (կը պակսի միայն հիւսիսի ա՛ստղը): Շեշտը կը դնէ կեանքի սիրոյ, բնութեան հետ ներդաշնակութեան վրայ: Միշտ խորհրդահայ գաղափարախօսութիւնը դրողի, հերոսի ու ազգային գործիչի: Հասկցաք թէ դըռեհկութեանց ո՞ր մակարդակը կը գործածուի «հանճարեղ քերթողի» լուսաւոր գաղափարները... լուսաբանելու» եւ զանոնք բերելու համար աւելի... հումանիստական սեւ շուկային (19):

Մեկնաբանութիւնը որ կը գրուի այստեղ տարրական անհատականութենէ զուրկ շարքային շարադրանք մըն է, որուն յաւակնութիւնները խոտոր կը համեմատին արդիւնքներուն: Խտացեալ օրինակը՝ «լճացման» գաղափարախօսութեան, որ կը կարծէի չքացած ըլլալ այս օրերուն: Անհատականութեան պակասը չի նկատուիր միայն մէջբերումներու, երբեմն խնկարկումներու թիւով (Երեւանի մէջ, բայց ոչ միայն հոն, գիրք կարելի է գրել միայն մէջբերումով, անուններու եւ գործերու թուումով), այլեւ վերլուծման ու հարցադրման ստանտարտ կրկնութիւններով: Խորհրդահայ բանասիրութեան մեծ մասը կը սիրէ անհատականի այս պակասը ներկայացնել որպէս գիտականութեան փաստ: Ահա ինչո՛ւ բոլոր Նարեկեան (ո՛չ միայն Նարեկեան) խորհրդահայ մեկնաբանութիւնները իրարու կը նմանին, բացարձակ գիշերին մէջ շարժող շուքերու նման: Անանձնականութիւնը, խորքին մէջ, ուրիշ բան չէ, եթէ ոչ անկարողութեան մը փաստը՝ իւրայատուկ ու նոր խօսք ըսելու մեր անցեալի «մեծութիւններին» մասին: Այս ամլութիւնը յետին եզրը չէ գաղափարախօսութեան, որ կրնայ այնքան շատ ճզմել անհատը, որքան բուռն կերպով կը փառաբանէ «մարդը»:

Վ. Ն.ի հատորը յաջող վրիպանք մըն է:

Գ. ՊԸԼՏԵԱՆ

Նօթեր

(1) *Մատեան ողբերգութեան*, աշխատասիրութեամբ Պ. Խաչատրեանի եւ Ա. Ղազինեանի, Երեւան, 1985: Ասոր հետեւեցան Հ. Դաւիթեանի եւ Է. Լալաեանի *Գրիգոր Նարեկացու աշխարհայեացքը* հատորը (Երեւան, 1986) եւ մասնակիօրէն Ա. Դոլուխանեանի *Հոգու եւ մարմնի պըրոբլեմը միջնադարի հայ քնարերգութեան մէջ* գիրքը (Երեւան, 1987): Այս հրատարակութիւնները հոս չեն քննարկուիր:

(2) *Գրիգոր Նարեկացի*, «Խորհրդային Գրող», Երեւան 1990, 304 էջ: Մեր յըղումները այս գրքին կ'երթան, որուն հեղինակին անունը կը համառօտուի Վ. Ն. սկզբնատառերով: Հատորը չունի մատենագիտութիւն:

(3) Երեւանի Համալսարանի Հրատարակչութիւն, 1990, 212 էջ:

(4) Երեւան 1955:

(5) Ս. Պ. Հայրապետեան, Լոս Անճըլըս, 1986, էջ 296–337:

(6) Տես Երկեր, հատոր Է, Երեւան 1975:

(7) Տես, նոյն, «Գրական Դպրոցներ», էջ 186–187:

(8) Մեր մէջ բառեր կան, որ մարդիկ կը գործածեն Նարեկացիի կամ Շնորհալիի առթիւ առանց իսկապէս գիտնալու կամ սահմանելու ատոնց բովանդակութիւնը: Անոնցմէ է սա «միստիկ»ը, որ խորհրդահայ բանասիրութեան համար իսկական խրտուիլակի դեր կը կատարէ հայրենական դաշտերուն մէջ, իսկ ուրիշ տեղ, մեր կրօնականներու բերնին ու գրչին տակ կը թելադրէ տեսակ մը կրօնամտերմա-ջերմին տարտամ զգացում մը, մարդս հեռացնող ու կտրող այս աշխարհէն:

(9) Նկատի ունիմ *Գիրք Թղթոց*ին մէջ զետեղուած նամակը Կճաւի վանահօր, Թիֆլիս, 1901, էջ 498–502: Թարգմանութեան համար տես Կ. Ս. Տէր-Մկրտչեան, *Պաւղիկեանք Բիւզանդական Կայսրութեան մէջ*, Երուսաղէմ, 1938, էջ 203–213: Յատկանշական է խորհրդահայ բանասիրութեան միակողմանի, դրական կեցուածքը Թոնդրակեան աղանդին հանդէպ եւ նոյն ատեն անտեսումը արեւմըտեան ուսումնասիրութեանց, ի մասնաւորի Ն. Կարսոյեանի The Paulician Heresy, The Hague, 1967), Վրէժ Ներսէսեանի The Tondrakian Movement (London, 1987) աշխատանքներուն: Շահեկան է Լ. Ե. Խաչերեանի մօտեցումը հարցին Գ. Մագիստրոսի առթիւ. տես *Գրիգոր Պահլաւունի Մագիստրոս*, Լոս Անճըլըս, 1987, էջ 147–258:

(10) «Նրանք մերժել են եկեղեցու նուիրապետութիւնն ու խորհուրդները, ժըխտել են հոգու անմահութիւնն ու հանդերձեալ կեանքը, մեղքն ու հատուցումը, եւայլն...» էջ 41: Պէտք է ըսել, որ Թոնդրակեան շարժումի գաղափարախօսութենէն մեր տեղեկութիւններուն մեծ մասը կը սերի Նարեկացիի վերոյիշեալ նամակէն: Իսկ Նարեկացին զօրութենապէս թոնդրակեան նկատող բանասէրները անշուշտ կը նախընտրեն այդ նամակին գոյութիւնը մոռնալ եւ կամ զայն «պարտադրուած» արարք մը նկատել, ինչ որ որեւէ փաստի նեցուկը չունի: Հասկնալի է, որ որոշ ատեն Երեւանի մէջ միջնադարու մեր գրողները կրնային միայն «առաջատար» ըլլալ բանասիրութեան ուշադրութեան առարկայ դառնալու կամ գրաքըննութենէն անցնելու համար (չեմ մոռնար «ներքին» ալ գրաքննութիւնը, ո՛չ թէ գաղափարախօսականը, այլ գաղափարաբանականը):

(11) Հեղինակին կը թուին անծանօթ այն մեկնաբանութիւնները, որոնք Նարեկացիի եւ Նարեկայ վանքին կը վերագրեն քաղկեդոնականութեան յարում: Նկատի ունիմ Հ. Յ. Մըքըրեանի յայտարարութիւնը. «Բիւզանդական ազդեցութիւնը յատկապէս զգալի եղաւ Նարեկայ Վանքին մէջ ընդունումովը քաղկեդոնական վարդապետութեան ինչ կը վերաբերի Քրիստոսի երկու բնութեանց...», (Տես La Vierge Marie dans la littérature médiévale de l'Arménie, Beyrouth, 1954, p. 9):

(12) Ծանօթ է, որ որոշ բանասէրներ խնդրոյ առարկայ կը դարձնեն *Մատեանի* վերջին 92 եւ 93-րդ Բաներուն պատկանելիութիւնը գրքին: Մատեանի երեւանեան վերջին հրատարակութիւնը կը յարի աւանդական ճամբուն, հերքելով նոյն ատեն վիճարկողներու դրոյթները: Այս 93-րդ գլուխին մէջ, որուն նիւթը հանդերձեալը կեանքը չէ միայն, ինչպէս կը ջանայ թելադրել Վ. Ն., այլ միւռոնը, Նարեկացի իր գրելիքը կը նկատէ «Աղօթք թարգմանօրէն»: Վ. Ն. այս «թարգմանօրէն» բառը կը հասկնայ իր արդի «բուն իմաստով» (երբե՞ն ի վեր) եւ կը գրէ. «ըստ երեւոյթին հէնց այդպէս էլ պիտի հասկնալ, այս դէպքում այլ մեկնաբանութեան համար հիմքեր չունենք) ապա միանգամայն պարզ է, որ *Ողբերգութեան Մատեանի* այդ հատուածը Նարեկայ վանական քերթողի հեղինակածը չէ» (էջ 207): Գրաբարի տարրական իմացութիւն ունեցող մարդը գիտէ, որ Նարեկացիի բազմիցս գործածած «թարգմանութիւն», «թարգմանօրէն» կամ «թարգմանեմ» բառերը լեզուէ լեզու փոխադրութեան չեն յղուիր. այլ կը թելադրեն՝ նըշանակութիւն, մեկնութիւն, բացայայտութիւն, եւայլն. տե՛ս օրինակ Բան ԽԶ, Բ, եւայլն: Պ. Նալբանդեան, որ Հ. Անտիքեանի *Նարեկլուծ*ին ծանօթ է, ինչպէս Խաչատրեանի եւ Ղազինեանի աշխատանքներուն, հարկը չի տեսներ դիմել անոնց, իր եզրակացութիւնը հանելէ առաջ: Ի՞նչու սակայն այս բոլորը: Պարզ անոր համար, որ այդ Բանին մէջ Նարեկացի կը խօսի նաեւ հանդերձեալ կեանքի մասին, մինչդեռ մեր մեկնաբանը կը հաստատէ, որ «հեղինակն իսկապէս աշխատել է հնարաւորին չափ խուսափել, լռելեայն անցնել հարցի կողքով», որով Նարեկացի միայն «ա՛յս կեանքով» մտահոգուած կ'ըլլայ (էջ 208): Թող ներուի ինծի ըսելու, որ Վ. Ն. ո՛չ միայն ընթերցողը իրեն հաւասար անգէտի տեղ կը դնէ, այլեւ խորապէս կը խեղաթիւրէ այն «փաստերը» որոնցմէ կը ջանայ իր «գիտութիւնը» արտահանել: Այլ խօսք՝ որ վանականութիւնը, ինչպէս եկեղեցին այնքան ալ անտարբեր չեն առհասարակ ա՛յս կեանքին հանդէպ, որքան կը կարծէ մեկնաբանը:

(13) «Երգ Երգոց»ի պատկանելիութիւնը վիճարկուած է քանի մը բանասէրներու, մանաւանդ Հ. Կ. Քիպարեանի, տես «Բազմավէպ», 1961: Հ. Քիպարեան այդ մեկնութիւնը եւ տաղերուն մէկ մասը կը վերագրէ ուրիշ Գրիգորի մը, հիմնուելով յիշատակարաններու ընթերցումին վըրայ, առանց նկատի առնելու երկին ներքին աշխարհը:

(14) Այս շատ քիչ ծանօթ բանաստեղծի «Վասն Կառաց Աստուածութեան» երկին մասին վերջերս Ջ. Գազանեան բանախօսութիւն մը տուաւ Ֆրանսահայ Գրողներու Ընկերակցութեան ներկայացնելով նաեւ այլաբանական այդ քերթուածին արեւմտահայերէն իր կողմէ եղած թարգմանութիւնը: Աշխատութիւնը կը տպուի ի մօտոյ բնագրի ընթերցումներով «Կայք»ի մէջ:

(15) *Հայ միջնադարեան գրականութեան ժանրեր* (Երեւան, 1984) խմբական հատորին հեղինակներէն մի քանին ներբողի եւ «ուսուցական պոէմ»ի առթիւ կը խօսին Անեցիի քերթուածին մասին, շեշտը դնելով ի հարկէ նորէն հեթանոսաշունչին ու կենդանիին վրայ, բայց երբեք չեն խօսիր այլաբանութեան մասին:

(16) Որքա՜ն բան կայ գրելիք գրական մեթոտաբանութեան խոտորումներուն մասին խորհրդահայ բանասիրութեան մէջ...: Սպասելի՞ է, որ անոր ռահվիրաները իրենք ձեռնարկեն ախտանանաչումի փրկարար գործին:

(17) Նարեկացի նման կեցուածքի մը կ'ակնարկէ անկասկած, երբ կը դատապարտէ Թոնդրակեցիներու «մարդապաշտութիւնը», Կճաւի վանահօր ուղղուած նամակին մէջ. «զմարդապաշտ ուրացութիւնն, որ գարշելի է եւ անիծեալ քան զկռապաշտութիւն» նշ. էջ 499:

(18) Հեղինակին կարելի էր յանձնարարել ի միջի այլոց... Եզնիկի երկին առաջին էջերը:

(19) Ինչպէս բացայայտուեցաւ, Պ. Նալբանդեանի հատորը կը կրէ բոլոր հետքերը խորհրդահայ բանասիրութեան. Մարքսի եւ Էնկէլսի մէջբերում, մշակոյթի պատմութեան միակողմանի բացատրութիւններ, «գռեհիկ սոցիոլոգիզմ», եւայլն:

Թէ նման հատոր կրնայ տակաւին լոյս տեսնել Երեւանի մէջ, ան ալ 10.000 տըպաքանակով, չափազանց ուշագրաւ է եւ թելադրական: Քաղաքական փոփոխութիւնները փաստը չեն մշակութային ու աւելի նեղ իմաստով՝ իմացական վերանորոգումի: Մտաւորական, հետազօտական կամ գրական վերնախաւին մէջ տեղաշարժները անհունապէս աւելի դժուար ու դանդաղ են, քանի որ մտածման ու իմացականութեան շրջումները այնքան ալ մեքենայականօրէն չեն ենթարկուիր քաղաքականին, քուէարկութեան հարց չեն: Եւ կարծրացած կառոյցները կը շարունակեն տեւել, գիտականին, հայագիտականին, ազգային արժէքի պիտակներուն տակ: «Հոգեւոր զարթօնքը», որուն մասին կը խօսուի երբեմն մամուլին մէջ, տակաւին իր յայտնակերպումները չէ գտած իմացական կալուածի մեզի ծանօթ մասին մէջ: Այս եւ դեռ շատ ուրիշ հատորներու հրապարակումը հակառակը կը թելադրէ:

Imprimé sur les Presses du Journal «HARATCH» — 83, Rue d'Hauteville - 75010 Paris Commission Paritaire: N° 55935

ԿԻՐԱԿԻ
ՓԵՏՐՈՒԱՐ 3

DIMANCHE
3 FÉVRIER
1991

LE NUMERO : 4,00 F

ՅԱՌԱՋ

ՄԻՏՔ ԵՒ ԱՐՈՒԵՍՏ

Թիւ 157

ՀԻՄՆԱԴԻՐ՝ ՇԱՒԱՐՇ ՄԻՍԱՔԵԱՆ

HARATCH

LE PREMIER QUOTIDIEN ARMENIEN EN EUROPE-FONDE EN 1925
DIRECTRICE: ARPIK MISSAKIAN

83, RUE D'HAUTEVILLE — 75010 PARIS
TEL. : 47. 70. 86. 60 — TELEX : HARATCH 280 868 F
— FAX : 48. 00. 06. 70 —

C.C.P. PARIS 15069-82 E

ԲԱԺԱՆՈՐԴԱԳՐՈՒԹԻՒՆ
Ֆրանսա : Տար. 800 Ֆ. — Վեցամսեայ : 410 Ֆ.
Արտասահման : Տար. 1.100 Ֆ. (ամէնօրեայ առաքում)
950 Ֆ. (շաբաթական առաքում) — Հատը : 4,00 Ֆ.

66ՐԴ ՏԱՐԻ — ԹԻՒ 17.465
Fondateur SCHAVARCH MISSAKIAN
66e ANNÉE — No 17.465

ՈՒՂՂԱԳՐՈՒԹԻՒՆԸ ԵՒ ԽԵՂԱԳՐՈՒԹԻՒՆԸ

Գրեց՝

ԵՆՈՎՔ ԼԱԶԵԱՆ

Երկիր Նայիրիի անկումէն ետք ընկ. փանջունիներուն յիրաւի քաջ-Նազարեան առիթ ընծայուեցաւ տնօրինելու նաեւ մեր լեզուին ճակատագիրը:

Ամէնէն առաջ պատերազմ հռչակուած էր «տէրտէրի լեզուի»՝ գրաբարին դէմ: Մուկի պէս կը բազմանային տափակ ու լպիրշ տաղիկները.

Ամէն, ամէն ասեմ ձեզ.
Ինչ որ ունէք՝ տուէք մեզ,

կամ ալ՝

Խաղաղութի՛ւն ամենեցուն,
Փողը մնաց եկեղեցուն:

Ճանչցած եմ մոլեռանդ համայնավարներ, որոնք բարբառախօս ըլլալով եւ չըտիրապետելով գրական աշխարհաբարին՝ զայն նոյնպէս կը սեպէին եկեղեցական, խնկաբոյր, ուստի եւ մերժելի: Գիրքերու եւ մամուլի էջերէն անխնայ կը քերթուէին գրաբարեան դարձուածքները: Օտար բառերու խայտաբղէտ կարկտանները կը զարդարէին խորհրդահայերէնին ձորձերը:

Լեզուասպանութիւնը տօնեց իր յաղթանակը 1922 թուականին, երբ մեսրոպեան ուղղագրութիւնը փոխարինուեցաւ նորաթուխ խեղագրութեամբ մը: Կառավարական հրամանագրով Է եւ օ գիրերը կը վտարուէին այբուբենէն, եւ ընդհակառակն՝ առանձին գիրեր կը հռչակուէին և կցատառն ու ու տառազոյգը:

Այն ատենուան գրութիւններուն ընթերցումը աչքի համար իսկ տանջալի է: Յերկու յերիտասարդները՝ Յեղիշեն ու Յերվանդը գնում էյին վոտքով Եջմիածնից Յերեվան, վորտեղ ապրում էր Վոսկան Ոհանյանը:

Խեղագրութեան գաղափարը սաղմնաւորուեր էր Մանուկ Աբեղեանի ուղեղին մէջ տակաւին 1913-ին, երբ Հայութիւնը կը պանծացնէր Գրոց Գիւտին 1500-ամեակը, եւ Սիամանթօն իր «Սուրբ Մեսրոպը» կ'երգէր: Այն օրերուն նշանաւոր հայագէտի միտքէն անգամ չէր անցած, ինչ փորձանք պիտի դառնան գիտունի իր դիտարկումները ի ձեռս ընկ. փանջունիներու եւ զինուորեալ մանկանց նոցա:

Նորօրեայ հրապարակումները պարզած են եղելութիւնը. ծերունի հայագէտը կը կանչուի կառավարական ատեանը, ուր իրեն կը թելադրուի ներկայացնել դարակին խորը հանգչող 1913 թուականի գրութիւնները: Կ'ակնարկուի նաեւ, որ գոյզն իսկ առարկութիւն պիտի դիտուի իբրեւ հակայեղափոխական ընդվզում: Սպառնալիքին դիմաց անզօր՝ Մ. Աբեղեան կը հնազանդի եւ անվայել հապճեպով կեանք ու մարմին կու տայ զառանցելի իր ծրագրին:

Այնպէս որ Հայաստանեան խեղագրութիւնը իր գոյութիւնը պարտական է ոչ այնքան Մանուկ Աբեղեանի, որքան... խորհ. պատժիչ մարմնոյ:

Ուղղագրութեան հայաստանեան «բարեփոխումը» ծամածուռ կապկում մըն էր ռուսերէնի մէջ 1918-ին կատարուած ընապահանջ ու զուսպ բարեփոխման: Վըկայ՝ Յովհ. Թումանեան, որ նամակի մը մէջ կը ժպտի հեգնօրէն. — Չեն էլ հասկանում, թէ բացի շատ թերութիւնները — ինչ յետադիմութիւն է: Իբր թէ Ռուսներին են հետեւում: Դիտելի է սակայն, որ ռուսերէնի ուղղագրութեան տարբերումով ժառանգը տէր մնացած է իր ժառանգութեան. այսօրուան Ռուսը առանց ճիգի կը կարդայ 1918-էն առաջ գրուածը:

Մինչդեռ հայաստանցին՝ քիթին դէմ բանելով մեսրոպեան աւանդները յարգող գրութիւն մը եւ մէջը տեսնելով ըսենք թէ յոյս գոյականը՝ զայն իր դիտցած ձեւով կը հնչէ. եօյս եւ չինարէն կը կարծէ հայ-լուսաւորչական բառը:

Անհասարակ նոյն բառը հազիւ ըմբռնելի կը դառնայ յաճախ «բարեփոխեալ» տարազով:

յարութիւն – հարություն
յոյն – հույն
յիսնօրեայ – հիսնօրյա
յետոյ – հետո
յաւէտ – հավետ
յստակօրէն – հստակորեն եւլն.:

Նորահաստատ խեղագրութիւնը կը ջնջէ նուրբ սահմանագիծը նոյնահունչ բառերուն միջեւ՝ դարձնելով զանոնք նոյնագիր եւս...: Այնպէս որ կը շփոթուին ոչխարի հօտը եւ ոչխարի բուրդին հոտը, յամր քայլը եւ համր լռութիւնը, մեծ դերանունը եւ մէգ գոյականը, կաթի սէրը եւ կեանքի սէրը, շէնքի մը բարձր յարկը ու հոն ըլլալու հարկը, «ծայրայեղ» Հայն ու արիւնահեղ Թուրքը:

Հայրենիքի մէջ աւերներ գործելով՝ խեղագրութիւնը տարափոխիկ ախտի մը պէս կը ծաւալի այլուր: Իբրեւ ընկերվարութեան քատարբ՝ անիկա պարտադրըւեր էր Ռումանիոյ եւ Պուլկարիոյ Հայութեան՝ դառնալով ուծացումի պատճառներէն մին: Առաւել զարմանալի է սակայն պարսկահայ ձախակողմեան մամուլին ընթացքը: Մեսրոպեան ուղղագրութենէն հրաժարումը այս պարագային ալ ընկերվարութիւնը հռչակելու հոպիտ ձեւ մըն է հաւանաբար: Վերջին տասնամեակին հոս-հոն ծլած պարսկահայ պարբերականներ՝ լեզուին տոհմիկ օրէնքները արհամարհելու ազատութենէն գինով՝ սխալներ կը վխտացնեն իրենց էջերուն:

Խեղագրութեան ուխտեալ ջատագովներ կան նաեւ Երեւանի տիղոսաւոր աւագանիին մէջ: Հակառակ գիտուն այրեր ըլլալնուն՝ անոնց փաստաբանութիւնը չուկայէկ կը թուի. Հնչիւնային ուղղագրութենէն ետք պատմականը որդեգրելը յետադէմ քայլ մըն է եղեր, ըսել է թէ էջ նստիլը մէկ ամօթ, իջնելը՝ երկու:

Սակայն Հայրենի արեւը, որ կը դարմանէ ամէն խոց եւ կը սրբէ ամէն վարակ՝ սկսած է իր կիզիչ շողերով մաքրել հոգեմտաւոր այս որքինն ալ:

Բանալէները կէս ձգելով՝ բուռ մը խղճմիտ մտաւորականներ գործի կ'անցնին: Ծնունդ կ'առնեն «Լուսաւորիչը» եւ այլ թերթեր, որոնք ծայրէ ի ծայր աւանդական ուղղագրութեամբ լոյս կը տեսնեն:

Խեղագրութեան բախտը վճռուած է: Պերլինեան այս պատն ալ պիտի փլի վաղը-միւս օրը:

Մոսկուա

Rouben, mémoires d'un partisan Arménien

par

Taline TER MINASSIAN

Les Mémoires de Rouben viennent de paraître éditées, en français sous une forme fragmentaire, aux Editions de l'Aube; traduites par son fils, Waïk Ter Minassian pour qui cette entreprise a constitué une ultime source de survie, cette version des Mémoires surgit dans le contexte douloureux d'un deuil dont les circonstances ont été symboliques : comme son père Rouben, Waïk est parti son travail à peine achevé, comme si tous deux avaient voulu tour à tour nous confier la tâche d'en assurer la pérennité.

Pour les «petits-fils de Rouben» — titre d'un article récent de Séta Biberian — biologiques ou spirituels, la nécessité de réflechir et d'écrire même en français sur ces Mémoires, nous amène à renouer et à pratiquer instinctivement une coutume dont la dispersion d'une part, la civilisation moderne d'autre part avaient pourtant effacé la mémoire, celle du culte des Ancêtres. Dès lors, parler de ce livre, n'est ni tout à fait facile, ni tout à fait gratuit : il s'agit à la fois d'un «devoir national», d'une reflexion existentielle, d'un retour aux origines primitives et parmi elles, à ma propre mythologie familiale. Voici donc retrouvés dans ces «Regards Croisés», le grand-père et l'oncle, le père mythique et son fils, couple étrangement uni dans une commune conviction.

Rouben, figure «héroïque»

Il n'est pas inutile de rappeler ici combien la figure d'un révolutionnaire et d'un fédaï comme Rouben a été,de son vivant même, l'objet d'une véritable hérotisation. Héros, au sens grec du terme, c'est-à-dire auteur de hauts- faits à la réputation légendaire, Rouben tient une place de choix dans le récit de l'épopée révolutionnaire qui s'épanouit au tournant du siècle dans le Pays, pour libérer l'Arménie de la tutelle ottomane. Cependant on ne retient souvent de ce personnage que ses fonctions les plus «officielles» : militant de la FRA, ministre de la Défense et de l'Intérieur de l'éphémère République Indépendante d'Arménie. Mais derrière le personnage déjà connu de Rouben Pacha (surnom que d'ailleus il n'appréciait guère), il faut à travers la lecture des Mémoires, retrouver un jeune homme âgé de vingt-quatre ans à peine pour qui l'aventure au Yerguir, la découverte de ses habitants et de ses coutumes, le contact permanent avec une nature âpre et sauvage, a constitué une véritable épreuve initiatique.

Rouben, en réalité Minas Ter Minassian, est né en 1882 à Akhalkalak, petite ville située aux confins de l'Arménie Soviétique, aujourd'hui en Géorgie, où il fut élevé par sa mère avec ses six frères et sœurs. Après une formation élémentaire au Collège religieux d'Etchmiadzine, il entreprit des études au Collège Académique Lazarian de Moscou puis à l'Institut Polytechnique de Tomsk en Sibérie. Happé par l'effervescence révolutionnaire qui anime l'Empire Russe au tournant du siècle, il interrompt ses études pour s'engager dans les troupes cosaques puis rejoint les rangs de la FRA Dachnaksoutioun en 1903. Il suit une première formation à Kars, creuset révolutionnaire où les candidats militants de la FRA subissaient leurs premières épreuves. «Ils en sortaient formés et forgés ou bien, incapables de supporter la vie rigoureusement idéaliste et spartiate de l'endroit, abandonnaient la carrière révolutionnaire» (Rouben, p. 23). Rouben y subit ses épreuves «probatoires» et parvient à gagner le Yerguir en 1905.

A tous les égards, la découverte du Yerguir constitue pour le jeune homme une sorte d'étape initiatique : non seulement à cause du contact permanent et immédiat de la mort, conçue comme une véritable rédemption puisque lui et ses compagnons ont accompli un «vœu quasi-religieux de sacrifice», mais aussi parce que la découverte des coutumes et de l'histoire de l'Arménie, l'amène à renouer avec d'authentiques traditions ancestrales, avec la poésie millénaire d'un pays dont la Mémoire ne s'est pas encore effacée.

Rouben n'est pas un fédaï ordinaire. A ses heures, il se fait historien, archéologue ou éthnologue, note fièvreusement des transcriptions d'inscriptions cunéiformes de l'époque d'Urartu ou transcrit les grandes épopées qui se racontent encore en kurde ou en arménien dialectal comme celle qui rapporte les hauts-faits d'Alexandre le Grand. «Il faut comprendre —écrit Rouben— la valeur des dessins gravés dans la pierre, des blocs étrangement dressés sur les collines, des vestiges qui portent la marque de l'esprit et de la vie de nos ancêtres. Les expressions, les gestes et les chants «grotesques» de leurs descendants sont des documents sur notre histoire ancienne et sur le goût et la créativité de nos aïeux».

Documents soigneusement recopiés sur des petits cahiers où l'écriture de Rouben s'alignait minuscule et régulière, leur compilateur n'avait évidemment pas la possibilité matérielle de les amener avec lui pendant ses longs périples montagnards. Enfouis dans des cachettes rocambolesques ou expédiés par des moyens divers à l'Institut Lazarian de Moscou, ces documents ont été perdus ou sont restés sur leur lieu d'origine. Quel qu'ait été leur sort, leur existence révèle la personnalité de Rouben, son intérêt très particulier pour cette Arménie ancestrale : les Mémoires ne sau-

●▶

●▶

raient donc être réduites à un récit des prouesses de leur auteur; comme le signale leur traducteur, 40% du texte original sont des reconnaissances de terrain, des rétrospectives ou des reflexions d'ordre historique ou stratégique.

Rouben mémorialiste

«Les récits que nous sommes convenus d'appeler des mythes sont les produits d'une activité intellectuelle qui fabrique du mémorable». Si cette définition universitaire du mythe peut être considérée comme valable, les Mémoires de Rouben relèvent bien de ce genre particulier : transcrivant par écrit les faits d'une époque qui incarne le réveil national des Arméniens, Rouben se fait d'une certaine manière mythographe.

Des centaines de personnages apparaissent dans ces Mémoires, qu'il s'agisse des fedaïs dont la figure illustre entre toutes de Kevork Tchavouche, de chefs kurdes comme Moussa Begh et bien d'autres, ou de simples villageois rencontrés par Rouben, tous font l'objet de longs développements où sont dressés leur portrait et où sont rapportés des conversations hautes en couleur, émaillées de paraboles légendaires ou bibliques qui restituent le sens d'une morale codifiée de l'honneur. Cruelle morale en vérité, parfois dénoncée par Rouben comme les restes de «traditions pétrifiées», notamment pour les femmes adultères dont le sort est peu enviable à l'image de la fille de Tatersgom, l'épouse du fedaï Hovan, inspiratrice de l'épopée en vers de Kostan Zarian. Pour les fedaïs, qu'il soit question du combat révolutionnaire ou du jugement d'une femme exposée à la tentation, le sens de l'honneur amène invariablement à la mort, rédemptrice et purificatrice. Mais paradoxalement, parce qu'elle est accompagnée d'une force de conviction inébranlable et surtout parce qu'elle s'inscrit dans le cadre d'une société «vivante», cette morale «anatolienne» enseigne un certain sens de l'existence.

Sans nuances apparentes, le combat des fedaïs est intégré dans une vision religieuse manichéenne, paganisme et christianisme mêlés, opposant dans une lutte sans merci les forces du Bien à celles du Mal comme le rapportent les paroles aux accents décidément homériques de l'un des plus chers compagnons de Rouben, Guialcho Manouk alors que tous deux sont au milieu du fleuve : «les eaux noires sont haram et obscènes; les eaux claires sont sacrées et donnent la vie. Dans les unes, il y a des diables qu'il faut éliminer par le feu; dans les autres, vivent les anges du Ciel et tous les Saints». Guialcho Manouk n'était qu'un montagnard à demi-bandit avant d'embrasser la carrière de fedaï; en lisant ces quelques phrases rapportées par Rouben, on comprend davantage comment militants et révolutionnaires ont dû adapter leurs objectifs politiques pour les intégrer dans une conscience populaire souvent poétique et volontiers animiste.

Rouben révolutionnaire

Les fragments choisis par Waïk Ter Minassian pour l'édition française des Mémoires relatent les activités du jeune Rouben à la tête des groupes de fedaïs qui sillonent le Darone entre 1906 et 1908. Témoignage sans équivalent sur la guerre révolutionnaire et qui place le récit de Rouben au premier rang de ce genre, les Mémoires donnent une idée très précise de ce que fût le rôle des fedaïs dachnaks : entrainés, harnachés, armés, ces petits groupes de dix ou quinze combattants sont constitués en unités de combats mobiles; leur rôle est multiple : éduquer et éveiller la conscience nationale des populations locales, susciter leur résistance face aux institutions et aux fonctionnaires de l'Empire Ottoman mais aussi face aux exactions et aux pillages auxquels se livrent périodiquement les tribus kurdes de la région. Aussi, l'activité des fedaïs ne se limite-t-elle pas au combat : grâce à la propagande diffusée par tracts et brochures, véhiculée par le chant des bardes et des troubadours (achoughs) qui intègre l'action des fedaïs dans la tradition de l'épopée de David de Sassoun, il s'agit de reprendre le contrôle des villages de la région en leur imposant peu à peu des règles et une conduite propre au Arméniens, conformes aux objectifs de l'organisation armée de la FRA.

Ce but exige moins une idéologie précise (d'ailleurs rendue de plus en plus rudimentaire par le contact avec la paysannerie locale) que des actions concrètes menées sur le terrain : résoudre la question agraire en empêchant le grignotage des terres arméniennes par les paysans enrichis turcs ou kurdes et favorisé par la complexité des statuts fonciers dans l'Empire Ottoman, empêcher les Arméniens d'avoir recours aux institutions judiciaires ottomanes, tels étaient les modes d'action possibles pour les fedaïs qui créaient dès lors un véritable climat de guerilla rurale.

Par ailleurs, il fallait s'inscrire dans le cadre de la féodalité locale, maîtriser les conflits divers qui ne manquaient pas de survenir entre les différents clans kurdes pour que les fedaïs parviennent à établir, au moins temporairement leur souveraineté sur tel village et s'assurer la fidélité de tel autre. Surtout, l'établissement d'un contrôle relatif sur la région impose une «diplomatie» auprès des Achirets (tribus kurdes), faite d'alliances, de fidélités jurées, puis immédiatement trahies. Face à la duplicité de certains Torouns (nobles Kurdes) comme Ghassem Begh, Kevork Tchavouche choisit de déployer une tactique faite de «charme et de terreur». Mais les amitiés et les accords conclus avec les Kurdes ne sont pas suffisants; souvent les fedaïs doivent s'assurer une tolérance relative de la part des autorités locales grâce à des moyens divers dont la corruption apparaît entre tous comme le plus efficace.

Enfin, une part importante des Mémoires est consacrée au problème des relations entre les Dachnaks et l'Ittihad dont l'action aboutit en 1908 au renversement du régime hamidien. Les pages consacrées par Rouben à ce thème sont évidemment du plus haut intérêt : persuadé qu'il faut accompagner l'Empire Ottomon dans son effort de réforme constitutionnelle qui seule permettra de donner une place nouvelle aux Arméniens, Rouben médite longuement sur le caractère éphémère de l'alliance entre Dachnaks et Jeunes-Turcs. Bilan amer, lorsque l'on connaît la suite des événements, qui est finalement celui des erreurs tactiques du parti. Avec une certaine lucidité, Rouben analyse l'incapacité de celui-ci à formuler des revendications d'ordre général, hors d'un champ national spécifique, erreur qui, selon lui, a conduit à «l'inflexion ultérieure de l'Ittihad vers le panislamisme et le pantouranisme». Mouvement au programme encore informe en 1908, l'Ittihad aurait pu formuler une orientation «fédéraliste» si les peuples de l'Empire Ottoman n'avaient pas succombé à l'orientation catastrophique sur le plan politique, vers les intérêts nationaux spécifiques. «Nous avons laissé passer cette occasion parce que nous n'étions pas psychologiquement prêts à passer du cadre national au cadre ottoman». Reflexion lourde de sens car cette incapacité politique a entrainé la rupture en 1914 et ses suites dramatiques, elle est aussi d'une étonnante actualité. Conscient de formuler un jugement sans complaisance sur la politique de la FRA, Rouben ne revient sur ce passé que pour mieux éclairer l'avenir.

A l'heure de l'éclatement de l'empire soviétique et de la proclamation de l'indépendance de l'Arménie, au moment où la diplomatie de ce jeune état se confronte de nouveau au dilemme épineux du choix entre protecteurs et ennemis traditionnels, la lecture des Mémoires de Rouben vient éclairer nos consciences politiques. L'histoire certes ne se répète pas, mais la situation géopolitique de l'Arménie impose d'elle-même la reproduction de situations passées et dont l'issue ne semble guère envisageable sans le choix d'orientations nouvelles.

TALINE TER MINASSIAN

ՎԱՀՐԻԿ ԲԱԶԻԼ

ՀԻՒԱՆԴԱՆՈՑԻՑ ԴՈՒՐՍ

Հիւանդանոցում գիշերապահ եմ․
Պիտի հսկեմ հիւանդներին,
Իրենցից, շրջապատ ունենալուց ձանձրացած հիւանդներին,
Որպէսզի ինքնասպանութիւն չգործեն։

Ամէն ձայն, շշուկ
Յիշեցնում է պարտականութիւնս,
Բացի, անօթի եղած պարագայիս,
գետին ընկող հացի փշրանքների աղմուկը։

Պատուհանից դուրս եմ նայում․
Տարօրինակ է գիշերը․
Հիւանդների սենեակից նայում եմ փողոցին
Եւ փողոցը ընկերակցող լապտերին,
Որոնք կաղանդին,
Մինչ ուրիշ տներում մարդիկ իրար են նայում,
Գիշերուան իր ընթացքն են ցոյց տալիս,
Իր ուղին,
Որով հիւանդներից ոչ մէկը անցնելու իրաւունք ունի․
Հիւանդները իրաւունք ունեն միայն պատուհանից դուրս նայել․
Դա էլ երբեմն,
Որովհետեւ ոմանք փորձել են պատուհանից վար ընկնել փողոցի վրայ։

Ուտելուց յետոյ սկսում եմ մօրս նամակ գրել․
Յանկարծ հիւանդներից մէկը արթնանում է, անկողնու վրայ նստում և ասում․
– Շատ թարմ եմ, կարծես մեռելներից եմ յաղութիւն առել․
– Մրսո՞ւմ էք, պատուհանը փակեմ․
– Ոչ Հայր Սուրբ․
Պատասխանում է եւ շարունակում քնել։

Առաւօտեան, երբ գիշերապահութեան ժամը վերջացաւ,
Փողոց դուրս ելայ եւ հեռանալուց առաջ
Նայեցի սենեակի պատուհանին։
Չգիտեմ հիմա ինչ են անում հիւանդները․
Թերեւս արդէն նախանաշում են,
Կամ մէկը լուցկի է փնտռում օրուայ առաջին ծխախոտը վառելու համար,
Եւ կամ միւսը,
Չգիտեմ,
Փորձում է իրեն սպանել։

Հաար, 1990, Նոյ․ 25

◆

Գիշերային անզերծ մտքեր
Հոսկացնում են երեսիս գոյնը,
Եւ դաշտի աներէկ, անվադ ծաղիկներին
Վերածում աշխարհական սուտ միջադէպի՝
Աշնան։

Տների մէջ խցուած ձայները
Անում են անընդհատ ուղեղիս մէջ
Եւ գիշերային դեգերումս
Դարձնում ինձ սիրելի՝
Սնոտի մի սիրելիի,
Որը հեռանալու է ինձնից,
Երբ փորձեմ տխրութեանս օրը յիշել՝
Նորից անցեալը։

Միւնխ, 1990, Հոկ․ 17

◆

Վախենում եմ նայել նամբորդներին,
Որոնց տարընթաց տրամադրութիւնները
Պարպում են տարանցման նամբան փակող
Նախանձաբեկ ռստիկանին։

Գիշերը, ժամը երկուսին,
Երբ գնացքը կանգնում է,
Եւ ձիւնի տակ, մի քիչ քայլելով
հասնում եմ ոստիկանատան,
Անցագիրս եմ սեղանի վրայ դնում, եւ
սարսափում ոստիկանից՝
Իր ձանձրացած տրամադրութիւններից,
Տարանցման մէջ հալուող, մաշուող իր կեանքից։

Երկաթուղիների վրայ նետուած նամպրուկս
Կարգի եմ բերում, կանոնաւորում, հին վիճակին վերադարձնում,
Եւ սկսում եմ սպասել
Յաջորդ առաւօտեայ գնացքին։

LES VANITÉS DANS LA PEINTURE DU XVIIe

Conçue par le Musée des Beaux-Arts de Caen, l'exposition «Les Vanités dans la peinture du XVII^{e}», est actuellement présentée au Musée du Petit Palais à Paris qui la dédie au grand historien d'art, André Chastel, récemment décédé.

Le crâne hante les tableaux. Déposé aux pieds du Christ en croix, il rappelle la faute d'Adam et devient ainsi l'objet de méditation des Saints, particulièrement de Saint Jérôme, qui incarne, par son travail d'ermite traducteur et messager, la jonction entre la pensée chrétienne et la beauté formelle de la culture païenne. (La peinture des vanités recourt du reste à une transposition des deux mondes : Pandore, Vénus, la femme au miroir, équivalant à Eve et les attributs de l'orgueil féminin n'ont pas disparu du décor ascétique dans lequel Marie-Madeleine médite. Ils rappellent à la convertie son état de pécheresse). Peu à peu, le crâne quitte le décor purement religieux pour s'infiltrer et s'imposer dans les natures mortes (qui, au XVII^{e}, s'appelaient «vie coye», «stilleven», c'est-à-dire, «vie tranquille»). André Chastel parle d'une «invasion de la tête de mort» dont le succès, qui s'étendra sur deux siècles et du nord au sud de l'Europe, indique nécessairement une diversité de significations, un «eventail d'implications».

par

Chaké MATOSSIAN

Docteur en philosophie, Professeur à l'Université Nouvelle de Lisbonne

Alors que, dans le cadre de la peinture édifiante, les Latins font appel à la figure sainte pour inviter le spectateur à l'humilité, le Nord, sous l'influence de la Réforme, abandonne la figure humaine pour se tourner essentiellement vers la composition d'objets. Svetlana Alpers a démontré comment cet étalage d'une «collection de matériaux» engendrés par la nature et travaillés par l'homme rattache l'artiste aux artisans. En outre, parce qu'elle veut donner à voir la nature des choses, la peinture hollandaise du XVII^{e} révèle son attachement à la philosophie de Bacon (1). Répondant au programme d'observation et de domination de la nature proposé par Bacon, l'artisan emprunte à la nature ses matériaux et rend, dans la forme, l'explication de la nature des choses. A sa suite, l'artiste choisira de les représenter, tel le peintre hollandais, David Bailly, dont les natures mortes mettent en évidence, à travers tous les symboles de la vanité, la fragilité de l'œuvre, c'est-à-dire son essence simulacrale. La ville de Leyde, célèbre pour son université, apparaît alors comme centre à la fois spirituel et scientifique, où l'observation et l'étude se trouvent encouragées dans la mesure où elles seules permettent d'atteindre une sagesse quasi stoicienne, équvalente à la tranquillité de l'âme. Ainsi, les représentations de squelettes qu'André Chastel a appelées «anatomie moralisée», relèvent-elles d'une double voie d'étude, celle de la médecine, de la précision scientifique, d'une part, qui mène, d'autre part, à la méditation, à l'éducation spirituelle. Mais seules les sciences aussi alimentent la vanité du savoir, cette vanité suprême d'avoir décelé la vanité, dont Pascal, —pour qui la peinture n'était que vanité—, avait soupçonné la présence au cœur même de la «libido sciendi» : «La vanité est si ancrée dans le cœur de l'homme, qu'un soldat, un goujat, un cuisinier, un crocheteur se vante et veut avoir des admirateurs; et les philosophes mêmes en veulent; et ceux qui écrivent contre veulent avoir la gloire d'avoir bien écrit; et ceux qui les lisent veulent avoir la gloire de les avoir lus; et moi, qui écris ceci, ai peut-être cette envie; et peut-être que ceux qui le liront...» (2).

L'ambivalence qui caractérise le traitement de la vanité du savoir (dont les symboles iconographiques seront les instruments et les livres), se remarque également dans celui de la vanité du pouvoir: les richesses entassées soulignent la disparition inéluctable de la vie terrestre mais exhibent, simultanément, le raffinement et la beauté des productions humaines. Il en ira de même pour les plaisirs. La peinture hollandaise apprécie les scènes de genre et glisse, dans ses tableaux de la vie quotidienne, qui sont des tableaux du plaisir procuré par les sens, des symboles de notre existence éphémère (fumée, bulle, sablier), ou des éléments faisant allusion à une culture populaire (dictons, chansons) prévenant le spectateur contre les excès des plaisirs. Cependant, comme le remarquait Hegel, c'est ce plaisir même que l'art hollandais transmet et c'est pour cela que nous supportons sa vulgarité : «alors même qu'il passe des sujets insignifiants et contingents aux scènes de la vie paysanne, à la nature grossière et vulgaire, ces scènes sont tellement pénétrées de naïve gaieté et de joie spontanée que ce sont cette gaieté et cette joie qui semblent constituer le vrai contenu, et non la grossièreté et la vulgarité des scènes... Cette intuition de l'intime nature humaine et de ses vivantes formes et manifestations extérieures, ce plaisir naïf et cette liberté artistique, cette fraîcheur joyeuse de l'imagination et cette sûre hardiesse de l'exécution, voilà ce qui forme la note poétique qui anime la plupart des créations des grands maîtres hollandais» (3). Au demeurant, Anne-Marie Lecoq a signalé le double jeu constitutif des «vanités» hollandaises : «on pourrait dire que les plus belles Vanités hollandaises du XVII^{e} siècle dénoncent la mort cachée derrière les choses aimables de la vie tout en magnifiant leur charme et leur beauté» (4).

Dénonçant tous les genres de vanités, le peintre risque alors d'atteindre le comble de la vanité. Aussi choisit-il de tourner son art en dérision dans ce qui constitue le sommet même de son art : le trompe l'œil. Le tableau devient présence, il sort du cadre, crée un espace illusoire, une autre dimension. Mais, tout à la fois, il présente sa fragilité, sa disparition, en incorporant des citations de dessin, en laissant une mouche se poser, ou en révélant une lacération, une béance. En conséquence, le double jeu, l'ambivalence —qui se reflète dans la mise en abîme— définit l'essence même de l'esprit baroque, qui se fonde sur un rapport spécifique à la mort. Comme l'a indiqué André Chastel, la mise en scène luxueuse, grandiose, devient le moyen le plus brutal de dénoncer le faste et elle se déploie, de façon particulièrement éclatante et macabre, dans le decorum des pompes funebres. Cette théâtralisation-annihilation (théâtre de la cruauté?), apparaît comme le propre du baroque : «Cette insistance, parfois forcenée, sur le trépas, ce besoin de dénoncer les grandeurs tout en les magnifiant, posent un problème qui tient assez intimement à ce que nous nommons la spiritualité, le goût et l'art baroques» (5). Si le symbole du squelette éclaire l'esprit religieux de l'art baroque ou son lien avec le moyen âge, il exhibe en outre, comme le souligne encore Chastel, l'«obsession anatomique» d'une époque, c'est-à-dire qu'il témoigne des préoccupations scientifiques de l'âge baroque, de sa façon de s'interroger sur le mystère de la vie. Or, l'exposition présentée au Petit Palais, à force d'insister sur l'efficacité religieuse de la rhétorique picturale, tend à reléguer à un plan secondaire ce rapport à la science, principalement à la médecine, ainsi qu'à une résurgence de l'épicurisme.

Le tableau de Karel Dujardin, «Allégorie» (Musée de Copenhague) montre un enfant soufflant des bulles de savon, debout sur une coquille flottant au milieu d'un océan où pointe la tempête. Le commentaire nous le présente comme une figure du Christ et considère ce tableau comme une allégorie de la Rédemption. Cette interprétation nous semble réductrice dans la mesure où le thème de l'enfant soufflant des bulles de savon —qui se retrouvera même, mais dans un tout autre esprit, chez un Manet (6)— correspond à une apologie de la vie, il offre une représentation épicurienne de la nature, c'est-à-dire non pas d'une nature innocente mais d'une nature qui est toujours déjà là. L'enfant soufflant des bulles de savon est comme la nature, ou la nature est comme un enfant, ce qui ne veut pas dire qu'elle est pure et innocente mais simplement qu'elle est, comme l'enfant, semblable au signe ou à l'automate et que, par conséquent, elle produit un beau spectacle en transformant la *matière*; sa production n'est pas une création ex nihilo mais bien au contraire une reproduction, une variation, une série, une mise en œuvre de la mimesis. A travers le thème de l'enfant soufflant des bulles, c'est donc la question même du tableau et du rapport de l'artiste à l'imitation qui se trouve posés et, dans le domaine de la philosophie, celui du matérialisme issu de l'épicurisme (7). Le plaisir que le tableau offre à la vue ne manque pas de renvoyer ici au plaisir charnel. Tout, dans une toile comme celle de Karel Dujardin, nous signale un hymne à Aphrodite, déesse de l'amour, née du mélange visqueux des vagues et du sperme divin et qui, à peine sortie des flots écumants, est porté par les zéphyrs. La bulle de savon, dans la mesure où elle enveloppe d'air, emporte un peu du souffle vital, du pneuma. Le tableau dit la respiration, le souffle, non pas l'humanité de l'enfant mais au contraire son animalité. Le thème de l'enfant soufflant des bulles de savon met en évidence la présence du bruit dans le langage, d'un parasitage de la rhétorique. La bulle est un babil, le terme anglais «bubble» évoque le «blabla» français aussi vide de sens que certaines promesses italiennes («non sono che bolle di sapone»). Babel aussi qui menace les langues, comme la tempête, au fond du tableau de K. Dujardin, menace la ville. L'enfant soufflant des bulles de savon, tableau du sublime en peinture, met en place, paradoxalement, à travers la minutie et l'exactitude, le brouillage même du tableau, sa babélisation, renvoyant le spectateur à une antévision inséparable du souffle de la non parole.

---

(1) *ALPERS S.*; The Art of describing: Dutch Art in the Seventeenth Century, *The University of Chicago*, 1983. *La traduction française de cet ouvrage a récemment été publiée chez Gallimard.*

(2) *PASCAL*; *Pensées* (*frag.* 153-*frag.* 150 *de l'éd. Brunschvicg*), Œuvres Complètes, (*texte établi par J.Chevalier*), *Paris*, *NRF* (*Pléiade*), 1954,,*p.* 1129.

(3) *HEGEL;* Esthétique, 7, *Paris*, *Aubier Montaigne*, 1955, *pp.* 152-153.

(4) *LECOQ, A.-M.;* Catalogue : La peinture dans la peinture, *Dijon*, 1983, *p.* 187.

(5) *CHASTEL*, *André;* Fables, Formes, Figures, *Paris*, *Flammarion*, 1978, *t.* 1, *p.* 206.

(6) *Nous avons examiné le tableau de Manet* «Les bulles de savon» (1868, *Musée Gulbenkian, Lisbonne*) *dans son rapport aux toiles hollandaises du XVII^{e} et à la philosophie de la médecine empreinte d'épicurisme, qui trouve encore un écho chez des artistes contemporains comme Agam ou Roy Lichtenstein. Cf. notre article «Des bulles de savon : La Mettrie et quelques peintres machines», paru dans la revue d'esthétique*, La Part de l'Œil, *n°* 5 (*Topologie de l'énonciation*), *Académie Royale des Beaux-Arts*, *Bruxelles*, 1989.

(7) *La Mettrie écrira, dans son* Système d'Epicure (1750), «*Je ne puis voir ces enfants qui avec une pipe et du savon battu dans l'eau, s'amusent à faire ces belles vessies colorées que le souffle dilate si prodigieusement, sans les comparer à la Nature. Il me semble qu'elle prend comme eux, sans y songer, les moyens les plus simples pour opérer*», Œuvres philosophiques, *Berlin*, 1774, *t.* 1, *pp.* 229-230.

Papken, dialogue ami

par
J.-P. BODOSSIAN

NOISY ET MONTPANASSE

Je change à l'hôtel l'argent nécessaire et nous partons dans notre véhicule au bruit de mobylette. Nous avons opté pour un petit village en bord de mer, au sud-un cul de sac. Il devrait être moins «passant» : Sougia, via Skines, où un marché aux oranges est célèbre pour ses danses populaires, réduites à une manifestation annuelle. Sougia, dit le guide, avec ses tavernes en bord de mer.... s'assure un avenir touristique certain. Si c'est pour l'avenir, tâchons de passer avant. Nous piquons vers le Sud sur un mince filet d'asphalte, dans une incessante valse de montées et descentes en virages. Bords de route couverts de fleurs bleues, mauves, blanches nombreuses, inconnues, qui nous offrent leurs richesses dans notre lente avance. Nous nous arrêtons souvent, rafraîchis par l'air de la montagne. Une jeune oliveraie constelleée de fleurs jaunes, grimpe en un vallon vers le soleil dans des reflets de lumière bercée par le vent.

- Que de toiles à peindre! Tu enregistres tout j'espère ? dis-je à Papken.

- Bien sûr! Fais-moi quelques photos. Ce sera de bons documents. Essaye d'avoir ce fond avec les oliviers en colline jusqu'à l'horizon.

Nous commençons à descendre vers Sougia. Là, tapis sous un arbre, deux petits oratoires fraîchement blanchis nous attendent. Nouvel arrêt. Leur simplicité nous appelle.

Quelle est leur histoire ? Qui les a construits ? Forme rare. Sur un socle massif et court, un cube ouvert d'une porte ceintrée reçoit trois culs de fours sur les côtes et un petit dôme en toiture. Réplique miniature d'une chapelle ? L'autre oratoire deux fois plus petit, avec sa porte verte, et sa voûte mince sur deux murs puissants, donne de l'échelle à l'autre. Une lampe à huile vacille au fond de l'un comme de l'autre. Pure superstition, véritable vie religieuse? Quelqu'un est là quotidiennement pour maintenir la flamme. Est-ce pour dire au passant : savez-vous prendre soin de la vôtre ?

Ces deux formes adossées l'une à l'autre, tel un vieux couple dans l'ombre feuillue de ce bord de route, me reviendront souvent en mémoire. Je leur suis reconnaissant d'être là. Humble, mais bien réel témoignage. Geste attentif, rappel de vie, que devenons-nous sans cela ? Je m'en ouvre à Papken.

- Oh ! tu sais, ce ne sont plus des valeurs à la mode. Cela fait vieux jeu. Aujourd'hui, il faut foncer, avoir du fric, se battre. Avec mon recul, je trouve cela non seulement fatiguant, mais tellement stérile. Toute notre époque fait fausse route, enivrée de confort matériel. C'est un raz de marée, un cataclysme des esprits, plus personne n'est debout, à part quelques artistes. Tous sont couchés, allongés, laminés devant les nouveaux dieux.

- Les artistes ?

- Je ne parle pas des connus, Picasso et autre Dali, ce sont des exemples. Oui, ils ont un métier formidable. Leur problème, c'est qu'ils se sont vendus, surtout Dali. Ils veulent faire une œuvre, épater la galerie. C'est terrible. Tu ne le comprenais pas quand tu étais plus jeune. C'est peut-être pour cela qu'à l'époque de Montparnasse, sans le savoir, je suis resté moi-même.

Les artistes dont je veux parler, c'est autre chose. Je pense à ceux qui s'expriment dans leur vie de tous les jours. Mon exemple type, c'est Kazantzakis. Il cherche, va dans le détail, revient sur le sujet, la vie, dans tous ses livres. Pour moi, la plupart des vrais artistes ne sont pas connus. Cet art-là n'est pas fait pour être vendu, c'est le témoignage d'une vie, d'une passion de comprendre. Tout au moins de leur vivant, parce qu'après des Van Gogh, des Gauguin, après leur mort on s'en régale, le commerce s'en empare.

Pour revenir à ce que je te disais, celui qui échappe à notre monde mécanique, c'est celui qui met la vie comme art. Peu importe le moyen d'expression. Les maîtres de sagesse ne font rien d'autre que vivre. Crois-moi, c'est l'art par excellence.

Quand je dis dans notre monde mécanique, je me trompe. De tout temps,

●▶

●►

cela a été ainsi. La vie est rare, la course vers ceci ou cela fréquente.

- Et nous que sommes-nous venus chercher ici ? N'est-ce pas aussi une course à la vie ?

- Si tu veux. Tu mélanges les deux.

Celui qui court pour être, fait fausse route. Il fait semblant. L'alchimie est un lent travail de répétition, pas une course forcée contre la montre. Nous, ici, on n'a pas de programme, à part de s'offrir du temps ensemble. C'est un plaisir rare ça aussi. La fête en plus, c'est d'être ici.

- Cela parle à nos racines, à ton histoire. Depuis mon voyage en Grèce il y a vingt ans, ce pays m'a adopté et je m'y sens chez moi. Tu as raison. Tout simplement, nous sommes ici ensemble chez nous. Quoi de plus naturel ? Pourquoi compliquer ?

Sur la route, un brusque et énorme tas de terre. J'avais constaté depuis plusieurs kilomètres que la route n'était plus d'asphalte mais de cailloux cylindrés. Dans cette combe boisée tout proche de Sougia, impossible de passer sur les côtés.

- Il y a des engins derrière les arbres de l'autre côté du virage. Ils n'ont pas l'air pressé. Que fait-on ? C'est l'unique accès pour Sougia.

- Allons les voir patron, dit Papken, pas le moins du monde ému par cet avatar.

Le temps de sortir et de faire quelques pas, un engin arrive, pelleteuse cahotante. Un passage nous est fait, larges ornières de terre meuble. Notre minuscule trottinnette me semble peu appropriée à ce type de piste. Nous passons et nous saluons d'un large sourire ces hommes installés dans leur lenteur.

Quelques centaines de mètres plus loin, nous rejoignons l'ancienne route et comprenons alors leur travail : c'est un sentier à mulet carossé, impossible de se croiser. Nul doute, il faut changer cet accès pour le développement d'un avenir touristique.

Un homme marche à notre rencontre, chemise noire, bottes noires jusqu'aux genoux, campé comme sur un cheval, arqué. Sa démarche est raide, digne. A notre passage, notre salut n'éveille aucun mouvement sur son visage. Pour lui, sommes-nous déjà l'avenir qui arrive et qu'il ne voit pas ?

Sougia. Un hameau perdu en bord de mer, pas de port, une plage. Une cinquantaine de cubes blancs et gris, une gargotte sur la plage, un petit hôtel de cinq ou six chambres refaites à neuf, orientées vers la mer à une bonne centaine de mètres d'elle. Une enseigne lumineuse Lowenbrau avec son lion, fixée au poteau électrique. Pas un chat. Une boîte à lettres jaune sur un mur blanc au soleil. Quand partent-elles d'ici les lettres ?

- Qu'en penses-tu. C'est vraiment un coin perdu dis-je à Papken qui s'étire en sortant de voiture.

- «Dieu est grand et nous sommes ses serviteurs». Mangeons un morceau et l'on verra après.

- Tu veux un ouzo ?

Quelques tables sont disposées devant l'hôtel-restaurant. Toiles cirées blanches. Sous les ifs et les tamaris, l'ambiance est agréable. L'espace de terrasse se délimite par des cannes de bambous fixées à angles droits coupant la vue sur la mer comme une toile de Mondrian. Un timide bougainvillée y grimpe, ponctué au sol par les inévitables bidons métalliques fleuris et peints à la chaux.

Derrière un bosquet de lauriers-roses, trois hommes s'affairent. L'un tient à la main une murène noire à la gueule de mort ouverte, menaçante, pendant qu'un autre en treillis vert, accroupi, la dépèce. Un troisième à la face massive, veste de cuir, pull gris et cigarette à la main, observe la scène en se voulant connaisseur.

Je me réveille le lendemain dans une pièce inconnue, minuscule. Le lit voisin est vide. Papken, discret et silencieux, matinal comme à son habitude, m'a laissé récupérer de mes excès nocturnes. Toute la journée d'hier me revient comme une fresque accélérée.

Notre repas de midi fait d'excellents petits barbounias, nom grecs pour les rougets, grillés et arrosés d'un vin généreux. Papken au soleil avec son profil léonin, comme voguant dans le ciel. Le ronronnement du bâtiment sombre et sale entre nous et la mer : un moulin à huile d'olive mécanique sans doute. La sieste sous les arbres au bout du sentier qui part de l'église aux mosaïques pré-chrétiennes. Le visage vieilli de Papken endormi à côté de ces fleurs étranges, calices violacés d'une trentaine de centimètres, tirant vers le noir. Fleurs de mort. Ambiance sombre qui fait écho aux collines noires de l'ouest et aux abords noircis du moulin. Pourquoi ce noir partout ?

Ballade hésitante de l'après-midi. Nous ne trouvons pas notre coin ici non plus. Comme un préalable nécessaire pour être enfin vraiment disponible à l'autre. Et puis, trop de monde. Le repas du soir qui s'éternise à notre grande table où les trois hommes à la murène du matin viennent s'asseoir avec le vieux tenancier au visage taillé au couteau. Dans la nuit sombre, sa chemise noire lui fait une tête qui semble flotter, sortir du néant de la nuit. A force de raki, ils conversent avec Papken et entrent dans d'interminables histoires de maquis pendant l'invasion allemande, toute la révolte devant l'occupant réveille l'âme farouche du Crêtois qui chassa le Turc envahisseur.

Cette soirée mangée par ces convives aux éclats souvent joyeux m'a privé de Papken se démêlant avec le grec qu'il doit déchiffrer et me traduire. J'en glisse davantage que de coutume vers mon verre généreusement rempli au raki qui se laisse si agréablement boire, et je n'ai pas vu arriver ma limite. Il me semble avoir fuit pour me coucher.

Goût du noir, de la mort, de coupure, de séparation préfiguration d'un futur que nous sommes venus éloigner en venant ici tous les deux, en partage de présence.

Je me lève et trouve Papken solitaire, à nouveau installé devant la grande table blanche, buvant un café oriental. Le soleil léger du matin nous pénétre.

- Bonjour, dis-je.

- Bien récupéré de ta cuite ?

- J'ai la gueule de bois. Cela faisait longtemps, des années. Celle-là, je ne l'ai pas vu arriver. Et toi ?

- Oh ! tu sais, moi je ne peux plus abuser. Tout va bien.

- On déjeune et l'on va voir plus loin l'autre village qui se nomme Paléochora. Nous aurons là plus de choix. Qu'en penses-tu ?

- D'accord.

J'apprécie ce moment où tout est encore possible dans la journée. Comme à Sillance le matin, j'ai envie d'entendre Papken dévider le fil de ses histoires.

- Comment tes parents se sont-ils installés à Noisy ?

- Quand Sodjoudj est mort. La sœur de papa a vendu le terrain de Bobigny et a donné une partie de cet argent pour acheter un terrain à côté d'amis arméniens.

Avec le peu d'argent qui restait, Papa a fait livrer les matériaux pour commencer la maison. Les samedi et dimanche nous allions en famille l'aider à construire. Harout venait aussi. C'est comme ça qu'il acheta avec Eva un terrain juste en dessous sur la route de Gournay.

Les parents sont venus s'installer avant que le chantier ne soit terminé, bien avant la guerre. Dédé était d'une économie incroyable. Je le vois encore, rue Mouffetard, ramasser toutes les caisses en bois abandonnées par les marchands en début d'après-midi. Le soir, tranquillement, avec son couteau, il démontait tout proprement et taillait de fines baguettes d'un centimètre et demi. Il en faisait des paquets bien ficelés qu'il amenait à Noisy le dimanche pour les clouer sur les chevrons du plafond comme lattis à recevoir le plâtre. Il achetait le moins possible. Nous avions très peu d'argent. Je t'ai raconté qu'il se faisait payer au prix juste et que maman, façonnière de pantalons, ne gagnait pas beaucoup non plus, et il y avait cinq bouches à nourrir. Mais papa était content, il avait ses arbres, ses poules, son jardin. Au fond, nous ne manquions de rien.

Par la suite, quand j'ai gagné une grosse somme par les toiles que je faisais pour le comte d'Andigny et qu'il signait, j'ai donné cet argent à mon père. Il ne comprenait pas comment je pouvais gagner autant avec des petits pinceaux et des tubes de couleur. Pour lui, ce n'était pas un travail. Enfin, il était très content et il a pu terminer la maison en faisant l'enduit extérieur.

Je t'ai raconté cette histoire du comte ?

- Je ne m'en souviens plus en détail. Vas-y.

- C'était une des figures que j'avais rencontrées à Montparnasse. Il était très doux, très gentil, riche, et se disait peintre. Sa peinture était tocarde. Il adorait les nus. Nous avions passé un accord. Il payait une partie du loyer de mon atelier, me fournissait en toiles et tubes et pouvait venir quand il voulait. Je crois qu'il devait avoir un problème d'organe. Il ne pouvait pas passer à l'acte.

De temps en temps, avec Briquet et d'autres copains, nous faisions une séance de modèle avec des copines qui ne nous faisaient pas payer. Une fois il y avait deux filles, des filles légères. Le comte d'Andigny était là, il les appelait «Mademoiselle». Tu parles ! Il leur tournait autour «Non, le bras comme ça, la jambe plus en avant» et ainsi de suite, en les touchant délicatement. Les filles se marraient et buvaient le champagne qu'il avait apporté de sa cave, excellent, avec tout un tas de nourriture. Pour nous, c'était une aubaine.

Il signait les toiles qui lui plaisaient et les embarquait. Aucune idée de ce qu'il en faisait. Je m'en foutais. Et puis il a disparu. Je ne sais pas ce qu'il est devenu. Problème de santé; C'était un chic type, agréable, un peu précieux, d'une autre époque.

- Tu avais ta vie à Montparnasse et le dimanche tu allais à Noisy. Deux mondes différents, la liberté totale et l'ordre patriarcal.

- Oui, à Montparnasse tout était possible. Dans notre repaire, le Dôme au carrefour Vavin, venait souvent O'Brien avec son canard. Tout le monde le connaissait. Il s'asseyait en terrasse, le canard sur une chaise, et conmmandait au garçon deux pernods dont un dans un verre large.

Coin-coin, coin-coin, le canard se tapait tous les jours son pernod et après se faisait caresser par tout le monde. Une histoire de fous. On riait de bon cœur.

En parlant de rigolade, une autre scène me revient à l'esprit. Je ne sais plus si c'était au Dôme ou à la Coupole. Nous allions y manger de temps en temps quand nous avions du fric. Sinon, nous allions chez Vadja, un Roumain très sympa. Il existe toujours. On payait avec une toile ou un croquis. C'était juste à côté de la Grande Chaumière et ça fonctionne encore ainsi.

Donc nous faisions la fête. Je ne sais plus qui était là : Briquet, Stefco le sculpteur. On était une bande. Quelqu'un invitait pour tous. Un autre arrive sans le sou, affamé. Nous étions déjà bien éméchés par le muscadet. Ah ! oui, dit celui qui payait, tu peux venir, mais comme tu es en retard, il faut que tu fasses un gage. «Tout ce que tu veux» répond l'autre. Alors le gage, c'était le plat de couilles. De temps en temps, ça se faisait. Il fallait dans une assiette collée au pantalon, sortir ses parties et aller les présenter à une table voisine.

Le gars n'a pas hésité. Il prit une soucoupe blanche et à côté, il y avait deux femmes seules, des Anglaises ou des vieilles filles ! Avec beaucoup de distinction, il s'est avancé vers elles et leur a dit: «C'est bien ce que ces dames ont commandé ?». Au début, elles étaient muettes, les yeux écarquillés. Puis elles ont hurlé : «C'est affreux, garçon, garçon ! C'est une honte. Notre honneur est bafoué» et je ne sais plus quelles salades !

Toute la bande riait comme des malades. Le garçon est arrivé, il connaissait l'histoire : «Ça suffit les gars, vous allez me faire avoir des ennuis». Il disait ça pour la forme, nous connaissait et nous aimait bien. Puis il est allé présenter des excuses de notre part et promis de ne plus nous accepter dans la brasserie.

- Vous étiez lâchés.

- L'esprit de farce, d'équipe, de bonne humeur. Nous étions la plupart du temps fauchés, mais on s'en foutait. On peignait, créait, se rencontrait souvent, tout le temps. Une grande famille, sans limite, avec toute la force de la jeunesse à qui tout est possible.

- Ton père aurait été horrifié d'histoires pareilles.

- Il n'en savait rien, s'en doutait un peu et n'avait pas de contact avec ce monde. Une fois, nous nous étions croisés, j'avais une fille au bras, un modèle très maquillé, une chic fille avec un grand cœur. Dédé est passé le regard au loin, sans me voir. Le dimanche suivant : «Qu'est-ce que c'était cette personne ?». «Un modèle, papa, une relation de travail». «Quel travail ?» m'a t-il dit et nous n'en avons plus parlé.

Il savait mais ne s'en occupait pas.

J'étais majeur. Tant que ce n'était pas à la maison, cela allait. Que veux-tu, c'était la vieille école d'Orient, de la famille, du respect devant le père. Ce n'est qu'à vingt-cinq ans qu'il m'a autorisé à fumer devant lui. Je ne sais plus à quelle occasion où il décida que j'étais un homme maintenant.

Le seul qui avait grâce à ses yeux, c'était Val.

- Le frère d'Harout.

Il venait à Noisy, couchait en bas dans la chambre d'amis, mangeait très peu. Il était devenu tubard à force d'abstinence et de mauvaises conditions de vie. Très lent, doux, toujours détendu, calme avec un petit sourire qui éclairait son visage pâle. Les yeux bleu passé, transparents parlaient de ce qu'il était devenu comme être humain.

Il avait quitté femme, enfants et business en Iran pour vivre dans un temple en Inde. Il y passa des années à balayer les salles et les escaliers comme le lui avait demandé son maître en réponse à toutes les questions avec lesquelles il était arrivé. Je crois que son maître ne lui donna aucune réponse à chacune de ses questions. Au bout d'un certain nombre d'années, il lui dit : «Va, tu as compris, maintenant tu peux retourner dans le monde». C'est ainsi qu'il est arrivé à Paris, sans plus aucune demande personnelle. La vie avec le maître lui apprit l'amour et le don. Il était en paix.

Val s'occupait d'une fille perdue. Une grande blonde assez belle, un peu maladive. Il s'en occupait comme si c'était une déesse. Elle le trompait. Lui n'avait pas de réaction, continuait de s'occuper d'elle, à la soigner, à être prévenant, à se consacrer à elle, à sa santé. Pour moi, cela avait quelque chose d'étrange. Je le voyais comme un être d'un autre monde, d'au-delà, du futur, tout en douceur et en générosité sans aucun intérêt pour son propre soin.

Papa l'aimait beaucoup. Le dimanche après-midi, il savourait l'entendre raconter des histoires d'Orient, des maharadjahs, des danseuses hindoues, des houris du paradis. Dédé mettait quelques graines de pavot dans sa cigarette et l'écoutait tranquillement.

- Du pavot ?

- En Asie mineure, c'était la coutume le dimanche. Comme ici un verre de whisky. Il n'en abusait pas.

- Quel voyage tu me fais faire ! Qu'est devenu Val ?

- Sa santé n'était pas bonne. Il est mort. J'étais très triste. La fille n'est même pas venue à son enterrement. Nous ne l'avons jamais revue. Val n'est pas disparu pour moi. Sans mots compliqués, par sa simple manière de vivre, sa présence m'a beaucoup apporté. J'imagine qu'il avait reçu ça petit à petit dans la vie quotidienne avec son maître. C'est lui qui m'a fait comprendre que l'amour, le véritable amour rarissime, presque impossible pour l'amour humain, est don sans retour, sans attente. Pour moi, c'est la forme la plus haute de ce que l'on peut faire. Avec lui ce n'était pas des mots, mais des actes simples devant moi. C'est pour ça que j'aime bien faire les choses, tout passe par l'action. Si cela reste dans la tête, cela ne vaut pas grand'chose pour moi. Regarde ces fleurs autour de nous.

- Les bougainvillés.

- Elles n'attendent rien. Elles se donnent. Il n'y a pas de demande, elles sont.

- Tes fleurs, ce sont tes tableaux ?

- Bien entendu. Ce doit être pour cela que je ne sais pas vendre. Mais il ne faut pas limiter. Dans la vie de tous les jours, il faut porter cette manière en soi. Alors, prendre ne t'interesse plus. D'ailleurs la vie elle-même, si tu sais la regarder, du début jusqu'à la fin entièrement, totalement, elle n'est que don.

J.-P. BODOSSIAN

Imprimé sur les Presses du Journal «HARATCH» — 83, Rue d'Hauteville - 75010 Paris Commission Paritaire: Nº 55935

ԿԻՐԱԿԻ
ՄԱՐՏ 3
DIMANCHE
3 MARS
1991

LE NUMERO : 4,00 F

ՅԱՌԱՋ

ՄԻՏՔ ԵՒ ԱՐՈՒԵՍՏ
Թիւ 158

ՀԻՄՆԱԴԻՐ՝ ՇԱՒԱՐՇ ՄԻՍԱՔԵԱՆ

HARATCH
LE PREMIER QUOTIDIEN ARMENIEN EN EUROPE-FONDE EN 1925
DIRECTRICE: ARPIK MISSAKIAN
83, RUE D'HAUTEVILLE — 75010 PARIS
TEL. : 47. 70. 86. 60 — TELEX : HARATCH 280 868 F
— FAX : 48. 00. 06. 70 —
C.C.P. PARIS 15069-82 E
ԲԱԺԱՆՈՐԴԱԳՐՈՒԹԻՒՆ
Ֆրանսա : Տար· 800 Ֆ· — Վեցամսեայ : 410 Ֆ·
Արտասահման : Տար· 1·100 Ֆ· (ամէնօրեայ առաքում)
950 Ֆ· (շաբաթական առաքում) — Հատը : 4,00 Ֆ·

66րդ ՏԱՐԻ — ԹԻՒ 17.486
Fondateur SCHAVARCH MISSAKIAN
66e ANNÉE — No 17.486

ՎԱՀՐԻԿ ԲԱԶԻԼ

ՑՈՒՑԱՀԱՆԴԷՍ՝ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՏՐԶԱՆԱԿՈՎ

Ձայներ, ծիծաղներ,
Իրար նայող պատկերներ:

Նկարիչը կանգնած իր պատկերների մօտ,
Մեզ է նայում՝
Կանգնած իրար մօտ,
Սեկտով գրաւուած:

– Ատում եմ գեղեցկութիւնը·
Ուզում եմ չհանձրացնել, այլ
ապրեցնել, գրգռել ձեզ,
Ձեզ՝
Սեկտ խմողներին:

Հրճուանք, բրիչ, կայծիւն·

Երգչուհին,
Բարձրաձայն, ծայրագերծ ձայնալարերով
Նայում է մեր աչքերին,
Բայց չի կռահում մեր լեզուն,
մեր բառերը:

Այդուհանդերձ յոյսով է,
Որ նկարները ծախուեն եւ ինքը ազատուի
Սեկտի բուրումից:

Միւնիխ, 1990, Հոկ· 16

◆

Փորձում եմ նմանուել պատկերիս:

Աւարտում եմ շնչելու փորձը,
Դառնանալու խաղը,
Ցիշելու մտամարզութիւնը,
Եւ անցնում եմ շէնքի նրբանցքներից,
ուր
իրար նման աղնատուած դէմքեր
նայում են
իմ եւ կանգնածս վայրի
անփառունակ պատկերին:

Միւնիխ, 1990, Հոկ· 16

ՈՒՐՈՒԱԳԻԾ ՍՓԻՒՌՔԱՀԱՅ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹԵԱՆ

Գրեց՝

ՎԱՀԷ ՕՇԱԿԱՆ

Անհրաժեշտ է նախ սահմանել Սփիւռք բառը իբրեւ ժամանակաշրջան: Ներկայ սեղմ ուսումնասիրութեան համար՝ Սփիւռքը կը նշանակէ 1920 – 1970 ժամանակաշերտը կամ Արեւմտահայութեան վերջին կէս դարը՝ որ իրականութեան մէջ նախասփիւռք կարելի է կոչել: Անշուշտ հազար տարիէ ի վեր Սփիւռքը գոյութիւն ունի Հայութեան կեանքին մէջ սակայն իր ամէնէն զուտ վիճակին մէջ՝ ան քսանհինգ տարիէ ի վեր միայն կ'ապրի ու կը ստեղծէ իրեն իւրայատուկ ոճով մը: Կարելի է նաեւ ըսել թէ Սփիւռքը աշխարհագրական սահմաններէ աւելի՝ հոգեբանական իրողութիւն մըն է, մտքի կեցուածք մը, կեդրոնաձիգ ու կեդրոնախոյս երկու հակադիր շարժումներու կրկէս մը: Իբրեւ կեդրոնախոյս ձգտում, տիեզերքի ծագումին զետեղուող «Պիկ Պէնկ»ի նման՝ ան ազատագրումն է հինէն, անցեալի բռնութենէն, բացակայութեան ու մահուան զգայնութենէն, անտէր գաղթականի ու թափառականի հոգեվիճակէն, վրիպանքի բարդոյթէն եւ ատելութենէն: Այսինքն՝ Թուրքին ու Թրքութեան դարաւոր անդոհէն, փախուստ՝ դէպի կեանք եւ նորութիւն, դէպի գոզմոփոլիթ աշխարհ մը, դէպի Սփիւռքեան քաղաքական ինքնութիւն մը որ երբեք չէ եղած ասկէ առաջ: Ցարդ անիկա բարոյական յղացք մը եղած է շատ յստակ կեդրոնով մը որ հողային իրականութիւնն է Հայաստանին: Սփիւռքը այդ տեսակ կեդրոնի մը գաղափարը կը մերժէ որովհետեւ ան կեդրոն չի կրնար ունենալ: Սակայն կայ նաեւ Սփիւռքի կեդրոնաձիգ մղումը, անոր բնազդային պահանջը կեդրոնի մը որ ուրիշ բան չէ եթէ ոչ արմատի, խարիսխի, ակի պահանջը: Այսպէս է որ 1970-էն ասդին Սփիւռքը կը դառնայ քաղաքական իրականութեան մը կարելիութիւնը, եւ որ կը զուգադիպի Թուրքին ու Թրքութեան մահուան՝ Հային հոգեբանութեան մէջ: Ատոր համար է որ արտերկիր բառը անիմաստ բառ մըն է Հային այժմու իրականութեան համար:

Ոչ ժողովուրդ ոչ ալ մշակոյթ կրնան առանց աւանդութեան ապրիլ, որ մեր պարագային՝ արմատի նշանակութիւն կ'առնէ, այսինքն՝ արեւմտահայ մշակոյթը, արեւմտահայերէնը: Ուրիշ բառերով՝ մեր գրականութիւնը կը զարգանայ կեդրոնախոյս ու կեդրոնաձիգ մղումներու առանցքին, այսինքն մէկ քայլ ետ՝ ու երկու քայլ առաջ շարժումով մը: Գրողներ տեւական ետ կ'երթան դէպի անցեալ, դէպի արմատները, կը ստուգեն անոնց վաւերականութիւնը, կը թարմացնեն զանոնք, ուժ կ'առնեն անոնցմէ, կը նորոգեն զանոնք ու կրկին կը փախին անոնցմէ՝ դէպի հեռաւոր հորիզոնները: Այս է Սփիւռքի ներքին տրամաբանութիւնը —ինքզինքը վերածել նոր սկիզբի մը, նոր արմատի ու նոր աւանդութեան: Միշտ ետ ու առաջ այս շարժումը, ետ՝ դէպի Արեւմտահայերն ու անոնց յատկապէս լեզուական մշակոյթը, եւ առաջ՝ դէպի անսահման աշխարհները մարդկային երեւակայութեան՝ բացառիկ յատկանիշն է Սփիւռքեան իրավիճակին: Սակայն շատ հազուադէպ է նաեւ, եւ Սփիւռքի լուրջ գրագէտներէն միայն Գրիգոր Պըլտեանն է որ տեւական կը վերադառնայ իր արմատներուն: Նոյն աշխատանքին լծուած են նաեւ երկու մտաւորականներ՝ Մարկ· Նշանեան ու Գրիգոր Շահինեան:

Երեք կարեւոր արմատներ կարելի է զանազանել Սփիւռքի բանաստեղծութեան մէջ —Միջին արեւելեան արմատ մը, փարիզեան արմատ մը ու պոլսական արմատ մը, որոնց վրայ կարելի է աւելցնել նաեւ պարսկահայ արմատը: Ասոնք այն աղբիւրներն են ուրկէ ուժ պիտի առնեն բուն Սփիւռքի, այսինքն յետ-1970-ական սերունդի բանաստեղծները: Միջին արեւելեան բանաստեղծութեան համար, Վ· Թէքէեանի եւ Մ· Մեծարենցի աշխարհներէն եկած աւանդութիւնը լայնօրէն գոհացուցիչ է եւ անոնց քնարերգութիւնը դիւրաւ կը բաւարարէ զգացական ախորժակները այդ շրջանի բանաստեղծներուն: Շատ զօրաւոր աւանդութիւն է այս՝ որուն արմատները ժողովրդային մշակոյթին մէջը խրած են, աւանդութիւն մը՝ որ դարերու խորերէն կու գայ եւ վստահօրէն դեռ երկար ժամանակ մեզի պիտի ընկերանայ:

Երկրորդը՝ փարիզեան արմատն է, 30ական ու 40ական թուականներու Փարիզը եւ անոր գլխաւոր ներկայացուցիչները Ն· Սարաֆեան, Բ· Թօփալեան, Ահարոն Տատուրեան, Շ· Նարդունի եւ Ցարութ Կոստանդեանը հանդիսացան: Բացառիկ ներզօրութեամբ օժտուած սերունդ եւ աւանդութիւն՝ որ սակայն, փառքի կարճ եւ շռայլուն կեանքէ մը ետք պատերազմի իրարանցումին մէջ կորսուեցաւ: Բարեբախտաբար, Փարիզը յաջողեցաւ Սփիւռքին կտակել անփոխարինելի ժառանգ մը՝ որ լեզուին զգայարանքն է եւ գրական ընտրանիի յղացքը: Ընտրանի՝ այսինքն որակի գիտակցութիւնը որ այդ բանաստեղծները տարաւ ֆրանսական քաղաքակրթութեան հանդիպումին, առա-

●▶

●▶

ջին անգամ ըլլալով, բուն իսկ Ֆրանսայի հողին վրայ: Պ. Դուրեանէն մինչեւ Վ. Թէքէեան, մտերմութեան զգացումը, սէրն ու կինը բացակայութիւններ եղած էին մեր քերթողութեան մէջ: Նոյնը կարելի է ըսել հողի ու հայրենիքի ապրումներու մասին որոնց կը հակադրուէր Նարդունիի հոգեկան հայրենիքի յղացքը:

Երրորդ արմատը զոր Սփիւռքը կը ժառանգէ անցեալէն՝ Պոլսոյ արմատն է: 1950ական թուականները պիտի փայլին Պոլսոյ բանաստեղծութեան պատմութեան մէջ իբրեւ շրջան՝ երբ յանդուգն ու ինքնատիպ գրողներ, բանաստեղծներ յաջողեցան գրական լեզուն վերանորոգել՝ ժողովրդականացնելով եւ տափակ առօրեային խառնելով զայն: Մեր աւանդական, նուիրագործուած քնարերգութիւնը յանկարծ կը մերկանար իր շպարէն ու զարդարանքէն, կը դառնար ժողովուրդին ու անոր հետ միասին կը խընդար...: Սակայն սրամիտ այս քերթողութեան յաղթանակին ընթացքին՝ արուեստի բարձրագոյն չափանիշն էր որ կը նահատակուէր: Պոլսահայ բանաստեղծները, իրենք, կը խորհին թէ կ'արժէր այդ զոհաբերումը ընել՝ յանուն լեզուի, արտայայտութեան ազատութեան: Ամէն պարագայի մէջ, Փարիզի տղոց օրերէն ի վեր՝ առաջին յաջող ապստամբութիւնն էր մեր բանաստեղծութեան մէջ եւ որու հիւքին մէջ դժուար չէ տեսնել սփիւռքեան միւս գաղութներու բանաստեղծութեան հանդէպ սնոպիզմի ու մեղմ հեգնանքի երանգ մը...:

Եւ վերջապէս՝ կարելի է յիշատակել Թեհրանեան արմատ մը որ, Պոլսոյ երանգին նման, 50ական թուականներուն ծաղկեցաւ, հակա-իշխանութիւն թեքումով մը: Այսպէս, Նոր էջականները գրական բեմը գրաւեցին կարճ ժամանակի մը համար, առանց սակայն որեւէ կարասի կամ սրբազան սկզբունք տապալելու կամ մնայուն խախտում յառաջացնելու: Ասով հանդերձ, շարժումը, նոյնիսկ վիժած՝ պատմութեան անցած է:

Այս արագ ուրուագիծը պէտք է սակայն կեդրոնանայ մարդոց վրայ որոնց ընդհանուր թիւը 25-ը չանցնիր: Արդ այս ակնարկին մէջ՝ ամէն բան ուրուագծային կրնայ մնալ միայն: Մարդիկն ալ՝ որոնք երեք գլխաւոր խումբերու կը բաժնուին —յապաղած կամ վերակազմեալ քնարերգակները նախ, ապա նէօ-արդիականները՝ եւ արդիականները:

Մեր բանաստեղծներուն կէսէն աւելին յապաղած քնարերգակներու բաժանումին մէջ կը գետեղուին —յապաղած բառը կը գործածուի միայն մեր օրերու յառաջացած գրականութեանց բաղդատմամբ, մինչդեռ անոնք շատ բնական շարունակութիւնն են մեր հայ գրական աւանդութեան մէջ: Խումբին գլխաւորները —Զուլալ Գազանճեան, Ժագ Յակոբեան, Զարեհ Մելքոնեան, Վարանդ, Դեւ— իրենք իրենց գրական խաչալին հետ կատարելապէս հաշտ ու հարազատ բանաստեղծներ են, զգացական բարդ աշխարհներու երազատես, կարօտակէզ ու հայրենաբաղձ բնակիչներ՝ որոնք ուրիշ քնարերգակներու պէս —Ալիսիա Կիրակոսեան, Վ. Հաճեան, Վ. Գարակէօզեան եւայլն— գոհ չեն զգացած Խորհ. Հայաստանի, նախահայրերու եւ լեզուի թակարդներուն:

Բանաստեղծներու երկրորդ խմբակին կը պատկանին Զահրատ, Զ. Խրախունի, Սարգիս Կիրակոսեան, Վեհանոյշ Թեքեան, Հ. Տաճատ Եարտըմեան, Հիլդա Գալֆայեան: Զանոնք նէօ-արդիական կը կոչենք թելադրելու համար թէ չնչին ու անտարազելի բան մը կը պակսի անոնց քերթողութենէն՝ որպէսզի լիովին արդիական ըլլային: Մարդիկ են որոնք չկըրցան պահել փարիզեան սերունդի յաղթանակին աւարը սակայն կը մնան սփիւռքեան հարազատ մտայնութեան ամէնէն վաւերական ներկայացուցիչները: Իրենց համար բանաստեղծութիւնը, լայն չափով մը, կը զուգադիպի իր արդիական էն տարածուն սահմանումին: Այսինքն՝ ան բողոքի, պայքարի եւ ազատագրումի զէնք է, տեսակ մը բերդ՝ ուրկէ մարդ դեռ կըրնայ պաշտպանել ինքզինքը տիեզերական անհեթեթութենէն, աստուածային միջամտութիւններէն եւ ընկերային սեղմումներէն:

Երբ կու գանք երրորդ խմբակին՝ մէկ անուն կը գտնենք հոն —Գրիգոր Պըլտեան, որ կը մտածէ ու կ'արտայայտուի Արեւմուտքի արուեստի հետաքրքրութիւններու եւ գեղագիտական հարցադրումներու քառուղիէն իսկ: Սպառազէն խոր հմտութեամբ եւ իմացական տարողութեամբ, անոր քերթողութիւնը զինք կ'անջատէ սփիւռքեան կացութենէն եւ աւանդութենէն այն աստիճան՝ որ անոր երկը կը ստիպուի ծնունդ տալ իր ուրոյն աւանդութեան եւ դատապարտել ինքզինքը անփոխանցելի, անտարազելի ճշմարտութեանց վայելումին եւ պատիժին:

Կը մնայ վերջին բարակրաֆ մը որ կը գետեղուի, իր իսկ սահմանումին բերումով՝ դասաւորումներու լուսանցքին մէջ: Եւ այդ տարականոն ծայրայեղներու բջիջ մըն է, Պէյրութ – Լոս Անճըլըս – Այնճար առանցքին վրայ: Երեք-չորս երիտասարդներէ բաղկացած խմբակն է որ Նոր Գրականութիւն անունով եկաւ ահաբեկել ըսփիւռքեան աւանդապահ ու պահպանողական միջավայրը: Մհեր, Հրազդան, Խ. Տէր-Ղուկասեան եւ ուրիշ անուններու տակ ապրող երիտասարդները սփիւռքեան նոր, արմատականօրէն ծայրայեղ ինքնութեան մը կերտումին կը յաւակնին լծուած ըլլալ: Անշուշտ նոր ոչինչ կարելի է ստեղծել՝ եթէ հինը հիմնայատակ չէ քանդուած: Այս տղոց պարագային՝ այդ հինը մեր ազգային բարոյական, քաղաքական ու գեղարուեստական կառոյցներն են:

Իսկ ի՞նչ կայ բանաստեղծներէն դուրս: Կայ նախ տարեկան հինգէն վեց հատոր գեղարուեստական գրականութիւնը որ կը հրատարակուի Սփիւռքի տարածքին: Մեծ բան մը չէ: Մանաւանդ այն յոռետեսներու բազմութիւններուն աչքին՝ որոնց կեանքը կծկուած է աշխարհի ժխտական մէկ ըմբռնումին շուրջ, մարդիկ որոնք օրն ի բուն կը գանգատին թէ կը կորսուի լեզուն, չկայ գիրք գնող, չկայ գիրք կարդացող, չկայ հող մեր ոտքին տակ, դրամ չկայ ազգին գործերուն համար, հարուստները չեն օգներ արուեստագէտներուն, կ'այլասերի ազգը եւայլն, եւայլն: Ըստ մեզի, պարտուած ու ժամանակավրէպ մարդոց կեցուածք է այս: Մեզի համար, արժէք է միայն այն՝ որ գոյ է, որմէ ապագան պիտի սկսի, այն որ կեանք կը պարունակէ: Բոլոր անոնք որոնք կեանքը լիովին ապրելու կիրքը ունին, որոնք համ կ'առնեն ապրելու արարքէն, որոնք չեն ողբար բացակայ բաներու վրայ, չեն հաշուեր պակսող ընթերցողները, պակսող պիւտճէն, պակսող զոհողութեան ոգին կամ սէրը կամ հողը, ապահովութիւնը, եւ թիւը: Մեզի կը թուի, ընդհակառակն, թէ ամէն յոյս եւ ակնկալութիւն արտօնելի է որովհետեւ Սփիւռքը տակաւ պիտի հանդարտի, կազմակերպուի, նոր երիտասարդութիւն մը պիտի գայ եւ ներկայ ահաւոր խառնարանէն նոր, թարմ տաղանդներ պիտի գան: Կայ նաեւ հայ ժողովուրդը որ այս դժուար օրերէն ետք պիտի վերադառնէ իր կենսունակութիւնը՝ որովհետեւ այդ վերակենդանութիւնը պատմութեան օրէնքին մէջը եղած է անցեալին եւ չի կրնար բացակայ ըլլալ ներկային: Եւ առաջին հերթին՝ պիտի գայ նոր լեզու մը, աւելի ազատ, ճկուն, կեանքին ցեխին ու ոսկիին խառնուած, փրկուած, կենդանացած, անկախացած:

Եւ վերջապէս, Սփիւռքի հայ գրագէտներու շարքերուն կը պատկանին ֆրանսագիր ու անգլիագիր հայ բանաստեղծները որոնց վաստակը կը պատկանի, ըստ մեզի, հայ գրականութեան: Միացեալ-Նահանգներու մէջ, տասնեակ մը բանաստեղծներ կան այսօր որոնց գործը գնահատութեան արժանացած է, երկրին մըտաւորականութեան կողմէ —Տէյվիտ Խերտեան, Հէրըլտ Պոնտ, Տիանա Տէր-Յովհաննէսեան, Լորն Շիրինեան, Փիթըր Պալաքեան, Մայքըլ Աքիլեան, Հայկ Խաչատուրեան, Մէրի Ֆըրիքս, Ճէյմզ Պալոյեան, Նուարդ Պալճեան-Կարա եւայլն: Այս մարդիկը բոլորն ալ ազատագրուած են օտարութեան բարդոյթներէն որ կը տանջեն մեզ Հայերս, բայց միւս կողմէ երկու հակադիր մշակոյթներու արանքը ինկած են, չունին որեւէ արմատ եւ անոնց մեծ մասին հայկական կամ ազգային պատկանելիութեան գիտակցութիւնը իրենց մեծ-մօր կամ հօր անձէն անդին չանցնիր: Անկէ դատ, Միացեալ-Նահանգներն է ուր կը հրատարակուի ՐԷՖԹ (Լաստ) անուն տարեգիրքը որ հայ բանաստեղծութեան եւ բանաստեղծական քննադատութեան նուիրուած օտարլեզու միակ պարբերականն է:

Ո՞ւր կը դիմէ այս կացութիւնը: Դատելով մեր ժողովուրդի անցեալի փորձառութենէն՝ մեզի կը թուի թէ մինչեւ դարավերջ հայ բանաստեղծութիւնը պիտի գտնէ իր կենսունակութիւնը շնորհիւ մեր ժողովուրդի ներքին կենսունակութեան, ամերիկեան միջավայրի, ֆրանսական մըշակութային ուժին ազդեցութեան ու մանաւանդ՝ աշխարհասփիւռ համայնքներու տեղաշարժներուն եւ իրար խառնուելուն: Իր երեք չորս ճիւղերով, Սփիւռքի բանաստեղծութիւնը նոր լեզու մը կը փնտռէ, նոր ազատութիւն, նոր աւանդութիւն մը եւ նաեւ նոր սահմանում մը: Չենք կարծեր որ այս տագնապի լուծումին մէջ Հայաստանի մտաւորականութիւնը կամ կառավարութիւնը ի վիճակի պիտի ըլլան մեզ օգնելու: Գրական զգայարանքներու եւ աւանդութիւններու տարբերութիւնները բաւական մեծ են երկու հատուածներու միջեւ, եւ կը կարօտին թէ ժամանակի եւ թէ ալ գիտակից լուրջ ճիգի՝ որպէսզի հասկացողութիւնը հաստատուի եւ գործակցութիւնը կարելի դառնայ: Բարեբախտաբար երիտասարդ, առողջ ուժեր եւ փորձառու մարդիկ չեն պակսիր: Կը մընայ որ խաղաղի հայ աշխարհը, իր երկու թեւերով, եւ Սփիւռքի մէջ մշակութային թարմ ենթակառոյց մը եւ մանր մտաւորականութիւն մը երեւան գան, աճին ու իրենց պաշտօնին անցնին՝ որ հայ բանաստեղծական միտքը նորէն բացուի աշխարհին: Ամէն յոյս արտօնելի է:

Փետրուար 15, 1991
Փարիզ

Վ. Օ.

LA FONDATION
NOURHAN FRINGHIAN
présente

«COULEURS ARMENIENNES»

Hommage à Gloria Anaïd FRINGHIAN

par
Edouard EXERJEAN

J'ai trop peu connu Gloria Anaïd Fringhian pour avoir pu apprécié, de son vivant, le créateur qu'elle était. Sous l'apparente aisance de la femme brillante, se cachait une âme à la recherche de sa foi, celle que dicte seul l'attachement à des valeurs secrètes en dialogue permanent avec elle-même. Et c'est dans la peinture qu'elle s'est livrée, à la fois forte et impulsive.

L'Exposition «Couleurs Arméniennes», présentée par la Fondation Nourhan Fringhian, rend officiellement hommage à tous les talents de Gloria Anaïd Fringhian. Pourquoi ce pluriel ? Parce qu'il témoigne de la diversité de son inspiration.

Les évocation parisiennes comme «Le Pont Neuf», «Notre-Dame-de-Paris», «Croisée Parisienne» perpétuent une tradition picturale qui a définitivement imposé un style français allant de Monet à Matisse en passant par Dufy et Marie Laurencin.

De ses voyages lointains, Gloria Anaïd Fringhian a fixé des impressions dans «Malaisie» particulièrement évocateur ou «Bain aux Indes», tandis qu'en deux tableaux douloureux, «Le Christ du Jugement» et «La Sainte Face», elle a immuablement imprimé au visage du Christ toute la souffrance et la solitude de l'homme face à son destin, expression humaine d'un mysticisme qui rend le sacré si proche.

Dans des tableaux isolés —«Le Bananier Noir», «Bal à Versailles», «Femme Fleurs», «Rêverie», «L'Arbre à Cœurs»,—, on saisit des instants forts d'émotion et d'inspiration poétique. La simple observation se traduit à travers des formes, enchevêtrements de coloris, mouvements du dessin faisant épouser aux corps toute leur flexibilité, dont l'ensemble s'impose avec une puissance authentique.

La peinture de Gloria Anaïd Fringhian se veut avant tout celle de l'instinct. Elle ne se réclame d'aucune école, mais à partir de ses prédilections, elle affirme son esthétique : souplesse de la forme, luminosité des couleurs, avec une utilisation raffinée des pastels, maniant avec autant de bonheur les ors et les vifs, peinture à la fois concrète parce qu'elle s'adresse à la sensibilité et poétique parce qu'elle réinvente le réel pour lui donner la dimension du rêve.

On ne saurait assez remercier la Fondation Nourhan Fringhian de son excellente initiative d'avoir adjoint à l'hommage à Gloria Anaïd Fringhian quelques œuvres d'Isabelle Manoukian et de Manouk, — dont l'imposant «Génocide»—, saluant ainsi le talent de deux artistes arméniens dont on aimerait connaître davantage la production.

Salle Nourhan Fringhian
Eglise Apostolique Arménienne
15, Rue Jean Goujon
75008 Paris
jusqu'au 31 mars.

ԱՆԿԱԽՈՒԹԵԱՆ ՁԱՅՆԸ

ՌՈՒԲԷՆ ՀԱԽՎԵՐՏԵԱՆԻ ՄԱՍԻՆ

Գրեց՝ **ՄԱՐԿ. ՆՇԱՆԵԱՆ**

– 1 –

Ասկէ քանի մը տարի առաջ, Փարիզի մէջ, լոյս կը տեսնէր Ռուբէն Հախվերտեանի առաջին ձայնապնակը, «Երգեր Սիրոյ եւ Յոյսի» վերնագրով: Այսօր՝ նոյն Ռուբէն Հախվերտեանը հրապարակ կ'իջնէ ձայներիզով մը, նոյնպէս Ֆրանսայի մէջ պատրաստուած, EquiLibre մարդասիրական կազմակերպութեան ջանքերով: Ձայներիզը կը պարունակէ 16 երգ, որոնցմէ երեք հատը ձայնապնակին վրայ տպուած երգերու նոր տարբերակներն են: Մնացեալը անտիպ է(*):

Անտիպ, բայց ո՛չ թէ անծանօթ: 1987-ին՝ Փարիզի մէջ քանի մը համերգ տուած էր Ռուբէնը: Կատարեալ յայտնութիւն մըն էր շատ մը ունկնդիրներու համար, որոնք սակայն ատկէ ի վեր՝ սիրահարած մնացին արուեստագէտին եւ իր արուեստին: Հայաստանի մէջ՝ իր երգերը կը շրջին տունէ տուն, բերնէ բերան: Տարիներով, հոն, Ռուբէնը երգած է իր ընկերներու շրջանակին համար, բարեկամական հաւաքոյթներու առթիւ, ու այդ ձեւով հետզհետէ՝ իր հռչակը մեծցած է, հասած է մինչեւ Սփիւռք: Անուն շինելու արդիական միջոցները, արգիլուած խողովակներ էին Ռուբէնին համար: Բայց ձայնագրուած ժապաւէններ սկսած են շրջիլ, Երեւանէն Սան Ֆրանսիսքօ ճամբորդել, ու Սան Ֆրանսիսքոյէն Փարիզ: Այս է որ հինները կը կոչէին «համբաւ», այդ ժողովրդական տարածայնութիւնը, որուն շնորհիւ անուն մը կը սկսէր շրջիլ երկրին չորս ծագը, ծանօթ դառնալ ամէն մէկ քաղաքացիի, տարափոխուիլ աւանէ աւան, հպարտանք առթել ծանօթին ու անծանօթին: Իր մասին գրուած յօդուածի մը մէջ, Յ. Յարութիւնեան կ'ըսէ (յիշելով այն շրջանը, երբ Ռուբէն տակաւին բեմադիրի պաշտօն կը վարէր երեւանեան հեռատեսիլէն, «Միւզիքըլ» թատրոնի առաջին նմոյշները տալով Հայաստանի մէջ, ու երգերու յատուկ շարքեր յօրինելով այդ բեմադրութիւններուն համար)· «Տարիներ անց յիշւում է նրա առաջին ինքնուրոյն բեմադրութիւնը՝ "Սատանայի ջրաղացը" ներկայացումը: Չեն մոռացւում նաեւ այդ ներկայացման ընթացքում հնչած 'երգերը»: Չի մոռցուիր նաեւ որ Ռուբէն Հախվերտեան սուղ պիտի վճարէր այդ առաջին շրջանի յաջողութիւնները, քանի որ ատկէ ետքը տարիներով՝ persona non grata պիտի դառնար իբրեւ բեմադիր եւ իբրեւ երգիչ Հայաստանի մէջ:

Ռուբէն «ինքնագործ» երգասաց մըն է, ինչ որ Ֆրանսայի մէջ կը կոչեն «auteur compositeur»: Կ'երգէ իր գրած երգերը միայն, իր երկրին լեզուով: Եթէ ուզենք անպայման Ֆրանսախօս երգիչի մը մօտեցնել, կարելի է անշուշտ խորհիլ Ժաք Պրէլի մասին: Բայց իր երգելու ձեւը, իր վայելած համբաւը, իր քաղաքական ու մանաւանդ մարդկային յանձնառութիւնը աւելի կը յիշեցնեն ռուս երգիչներ՝ Վիսոցկին ու Օկուջավան կամ գերման՝ Վոլֆ Պիրմանը: Անոնց պէս՝ անպաշտօն ու անբաղձալի երգիչն է, որ կ'ըսէ ի միջի այլոց՝ իր անձին ու իր երկրին ճակատագիրը, ու այդ ձեւով՝ կ'ըսէ նաեւ բոլորին ճշմարտութիւնը: Կ'ըսէ այն ճշմարտութիւնը, զոր ինքը միայն «իրաւունք»ն ու համարձակութիւնը ունի բանաձեւելու: Ծանօթ երեւոյթ է բոլոր քաղաքակրթութիւններուն մէջ՝ թագաւորի խենթին կամ թագաւորի հտպիտին դերը: Հտպիտը միակ անձն է թագաւորի շրջանակին մէջ որ իրաւունք կը ստանայ իր միտքն անցածը ըսելու, անախորժ ճշմարտութիւնները բացայայտելու: Ուրիշ ոեւէ մէկը եթէ այդ ընէր՝ անմիջապէս կախաղան կը հանուէր: Իր հտպիտ խենթին հետ թագաւորը ստիպուած է հանդուրժող ըլլալու, որովհետեւ ա՛յդ կը պահանջէ աւանդութիւնը:

Կացութեան ամբողջ տարակարծիքը, փարատոքսը, այն է որ արդիական իշխանակարգերը չեն նախատեսած բնականաբար՝ այդպիսի դեր մը: «Թագաւոր»ի կողքին կանգնած ծաղրածուն մեր օրերուն՝ շատ աւելի վտանգաւոր դիրքի մէջ է հետեւաբար: Պայմանականութիւնները կը խախտէ, առանց վստահ ըլլալու երբեք որ յաջորդ պահուն՝ իր կեանքը վտանգի պիտի չենթարկէ: Արեւմտեան իշխանակարգերը չէզոքացուցած են թագաւորական ծաղրածուին այս պաշտօնը, որ իւրացուած ու ներանձնականացած է քաղաքական հաստատութիւններուն կողմէ: Մնաց որ նոյնիսկ հանրապետական ու ժողովրդավար Ֆրանսային մէջ՝ Գոլիւշի պէս անձ մը ատեն մը՝ թագաւորական ծաղրածուի իր դերը կը խաղար: Արեւելեան կողմն աշխարհի, հոն ուր իշխանակարգը իր հակակշռին տակ կը պահէր դեռ երէկ՝ կեանքի բոլոր մարզերը (իշխանակարգի ամբողջատիրական պայմանաձեւին համաձայն), քանի մը ինքնաստեղծ երգասացներ յանձն առին ճշմարտախօս հտպիտի դերը, իրենց ազատ խօսքը հնչեցուցին, ճեղքելով լռութեան թանձր պատուարներն ու պատնէշները: Իրենց ունկնդիրները հմայուեցան, որովհետեւ վերջապէս՝ խօսքը կ'արձակուէր իր փականքներէն:

Ինչո՞ւ ինքնագործ երգասացները: Որովհետեւ անոնք վարպետներն են անմիջականօրէն հաղորդուած խօսքին: Որովհետեւ կ'ուղղուին բոլորին: Որովհետեւ կը շօշափեն անձնական ու հաւաքական կեանքի բոլոր 'երեւոյթները, առանց կաշկանդումի: Ու վերջապէս՝ որովհետեւ խօսքի արձակումը, ամբողջատիրական իշխանակարգի տուեալ պայմանաձեւին տակ, կ'անցնի պարտադրաբար արուեստէն, արուեստագէտի բերնէն:

Երգասացը այդ իմաստով՝ կը վերադառնայ արուեստի սկզբնական պայմաններուն, արուեստի ծագումին: Ինչ որ կը նշանակէ նաեւ թէ կը մարմնաւորէ արուեստի անհրաժեշտութիւնը:

Ծանրակշիռ խօսքեր են ասոնք, գիտեմ: Կը զանցեն ձայներիզի մը հրատարակութեան պարագաները: Նոյնքան ծանրակշիռ է սակայն թագաւորական ծաղրածուին կոչումը ամբողջատիրական պայմաններուն մէջ: Ո՛չ մէկ վարչաձեւ մարդկային նուաստացումը այդ համեմատութիւններուն չէր հասցուցած: Հոս է որ կ'երեւի հետեւաբար սկզբնական երգասացին պաշտօնը իր ամբողջ մերկութեամբ: Ու սկզբնական 'երգասացը անշուշտ հտպիտ մը պիտի ըլլար, որպէսզի ժողովուրդը զուարճացնէր, զայն քաշէր իր կողմը, խօսելու եւ ըլլալու ազատութիւնը ձեռք ձգէր (1): Ինչ որ ի զօրու է նոյնիսկ այսօր, երբ «Թագաւոր»ը վերացականացած է: Բանաւոր արուեստը կը ծագի ու կը վերադառնայ իր ծագումին իբրեւ վիճարկում իշխանակարգերուն դէմ:

Ինքնագործ երգիչը բանաստեղծութենէն աւելի սկզբնական վիճակ մը կը ներկայացնէ ուրեմն, ազատ խօսքին ծնունդը «ամբոխ»ին առջեւ, արուեստի ուժով ու հտպիտութեան պաշտպանութեամբ:

– 2 –

Այսպէս՝ Ռուբէնին երգերէն մէկը հարց կու տայ, թէ «ինչո՞ւ են պոէտներն ու շներն ընկերներ», կը պատմէ ընկեցիկ շան ու գիշերային պոէտին հանդիպումը ջրափոսի անդունդին, ուր ոմանք կը թքնեն, եւ ուրիշներ կը փնտռեն երկնքի լոյսը: Ինչո՞ւ են ընկերներ: Որովհետեւ ընկեցիկ շունին պէս, որուն հայրը «ցեղական» էր, իսկ մայրը «անյայտ ցեղի մի շուն», պոէտները «գիշերը սիրում են լուսնոտ երգեր»: Կան հոս, յստակ է, միջնադարեան ֆրանսացի բանաստեղծին՝ Վիյոնին հետքերը, մթնոլորտի ու կեցուածքի նմանութիւնը: Գիշերային էակ, «կեղծ ու բարեպաշտ» մարդկանց երդուեալ թշնամի, եղբայր՝ բոլոր թափառաշրջիկներուն, հարբեցող, քաւելիք մեղքերուն բեռան տակ կքող, փողոցային աղջկան համար երգող, գողային շրջանակներուն ընտանի, «հարբած շրջմոլիկ» որ «իր հոգին անկօշիկ Լաթի պէս քո առջեւ չպրտեց». այս բոլոր մակդիրները պիտի վայելէին նոյնքան Ռուբէնին որքան՝ Վիյոնին, ինչպէս որ կը ներկայանան անոնք իրենց երգերուն ու բանաստեղծութիւններուն մէջ: Բարեպաշտներու ճամբէն պիտի չանցնին անոնք, «Եւ եթէ մեզ աստուած Թեւեր չի ընծայել, Նաեւ չի պարտադրել Առնէտի պէս ապրել»: Կեղտոտ ջրափոսին ու երկնքի լոյսին այս միաձուլումն է որ կը յատկանշէ մէկն ու միւսը:

Զանազան տեսակի երգեր ունի Ռուբէն Հախվերտեան: Ունի լիրիկական, ինքնակենսագրական, անիշխանական, ժողովրդական, ու նաեւ մանկական կտորներ: Թեմաներու տեսակէտէն՝ ներկայ են գրեթէ միշտ քաղաքը («Ցուցափեղկում հաւեր կան անգլուխ», «փողոցով քայլող մարդկանց դէմքերից...»), կարօտն ու ձանձրոյթը («ձանձրոյթը կպչում ու պոկ չի գալիս»), արբեցողութիւնը («ես անցեալս ջնջել փորձեցի եւ իմ կեանքը գինուն տուեցի»), ու մահը, կիներու վաղանցիկ սէրը, իրական կեանքի դաժանութիւնը —Լաւագոյն տղերքն հեռանում 'են / Օտար ափերում բախտ որոնում / Սիրելի կանայք թողնում գնում են / Ուրիշների մէջ են մեզ փնտռում:

Ռուբէնին երգերը չէին կրնար իր երկրին իրականութենէն հեռու մնալ, չէին կրնար մեծ հայրերուն մահերը եւ մեծ մայրերուն մորմոքը չյիշել, երբ ամբողջ մանկութիւններ հոն՝ այդ ցաւով օրօրուեցան: Ինչպէս Վիսոցկիի կամ Պիրմանի պարագային՝ իր երգերուն մէջ կան հետեւաբար արմատական ըմբոստութիւն մը, կորած կեանքերու վիշտը, խորհրդային իրաւակարգի ատելութիւնը, մարդակործան սուտին դէմ բնական ծառացումը: Բայց այդ ըմբոստութիւնը, այդ ծառացումը հազուադէպօրէն միայն կ'առնեն զուտ քաղաքական երանգ: Կան անշուշտ այդ ճամբով՝ շատ ուժով երգեր, որոնք իր շուրջիններուն սիրտերը կը սփոփէին, ու թշնամիներուն կը պատճառէին կրճտուք ատամանց: Ահա՛ «Շները»՝ «Ես գիտեմ թէ ովքեր են տէրերը / Ում ձեռքից են ուտում էս շները...», ահա՛ «Եզը»՝ «Մոռացիր դու նրանց քարոզները բոլոր / Քարոզները նրանց կշտացրել են, իսկ քեզ բթացրել / Մոռացիր դու նրանց բոլոր աղօթքները / Հաւատա՛ ինքդ քեզ...», կամ «Գազանանոցը»՝ «Որքան չերգուած երգեր կան փակ վանդակներում...»:

Խորքին մէջ՝ Ռուբէնին ըմբոստութիւնը մարդկային ըմբոստութիւն մըն է, եւ ո՛չ թէ զուտ քաղաքական: Մարդկային ըմբոստութիւն բոլոր կարգերուն դէմ, հրահանգներուն դէմ, քծնելու ստիպողութեան դէմ, ամէն տեսակի սահմանափակումի դէմ: Անիշխանական ոգիով գրուած այս երգերը Ռուբէնին ամէնէն գեղեցիկ կտորներն են: Հոն է որ կ'արտայայտուի իր առողջ յոռետեսութիւնը, պատրանքներու թօթափումը, կապանքներու եւ փականքներու մերժումը, հոն նաեւ՝ պայմանականութիւնները խախտող ծաղրածուին ընտրութիւնը – («Քո ճամբան այնքան պարզ / Ու այնքան արեւոտ / Իմ ճամբան ծուռումուռ / Ու մի քիչ անձրեւոտ...»), ու անիշխանական ոգիին հետ անմիջականօրէն կապուած՝ կեանքի յուսահատ սէրը («Ես այս աշխարհի խենթ սիրահարն եմ / Ունեմ ընկերներ ինձնից խելառ...»):

Ռուբէնին երաժշտութիւնը կրնայ երբեմն բարձր հնչել, ինքն իր վրայ խնդալ, կրկէսային նրբերանգներով յառաջանալ: Գլուխ գործոց մըն է այդ ուղղութեամբ «Ինձ մի՛ փնտռիր, ոստիկան» երգը, որուն մէջ կայ այս բոլորը՝ քմծիծաղը, բողոքը, 'եւ փողահարումը: Կրնայ նաեւ ողբերգական երանգ ստանալ, ինչպէս «երբ ես կը մեռնեմ շիրիմիս վրայ...» երգին մէջ: Բայց ողբերգական երանգին կու գայ միշտ խառնուիլ մեղմ կատակը, որ աչքով կ'ընէ ունկնդիրին ինչպէս այս վերջին երգին մէջ («Աղջիկները թող արցունք չթափեն / Հորիզոնական դիրքով երբ տեսնեն / Չէ որ դիրքը այդ յայտնի է նրանց / Նրանց յուշերում 'ես կ'ապրեմ պառկած...»): Եւ վերջապէս կան ամէնէն մտերիմ պահերը, որոնք մարդս կը հաշտեցնեն կեանքի դառնութեան հետ (հասկնալի՞ է որ հտպիտ երգասացին համար, դատարկ արտայայտութիւն մը չէ՛ «կեանքի դառնութիւնը»): Անոնք կ'երեւին այն քանի մը սքանչելի կտորներուն մէջ, ուր Ռուբէնը կը խօսի մանկութեան «փոքրիկ իշխան»ին մասին, կը խօսի ամենապարզ ձեւով 'երախայի մը հետ գրեթէ կենդանական ու այնքան խռովի՛չ կապին մասին:

Զարմանալի՞ է ուրեմն, որ Ռուբէն երգէ նաեւ մանկական երգեր, այդ ժանրին ամենագեղեցիկները որ լսած ըլլամ երբեք, որովհետեւ անոնք կը բուրեն միաժամանակ զորովանք ու արուեստ (այսինքն նաեւ՝ յարգանք պզտիկին հանդէպ): Քանի մը հատը կան այս ձայներիզին վրայ: Պէտք է յուսալ սակայն, որ օր մը՝ Ռուբէն մէկ ձայնապնակով հաւաքէ պզտիկներուն համար յօրինած իր բոլոր երգերը:

Երկար ատեն՝ Ռուբէն արգիլուած երգիչ մըն էր իր երկրին մէջ: Նուրբ եւ աննուրբ ձեւով: Աննուրբը կը վերաբերի ինչպէս ըսի՝ իր [illegible] «ասպարէզ»ին, ուր երկար տարիներ՝ իրաւունք չունէր երեւան գալու հեռատեսիլային ներկայացումով: Նուրբը կը վերաբերի ուղղակի իր բո՛ւն ասպարէզին՝ երգասացի հանդամանքին: Յ. Յարութիւնեան Ռուբէնի մասին գրած իր յօդուածին մէջ՝ կ'ըսէ թէ «առ այսօր չի օրինականացուած ինքնագործ երգասացներու լիարժէք գոյութեան իրաւունքը: Առ այսօր այդ շնորհալի երգասացները մի տեսակ կիսաընդյատակեայ համքարութեան (2) անդամների դերում են»: Կարելի է երեւակայել անշուշտ, թէ ի՛նչ կը նշանակէ Խորհրդային Միութեան մէջ օրինականացման բացակայութիւնը: Հաւասար է՝ չգոյութեան: Յօդուածագիրը այդ վիճակը կը վերագրէ ինքնագործ երգասացութեան ժանրին նկատմամբ պաշտօնական ճանաչումի բացակայութեան: Ճիշդ է, բայց անբաւարար: Պէտք է աւելցնել երկու բան: Ռուբէնը առաջինն էր հաւանաբար Հայաստանի մէջ, որ իր անկախ երգասացի արուեստին ուզեց տալ ասպարէզի հանդամանք: Զինքը պէտք է նկատել հետեւաբար իբր իր «համքարութեան» հիմնադիրը: Ասկէ անդին սակայն՝ հասարակաց ճաշակի կամ պաշտօնական ճանաչումի հարց չէ՛, միայն: Ռուբէնի արուեստին ու նկարագրին էութիւնն է՝ ազատութեան ձգտումը: Խորհրդային կարգերը պարզ է որ պիտի չընդունէին անկախ արուեստագէտ մը: Գրողները վտանգաւոր չէին այլեւս այդ ուղղութեամբ: Բայց գործ ունինք հոս երգիչի մը, այսինքն՝ անմիջական խօսքի վարպետի մը հետ, որ յարաբերութիւն կը ստեղծէ զանգուածին հետ առանց որեւէ միջարկումի ու միջամտութեան: Երգիչը կրնայ պաշտօնապէս ընդունուիլ 'եթէ իր ժողովրդականութիւնը ծառայէ զանգուածը բթացնելու, երբե՛ք սակայն երբ ան ծառայէ զանգուածը արթնցնելու: Հետեւաբար՝ լիարժէք գոյութեան իրաւունքը պարզ ձեւով հասկցուած օրինականացման հարց մը չէ միայն: Կայ հոս Ռուբէնի բռնած ուղիին էութեան դպչող հարց մը: Միս մինակը մէջտեղ ելլող անհատ մը, միայն իր ուժերուն ապաստանող արուեստագէտ մը՝ հասկնալի է, թէ պիտի չգտնէր լիարժէք գոյութեան իրաւունք: Պիտի հանդուրժուէր միայն: Կամ պիտի արգիլուէր լռելեայն:

Շատերու դատումով՝ Ռուբէնը դարձած էր իր ճնշուած, նուաստացած ազգին խղճմտանքը, խղճմտանքին ձայնը: Անշուշտ՝ անոնք որոնք այդ ազգը ճնշուած ու նուաստացած չէին տեսներ, այլ միայն յաղթական ուղիներու եւ ճախրանքներու փառապանծ ռահվիրայ՝ չէին կրնար սիրել Ռուբէնի երգերը: Չէին կրնար մինչեւ իսկ՝ ընդունիլ անոր գոյութիւնը: Ու փաստօրէն՝ չլսեցին զինքը: Արգիլող հրովարտակներ չարձակեցին, Ռուբէնը չբանտարկեցին: Յարգեցին սրտի ամենայն հանդարտութեամբ՝ ամէնէն ահաւոր հրովարտակին հրահանգը, այն մէկը որ անձայն ու անշշուկ՝ լռութեան կը դատապարտէ: Ռատիօ, հեռատեսիլ, ձայնապնակ, այս բոլորը անհասանելի պերճանքներ էին Ռուբէնին համար: Եւ սակայն իր ձայնը կը տարածայնուէր: Մարդիկ գիտէին որ իրենց արժանապատուութիւնը չէր մեռած, քանի որ ճշմարտախօսութիւնը չէր մեռած, կը հնչէր տակաւին, ո՛չ մէկը պիտի կարենար լռեցնել զայն:

Մեր՝ Սփիւռքի ունկնդիրներուս հա-

●►

●►

մար, կայ նաեւ ուրիշ պարագայ մը, թերեւս նուազ զգալի Ռուբէնի Հայաստանցի բարեկամներուն համար: Ռուբէնի երգերուն մէջ՝ առաջին անգամ ըլլալով կը լսէինք ու կը տեսնէինք իրական Հայաստանը, եւ ո՛չ թէ երազականը, երեւակայականը: Կային «ժիգուլի»ն, «տելեվիզր»ը, «հաստատ կանայք», «անգլուխ հաւեր»ը, «սովետական բարքերու դըժոխք»ը, ամայացած փողոցները, ճզմըւած ճակատագիրները, գիտութեան թեկնածուն ու բանուորը, գողային լեզուն, դատարկապորտը, «օտար ափեր»ու քաղցրութիւնը, քաղաքի ինչպէս կեանքի «կեղտն ու փոշին»: Մէկը վերջապէս իրականութեան մասին կը խօսէր, մեր լեզուով: Թարմութեան հով մը կը մտնէր մեր հինցած լեզուին մէջ, կեանքի բնական ռեհկութիւնն ու ծիծաղը կը դնէր հոն:

– 3 –

Երբ Ռուբէնը Փարիզ էր, առիթը ունեցայ իր թարգմանը ըլլալու ֆրանսական ամսաթերթի մը ներկայացուցիչին հետ հարցազրոյցի մը ընթացքին: Հարցումներն ու պատասխանները, սկիզբը հեշտ ու սահուն, եկան յանգեցան կնճռոտ հարցի մը: Հիմա որ Արեւելեան Եւրոպայի երկիրները ժողովրդավարութեան ուղին թեւակոխեցին, ի՞նչ դեր վերապահուած է այդ երկիրներու ընդդիմադիր ու ընդդիմախօս արուեստագէտներուն: Ֆրանսացի թղթակիցին կարծիքը այն էր, որ կա՛մ պէտք է քաշուին ասպարէզէն, կա՛մ ալ պէտք է ենթարկուին շուկայի օրէնքներուն: Իսկ եթէ ուզեն շարունակել նոյն դերին մէջ, կառչիլ իրենց դիրքին, կը նշանակէ թէ այդ դիրքը իրենց միակ դրամագլուխն էր:

Ահաւոր տրամաբանութիւն: Մասամբ արդարացի, բնականաբար, Լեհերու կամ Չեխերու պարագային: Բայց Հայերո՞ւն: Բայց Ռուբէնի՞ն: Ռուբէնին պատասխանները կը յարմարէին առիթին, կը հակադէին չարակամութեան: Պիտի փորձեմ այդ պատասխաններուն ուղղութիւնը վերականգնել հոս:

Հայաստանի մէջ չկայ առ այսօր՝ շուկայի դրութիւն: Այդ իմաստով, եւ շատ մը ուրիշ հանգամանքներով՝ ոչի՛նչ փոխուած է տակաւին: Երկիրը կը մնայ խորքին մէջ նոյն լուծին ենթակայ: Առնըւազն անիմաստ է ուրեմն՝ շուկայի դրութեան յարմարելու, անոր մէջ մերուելու հրաւէրը: Այս մէկը կը վերաբերի առարկայական պայմաններուն: Ի՞նչ պէտք է ընէ սակայն երէկուան «ըմբոստ»ը, մարդկային խիղճին ներկայացուցիչը: Պիտի չահագործէ՞ իր ժողովրդականութիւնը: Պիտի կերպարանափոխուի՞, պիտի դառնայ պաշտօնական արուեստագէ՞տ: Ռուբէնին հսկայ արժանիքը այն է, որ ինք դոյզն չափով իսկ՝ չէ՛ փոխուած վերջին երկու տարիներուն: Ինչ որ լուսաւոր փաստն է այն իրողութեան, որ անիշխանական ոգին իր մօտ՝ քաղաքական տուեալ իշխանակարգի մը դէմ չէր ուղղուած միայն: Իր բառերով իսկ՝ պիտի մնայ այն ծաղրածուն որ էր առաջ, պաշտօնի գըլուխ չկանչուած երբեք, անյայտացած «թագաւոր»ին հտպիտի դերին մէջ, այն դերին մէջ զոր ո՛չ մէկը չէր նախատեսած, չէր ծրագրած ու թատերագրած: Ռուբէն կը մնայ հաստատ, անյողդողդ, անզիջող իր արուեստագէտի սկզբունքներուն վրայ: Թարգմանեցէ՛ք՝ մարդկայնութեան ու խիղճի սկզբունքներուն վըրայ:

Պարկեշտութիւն մը կայ Ռուբէնին մօտ: Պարկեշտութիւնը կը կայանայ իր արուեստին հանդէպ հաւատարմութեան մէջ: Ձայն պիտի չփոխարինէր ինք անշուշտ հռետորական ոճին կամ ազգային ուռուցիկ կոչերուն դէմ: Ռուբէնի խոր ազգայնականութիւնը (ուրիշներ պիտի ըսէին զզուելի դարձած բառով մը՝ հայրենասիրութիւնը) իր լեզուին հանդէպ խղճմտանքին մէջ է որ կը կայանայ: Ինքն է որ տուած է հաւանաբար հայերէն լեզուով երբեւիցէ գրուած գեղեցկագոյն երգերը: Յստակ է որ ատոր փոխարէն՝ հոգիի անդորր եւ մարմնի հանդստութիւն պիտի չշնորհէին իրեն:

Ի՛նչ անակնկալ, ի՛նչ հրաշալիք էր մեր լեզուով լսել մարդկային խիղճը յուզող ձայն մը: Վերջապէս՝ պայծառ ձայն մը, որ ստուերը կը փարատէր, որ ո՛չ մէկ ձեւով՝ տուրք չէր տուած պաշտօնական յուշապարիկներուն: Որ այդ պատճառով՝ մեզի կը հասնէր աղջամուղջի Թանձրութեան ընդմէջէն, անկէ չաղդուած բնաւ, առաջին օրուան թարմութեամբ, Ալպեր Քամիւի բառով՝ առաջին օրուան անմեղութեամբ:

Մեր լեզուով այդ սկզբնական անմեղութիւնը հնչեցնելով՝ Ռուբէն իր երկրին կը վերադարձնէր նաեւ անկախ երկրի մը արժանապատուութիւնը:

Մ. Ն.

(*) Ձայներիզը ձեռք ձգելու համար, դիմել հետեւեալ հասցէին՝
EquiLibre, 14 bis, Bd de l'Artillerie, BP 7124, 69348 Lyon Cedex,
կամ Սամուէլեան գրատան, Փարիզ:

(1) Ինչպէս ծանօթ է՝ արուեստի ծագումին մասին նոյնատեսակ դրոյթներ (հայր-թագաւորին դէմ ըմբոստութեան մարմնաւորումը, ձայնի հրապոյրով ու ծիծաղի քանդիչ ուժով) պաշտպանած են Ֆրէօյտը («Ամբոխներու հոգեբանութիւնը եւ եսին վերլուծումը») եւ իր լաւագոյն աշակերտներէն մէկը՝ Թէոտոր Ռայք:

(2) «Համքարութիւն»ը նախայեղափոխական Հայաստանի մէջ (բայց նաեւ նոյն շրջանի Պարսկաստանի մէջ) արհեստակիցներու ընկերութիւնն է: Ֆրանսերէն՝ corporation:

ALEXANDRA VASSILIKIAN :

L'ŒIL DU PAYSAGE OU LE VERTIGE SCOPIQUE

par
Chaké MATOSSIAN
Docteur en philosophie et théorie de la communication
Professeur à l'Université Nouvelle de Lisbonne

Alexandra Vassilikian a quitté depuis plusieurs années sa Roumanie natale pour Lisbonne d'abord, où elle demeure cinq ans, pour Paris, enfin, qui l'adopte en 1985. Un curriculum solide et vigoureux l'accompagne: expositions personnelles depuis 1974 en Roumanie (Bucarest, Brassov), au Portugal (Lisbonne, Coimbra, Porto), au Canada (Victoria), en Belgique (Malmedy), sélection aux biennales internationales de la gravure (Yougoslavie, Norvège, Allemagne, Etats-Unis, Belgique, Portugal) et participation au Salon de la Jeune Peinture au Grand Palais (Paris, de 1986 à 1989). Des prix aussi: grand prix de dessin de la Fondation Calouste Gulbenkian (1983), Prix du Jury à la Biennale internationale de la gravure de Fredrikstad (Norvège, 1984), Grand Prix Rodier de Lyon (1985).

Une toile de l'artiste faisait partie d'un accrochage à la Mairie du X^e arrondissement (jusqu'à la fin du mois de février) et, à partir du 2 avril, le Centre Mathis (Métro Crimée) exposera le portfolio du premier Symposium d'offset d'art (réalisé en Belgique en 1989) comprenant une œuvre d'Alexandra Vassilikian.

Les tableaux d'Alexandra Vassilikian ont toujours relevé de ce qu'il conviendrait d'appeler, pour faire bref et faute de mieux, le «paysage» ou, si l'on veut, ils donnent à voir le comble du «terrain», au sens que Roger de Piles donne à ce mot : «Terrains, en termes de Peinture, est un espace de terre distingué d'un autre, et sur lequel il n'y a ni bois fort élevés ni montagnes fort apparentes. Les terrains contribuent plus que tout autre chose à la dégradation et à l'enfoncement du paysage : parce qu'ils se chassent l'un l'autre, ou par leurs formes, ou par le clair-obscur, ou par la diversité des couleurs, ou enfin par une liaison insensible qui conduit d'un terrain à un autre» (1). Dans ces premiers paysages mystériex, des plans agencés sur le rythme du vertige engendrent un effet de cuirasse, ramenant la vision panoramique d'un engin spatial à celle d'une armure ancienne en gros plan. L'œuvre perturbe ainsi le rapport de l'œil spectateur à l'objet représenté, par une mise en question de la distance aussi bien spatiale que temporelle. Les infinis, l'œil téléscopique, macroscopique ou myope, provoquent un vertige scopique équivalant. Le déplacement dans l'espace s'avère aussi circulation dans le temps; les croûtes de l'écorce terrestre vues d'un point de l'univers, dans un instant d'avenir, sont, simultanément, les plaques metalliques d'une cotte de mailles d'un temps dépassé. D'emblée, l'art de Vassilikian s'annonce comme un art martial. Le tableau ressortit au bouclier, il s'inscrit dans la lignée frappante du Caravage, soit encore, dans la force de frappe de la peinture. Certains travaux laissent entrevoir dans le désert apparent la présence d'une lutte armée. Les couches et les touches se superposent, se joignent, forgent cette armure dont la puissance agonique confère à l'œuvre une teneur belliqueuse.

Le traitement de la lumière enveloppe les œuvres d'une atmosphère lunaire qui renforce la fonction réfléchissante du tableau-bouclier. La lune, surface sombre et réflechissante, n'a pas de lumière propre, elle ne peut que renvoyer celle du soleil disent Léonard et Descartes, après Socrate qui définit sa clarté comme «nouvelle et vieille toujours» (2), comme une lumière mixte et un réceptacle qui, en tant que mixte, doit être, à l'instar de la Khôra du Timée, difficile à cerner (3). Cette essence hybride fait de chaque tableau le meurtrier du tableauu, fait que chaque œuvre devienne un meurtre. Dès lors, ce n'est plus tant l'assassinat qui appartient aux beaux-arts mais bien plutôt l'art qui s'impose comme assassinat. Louis Marin a noté que la destruction de la peinture opérée par le Caravage, dans son autoportrait en Persée, tient à ce qu'il représente la représentation même, à ce qu'il monte, par un jeu de lumière et de réflexions —(le jeu du bouclier-miroir se trouve redoublé par le fait que «la tête de Méduse est le portrait du peintre»)— l'essence de la représentation en tant que fétiche, dénégation du manque transformé en absence : «l'objet absent, c'est celui qui n'est pas là dans la perception mais qui est encore là dans la représentation»(4). Il s'agit donc d'une peinture de l'instant, d'un coup de pinceau qui sourd comme un coup de sabre et qui, pour cela même qu'il saisit le moment de la pétrification, la provoque. En cela, les travaux de Vassilikian s'apparentent à la «terribilità» (5) revendiquée par le maître italien, ils capturent l'«instant de la pétrification, si l'on peut dire, un peu avant que la pétrification ne se produise. Le moment le plus fugitif, l'infinitésimal de temps, de durée est cependant, dans son évanescence même, l'instant le plus durable, le plus permanent» (6).

La problématique de l'instant, de sa saisie, se retrouve dans l'évolution des paysages de Vassilikian. Depuis quelques temps y émerge la trace d'un visage, sa contorsion. Les toiles indiquent une défiguration, signalent l'imminence d'une tempête. Comment peindre l'instant, représenter spatialement ce qui appartient au temps ? Comment peindre le «kairos», ce moment fatal, critique, où survient l'événement, le geste du peintre, sa rencontre avec le support, la matière, la couleur. La capture impossible de l'instant, l'irruption du bouleversement, forcent l'artiste à traquer l'œuvre, à se battre dans un corps à corps, à plonger dans le chaos. Le sang et les ténèbres constituent, en conséquence, la couche de matière primordiale du tableau. Dès lors, c'est peut-être à Empédocle qu'il conviendrait de faire appel, en ce qu'il définissait l'air comme un corps noir, ouvrant ainsi la voie aux Caravage et aux Kircher, aux Goethe aussi, en somme, à tout un courant de pensée et de pratique concédant au noir la faculté d'engendrer la couleur (7).

Sous les tonalités sombres des travaux de Vassilikian, réside l'anatomie de la toile, pointant dans le tableau la présence inexorable de l'écorché. Il arrive à cette couche de rouge primordiale, à ce geste inaugural d'une sublime cruauté, à ce sang du tableau, il lui arrive, donc, de refaire surface. Quelques gouttes, comme l'indice d'un crime, parviennent à rendre au paysage son corps, sa chair, toute cette animalité invisible. Le désert se peuple subrepticement d'atomes qui se meuvent dans une lutte acharnée.

Certaines toiles s'installent dans un calme trompeur, trop planétaire ou lunaire pour être pleinement rassurant. Il suffit d'un regard différent, d'un changement de point de vue ou de luminosité pour se sentir soudain englouti dans un puits, dans une espèce d'abîme labyrinthique. Parfois, le noir se métamorphose en miroir sur lequel un rai de lumière se mute en lame de couteau. La toile se déchire et, simultanément, foudroie l'œil du spectateur. Le paysage, dans sa brutale déchirure, dévoile un œil médusant qu'accentue la croissance tentaculaire de l'œuvre. Les triptyques se succèdent, ils surveillent l'atelier, dévorent les murs. L'œuvre cuirasse s'apparente au bouclier de Persée, le visage jaillit dans le paysage, l'imminence de la tempête convoque le foudroiement du regard spectateur. Ce n'est plus le spectateur qui circule dans l'espace où l'œuvre serait exposée mais bien l'œuvre même qui bouge et renverse ainsi les rôles. Les tableaux procèdent des turbulences rapides des touches et des couches, occasionnant le vertige chez le spectateur qui, pétrifié, se voit désormais assigné à l'immobilité.

---

(1) *DE PILES, Roger;* Cours de peinture par principes, (1708), *Paris, Gallimard*, 1989, *p.* 108.

(2) *PLATON*, Cratyle, (409*b*), Œuvres Complètes, (*trad. Léon Robin*), *Paris, Pléiade, t. I, p.* 646 : *«Cette lumière, elle est sans doute en ce qui concerne la lune toujours "nouvelle" et toujours "vieille", néon et hénon, si toutefois est vraie la thèse des Anaxagoréens; car le soleil, je pense, en accomplissant incessamment autour d'elle sa révolution circulaire, projette incessamment dessus une lumière nouvelle, tandis qu'une vieille existe, celle du mois antérieur»*.

(3) *La «khôra» est le lieu, celui des objets et celui de la représentation, et n'est perceptible, dit Platon, «que grâce à une sorte de raisonnement hybride que n'accompagne point la sensation: à peine peut-on y croire. C'est lui certes que nous apercevons comme en un rêve...»;* Timée, 52*b*, *trad. A. Rivaud, Paris, Les Belles Lettres*, 1970.

(4) *MARIN, Louis;* Détruire la peinture, *Paris, Galilée*, 1977, *pp.* 168-174.

(5) *Sur le caractère sombre et dur, la physionomie fauve et insolente, de Caravage, cf. Bellori, cité par André Chastel,* Fables, formes, figures, *t. I, Paris, Flammarion*, 1978, *p.* 184 : *«Caravage avait conscience de cet aspect "noir" de son personnage, et —comme l'indique Bellori— il avait célébré sa propre* terribilatà *en s'accordant un autoportrait dans la tête sanglante et agonisante de* Goliath *(Rome, galerie Borghèse)»*.

(6) *MARIN, L.;* Op. cit., *p.* 161.

(7) *BRUSATIN, Manlio;* Histoire des couleurs, *Paris, Flammarion*, 1986, *pp.* 31-32.

■

Imprimé sur les Presses du Journal «HARATCH» — 83, Rue d'Hauteville - 75010 Paris
Commission Paritaire: N° 55935

ԿԻՐԱԿԻ
ԱՊՐԻԼ 7
DIMANCHE
7 AVRIL
1991

LE NUMERO : 4,00 F

ՅԱՌԱՋ

ՄԻՏՔ ԵՒ ԱՐՈՒԵՍՏ
Թիւ 159

ՀԻՄՆԱԴԻՐ՝ ՇԱՒԱՐՇ ՄԻՍԱՔԵԱՆ

HARATCH
LE PREMIER QUOTIDIEN ARMENIEN EN EUROPE-FONDE EN 1925
DIRECTRICE: ARPIK MISSAKIAN
83, RUE D'HAUTEVILLE — 75010 PARIS
TEL. : 47. 70. 86. 60 — TELEX : HARATCH 280 868 F
— FAX : 48. 00. 06. 70 —
C.C.P. PARIS 15069-82 E
ԲԱԺԱՆՈՐԴԱԳՐՈՒԹԻՒՆ
Ֆրանսա : Տար· 800 Ֆ· — Վեցամսեայ : 410 Ֆ·
Արտասահման : Տար· 1·100 Ֆ· (ամէնօրեայ առաքում)
950 Ֆ· (շաբաթական առաքում) — Հատը : 4,00 Ֆ·

66ՐԴ ՏԱՐԻ — ԹԻՒ 17.511
Fondateur SCHAVARCH MISSAKIAN
66e ANNÉE — No 17.511

ՁԱՅՆ ՄԸ ՄԱՐԴ ՄԸ

Այդ ձայնը կայ, կենդանի ու կենսաւէր, ջերմ ու յանկարծ դողացող անկարելի ցրտութենէ, մերթ կորատ, հատու դանակի մը պէս կտրող–անցնող տեւողութիւնը, մերթ ալ կանոնաւոր, ընդարձակ ամանակներու վրայ երկարող, եւ առանց համաչափ, կշռութաւոր ընթացքին մէջ տանող տիեզերական ողբերգութեան մը բոլոր փոքր ու մեծ եղելութիւնները: Օսաննայէն մինչեւ Մաշտոց ու Եղիշէ: Յանկարծակի բռնկումներ եւ կամ անսպասելի փայլատակումներ իմաստի, գոյնի, շեշտի, տեսակ մը խճողումի մը, խուճապումի մը մէջ: Ներքին տենդէ մը առնուած, կամ խուսափող ալեբախ ու զինք անդադար վիրաւորող ճգնաժամէ, ձայնը կարծէք հասած աւարտի մը սահմանին, այդ սահմանէն իսկ կը խօսի, կը խօսի այդ սահմանը որ մեր մէջ է, որ կը բնակի զայն լսողներուն մէջ, բայց անտեսանելի, անշօշափելի կերպով՝ ինչպէս աստուած, որ անշուշտ գոյութիւն չունի:

Վահէ Օշական ամէնէն առաջ ձայն մըն է, որ կը խօսի այդ ձայնը: Սկիզբ մը ունի անշուշտ անիկա, գիրքերուն մէջ, ինչպէս առօրեայի գեղեցիկ ու գռեհիկ մանրամասնութիւններուն առջեւ, բայց կարծէք թէ կար ան շատոնց, տիրական ինչպէս տիրապետումը ճշմարտութեան:

Գրեց՝

ԳՐԻԳՈՐ ՊԸԼՏԵԱՆ

Սկիզբը՝ անգութ ու մերկ գիտակցութիւն մը, որ կ'ապաստանի միայն անյուսօրէն տարականոն իր իմացականութեան:

Սկիզբը՝ կայ անանուն եւ տարակայ Աստուած մը, որ հաւանաբար սարքած է տիեզերական դաւ մը, Թակարդ մը, ուր

●▶

ՀՈԳԵՀԱՆԳԻՍՏ 3

եղբօրս

ՏՆՈՒՆԴ 1

Չփնտռեցիր բայց գտար —
հիմա գիտես անգութ անգայթ մերկացումով
մութի իջնող պաստառին վրա՞յ ընդողնած էր՝
թէ պէտք եղաւ ծռիլ գետնէն վերցնել
հովէն տարուած հին թերթի մը լուրին պէս:
Սակայն պատռէ՛
լուա՛ ձեռքդ ինծի՛ դարձիր —
կ'արժէ՞ր, ըսէ, կէս գիշերի փշաթելի պարիսպէն
վար նետուիլ
կոտրել կոնը՝ բայց չկենալ քաշկռտուիլ փախիլ փախի՛լ
թաւուտքներու քարայրներու սոսկումին մէջ պահուըտիլ
Լէնկ Թիմուրի լրտեսներէն Աթիլլայի մարդորսներէն սառ պակնած
Սուլթաններու դահիճներէն ու Ներոնի կրկէսներէն պախավէժ՝
վազել սուրալ սողալ սողսկիլ լողալ անդուլ նետուիլ դէպի
ո՞ւր ո՞ւր է
մէկ ու միակ յոյսի հեռու պարոյկ կախուեր ուռեակին
ժամանակի անդրդուելի կայծ մը գտնել ցատքել բռնել
եւ ըլլա՛լ:

Անջրպետի էն անմատոյց զնտաններէն ճամբայ ինկած
ու հեւն ի հեւ նկուղներէն հազարաւոր միլիոնաւոր դարերու
սերմի սրտի զարկը զարկը զարկը
խուլ սարսափով պատը թակեց
ձուի խելառ աղաղակը՝ խաւարին մէջ արձագանգեց···
մեզի բսին լոյս մը յանկարծ պիտի վառի ու մարի
ծունկի իջէք պաղատագին պաշտօնեայէն թրանզիթ վիզա խնդրեցէք
— Էֆէնտի Պէյ ազա փաշա մէկ անգամ մը ձգէ անցնիմ սահմանը
կայարանները օֆիսները շուկաները պանդոկները չգոցուած
— Պիտի հասնի՞նք··· ո՞րն է դուռը···ա՞ս է···ա՞յդ է···
շուտ ըսէք··· ատեն չկայ
կամ հիմա է ակնթարթը սպրդելու նողոպրելու ներս մտնելու
եւ կամ երբեք ալ յոյս չկայ յաւիտեան
հեռաձայնը կը կտրեն յետոյ թիւը կը փոխեն
դրան զանգը կը հանեն յետոյ տախտակ կը զամեն
հասցէդ ոչ ոք կը գիտնայ:

Սակայն հասան ժամադրութեան:
Ու ձեռք ձեռքի ծտարի պէս մութերուն մէջ կայնեցան
պլլուեցան իրարու
լացը լուաց աչքերնին
զանգը զարկաւ դուռ վազեցին՝
բայց չճանչցան եկողը:
Կամաց կամաց տարտամ ձեւեր նշմարեցին մութին մէջ
ատեն մը ետք առանձնութեան շշուկին ալ վարժուեցան
երիկուն մը իրար դիմաց լուռ նստած՝ խօսակցութեան նիւթը հատաւ:
Դուռ պատուհան գոցեցին
մէյ մէկ սանտուիչ բերաննին՝
փողոց իջան:

ՏՆՈՒՆԴ 2

Ոտքը հազիւ մայթին դրած՝
խառնուեցան ձեռք ձեռքի խուժաններու հեղեղին
ու տարուեցան օձագալար գռիհներէ
ամէն կողմէ ստահակներ աւազակներ ու մակըրներ գօշեցին
կոխկռտեցին կողոպտեցին դանկտեցին ու փախան
ու խուճապը արմատ նետեց:

Յետոյ կայնիլ բազմութեան մէջ
բռնած կառչած ամէն կողմէ պլորուած
կուրծքին սեղմած՝ որ խուճապը կարելի է մեղմանայ
սա աչքերս շրթունքներս մարմիններս որո՞ւնն են ես ի՞նչ ընեմ
հոս բերեր են թափեր գիրկս ու գացեր
հիմա սակայն անտես ձեռքեր ետ կը ծալեն երազներն ու գործերը
կոյր հիւլէներ ուռած փորեր ցցած կայներ՝ կը բամբասեն
աշխարհն անոնց գաղտնի անվերջ խօսակցութեան դիակներով կը
                    շինուի ու կը քակուի
իմաստներու թաքուն ցանցեր զիրենք իրար կապելու են
միայն ես եմ որ դուրսն եմ:

Լոյսը միշտ ուշ կը հասնի
երբ կը զգաս թէ ալ կը կուրնաս ու պէտք չկայ փնտռել ճամբայ
որուն հետքերն իսկ աւրած են կօշիկները խուժաններու ձեռքերը
քեզ առեր են կը տանին երգչախումբի փորձի սրահ
սեւ ահարկու ճեղքը պատին ուրկէ քամին կը գոռայ
մինչ դուն նստեր մարմնիդ մէջի հիւրանոցի կակուղ գորգին
կը զարմանաս տակաւին ինչու շարք շարք աղիւսները կը փլին
քնատ մուկեր սոված դաժան մարախներ օրը անդուլ կը կրծեն
արդէն իրկուն եղեր է
փողոցները նորէն տեղ մը չտարին մարդիկ ետ տուն կը դառնան
մոխիրի համ բերաններուն աչքերը խուփ ափը պատին քսելով
ուրկէ՞ եկան շարուեցան քովէս մինչեւ անհունը
ես դեռ հազիւ փողոց իջած թերթ գնելու՝
հրշէջ կառքեր արդէն ամէն կողմէն դէպի վրաս կը սուրան
ոստիկաններ ճամբան գոցեր՝ զիս ետ սենեակ կ'աքսորեն:

Ահա այսպէս
նորէն կրցանք կեանքն ու մահը սահմանագլխէն փախստական անցընել
առանց շատ լաւ գիտնալու որը որն է ուր կը սկսի ուր կը հատնի
եր մը եւս
գիտակցութեան կախարդական ոստայնին մէջ բռնուած
վազվզեցինք տապլտեցանք օրօրուեցանք ու քուն մտանք:
Բայց ալ ուշ էր բողոքելու ետ դառնալու նախնախուտքին
երթեւեկի խճողումէն մայթին կայնիլ իսկ չըլլար
շուրջդ մարդիկ բառի ծծակ բերաննին՝ ինչպէ՞ս խօսին
ինչպէ՞ս քեզի հասկցնեն թէ իրենք ալ կանաչ լոյսին կը սպասեն
թէ իրենց ալ հիւրերը նուէրները կէս գիշերին ետ կ'առնեն
տոկի–պէկեր կը լեցնեն գինարբուքի սեղանէն ու կը փախին
սատծու առտուն յիշողութեան մառաններէն նոր կարասի գտնելու է
բլասթիքէ գոյն գոյն աղուոր պզտիկ տուներ ծառեր մարդեր
մէկիկ մէկիկ զգուշութեամբ շարելու է մինչեւ գիծը հորիզոնին
ամէն մէկուն անուշ խօսք մը ըսելով որ հասկնան թէ ինչու
ժամանակը աղքատ թաղի նեղլիկ մթին բեմ մըն է
ամբողջ կեանքը ծայրէ ծայր՝ մէկ օրէ մը աւելի պիտի չապրիս
որ նոյն օրն է ամէն առտու բեմահարթակ ետ կու գայ՝
միայն ծպտումը փոխուած է
որ չըլլայ թէ փորձուիս լուրջ լուրջ հաշուել օրերդ
իրար վրայ գումարել պողպատ թելով խուրձ կապել
ուսդ նետել աս իմս է ես եմ տէրը ճամբայ բացէք···
մինչ ամբոխը քեզ ձեռքէ ձեռք կը խլէ կուրծքին սեղմած կը փախի
անկիւն դարձած՝ քեզ կը նետէ փողոցներէն հովը կ'առնէ կը տանի
տանիքներուն կը ցանէ անձրեւին հետ կը կաթկթիս նորթաններէն կը
                    տարուիս

ո՞ւր ես խեղճ մարդ Կարմիր Ծովը քեզ կլլեր է
բայց դուն անգէտ՝ դեռ յատակէն յամառօրէն կը քալես
մինչդեռ անդին քաղաքն արդէն յուղարկաւոր թափօր կազմեր՝ քեզ
                    կը սպասէ

ու չի գիտեր···

ՏՆՈՒՆԴ 3

բայց մենք գիտենք
հի՛մա գիտենք··· այնպէս չէ՞
ադբարիկ
որ չենք ծնիր ու չենք մեռնիր
այլ լոյսին հետ ամէն առտու կը բաշխուինք
իբրեւ մասունք
առուներէն մինչեւ նազիկ կռատուկ
շուկաներէն մինչեւ մտքի թիռերը
ամէն ինչին ու բոլորին
ու կեանք կ'առնենք
ու կ'ապրինք···:

ՎԱՀԷ ՕՇԱԿԱՆ

●►

նետած է մարդուն գոյութիւնը: Եւ Թակարդը կը դառնայ, կը ծաւալի, կը նեղնայ, կ'արտադրէ գիտութիւն, կրօնք, գրականութիւն, մշակոյթ՝ մեր ապրելու միջոցները, մեր «վերապրելու» միջոցները, որովհետեւ կ'ուզենք անպայման Թակարդը չտեսնել ու քօղածածկել զայն երազով, պատրանքով, բանաստեղծութեամբ: Հայեր, ուրիշներու պէս, երբեմն անոնցմէ աւելի, երբեմն ալ պակաս, յօրիներ են իրենց միթոսները, իրենց վերապրումը ապահովող անվաւեր կառուցուածքները, եւ ամքեր՝ մնացեր անոնց չուքին ու փառքին: Մարդկային ողբերգութիւնն է ասիկա, կատակերգութիւնը մարդկային: Ձայնը կը պատմէ այս միթոսը եւ կը պատմէ նաեւ ծածկումի մեր փորձերը, կը յայտնէ մեր պարտկելները, կը խայտառակէ ճշմարտութեան հետ մեր խաղերը, մեր մոռացումները: Եւ կը պատմէ դեռ անոնց ձախողութիւնը:

Ձախողութիւնը՝ քանի որ ինք՝ ձայնը կայ: Եւ ան անհաղանդ կը հնչեցնէ բոլորին համար, քանի որ ինք գիտէ, քանի որ ինք թերեւս միակ արթունն է: Այսպէս կ'ըլլայ առհասարակ, ձայնը որ կը լսենք միշտ առանձնաշնորհեալ է, կը հերքէ ուրիշ որեւէ ձայն: Ձայնը կը ճանչնայ ճշմարտութիւնը, ո՞վ գիտէ ի՞նչ գաղտնի ճամբաներէ յաջողած է թափանցել կոշկոռ կապած մեր մշակումներուն տակէն, Թակարդի առեղծուածին եւ մարդկային ապրելու տենդին ու կամքին: Եւ անգամ մը հոն հասած, կը մնայ ձայնին միայն յանձնառու դառնալ այս սկզբնական յայտնութեան, մնալ ասոր ահարկու եւ անմարդկային ու բրտագոյն սահմանին վրայ, երբեք չհեռանալ անկէ, երբեք չըյամենալ լճակներու ափին, ծաղիկներու բուրումներուն մէջ, բանաստեղծութեան վերին կամ վարին ոլորտներուն, չկառչիլ սուրբին ու Թուրքին, չկենալ հոս ու հոն: Ո՛չ աստուած, ո՛չ մարդ: Աստուած մը, մարդ մը ձեր գիտցածէն տարբեր, որ ձեր գիտցածն ալ է ի հարկէ:

Ձայնը կ'ուզէ որ զինք լսենք, որ մինակ չմնայ ու բաժնենք բան մը իրարու հետ, պահ մը, օր մը, րոպէ մը գոնէ, ճշմարտութիւնը կրէ մեզ ու զինք: Ահա տեղը ուր սէրը, մտերմութիւնը, բարեկամութիւնը հնարաւոր են, տեսակ մը յայտնութենական թափանցկութեան մը մէջ: Ձայնը կու գայ տեղէ մը որուն չենք կրնար հասնիլ, եւ կը թուի մարգարէաչունչ, վախճանաբանական: Թերեւս է՛ ալ այդպէս:

Ձայնը մինակ է: Սուտի ամէն դիմակազերծում, ամբաստանութիւն կ'առանձնացնէ ճշմարտողը եւ իր դէմ կը հանէ ստողներու ամբոխը: Ասոր համար է որ Վահէ Օշականի ձայնը կը փորձէ ջնջել անապատը որ կը բացուի իր չուրջ, կու գայ կը բախի մեզի, որ չենք ուզեր կէս ձգել մեր տեւական մրափը, կը բարկանայ, կը բռնանայ մեր ականջին, ոչ թէ որպէսզի զի՛նք լսենք միայն, այլ լսենք այն որուն ինք միայն պատգամաբերն է:

Մինչ ձայնասփիւռը կը պոռայ·

«– Բայց ասիկա գայթակղութիւն մըն է, եղբայր, ի՞նչ իրաւունք ունի մեզ խանգարելու, ո՞ւրկէ այս բռնութիւնը, Զօհրապին ու Պարոյրին դէմ:

– Բայց ո՞վ կ'արտօնէ իրեն պղծելու մեր սրբութիւնները, մեր եկեղեցին, մեր լեզուն: Իր այս բոլոր մեղանչումներուն համար, պէտք է զինք բանադրել:

– Բայց Պ. Վահէ Օշական բանաստեղծ չէ, թող արձակ գրէ, հանդիստ թողու իր չհասկցածը:

– Բայց Պ. Վահէ Օշական պարզապէս կը չարաշահէ հօր անունը:

– Բայց յանուն ի՞նչ բանի Պ. Օշական իր ճշմարտութիւնները կը նետէ հոսհոն:

– Ոչ, Պ. Օշական տարուած է ինքզինք ցոյց տալու եւ տարբեր դառնալու մարմաջէն»:

Ձայնասփիւռը կը գոցեմ, հարկ է վերջ տալ վլվլուկին ու բամբասանքին:

Ձայնը կը խօսի աւելի ու աւելի ուժգնօրէն եւ ինքն իր մէջ կը տանի իր անհրաժեշտութիւնը, իր օրէնքը:

Ոչինչ պիտի կարենանք ընել, եթէ ոչ ձգել որ ան խօսի: Լաւագոյն ձեւը մենք մեզ պատուելու թողուլ է որ ան խօսի մեր ականջին մէջ եւ իր լեզուով, այլայլելով մեր լեզուն, խաթարելով զայն:

Ո՞վ չէ յոգներ կուսութենէն, թող տունը մնայ:
Ո՞վ չի վտանգեր ինքզինք, կը մեռնի անբան:

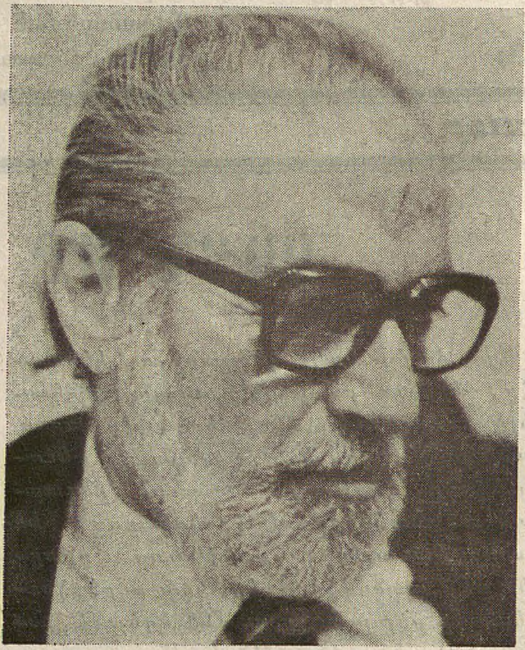
. . . .

Ուզեցի կրկնել այդ ձայնը· անկրկնելի է, թէեւ ունի արդէն իր հետեւակները: Կը մնայ միայն զայն մեծարել, այսինքն՝ ընդունիլ, ինչպէս հինները կը հիւրընկալէին անծանօթ անցորդը: Աւանդութիւնը կ'ուզէ, որ մեծարենք առհասարակ միայն անոնք որ այլեւս ձայն չունին՝ մեռեալները, եւ կամ խոպոտները՝ անոնք որոնք լմցած են չատոնց եւ աւելի ու աւելի կ'ուզեն համապատասխանել այն պատկերին որ կու գայ իրենց՝ հանրութենէն: Վահէ Օշականի ձայնը ո՛չ լմցած է, ոչ ալ ընդունուած: Ահա թէ ինչու հարկ է խախտել կարգ կանոնը, մեծարել զայն այսօր իսկ, որպէսզի երկը արձակուի ու մտնէ իր հունին մէջ· ասիկա կարեւոր հարկ մըն է, ստիպողականութիւն մը, ո՛չ այնքան բաժնելու իր հետ կամ իրմէ առնելու ճշմարտութիւն մը որ իրն է միայն, անվերադարձօրէն իրը, գովաբանելու զայն որուն պէտքը չունի, որքան արձագանգելու անոր, խնդալու համար մեր անհեթեթութիւններուն վրայ, վայելելու զանոնք, յետոյ գուցէ վառելու համար այս թանձրացած գիշերին մէջ մտածման լամբը:

Գ. ՊԸԼՏԵԱՆ

«ՅԱՌԱՋ»Ի ՏԵՍԱԿՑՈՒԹԻՒՆՆԵՐԸ

ՎԱՀԷ ՕՇԱԿԱՆԻ ՀԵՏ



Իր անունին ու գործին շուրջ հիւսուած մշակոյթի ամսուան առթիւ անոր ներկայութիւնը Փարիզի մէջ, այդ գործին նորագոյն էջերէն մէկուն դէմ բարձրացած խժաձայնութիւնը ու ատոնցմով աւելցած հետաքրքրութիւնը մղեցին «Միտք եւ Արուեստ»ի այս թիւը նուիրել Վահէ Օշականի: Այս որոշումին մէջ լռելեայն կար հաւանաբար զինքը քիչ մըն ալ իր երիտասարդութեան ոստանին՝ Փարիզի պատկանող ցոյց տալու փափաքը: Եթէ երկչոտ, ներամփոփ պատանին իր ապրումներն ու արձակի առաջին էջերը կու գային Երուսաղէմի ընտանեկան միջավայրէն, «Օսաննա»ն, «Պրն. Վրէժ»ը, «Նուարդն ու Աբա»ն Պէյրութէն, «Օծում»ին «Տէր Աւետիս»ը Ամերիկայէն, իր քաղաքը քիչ մըն ալ Փարիզն էր· ինքնամփոփ պատանին հո՛ս դարձած էր գոյութենապաշտ երիտասարդ ու այդ գիծը կը քալէր անոր հետ հորիզոնէ հորիզոն:

Ինչպէս ինք կը սահմանէ ինքզինք, ամբողջութեան մը ձգտող կեանքի մը թիավարն է Վ. Օշական: Ամբողջութիւն նաեւ որպէս գրականութեան մարդ: խոշոր մէկ պատառը այդ ամբողջութեան՝ նախ բանաստեղծութիւնը· ո՛չ միայն ժամանակի առումով: Ան բանաստեղծն է որ կը փորձէ նաեւ ուրիշ սեռեր· ուրիշ պարտէզի մը մէջ եւս ման գալու պէս: Այդ «ուրիշ պարտէզ»ը կ'ըլլայ թատրոնը, վէպը, պատմուածքը, քրոնիկները…:

Այսպէս է ասիկա, նոյնիսկ երբ ամբողջ Սփիւռքի բանաստեղծութիւնը հասակի կարգով, խնամքով տեղաւորելէ ետք գոյնզգոյն տուփերու մէջ, ի՛ր տեղը հարցնողի մը կը պատասխանէ· «Ի՞նչպէս, ինչպէ՛ս մարդ կրնայ ըսել թէ ինք բանաստեղծ է ու տեղ սահմանել իրեն»:

Բանաստեղծութեան —«Պատուհան» (1963), «Քաղաքը» (1963), «Քառուղի» (1971), «Ահազանգ» (1980), «Խուճապ» (1983)— ու արձակի հատորներէն —«Փախստականը» (1987), «Թակարդին շուրջ» (1988)— մինչեւ գրական քրոնիկները, անոր գործին ընթերցողը, ի՛նչ ոլորտի կամ ճաշակի ալ պատկանի ան, չի կրնար մաս չկազմել հասարակաց յայտարարի մը· ան չի կրնար անտարբեր մնալ: Կրնայ հաւնիլ կարդացածը, չհաւնիլ, խանդավառուիլ անով, զարմանալ, զայրանալ, քրթմնջել ու տակաւին հազար բան, բայց երբեք անտարբեր մնալ:

Այդպէս է նաեւ իր խօսքը· այդպէս՝ նաեւ իր անձը: Անակնկալ անցումներ, զարմացնող հակասութիւններ, խուճապ ու խանդավառութիւն, տագնապ ու լաւատեսութիւն ձեռք ձեռքի, միասնաբար կը վարեն զայն· ու այս զրոյցը կը միտի փորձել քրքրել այդ «զարմացնող»ին, «հակասական»ին ծալքերը· այն էջերը որոնք մտաւորականի իր հարստութեան մաս կը կազմեն անկասկած ու նաեւ բախտն են մեր գրականութեան:

Հ.— Ինչո՞ւ արձակի այս հատորները, բանաստեղծութենէն ետք:

Պ.— Առաջին սէրս, առաջին սիրուհիս արձակն էր· տունէն կը փախչէի, լեռները կ'երթայի Երուսաղէմ, գաղտնի բաներ մը կը գրէի· հայրս արգիլած էր· «մէկ գրող մէկ ընտանիքի մէջ, կը բաւէ ու կ'աւելնայ» ըսած էր: Ուրեմն կը գրէի, տուն կը բերէի, տեղ մը կը պահէի· ատիկա տարիներով…: Գրելը յանցանքի առիթ մըն էր· հօրս հեղինակութեան դէմ ելլելու պէս բան մը: Պաշտամունք էր հայրս ինծի համար· աստուծոյ տեղ: Ամէն անգամ երբ գրածներուս մէջ աստուած կը յիշեմ, կամ երբ հայրս կը յիշեմ, կարելի է ատոնք միշտ փոխանակել:

Պատանութեանս, մինակ ապրող, կեանքին չխառնուող թիփ էի· դասընկերներս խաղի կ'ելլէին, կը կռուէին, ես անկիւն մը քաշուած կը մնայի· քաֆքայական բան մըն էի:

Առանձնութեան այդ առաջին ապրումներս արձակով եղան· յետոյ տեսայ որ արձակը դանդաղ է, արագ չի շարժիր, ներքին շունչը դանդաղ է, բանաստեղծութեան անցայ ու հոն աւելի արագ, աւելի ուժով, աւելի խիտ թափ առի· բայց միշտ արձակներ կը գրէի: Հօրս գործն ալ վրաս շատ ազդած է· իր վէպերը մեծ յափշտակութեամբ կարդացած եմ: Հօրս նմանիլ կեանքիս իտէալներէն մէկը եղած էր:

Երբ հոս եկայ վերջը, արձակը հոս սկսայ գրել, տեսակ մը ամբողջութիւն ստեղծելու համար: Գրագէտը իր գործէն դուրս չապրիր· ես չեմ խօսիր իմ մասիս: Որքան ատեն որ արձակներս ցրուած էին, կեանքս կէս բան մը ունէր· գործէս բացակայութիւն մը կար: Ես հոն պիտի ապրիմ, արձակով ալ, բանաստեղծութեամբ ալ: Ուրեմն, անցումը դէպի արձակ, իմ ներքին անձս ամբողջացնելու կը ծառայէ:

Հ.— Ամբողջութեան մը հասնելու այս ձգտումը հասկնալի է: Որոշ նիւթեր որոշ տարողութեամբ մը տալու համար եւս պէտք չէ՞ր արդեօք արձակին անցնիլ:

Պ.— Այո, երկուքը տարբեր տարածութիւններ կը գոցեն: Բանաստեղծութեան մէջ երեւակայութիւնը իր առաւելագոյն թափը կրնայ առնել· հոն կը հանդիպիս մեծագոյն մարտահրաւէրներուն: Աստուած, անհունութիւն, վերացական բոլոր մեծ հարցերը բանաստեղծութեան կալուածին մէջ կ'իյնան, մինչդեռ մարդկային կեանքի՝ հետ կապուած հարցերը արձակին կալուածն են:

Հ.— Ուրեմն, կարելի չէ ըսել թէ տարբեր սեռ մըն ալ փորձած ըլլալու, անով եւս ներկայ գտնուելու մղումն է միայն:

Պ.— Չէ: Բանաստեղծութիւնը բառերուն ընդմէջ կը գրուի· բառերը հոն սահմաններն են բովանդակութեան մը որ այլեւս լռութիւն մըն է, բայց բոլոր պատկերները հոն կը խռնուին եւ ըստ իս բանաստեղծութեան հիմնական բնոյթը այնպէս մը բառերը դասաւորել է որ յանկարծական մտերմութիւններ ստեղծուին, պատկերներ ու բառեր որոնք իրար չեն ճանչցած տակաւին ու յանկարծ կայարանի մը մէջ կը հանդիպին իրարու, նստարանի մը վրայ նստած են քով քովի… այդ յանկարծական տեսարանէն բաներ կը ծագին որ կը տանին դէպի անտարադելի միջոցներ ու մտածումներ որոնք արձակով երբեք չես կրնար տալ:

Հ.— Իսկ այս ընթացքին, ի՞նչ վիճակի մէջ է բանաստեղծութիւնը· այսինքն, բանաստեղծութիւնը մէկդի դրուած է եւ արձա՞կն է որ Վ. Օշականը կը զբաղեցնէ այսօր:

Պ.— Չէ՛, չէ՛· երբե՛ք, երբեք: Բանաստեղծութիւնը միշտ կայ· երէկ կ'աշխատէի· նոր գործերու ծրագրով եկած եմ: Երկու անտիպ հատոր ունիմ բանաստեղծութեան:

Հ.— Իսկ ինչո՞ւ ուղղակի բեմի համար թատրոն չէք գրեր: Ձեր թատերական գործերը միայն լսելիքի մարզին առընչուած են, ռատիօքէչներ են:

Պ.— Միշտ կը փորձեմ թատրոն ընել: Թատրոնը այն ժանռն է որ ամէնէն շատ զիս կը մօտեցնէ կեանքին· ի վերջոյ միւսը բառեր են եւ նորէն դուն ես: Երբոր թատրոնին մէջ մարդիկ կը ստեղծես, մօտ կ'ըլլաս կեանքին:

Ամբողջ կեանքիս մեծագոյն տառապանքը ու հարցը եղած է՝ ի՛նչպէս ըլլալ որ ապրիմ· ինչպէս ըլլալ որ մօտենամ կեանքին: Կեանքը անհասանելի, անմերձենալի, անիծեալ չեմ ըսեր, բայց կարողութենէս դուրս բան մըն է:

Հ.— Նոյնիսկ ձեր բանաստեղծութեան մէջ դժուար է թատրոնը չյիշել: «Օսաննա»յին, «Փին»ին, ամէնուն մէջ թատրոնը, թատերականը կայ:

Պ.— Կեանքի կարօտս է· կեանքի շօշափելիութեան ամենամօտ կենալու տեղը: Կա՞յ ուրիշ բան մը որ արուեստի ճամբով մօտեցնէ ապրելու խորհուրդին, անբացատրելի այդ իրարանցումին որ կեանքը ըլլալու է· չեմ գիտեր: Իմ կեանքս ուրիշները կ'ապրին· կը գողնան, կ'երթան, ես մէջտեղ կը մնամ: Կենդանիներ, տերեւներ, հովը, կ'առնեն կ'երթան: Այնպէս կը զգամ եւ ես այստեղ կեցեր կը սպասեմ որ ապրիմ· օր մըն ալ գլուխս պիտի առնեմ երթամ, առանց ապրած ըլլալու:

Հ.— Վերադառնալով արձակին, ձեր արձակին ու անոր ամէնէն հզօր ու միեւնոյն ատեն աղմկայարոյց մէկ էջին՝ «Օծում»ին, կ'ըսէիք թէ ձախողեցաւ· ինչո՞ւ:

Պ.— Որովհետեւ ասոր նպատակն էր գտնել հանրութիւն մը որ հանդիստ գլխով նստէր կարդար ու առնէր անոր պատգամը:

Եթէ նկատի առնէք, միակը որ կը շարժի, պարսկահայ կինն է հոն· եւ այդ քահանան՝ գիւղէն, Այնճարէն կու գայ: Ասոնք ամբողջ ընտրուած թիփեր են: Ընդհանուր գիծ մը կայ պատմութեան մէջ որ կ'երթայ հայ ժողովուրդի տագնապներուն ամէնէն խոր մակարդակին: Ասով ցոյց պիտի տայի ի՛նչն է ճշմարտութիւնը Հայութեան:

Ես եկեղեցիի արժէքին կը հաւատամ· ան որ եկեղեցիին ուժը կը նուազեցնէ, կը վնասէ հայ ժողովուրդին դիմադրական կարողութիւններուն: Ես եկեղեցի կ'երթամ, Հայաստան երթալու, հայրենիք երթալու պէս: Մշակոյթի ամէն ձեւերը կան հոն:

Հ.— Իսկ անոր միթի հանգամա՞նքը:

Պ.— Միթերը պայթեցնել կ'ուզեմ, որպէսզի ճշմարտութեան հասնիմ: Այսինքն, գրականութիւնը արժէք ունի ինծի համար այն չափով որ գիս կամ ընթերցողը կը մօտեցնէ ճշմարտութեան: Չեմ ուզեր սահմանել ճշմարտութիւնը: Արուեստի մէջ նախ ինքնայայտարարութիւնը կայ· ատիկա առաջին աստիճանն է: Սակայն բուն արուեստը կը սկսի անկէ վերջ, երբոր կը զգաս ռատիօակտիւ ուժերը ճշմարտութեան: Խելքդ կը սկսի շփոթիլ, կը զգաս որ կը մօտենաս, եւ որքան տակնուվրայ ըլլաս, այնքան լաւ է: Այդ միթերը սակայն, որ մարդիկ հընարեր են, անոնք օզոնի խաւեր են որ պաշտպանեն քեզ ճշմարտութենէն:

Որովհետեւ ճշմարտութիւնը կ'այրէ· սաստիկ բան մը ըլլալու է: Միթերու ահաբեկումը ատոր կը ձգտի: Եւ նաեւ ես ինքզինքս կը դաւանիմ յանձնառու գրող, մտաւորական· մէկը որ բարոյական պարտաւորութիւններ ունի, որպէսզի Հայութիւնը տեւէ եւ իմ գործս կարդացողներ ըլլան առնուազն: Եթէ ես չպայքարիմ որ Հայութիւնը դիմանայ աշխարհի երեսին, Հայերէն լեզուն կորսուի 50–60 տարի վերջը, ես ո՞ւր կ'ըլլամ: Անմահութեան ախորժակը շատ սուր է մարդուն մէջ...:

Հ.— Քիչ մը եսասիրութիւն ալ չկա՞յ ատոր մէջ:

Պ.— Այո, բայց միայն ատիկա չէ: Կ'ուզեմ նաեւ օգտակար ըլլալ ժողովուրդիս: Կայ նաեւ հարցումը՝ ինչպէ՞ս արժանի ըլլալ Յակոբ Օշականի զաւակը ըլլալու: Ասիկա մեծ անձկութիւն մը եղած է կեանքիս ընթացքին:

Իսկ միթերու պատմութիւնը կամ նախապաշարումներու դէմ եղած յարձակումը, հրապարակը մաքրել էր որպէսզի ճշմարտութեան կարելի ըլլայ մօտենալ որ գերագոյն նպատակն է արուեստին: Ժամանց չէ... մանաւանդ չեմ ուզեր որ կեանքիս փոխանակումը ըլլայ: «Եթէ կեանքը չես կրնար ապրիլ, գոնէ արուեստին մէջ ապրէ չապրածդ» կ'ըսեն շատեր: Ատիկա ինծի համար վտանգ մըն է· կը զգամ յաճախ որ քայլերս հոն կ'երթան եւ ես կը քաշուիմ որ չըլլայ թէ գրականութիւնը լեցնէ այն պարապը որ կայ կեանքին մէջ: Գրականութիւնը այդ պարապին մասին է, բայց ոչ այդ պարապը լեցնելու մասին:

Հ.— Այդ պատմուածքէն սա հետեւութիւնն ալ կարելի էր հանել որ միթերը այդքան ալ դիւրին տեղի տուող չեն· յետոյ, այդքան խեղճուկ թուող քահանային այդ դիմադրութիւնը արդեօք նաեւ խորհրդանիշը չէ՞ որ միթերը պայթեցնելը եթէ ոչ անկարելի, գոնէ այսօրուան մեր գործը չէ տակաւին:

Պ.— Այդ տղաքը կ'ըսեն որ եթէ ձախողին ալ, յաջողած են· «Հոս պիտի կենանք, ոստիկանութիւնը թող գայ, մեզ տանի, որովհետեւ սխալ բան չենք ըրած» կ'ըսեն:

Միթը մեր գլխուն մէջ էր· «մենք եկեղեցին կը սիրենք, պատրաստ ենք զոհուելու», բայց բան չենք ըներ· այդ ամբողջ մանրամասնութիւնները տուի համոզիչ դարձնելու համար որ ասիկա կարելի չափով իրականութեան մօտ գրուած բան մըն է: «Տեսէք, ի՛նչ կ'ըլլայ ձեզի, ի՛նչ երիտասարդութիւն մը կայ որ աչքը կ'առնէ ինչ վտանգներ» աս ալ կ'ուզէի փոխանցել:

Հ.— Եթէ աւելի խելացի ըլլային, պիտի ըսէին· այո, դուն փորձ մը ըրիր որ մեզի համար ընդվզեցուցիչ է եւայլն, սակայն ի վերջոյ չյաջողեցար ու այդ տկար քահանան խորտակեց ամէն բան:

Պ.— Այդ քահանան ես հիացումով գրեցի: Գալով սկզբնական հարցումին, բոլորովին ձախողանք չէր, որովհետեւ ատիկա մէջտեղ հանեց մեր մտաւորականութեան յանձնառութեան աստիճանը: Ամբողջ մտաւորականութենէն երկու — երեք հոգի սանկ երեւոյթի մը մէջ պատեհ առիթը գտան ճշմարտութիւններ ըսելու: Գրութեան բուն նպատակը ստեղծել էր աւելի գրական հակազդեցութիւն մը, անդրադարձում մը եւ ատոր մասին վիճաբանութիւն մը:

Հ.— Թէեւ բուն ձախողանք պիտի ըլլար, եթէ ոչ մէկ հակազդեցութիւն ըլլար· գրական կամ ժխտական:

Պ.— Թերեւս· ժապաւէն մը պիտի պատրաստէին· համաձայնեցանք, սէնարիօն սկսաւ գրել մէկը, վերջը փնտռեցինք եկեղեցի մը եւ կարելի չեղաւ գտնել:

Հ.— Պիտի ձգէի՞ք որ «Օծում»ը ժապաւէնի վերածուի· հապա անցեալ օր կ'ըսէիք թէ «Պատարագ»ը պիտի չհրատարակէք, թիրախ չըլլալու համար բիրտ հակազդեցութիւններու...

Պ.— Չէք գիտեր ի՛նչ է «Պատարագ»ը: Հոն աստուած կը զղջայ մինչեւ մեզ խաբելուն, եւ աշխարհ կու գայ եւ կ'ուզէ պատժուիլ մարդոց կողմէ: Բայց եթէ այդ աստուածը վերցնէք, գիտէ՞ք ինչ կ'ըլլայ· ի՛նչ ահաւոր բան կ'ըլլայ մեր կեանքը: Տէր Աւետիսին տիեզերական աստուածը կը մնայ որ իր ահաւոր դաժանութեամբ, անաստուածային աստուած մըն է:

Հ.— Թերեւս մեր ճամբան աւելի լաւ կը գտնենք եթէ հայրը սպաննենք:

Պ.— Ատոր համար գրուած է· մարդիկ կ'ուզեն պատգամ մը· պատգամ չկայ: Աստուած ինքզինքը կ'ամբաստանէ հոն, ամբողջ սրիկայութիւններով որ կան աշխարհի վրայ, Նարեկացիական հեգնով մը· ատիկա մեր ժողովուրդը չի տանիր, գիտեմ:

Հ.— Ատիկա սակայն Դուրեանէն սկսած բան չէ՞· երբ կ'ըսէր «Աստուծոյ ծաղրն է աշխարհն ալ արդէն», կաթիլ մըն էր թէեւ, բայց 120 տարի առաջ կար նոյն գիծը:

Դառնալով հայ մարդ Վահէ Օշականին, ո՞ւրկէ կը գտնէ ան այդքան ըմբոստ ու յատկապէս այդքան լաւատես ըլլալու էներժին:

Պ.— Չեմ գիտեր· ո՛վ գիտէ ինչ ակեր ունի ատիկա: Բայց խոր դժգոհանք մը կայ, բարկութիւն մը տեւական կ'ապրի մէջս· բարկութիւն աշխարհին դէմ, աստուծոյ անբաւարարութիւնը, անհասկացողութիւնը, լռութիւնը եւ տգիտութիւնը ուր կ'ապրինք, կ'ապրի նետուած, մոռցուած մարդկութիւնը: Ատիկա բարկութեան էնէրժին է:

Հ.— Բարկութիւն, աստուծո՞յ մը հանդէպ:

Պ.— Այո, աստուծոյ մը հանդէպ որ տիեզերք մը ստեղծած է· հոս է ան եւ գործիքները, «mode d'emploi»ն չունինք որ ապրինք: Չէ՛, լաւատեսութիւնս շատ խորունկ վստահութիւն մըն է, ուրախութիւն մըն է ապրելու. Ես ամէն առտու կ'արթննամ ու կը խորհիմ որ ողջ եմ: Միշտ այդպէս եղած է: Մանկութեանս ու պատանութեանս հիւանդկախ մարմնով մը քաշկռտուած եմ կեանքի մէջ, բայց այդ լաւատեսութիւնը, վստահութիւնը, խանդավառութիւնը՝ ողջ ու ապրող ըլլալու, շատ շատ կարեւոր կը գտնեմ: Եւ մեր ժողովուրդին մէջ կայ ատիկա: Ես տարիներով քննած եմ մեր մշակոյթի պատմութիւնը, եւ այն դժուարութիւնները որոնց դէմ յանդիման կը գտնուինք այսօր, միշտ մեր հետ եղած են: Դիւրին չէ եղած Հայ ըլլալը: Ես ինչո՞ւ յուսահատիմ, ըսեմ թէ ա՛հ գացինք, կ'երթանք կոր, հայրենիքը, լեզուն կը կորսուին... սխա՛լ կեցուածք է· այդ ամբողջին մէջ բան մը կայ· — ողջ ըլլալու խանդավառութիւնը: Ասիկա պզտիկ բան չէ· ատիկա միակ բանն է որ կայ:

Հ.— Դժգոհանքի, բարկութեան մասին կը խօսէիք· ի՞նչպէս անցաք այս լաւատեսութեան:

Պ.— Լաւատես եմ, այո: Արգիլուած բան մըն է կեանքը: Լաւատեսութիւնս կու գայ վստահելով որ պիտի գտնեմ ատիկա: Երբեք չյուսահատիլ որ ձեռքէս կը փախի, կ'երթայ: Այո, կը հալածեմ այդ կեանքը· իմ սիրուհիս է: Բուն կեանքի սէրն է որ կարելի է սիրել, որ սակայն միշտ հոն չէ:

Լաւատեսութիւնս կու գայ անկէ որ ապրիլը մեծ հաճոյք մըն է, գոհացում մը: Ես լաւատես մարդ եմ խառնուածքով եւ չեմ տեսներ ի՛նչ պատճառ կայ յուսահատելու: Այո, գործերը ծուռ կ'երթան աշխարհի վրայ, բայց ուրախութիւն մը ունիմ մէջս որ գրելու աքթին մէջ է նաեւ: Իմ բոլոր գրածներս մռայլ բաներ են, բայց վերջին վայրկեանին միշտ լոյս մը կը պայթի հոն· միշտ յոյս մը կը քալէ· երբեք չեմ ընդունիր պարտուիլս: Կը մերժեմ որ ծունկի բերուած եմ· եւ որքան ատեն որ մէջս կեանք կայ, ուժ կայ, ես աւելի զօրաւոր եմ քան բոլոր ժխտական հարուածները:

Հ.— Իսկ եթէ այս լաւատեսութիւնը անձնականէն տանինք դէպի ժողովուրդ՝ ալ աւելի դժուար պիտի ըլլայ հասկընալը: Այնքան շատ ժխտականներ կան յատկապէս այս օրերուն ու մենք մեծ մասով ներկայի տուեալները աւելի յոռետես ըլլալու տարբեր կը նկատենք· դուք այդպէս չէք:

Պ.— Որքան ետ կը նայիմ մեր մշակոյթի, ժողովուրդի պատմութեան մռայլ օրերուն վրայ, այնքան կը զգամ որ ասիկա նոր չէ: Եւ մեր ժողովուրդին մէջ կան զօրաւոր ակեր: Մենք գաղտնի զէնքեր ունինք: Միթ մըն ալ այդ է որ կ'երթա՛նք կոր...: Հո՛ս ենք մենք, հոս մնալու դատապարտուած ենք դրեթէ: Հայը դժուարութիւններ ունի, ճիշդ է· թիւը կը նուազի, հողը ձեռքէն կ'երթայ, ճիշդ է: Սակայն ձեւով մը ես իմ վրաս կը չափեմ Հայութիւնը որ ծունկի պիտի չգայ: Եթէ իմ մէջս կեանք կայ, Հայութեան մէջ ալ կայ: Ասիկա փաստելու պէտք չըկայ· այս բաները կը զգաս, գիտես: Նորէն հօրս կը յղուիմ· վերջին ապաւէնս Հայրս է որ իր բոլոր տառապանքներով ծունկի չեկաւ: Գնաց, որովհետեւ մարմինը դաւաճանեց· մարդիկը չյաղթեցին:

Հայութեան ներքին ուժերուն մասին ես քիչ մը Թումանեանի պէս կը մտածեմ· Լուսաւորչի կանթեղը տեսնողը միայն ուժ կը գտնէ: Ես կը տեսնեմ զայն:

Հ.— Այս բոլորը նաեւ Սփիւռքի՞ մասին· ճիշդ է որ Հայու թիւ մը պիտի մնայ միշտ, սակայն այդ չէ հարցը:

Պ.— Լաւ, այս կացութեան մէջ ի՞նչ կրնանք ընել· դուք յօդուած կը գրէք, ես ալ կը գրեմ, կը խօսիմ եւ եթէ կանք մենք, ուրիշներ ալ կան: Այսինքն, մեծ ապահովութիւն մը չունինք, բայց յուսահատելու պատճառ ու իրաւունք ալ չունինք: Այս գէշ օրերուն, ընա՛ւ չունինք:

Հ.— «Յանձնառու գրող եմ» ըսիք· կ'անդրադառնամ որ Սփիւռքի մէջ այս յատկանիշով ներկայացող շատ անուն չունինք· գրեթէ չունինք: Ըսենք թէ մինչեւ երեք տարի առաջ նման հարց մը շատ շեշտուած չէր: Բայց այսօր, կարելի չէ անտարբեր մնալ: Արդեօք ձեր պարագան է այս միշտ անհաշտ, միշտ փնտռտուքի, կեանքը բռնելու հեւքին մէջ գտնուող մտաւորականի՞ն:

Պ.— Կայ ատիկա, այո:

Հ.— Միւսները կարծէք իրենց թուղթերուն, գիրքերուն աշխարհէն դուրս չեն ելլեր· ասիկա անկախ անշուշտ իրենց գործին արժէքէն:

Պ. Իրենց կեցուածքը կը յարգեմ· բացատրեմ մտածումս· — ինծի համար յըստակ է, շատ պարզ երեւոյթ մըն է՝ որ մարդ լեզուին մէջ կը ծնի· լեզուն է որ աշխարհը կը բացատրէ իրեն: Արդ, այս լեզուին մէջ ծնած եմ եւ ատոր թափով կը շարժիմ: Ուրեմն, այս իրողութիւնը գիս կը տանի դէպի այդ լեզուին պաշտպանութեան· գուրգուրանքէն աւելի պաշտպանութեան: Կեանքը իր տարազը կը գտնէ լեզուով: Ինծի համար ամէնէն յստակը, ամէնէն վճիտ վայրը լեզուն է: Եւ մասամբ հայ լեզուն, հայ մշակոյթը եւ ինքնութիւնը պաշտպանելու համար է որ պզտիկ տարիքէս կուսակցութեան մէջ մտած եմ, որովհետեւ այդ ձեւով կրնամ քաղաքական գործ տանիլ ի շահ մեր մշակոյթին, մեր աւանդութիւններուն, մեր Հայկականութեան· տեսակ մը պատասխանատուութիւն կ'առնեմ վրաս, իմ միջավայրս՝ հոգեկան ու մարդկային միջավայրս պաշտպանելու եւ հաշտ ըլլալու անոր հետ· անկախ ատկէ, այդ ընկերային կեանքը մարդկային մօտիկութիւն կը ստեղծէ: Շրջանակ մը կը ստեղծէ որ անանձնական, հեռաւոր շրջանակ մը չէ· շատ մօտ կը զգամ ինքզինքս: Աստուած գիտէ որ Դաշնակցութեան մէջ ահաւոր թերութիւններ, անբաւարարութիւններ կան, ես մէջն եմ, գիտեմ: Բայց եթէ հիմա ատոր համար դուրս ելլեմ, կամ չխառնուիմ անոր կեանքին, ի՞նչպէս կրնամ ժողովուրդիս բարիքին, օգուտին համար բան մը ընել: Կարելի է գրելով–մրելով քաղաքական, ընկերային ծրագիրներ իրականացնել, այո, բայց այս կերպ կուսակցութեան մէջէն աւելի ջերմ, աւելի անմիջական, շօշափելի կապ մըն է:

Հ.— Հոս հակասութիւն մըն ալ չկա՞յ մէկուն համար որ միթերը մաքրելու այնքան զօրաւոր ձգտում ունի, անկախանալու, ամբողջ ճշմարտութիւնը կեանքի բերելու համար: Այս նկարագիրը դըժուար է հաշտեցնել անոր կուսակցականի հանգամանքին հետ, որովհետեւ ի վերջոյ կուսակցութիւնն ալ կարգապահութեան մը պարտադրանքը ունի· ան ալ օզոնի խաւ մը չէ՞:

Պ.— Այո...

Հ.— Եւ մէկ կողմէն ատիկա կոտրելու, միւս կողմէն ատոր գոնէ հանդուրժելու երեւոյթը ի՞նչպէս կարելի է հաշտեցընել:

Պ.— Ըսենք, միեւնոյն ժամանակով կեանքի մը մէջ սեղմել: Տեսէք, կուսակցութիւնը հերոսապատում մըն է ինծի համար: Ատոր մէջ հերոսական բան մը կայ:

Հ.— Ատիկա վերացական պատկեր մըն է որ —անկախ անկէ թէ խօսքը որ կուսակցութեան կը վերաբերի—, իրականութեան հետ շատ կապ չունի· այդ հերոսական անցեալին պատրանքն անգամ չեն կրնար պահել անոնք իրենց այսօրուան ձեւով· մանաւանդ վերջին սա երկու–երեք տարուան պատահարներէն ետք: Մեր իրականութիւնը զանցած, անցած է այժմ մեր կուսակցութիւններուն պահած, տուած պատրանքը:

Պ.— Կեանքի կիրքին, սիրոյն դնենք ատիկա· կեանքը որ քաոս մըն է ուր անցեալ ու ներկայ իրար խառնուած են· հէքեաթն ու իրականութիւնը, առասպելն ու ճշմարտութիւնը, ամբողջը մէկ կու գան մտերիմ շփումներ կը ստեղծեն, ազգային աւանդութիւններ երեսը կ'ելլեն· այսպէս՝ խառնարան մըն է ապրումներու, զգացական, ոգեկան ուժերու որ այլեւս մեզմէ կախուած է որուն ո՛ւր երթալը: Ինչ որ դնես, ան կայ կեանքի մէջ: Եթէ դուն չդրիր կեանքիդ մէջ բովանդակութիւն մը, պարապ է անիկա· ուստի այդ կուսակցական սեղմումներով, ճնշումներով ... ահագին ժամանակ ալ կ'առնէ, բայց ներքին խորունկ գոհունակութիւն մը կու տայ ինծի որ իմ պզտիկ բաժինս կը բերեմ մեր ժողովուրդին· անոր պայքարին՝ որ դիմանայ, որպէսզի աւելի մաքուր, աւելի ուժով ըլլայ:

Տեսակ մը ներքին պարտականութեամբ մտած եմ հոն· որեւէ փառասիրութիւն չունիմ կուսակցութեան մէջ· տեղ մը չեմ ուզեր հասնիլ: Մարտահրաւէր մըն է: Պիտի մտնես որ յառաջանայ: Ես չընեմ, դուն չընես, ո՞վ պիտի զբաղի:

Հ.— Սակայն միթերը պայթեցնելու արարքին հետ հակասական չե՞ն այս բոլորը:

Պ.— Ո՛չ, ոչ: Դաշնակցութիւնը իր միթիք կողմը ունի, այո, բայց ես հոն ալ միթերը պայթեցնելու գործ մը կը տեսնեմ: Կը կարծեմ որ յաջողած եմ տարազ մը գտնել որ կ'արտօնէ մտքիս անկախութիւնը:

Հ.— Յետոյ, թերեւս նաեւ պէտք է ըսել որ միայն ժխտական բաներ չկան կուսակցական կեանքի մը մէջ· օրինակ, յանձնառութեան պարագան կարծեմ այդ դաստիարակութենէն կու գայ:

Պ.— Ինծի համար ամբողջութիւն մը, միութիւն մը կազմելու հարց մըն է· ամբողջութիւն մը հաւանաբար կազմեմ· բանասիրութիւն, գրականութիւն, ընկերային ու մշակութային գործ, քաղաքական գործ կը տեսնեմ, ուսուցիչ եմ, հայր... այսինքն, մարդկային գոյութիւն մը իր փորմը գտած է ձեւով մը· մեծ թերութիւններ չկան· եթէ մեծ արժէքներ ալ չկան, մեծ անբաւարարութիւններ չկան մէջս:

Հ.— Դուք Արեւելքէն կու գաք· այսօր Արեւմուտքի մէջ կ'ապրիք: Իր կուսակցականի կարգապահութեամբ ու գրողի ըմբոստութեամբ, դժգոհութեամբ, զայրոյթով ու լաւատեսութեամբ, ընդվզումով ու յոյսերով անհատին մէջ ո՞ւր են արդեօք Արեւելքն ու Արեւմուտքը: Այս անհատը ի՞նչ համադրութիւն կատարած է անոնցմէ:

Պ.— Փաստօրէն Ֆրանսան շատ մեծ դեր ունեցած է իմ պատանութեանս ընթացքին, ոչ միայն մշակոյթով, այլ նաեւ մարդոցմով, ֆրանսացի մտաւորականութեան հետ շփումներովս: Ֆրանսական էկզիսթանսիալիզմը շատ մօտ կը գտնեմ մեր՝ Հայերուս հոգեկան վիճակին: Մարդը լքուած տիեզերքի մէջ, աստուծոյ խաւարումը... այս բոլորը յետ սփիւռքեան կացութիւն մը կը ստեղծեն: Անոր համար իմ մտքիս յարմարեցումը արեւմտեան աշխարհին, Երուսաղէմի պէս տեղէ մը գալէ ետք, շատ մեծ ուժով մը տեղի ունեցաւ ու մնացած է մէջս: Գիտեմ թէ այդ փիլիսոփայութիւնը հիմա տէմոտէ է, մարդ լուրջի չառներ զայն· բայց իր բերած տագնապը տագնապ մնացած է Հայութեան համար գոնէ: Ուրեմն ինծի համար այժմէականութիւնը տակաւին պահած է ատիկա· նաեւ կը յարմարի իմ անձնական կեանքի զգայութեանս:

Գալով արեւելեան աշխարհէն առածիս, ատիկա կուսակցական կեանքն է· միթերու հայրենիքն է որուն մէջ ապրեցայ բաւական տարիներ եւ Հայութեան

●▶

●►

բաբախող սիրտը զգացի հոն իր բոլոր թերութիւններով։

Ամէն պարագայի մէջ, Հայկական արեւելքը գոյութեանս մէկ մասին գոհացում տուաւ, մինչդեռ եւրոպական համալսարանի, մշակոյթի միջավայրը ուրիշ պահանջք գոհացուց։

Հիմա Ամերիկա մնալու հարց մը սուր կերպով դրուած է ինծի համար։ Ըսել չէ թէ ուրիշ մարդիկ աւելի մաքուր են. բայց հիմա համեմատութեան եզր մը ունիմ եւ ատիկա չեմ կրնար անտեսել։

Հ.— Այս ամբողջութեան մէջ ի՞նչ տեղ ունի Հայաստանը։

Պ.— Հայաստան չեմ գացած. ան ալ ուրիշ աշխարհ մըն է։ Հոն չերթալուս պատճառը այն է որ մենք նախ պէտք է մեր գլխուն ճարը նայինք, անոնք՝ իրենց։ Կը կարծեմ որ Սփիւռքի մտաւորականը կրնայ լաւագոյն ձեւով Հայու իր պարտականութիւնը կատարել, այսօրուան Հայաստանի ղեկավարութեան հետ հաշտ չերթալով։ Անկախաբար համայնավարութենէն ու գաղափարականէն, այսօրուան մտաւորականութիւնը որ հոն գործի գլուխ է, պիտի շահագործէ մեզիպէսներուն հոն երթալը, իր դիրքերը զօրացնելու համար։ Այդ առիթը չեմ ուզեր տալ իրենց։ Ինծի համար Հայաստանը կը մնայ իր գեղեցկութեան մէջ, իտէալին մէջ։ Հաւանաբար երբ երթամ, յուսախաբ ըլլամ։

Հ.— Նորէն ճշմարտութիւնը փնտռողի կեցուածքին հակասող բան մը չկա՞յ հոս։

Պ.— Ճիշդ է. հակասութիւնները պակաս չեն. բայց այդ ձեւով չէ որ ճշմարտութիւնները պիտի գտնեմ։ Նախ պարտականութիւններ ունիմ հայ ժողովուրդին հանդէպ ու ատոնք կ՚ընեմ։ Կ՚ուզե՞մ Հայաստան երթալ. միթեր չկան որ խափանեն ակնարկս. այսուհանդերձ, Հայաստանը կը մնայ թիւ մէկ տուներէն մէկը կեանքիս եւ մեր ժողովուրդի կեանքին մէջ։ Երթա՞լ թէ մնալ։ Երթալ ինչո՞ւ, մնալ ինչո՞ւ։ Եթէ հոս կը մնամ, ուրեմն պէտք է բան մը ընեմ։ Հոս չես կրնար մնալ եւ Հայաստանը սիրել այսքան հեռուէն։ Կեղծ եւ ինքնախաբէ վիճակ է։ Ատոր մէջ չեմ ուզեր իյնալ։ Ուրեմն, Հայաստանի հանդէպ սէր մը երբեք չեմ բացագանչեր։ Կարօտ մը կայ։

Հ.— Ըսիք թէ Հայաստան երթալով չէք ուզեր այսօրուան իշխանութեան ջաղացքին ջուր տանիլ։ Արդեօք կուսակցութեան համար ալ պարագան նոյնը չէ՞։ Կուսակցութիւնը որոշ գոհունակութեան մը պատճառ չունի՞ իր շարքերուն մէջ ունենալով Վ. Օշական մը։ Շահագործումի առիթ մը կուսակցութեան ալ տրուած չէ՞ արդեօք։

Պ.— Ես լուռ կեցողը չեմ կուսակցական կեանքի մէջ։ Եւ հոն աւելի լաւ գործ կը տեսնեմ, քան եթէ դուրսը ըլլայի։ Իսկ շահագործումը... չեմ գիտեր։

Հ.— Յետոյ, որքան ալ հեռուէն մարդ Հայաստանը ճանչնայ, կ՚արժէ այդ ապրումը ունենալ, նոյնիսկ յուսախաբ ըլլալու գնով։

Պ.— Հաւանաբար, այո։ Արդէն երթալով աւելի կարեւոր կը դառնայ Հայաստան երթալու հարցը։ Սկիզբը դէմ էի իբրեւ թուրիսթ հայրենիքս այցելելու գաղափարին։ Վերջը ըսի որ եթէ պիտի երթամ, երթամ որովհետեւ պէտք ունի հայրենիքս ինծի։ Երկրաշարժէն երկու օր վերջ նամակ մը գրեցի կառավարութեան որ ես եւ կինս պատրաստ ենք Հայաստան գալու, քանի մը տարի կենալու, եթէ ուսուցիչի պէտք ունիք. հոս ամէն բան կը ձգենք ու հոն կու գանք։ Վեց ամիս ետք ըսին որ շնորհակալ ենք, պէտք չունինք։ Այնպէս որ հայրենիք երթալու, հոն մնալու գաղափարին կամաց կամաց կը վարժուիմ։ Բայց տակաւին չէ եկած պահը որ խղճի հանդարտութեամբ ըսեմ որ հոն երթալով ըրած կ՚ըլլամ այն որ Սփիւռքի մտաւորական մը պէտք է ընէ։

Հ.— Իբրեւ հայ գրող մարդ եւ դիտող որ շուրջը կը նայի, ի՞նչ կը տեսնէք այսօրուան Սփիւռքին մէջ։

Պ.— Մեր ժողովուրդին կրած ցնցումները վերջին 25 տարուան ընթացքին, Ի. դարու մեր փորձանքները եթէ կրցանք պարտկել մեր կեանքին մէջ ու պրծիլ այս դարէն եւ ԻԱ. դարուն մէջ շունչ մը քաշել, արդէն մեծ բան է։ Մեր գրականութիւնը ուզէ չուզէ այս տառապանքին սպասին դրած է ինքզինք։ Մեր գրագէտները ժողովրդական իտէօլօժիով մը կը գոհանան ու ատոր անունդ կու տան։ Ուրեմն, հիմա ժամանակ պիտի տանք որ այս ժողովուրդը իր շունչը գտնէ, խելքը գլուխը բերէ։ Եթէ ասոնցմէ ուրիշ ցնցում չպատահի, շատ մեծ բախտ է մեզի համար։ Հիմա պահակներ ենք, ոչ թէ յառաջագնաց մարդիկ։ Իմ գործիս մեծ մասը —կուսակցութիւն, Համազգային, քրոնիկներս— աւանդը պահելուն կու տամ։

Այսօր վիճակը դունաթափ է, խեղճ է, կիրք ու հաւատք չկայ գրողներուն մէջ։ Ու շատ դիւրին պիտի ըլլայ քանդել, մէջտեղը բան չձգել։ Խիստ չափանիշ որդեգրելը դժուար չէ, գիտեմ, բայց չեմ ըներ։

Քրոնիկներուս մէջ, մտահոգութիւնս՝ ինչ պզտիկ բան, տաղանդ որ կայ, խնամել, մեծցնել, պահել է։ Այս բոլոր նկատողութիւններուն վերջին մտածումը այն է որ, այո, մեծ բան մը չենք եւ շատ տուժած ենք, սակայն ոչ մէկ յուսահատութիւն տեղին է ու ամէն յոյս արտօնելի է. ամէ՛ն յոյս։ Միայն քիչ մը շունչ քաշենք. մեր ժողովուրդը շունչ չէ քաշած դարերէ ի վեր։ Եւ եթէ գրագէտները իրենց գործը տեսնեն իբրեւ թէ՛ պահպանող, թէ՛ ստեղծող, այն ատեն կարելի է ամէն բան յուսալ։

Տեսակցեց՝
Ա. Թ.

ՎԱՀԷ ՕՇԱԿԱՆ ԹԱԿԱՐԴԻՆ ՄԷՋ

Գրեց՝

ԱՆԱՀԻՏ ԿԱՐՄԻՐԵԱՆ

Էլիզ Գավուքճեան – Այվազեան գրական մրցանակի դատակազմը որոշեց Վահէ Օշականին տալ 1991-ի մրցանակը, «Թակարդին շուրջ» հատորին համար։ Այս հատորով՝ Վահէ Օշական կը վերանորոգէ Սփիւռքի արձակը, անոր մէջ կը մտցնէ կենդանութիւն մը, արդիականութիւն մը, որոնց նմանները ուրիշներու մօտ չենք տեսած ու չենք տեսներ։ Իրականին մէջ՝ Վահէ Օշական արժանի էր մրցանակաւոր հռչակուելու իր ամբողջ գործին համար, ինչպէս կ՚ըսեն ֆրանսերէն՝ pour l'ensemble de son œuvre։ Ու քանի որ այդպիսի հանգամանք չէր նախատեսուած մրցանակի կանոնագրին մէջ, ուզեցինք այս ձեւով անիրաւութիւն մը սրբագրել, եւ Վ. Օշականը պատուել մեր չնչին չափերով, իր վերջին հատորի հրատարակութենէն օգտուելով։ Պէտք է աւելցնել որ մրցանակը իրեն յանձնելու որոշումը տուած էինք արդէն իսկ, երբ աշխարհի այս կողմերը հասան Վահէ Օշականի դէմ բացուած նոր քամփանեներին տեղ լուրերը։ Կ՚անդրադառնամ այս մասին վերջաւորութեան։ Կը յուսամ միայն որ ներկայ մրցանակը պիտի նպաստէ Վահէին դէմ խօսողներուն ու գործողները զգաստութեան հրաւիրելու։

Անկէ առաջ ալ՝ կը ճանչնայինք Վահէ Օշականի վիպական արձակը։ Կը կարդայինք իր պատմուածքները թերթերուն մէջ։ Կը կազմակերպէինք ընկերներու միջեւ հաւաքոյթներ, զանոնք միասնաբար կարդալու եւ լսելու համար, անոնց շուրջ վիճելու համար։ Հոն կը գտնէինք մտային սնունդ, իմացական սովի այս շրջանիս։ Կարդացած էինք իրմէ անտիպ վէպ մը նոյնիսկ, պէյրութեան կեանքին վերաբերեալ, պէյրութեան բարքերու միջամտութեամբ։ Կը սիրէինք նաեւ «Խուճապ»ի վերջաւորութեան գտնուող կտորները, որոնք բանաստեղծութեան, թատրոնի եւ պատմուածքի քառուղին կը գտնուէին։ Անզուգական կը թուէին անոնք մեզի՝ հայ տիպարներու վրայ պտըտցուած իրենց չար, բիրտ, անզիջող նայուածքով։

«Թակարդին շուրջ» հատորէն ճիշդ առաջ՝ Վ. Օշական պատմուածքներու առաջին հաւաքածոյ մը հրատարակած էր, «Փախստականը» վերնագրով։ Դժբախտաբար՝ Անթիլիաս տպուած այդ հատորէն քանի մը օրինակ միայն կը շրջի Սփիւռքի մէջ, քանի որ մեզի անծանօթ պատճառներով՝ մնացեալ օրինակները դուրս չեն ելած Լիբանանէն։ Հոն գլխաւոր թեման՝ յոյսի բացակայութիւնն է, կեանքի երեւոյթներու նկատմամբ տեսակ մը գոյութենապաշտ մօտեցումով մը։ Մինչդեռ վերջին հատորը գրեթէ ամբողջութեամբ կը դառնայ ահաբեկչութեան հարցին շուրջ։ Կան անշուշտ հոս ալ դուրս յորդող կարեւոր կտորներ, ինչպէս սկիզբը դրուած հէքեաթը, որ կը բեմադրէ հայ պոռնիկ մը, ու կը զանցէ այդ ձեւով սովորական թապուն, որուն համաձայն՝ կարելի չէ գրականութեան նիւթ դարձնել պոռնկութեան իրողութիւնը հայ իրականութենէն ներս։ Այս բոլորը անկախ անկէ՝ որ գրութիւնը կրնայ նաեւ դժուար գուշակելի այլաբանական իմաստ մըն ալ ունենալ։ Ի վերջոյ՝ Վ. Օշականի ամենադնահատելի արժանիքներէն մէկն է թապուներէն չվախնալը, արգիլուած թեմաներ գրականութեան մէջ մտցնելը, գրականութեան ընդունուած սահմանները ընդլայնելու հսկայ ճիգը։

Երկրորդ կտորը որ չի շօշափեր ահաբեկչութեան թեման ու կը շարունակէ նախորդ հատորին թեմականութիւնը՝ «Գրական հերոսին ծնունդը» վերնագրուած պատմուածքն է, ամէնէն յաջողներէն մէկը այս հատորին մէջ։ Ահաբեկչութեան հետ անմիջական կապ չունի վերջապէս Եղիշէ պատմիչին հետ հարցազրոյցը, ուր Վ. Օշական կը գործադրէ ռատիօ-սքեչի մը մէջ՝ ժամանակավրէպ նշումներու իր սիրեցեալ թէքնիքը, զոր օգտագործած էր ասկէ 30 տարի առաջ՝ «Խանգարուած վերելակը» անունը կրող ռատիօ-սքեչին մէջ։ Վ. Օշականի մօտ կայ այսպէս գրական խաղերու զանազանութիւն մը, գրական հնարքներու բազմապատկութիւն մը, որ գրական գործին առաջին պայմանն է ի վերջոյ։ Բայց կայ միեւնոյն ատեն շատ լուրջ ծրագիր մը, քանի որ Հայութեան ճակատագիրն է, անոր գոյութեան իմաստը, որ խնդրոյ առարկայ կը դառնայ այդտեղ, Եղիշէին վերագրուած մտածումներով։

Ահաբեկչութեան թեման է սակայն հոս՝ գլխաւորը։ Հայուն եւ Թուրքին յարաբերութիւնը նաեւ, այսքան տարիներ ետք։ Այս մտահոգութիւնը կը վկայէ Վ. Օշականի մտաւորականի եւ գրագէտի լրջութեան մասին։ Գրականութիւնը կրնա՞յ շօշափել ամբողջ ազգը յուզող հարցերը, եւ ի՞նչ ձեւով։ Որքան որ գիտենք՝ Վ. Օշական միակ հեղինակն է Սփիւռքի տարածքին որ փորձած է դիմագրաւել այդ հարցին դժուարութիւնը, փորձած է ընկալել գրականութեան մէջ ահաբեկչութեան իրականութիւնը, ու ցոյց տալ պարզ մարդոց հակազդեցութիւնները։ Երկու բան կայ ուրեմն այս էջերուն մէջ։ Նախ՝ Վ. Օշական կ՚ուզէ նկարագրել ահաբեկչական հոգեբանութիւնը։ Կ՚ուզէ հասկնալ թէ ի՛նչ տեղ կը գրաւէ այսօր Թուրքին տիպարը Հայոց անգիտակիցին մէջ։ Բայց երկրորդ՝ կը փորձէ պատմել դէպքերուն արձագանգը այսօրուան մարդոց հոգիներուն մէջ, այսօրուան Հայերուն կրած ցնցումը, կամ ինչո՞ւ չէ՝ անոնց ցուցաբերած անտարբերութիւնը։

Ահաբեկչութեան թեմային կը պատկանի նաեւ այս հատորին մէջ ամէնէն շատ աղմուկ հանած կտորը՝ «Օծումը»։ Այս երկար վիպակը կը պատմէ ի հարկէ ահաբեկչական արարք մը, որ կը գործուի Հայերու կողմէ Հայերու դէմ։ Երիտասարդ ահաբեկիչներուն խմբակը կ՚ուզէ հայ եկեղեցի մը պղծել, քահանայ մը մերկացնել։ Ծայրագոյն վիճակ մը կը բեմադրուի հոս Վ. Օշականի կողմէ, որպէսզի անոր ընդմէջէն կարելի ըլլայ ուսումնասիրել աւանդութեան փարող ուժերուն եւ արմատական թարմացումի մը ձգտող շարժումին բախումը։

Սքանչելի է ուրեմն այս կտորը նախ՝ իր թեմականութեամբ, իր փազոլինեան ծայրայեղութեամբ։ Բայց նաեւ իր գրական փնտռտուքով։ Գ. Շահինեան Ապարէզի մէջ անցեալ ամառ՝ այդ գրական փնտռտուքին յատկանիշները երեւան հանող երկար ուսումնասիրութիւն մը հրատարակեց։ Գլխաւոր կէտերէն մէկն է հոս դիտանկիւնի բազմակիութիւնը, թէքնիք մը զոր Վ. Օշական կը գործածէ շատ յաջող կերպով, տեսարանները տալով յաջորդաբար այս կամ այն մասնակիցի դիտանկիւնէն։

Ըսի սկիզբը որ հպարտ էինք մեր մրցանակը այս հատորին տուած ըլլալով, որովհետեւ վերջին ամիսներուն փրթած հաւարը կը փորձէր նսեմացնել Վ. Օշականի անձը ինչպէս գործը։ Ծանօթ է որ անցեալ ամառ սկսաւ այդ նոր քամփանեն Վ. Օշականի դէմ, ու առաջինը չէր անշուշտ իր տեսակին մէջ։ Յարձակումին գլխաւոր դերակատարը եղաւ Լոս Անճըլըսի «Նոր Կեանք» թերթը։ Վ. Օշականի դէմ գրեցին ի միջի այլոց՝ Տիւկէրեան, քահանայ ի պաշտօնէ, Ծամլեան, ազգային բարերար, Փոսթաճեան, որուն պաշտօնը անորոշ է, բայց ամբարտաւանութիւնը՝ շատ որոշ։ Այդ յարձակումը գլեց անցաւ բոլոր ընդունելի սահմանները, Վ. Օշականի դէմ թափած լուտանքներով, զինքը բանադրելու հրապարակային հրաւէրով, իր դէմ արձակուած աղտեղութիւններով, եւ... գրական չափանիշներու բացարձակ բացակայութեամբ։ Պատասխանեցին Մ. Նշանեան, Պ. Գուրբէլեան, որոնք իրենց կարգին՝ դարձան անորակելի լուտանքներու թիրախը։ Մեր մրցանակը ուրեմն ճիշդ ժամանակին կու գայ, հաստատելու համար թէ ո՛ւր է արժէքը, եւ ո՛ւր՝ մտքի եւ ոճի կաղապարներուն ամուլ եւ անարուեստ կրկնութիւնը։

Եւ քանի որ մեր բարեկամներէն մէկը Վարդան Մատթէոսեան քաջութիւնն ունեցաւ այս հարցին շուրջ արտայայտուելու զուսպ ու հաւասարակշռուած կերպով(*), պիտի փակեմ Վ. Օշականի դէմ բացուած դրոհին մասին խօսքերս՝ մէջբերելով իր յօդուածէն քանի մը հատուած.—

«Անկասկած, Վահէ Օշականի լեզուն կրնայ խրտչեցնել շատերը...։ Ո՛չ իր գեղարուեստական գործերը, ոչ ալ լրագրական յօդուածները գրուած են մեր "գիտցած" կերպով։ Մարդ կրնայ համաձայն չըլլալ իր տեսակէտներուն, ... "գռեհկութեան"։ Բայց պէտք չէ շփոթել գրականութիւն եւ քերականութիւն, վարժապետական շեշտով ելլել եւ ըսել թէ այս կամ այն ձեւը "ճիշդ հայերէն" չէ։ Մեր աչքերը յոգնած են մաքրամաքուր հայերէնով գրուած, բայց լեզուն սպաննող ճապաղ ու շքեղ բառակոյտեր կարդալէ, մեր ուղեղները զզուած են լեզուն բռնաբարող եւ մանուածապատ սխալագրութիւններ վերծանելէ։ Ո՞վ պիտի զարգացնէ (այսինքն՝ փորձարկումի ու փորձութեան ենթարկէ) լեզուն, եթէ ոչ գրագէտը»։

Ինչո՞ւ կը սիրենք Վ. Օշականը։

Որովհետեւ իր ժամանակին հետ կը քալէ։ Որովհետեւ մեր ամէնէն ինքնատիպ գրողներէն է։ Որովհետեւ կը հաշտեցնէ մեզ մեր կեանքին հետ, մեր աշխարհին հետ, շնորհիւ իր ըմբոստի գրականութեան։ Որովհետեւ իր մօտ՝ խելքը անբաժին չի մնար գրականութեան աշխատանքէն։ Որովհետեւ չի զիջիր փուլվոարներուն առջեւ, ըլլան անոնք բարոյական թէ քաղաքական բնոյթի։ Որովհետեւ լեզուն խաղալիկ չի դարձներ գեղագիտական մարզանքներու։ Որովհետեւ ամէն ինչով՝ արդիական է։ Որովհետեւ չի կրկներ հալումաշ գրական փորմերը, չի կրկներ Հայութեան հինցած գաղափարները։ Որովհետեւ իր գրականութեան մէջ կայ միշտ պայթուցիկ ուժ մը, որ մարդուն խորքերէն կու գայ։ Որովհետեւ գիտէ մեր ժպիտը եւ մեր գաղտնի ծափահարութիւնները արթնցնել, երբ կը դպի Հայութեան բոլոր կոչկոռ կապուած կէտերուն։ Վերջապէս որովհետեւ լեզուի վարպետ մըն է։ Բոլոր մեծ ըմբոստներուն պէս, գիտէ լեզուին վերադարձնել առօրեային կենդանութիւնը, կենսունակութիւնը, իրապաշտ կամ աւելի ճիշդ՝ իրական գռեհկութիւնը, ու երբ հարկ է՝ աղտն ու տափակութիւնը։

Կը սիրենք Վահէն, նորէն կ՚ըսեմ, որովհետեւ գիտցած է երբեք չզիջիլ, հակառակ աւանդական Հայութեան յարուցած միլիոն արգելքներուն։

Ու հպարտ ենք այսօր, մենք, երբ պատիւն ունինք զինքը պարգեւատրելու։

(*) Տե՛ս «Յառաջ», Փետրուար 8։

Imprimé sur les Presses du Journal «HARATCH» — 83, Rue d'Hauteville - 75010 Paris Commission Paritaire: N° 55935

ԿԻՐԱԿԻ
ՄԱՅԻՍ 5
DIMANCHE
5 MAI
1991

LE NUMERO : 4,00 F

ՅԱՌԱՋ
ՄԻՏՔ ԵՒ ԱՐՈՒԵՍՏ
Թիւ 160
ՀԻՄՆԱԴԻՐ՝ ՇԱՒԱՐՇ ՄԻՍԱՔԵԱՆ

HARATCH
LE PREMIER QUOTIDIEN ARMENIEN EN EUROPE-FONDE EN 1925
DIRECTRICE: ARPIK MISSAKIAN
83, RUE D'HAUTEVILLE — 75010 PARIS
TEL. : 47. 70. 86. 60 — TELEX : HARATCH 280 868 F
— FAX : 48. 00. 06. 70 —
C.C.P. PARIS 15069-82 E
ԲԱԺԱՆՈՐԴԱԳՐՈՒԹԻՒՆ
Ֆրանսա : Տար. 800 Ֆ. — Վեցամսեայ : 410 Ֆ.
Արտասահման : Տար. 1.100 Ֆ. (ամէնօրեայ առաքում)
950 Ֆ. (շաբաթական առաքում) — Հատը : 4,00 Ֆ.

66րդ ՏԱՐԻ — Թիւ 17.531
Fondateur SCHAVARCH MISSAKIAN
66e ANNÉE — Nº 17.531

ԱՆՑԱՅՏ ՕՂԱԿԸ
ԿԱՐՊԻՍ ՃԱՆՃԻԿԵԱՆ

Գրականութեան պատմութեան մէջ անուններ կան, որոնց մասին քիչ բան գիտենք յաճախ, մանաւանդ երբ անձին կանխահաս մահը ճամբայ բացած է «վաղամեռիկ»ի պիտակին։ Հիւանդութեան, արկածին, ողբերգութեան շուքերը կը թափառին շատ անգամ անոնց շուրջ եւ կիսատ մնացած գործը, անաւարտ կեանքը կը լեցնեն առասպելով։ Չգրուած բաները, ծրագիրները այդ անուններուն շուրջ կը ստեղծեն խռովիչ կլիմայ մը։ Դուրեան, Մեծարենց, Տէրեան, Զարիֆեան չէ որ նկատի ունիմ ասոնց երկերուն զօրութիւնը կը փարատէ առասպելին վախը։ Ոսկեան, Գ. Պէշկէօթիւրեան, Վ. Արշակեան, Գեղամ Գուշակեան, Ա. Թերզեան եւ դեռ շատ ուրիշներ կը յիշուին իրենց մէկ, երկու կամ երեք քերթուածին համար, պաշտպանուած չգրուածին ու եղերականին հմայքէն։ Կան որ բախտն ունին արժանանալու իրենց շրջանակի խնամքին, ժառանգուելու, տեղ գրաւելու խումբի մը երեւակայական հայրենիքին մէջ, եւ աւելի անդին՝ գրականութեան հոլովոյթին մէջ արձանագրուելու։ Յատկանշական պարագայ մըն է Կարպիս Ճանճիկեանը։

Գրեց՝

ԳՐԻԳՈՐ ՊԸԼՏԵԱՆ

Դիտողութիւններ

Շատոնց կ'ուզէի գրել պոլսահայ նոր բանաստեղծութեան այս ներկայացուցիչին մասին, Կարպիս Ճանճիկեանի հետքերով հատորի առիթով (1), որուն հրատարակութիւնը բանաստեղծին մահէն 44 տարի ետք՝ փաստն է նշուած հմայքին եւ այդ անունին հանդէպ տածուած տեւող խանդավառութեան ու սէրին։ Ճանճիկեան ծնած է 1920–ին եւ մեռած 1946–ին, Թոքախտէ։ Յաճախած է Կեդրոնական, ուր՝ կը սկսի գրել իր նախափորձերն ընել. 1942–ին Հայկազուն Գալուստեանի հետ կը հրատարակէ Պալքըս Թրքերէն բանաստեղծական հատորը։ Մինչեւ մահը իրմէ լոյս կը տեսնեն տասնեակ մը հայերէն քերթուածներ Պոլսոյ մամուլին մէջ։ Միայն 1950–ին է, յետմահու, որ իր անունով գիրք մը կը հրատարակուի Պոլիս Օրէ Օր խորագրով, արդիւնք՝ բանաստեղծի բարեկամներուն՝ Գալուստեանին եւ Ե. Կոպէլեանին (եթէ չեմ սխալիր) (2)։ Այստեղ է որ կը ծնի առասպելը պոլսահայ «նոր բանաստեղծութեան հիմնադրին», այնպէս ինչպէս կը սիրեն անուանել հատորին մէջ զետեղուած կարծիքները իր բարեկամներուն (3)։ Նոյնը կ'ըսեն մօտաւորապէս Պոլիս լոյս տեսած յետագայ բոլոր ծաղկաքաղները (4), ինչպէս նաեւ Հրանդ Բալուեան, որուն հետ Ճանճիկեան նամակագրական կապ մը ունեցած է 1938–1939 թուականներուն (5)։ Այս նամակագրութիւնը կը թուի վրիպած ըլլալ հատորին խմբագրին ուշադրութենէն, որ իբրեւ անտիպ կը ներկայացնէ Բալուեանի կողմէ հրատարակուած յետմահու մէկ արձակ եւ երկու չափածոյ քերթուածներ։

Խանդավառութեան արտայայտութիւն մըն է, ըսուեցաւ, այս հրատարակութիւնը. ասոր համար դժկամութիւնն ունիմ ընելու քանի մը կարեւոր դիտողութիւններ ինչ կը վերաբերի խմբագրական աշխատանքին։ Արդարեւ՝ հատորը կը բացուի խմբագրի յառաջաբանով, որուն կը հետեւի նոյնին մէկ բանախօսութիւնը՝ «Իսթանպուլահայ նոր բանաստեղծութիւնը եւ Կարպիս Ճանճիկեան» (էջ 9–16), կը հետեւին վկայութիւններ ու յիշատակներ (էջ 17–32)։ Նման բաժին ընթերցողը կը վերադառնէ Օրէ Օր հատորիկի վերատպութեան սկիզբը (էջ 99 – 108)։ Ատոնք գրուած են բանաստեղծը ճանչցած յաճախ նոյն անձերուն կողմէ եւ կրկնութիւն են գրեթէ։ Խմբագիրը ուզած է անշուշտ վերահրատարակել 1950–ի տիպը, մոռնալով որ այդ հատորին յղացումը հեղինակային որեւէ հիմունք չունէր եւ բանաստեղծը ցոյց կու տար իր վերջին շրջանի քերթուածներով, աւելի համապատասխան՝ այդ հատորիկը կազմողներու ըմբռնումներուն։

Ճանճիկեանի քերթուածներուն յատկացուած առաջին բաժինը կը սկսի «Մընացորդներ»ով, ուր խմբուած են մեծ մասամբ անտիպ մնացած (կամ անտիպ կարծուած) արձակ էջեր եւ քերթուածներ (էջ 35–67)։ Ապա՝ Պալքըս հատորին մէջ լոյս տեսած Ճանճիկեանի ստորագրած քերթուածները՝ Թրքերէն բնագրին դիմաց հայերէն թարգմանութեամբ (թարգմանութիւն Ռ. Մաշոյեանի)։ Վերջապէս Օրէ Օրը։

Հասկնալի է խմբագրին մտահոգութիւնը, ընթերցողին տալու կարելի եղածին չափ ամբողջ պատկեր մը բանաստեղծէն, սակայն այդ պատկերը ըստ իս եկած ու ծածկած է էականը՝ բանաստեղծին արտադրութիւնը։ Նկատի ունիմ վըկայութիւններուն (անհաւասար) անհարկի մուծումը հատորի մարմնին մէջ։ Շատ աւելի տեղին պիտի ըլլար յուշերը, կարծիքները եւ Ճանճիկեանի գրչին չպատկանող բոլոր էջերը խմբուած ըլլային հատորին վերջաւորութեան, որպէս յաւելուած, ուր պիտի դադրէին մակաղմուկ ըլլալէ։

Միւս դիտողութիւնը կը վերաբերի քերթուածներու եւ օրագրային գրառումներու նմանող կտորներու յաջորդականութեան։ Այս մարզին մէջ ո՛չ մէկ սկըզբունք կը թուի կիրարկուած ըլլալ, քանի որ «Մնացորդներ» բաժնին մէջ կան քերթուածներ որոնք անտիպ են, կան ալ որ տպուած են։ Նշումները եղած են անշուշտ։ Ո՛չ անտիպներու, ո՛չ ալ տպագիրներու պարագային պահպանուած է ժամանակագրական կարգը։ Յայտնի չէ թէ ի՞նչ ձեռագիր տուեալի վրայ կը հիմնուի ասիկա։ Պարագան անշուշտ նոյնն է Օրէ Օրի վերահրատարակութեան մէջ, ուր քերթուածները դասաւորուած են առաջին հրատարակիչներու ընտրութեան կարգով։ Լաւագոյնը պիտի չըլլա՞ր հետեւիլ ձեռագիրներուն եթէ կան. ըստ երեւոյթին գոյութիւն ունի «Ցուցատետր մը»։ Կամ ալ պարզապէս կարելի էր որդեգրել գրութեանց ժամանակագրական դասաւորում մը, կանխելով ամէն կամայականութիւն։

Հատորին մէջ կը յիշուին Ճանճիկեանէ նամակ մը «Պատկեր»ի խմբագրութեան եւ ուրիշ նման գրութիւններ. ասոնցմէ մէկը տպուած էր արդէն իբրեւ յառաջաբան Օրէ Օրին։ Հարց է թէ ինչո՞ւ ատոնք ալ, բացի վերջինէն, հոս տեղ չեն գտած, քանի որ ի վերջոյ Ճանճիկեանի քերթուածներուն թիւը 100–ի չի հասնիր։ Այդ բոլորով կարելի կ'ըլլար մօտենալ ամբողջական գործերու մակարդակին։ Այլ հարց՝ որ գիրքին մէջ ներառնուած նամակը ու մէջբերուած հատուածներ բաւական լուսաբանիչ կը թուին բանաստեղծի արտադրութեան ընթացքին համար։ Կողմնակի այս գրուածքները ոեւէ գրողի համար կարեւոր են, սակայն Ճանճիկեանի նման քիչ արտադրած բանաստեղծի մը համար մանաւանդ՝ գրեթէ պարտադիր ներկայութիւններ։

Միայն մէկ օրինակ կ'ուզեմ առնել նման էջերու նպաստին մասին գաղափար մը տալու համար։ Այսպէս Բալուեանին ուղղուած նամակներէն կ'իմանանք, որ Ճանճիկեան արդէն 1938–ին «Զուարթնոց»ի խմբագրին կը ղրկէ տըրցակ մը քերթուած եւ անկէ կը ստանայ գիրքերու ծրար մը եւ Բ. Թօփալեանի Արեւագալ հատորը (1936)։ Տեղեկութիւնը շահեկան է անշուշտ, քանի որ փաստ մըն է, որ բանաստեղծը կը հետեւէր ֆըրանսահայ բանաստեղծութեան զարգացման (6) եւ թէ Պոլիս – Փարիզ գրական ներթափանցման անծանօթ, նուազագոյն կապ մը կար։ Որով ինքնագոյ, ինքն իր վրայ փակ պոլսահայ գրականութեան մը պատկերը կը պատկանի աւելի առասպելաբանութեան քան իրողութիւններու կալուածին։ Մեզի կը թուի որ Ճանճիկեան ծանօթ էր նորէն, նոյն միջոցաւ

(Շար.ը Գ. էջ)

LE FAUTEUIL D'ORCHESTRE

par

Edouard EXERJEAN

La vocation du Théâtre de la Colline étant de présenter avant tout des textes contemporains, on y assiste au meilleur et au pire. En début de saison, «La Nonna» avait enthousiasmé par sa truculence, son énormité, sa fantaisie dramatique. On attendait avec impatience tout autant que curiosité «Heldenplatz» de Thomas Berhard, cette pièce qui, lors de sa création en Autriche en Février 1989, souleva l'indignation du public. La satire de la société viennoise à la veille de la seconde guerre y est cruelle, volontairement vipérine et désabusée. Au-delà du propos qui permet à l'auteur de régler ses comptes à travers des dialogues incisifs, on est consterné par la lenteur et l'inintérêt du spectacle. Au premier acte, Annie Girardot, en gouvernante, pratiquement seule en scène pendant une heure d'horloge, s'affaire dans cette maison, évoquant le souvenir du professeur Schuster qui vient de se donner la mort. C'est long, bavard, ennuyeux et le tout rendu encore plus pénible par la diction galopante de la comédienne. Au deuxième acte, Guy Tréjean fait une remarquable composition. Mais tout traîne et l'on observe une fois encore tout le poids d'une publicité inutile.

Autre déception que l'on s'empressera d'oublier : «La Facture» de Françoise Dorin, consternant de banalité et démodé.

Pour mémoire, il faut dire tout le bonheur qu'on a eu à applaudir à Nanterre «La Dame de Chez Maxim's» de Feydeau. La mise en scène d'Alain Françon a volontairement éludé tous les clichés du boulevard pour s'attacher à restituer avec intelligence tout le mécanisme dynamique de la pièce : une galerie de portraits des plus savoureux et des plus vrais, soutenue par une distribution sans reproche.

Mais si vous appréciez les grands et beaux textes, la rencontre d'un authentique comédien avec le théâtre, — non seulement celui où évoluent des personnages à travers des situations données mais aussi celui d'un amour immodéré des planches—, il fallait voir Jacques Weber au Théâtre du Rond-Point. Il est le théâtre à lui seul. Ce grand monologue de près de deux heures devient par le miracle de cet immense comédien un dialogue ininterrompu avec Musset, Baudelaire, Courteline, La Fontaine —inoubliable explication du «Corbeau et le Renard» —, Corneille, Shakespeare, Dumas, Duras, Eluard et bien d'autres. Il y a là l'humour, l'émotion, la tendresse, la colère, le délire et puis un amour infini de ce que Sacha Guitry a immortalisé comme «le plus beau métier du monde»: le Théâtre.

Deux moments forts à l'Opéra Bastille: «Un Re in Ascolto» de Luciano Berio et «La Dame de Pique» de Tchaïkovski. Le premier, un opéra contemporain, met en scène une allégorie philosophique exprimant les méandres d'une vie et la force de l'amour transposés au théâtre, comme l'avait fait Richard Strauss dans son opéra «Ariane à Naxos». La musique de Berio sait retrouver un lyrisme puissant grâce à une orchestration sans contrainte. Ici l'atonalité n'est pas démonstration sèche d'un système musical, mais expression de tout un univers de réflexion et d'émotion. Le second, magnifiquement chanté et mis en scène, a permis d'abord de réentendre une des plus belles partitions de Tchaïkovski. La distribution, admirable, a rendu à cet opéra relativement peu présenté la place de choix qu'il occupe dans la grande tradition lyrique russe, aux côtés d'«Eugène Onéguine» du même Tchaïkovski et de «La Khovanshchina» du grand Moussorgski. ■

Jurgis Baltrusaitis ou l'école de la difformité

par
Chaké MATOSSIAN
Docteur en philosophie et théorie de la communication
Professeur à l'Université Nouvelle de Lisbonne

Jurgis Baltrusaitis n'a pas d'âge; il pourrait avoir plus de cent ans, cent quatre, cent huit disent certains. Pour cela, Baltrusaitis n'est pas vraiment mort, il appartient à l'intemporel, comme son œuvre qui voyage dans le temps, tournant vertigineusement sur les cycles de l'éternel retour des formes. Cet imposant lituanien — personnage très borgésien — déclare en toute simplicité, avec un humour grinçant, qu'il ne sait rien, qu'il oublie même ce qu'il écrit.

On s'attendrait à le trouver environné de miroirs déformants et de toute sorte d'objets bizarres. Mais ce génie insolite, en marge de la pensée universitaire, s'isole dans un décor sobre et raffiné, où d'élégants meubles occidentaux s'accordent avec les tapis caucasiens. Enigmatique, il parle des liens affectifs qui le lient à l'Arménie. De fait, c'est là que tout à commencé pour lui, lors d'un voyage au Caucase en 1929. Il découvre, dans les premières œuvres de l'art roman, les architectures arméniennes, la défiguration géométrique qui constituera la passion de sa vie. Il publie alors les *Etudes sur l'Art médiéval en Arménie et en Géorgie* (1929), *Le Problème de l'ogive en Arménie*, en 1936, suivis d'autres études sur l'art roman, le fantastique, les prodiges. Grâce à l'art roman, Baltrusaitis a compris que le désordre est commandé par l'ordre. A partir de là, il cherche partout le dérèglement de la règle et la règle du dérèglement. Passionné de monstres, d'illusions, de mensonges, Jurgis Baltrusaitis, surnommé le Kircher du XXe siècle, tire parti des errances de la pensée, de ses dépravations. Il déclarait dans une interview à l'*Autre Journal :* «Je suis attiré naturellement, spontanément, par les déformations et par le thème de l'illusion qui devient plus forte que la réalité». Il aura donc été le premier à se pencher sur l'importance du rôle de l'erreur dans la pensée, à saisir la mathématique des déformations. Ainsi, avant tous, il relève le côté visionnaire de Descartes. Historien de l'art au savoir encyclopédique et pluridisciplinaire, Baltrusaitis a d'abord été marqué par l'école germanique (Wölfflin) et découvre ensuite Henri Focillon qui deviendra son directeur d'études à la Sorbonne et marque son orientation vers la recherche des formes, de leur vie. Son œuvre la plus notoire, la plus récente, forme un polyptyque intitulé «Les Perspectives dépravées», comprenant quatre volumes.

Le premier, *Aberrations* (publié en 1957 puis remis à jour, complété et réédité chez Flammarion en 1983) traite de phénomènes où se superposent réalité et visions légendaires. La figure de l'homme se trouve rapprochée de celle de l'animal, donnant lieu à une discipline se voulant une science, la physiognomie, dont les traités (ceux de Charles Le Brun, Camper, Lavater...) débouchent sur la phrénologie du XIXe qui s'impose comme une science positive capable de donner à lire les aptitudes des individus à partir de la configuration du crâne. Les aberrations montrent également comment il arrive à la pierre de se transformer en paysage, en décor sur lequel l'artiste peint son sujet; comment l'architecture gothique voit des forêts dans ses églises, comment des jardins monstrueux et fantastiques transfigurent la nature pour créer des paradis. *Anamorphoses* (dernière édition, Flammarion 1984), le second volume, interroge la déformation de l'image dans une application particulière des lois de la perspective. Comme toujours, Jurgis Baltrusaitis traite la question de façon exhaustive, de la Renaissance à nos jours, citant aussi bien Vinci, Descartes ou Leibniz que Dali, Lacan et Lyotard. Ici encore, Baltrusaitis souligne la face souvent oubliée de l'œuvre de Descartes, celle du doute et de l'illusion, de l'entrelacement de la réalité et de l'apparence. C'est du reste sous le signe cartésien que les religieux et mathématiciens du XVIIe concevront des perspectives dépravées liées à leurs spéculations. Une feuille-miroir, incluse dans le livre, nous donne le plaisir ludique de rétablir l'image de l'anamorphose à miroir. Les anamorphoses, comme les jardins des *Aberrations*, indiquent l'influence de la culture chinoise et, une fois de plus, les rapports entre l'Orient et l'Occident.

Dans la *Quête d'Isis*(Flammarion, 1985), Baltrusaitis révèle, avec une érudition formidable, comment la légende d'un mythe s'inscrit dans les «perspectives dépravées» où l'authentique et l'imaginaire se mêlent, engendrant des théories excentriques qui alimentent le besoin de mystère. Ainsi, l'Egypte imaginaire —objet privilégié de la Maçonnerie— prend la place de l'Egypte historique. Les auteurs du Moyen-Age, de la Renaissance, de la Révolution et du XIX^{e} siècle, faisant appel aux textes anciens, cherchent et indiquent obstinément les traces d'Isis et d'Osiris, dans tout ce qui les environne. L'Egyptomanie apparaît donc bien comme une manie, elle fait voir les choses où elles ne sont pas, s'apparentant ainsi à l'aberration et à l'anamorphose. Tous les pays occidentaux revendiquent leur «Egyptéité» et l'on assiste au développement d'étranges théories démontrant les rapports entre la ville de Paris et Isis à travers la figure du navire (Paris étant une île), à travers des preuves phonétiques et des analyses de la façade de Notre-Dame qui serait un sanctuaire d'Isis. Si des temples isiaques se dressent dans toute la France, d'autres pays revendiquent leur part d'affiliation à la divinité. L'Allemagne avec le Danube et la Forêt Noire, L'Angleterre avec la Tamise... Les voyageurs occidentaux retrouvent Isis en Orient tant en Inde qu'en Chine. L'Egyptomanie frôle la pathologie, elle procède d'un mécanisme psychologique qu'analysera Moreau de Mautour au XVIII^{e}. Selon lui, en voulant s'apparenter à Isis, les villes font comme les familles, elles dévoilent leur désir de posséder un titre de noblesse, une origine illustre et vont donc, à l'aide d'étymologies équivoques, la chercher dans l'obscurité des temps, tombant dès lors dans la fable, dans le délire collectif.

Avec *Le Miroir*, dernière partie du polyptyque (Elmayan/Seuil, 1978), Jurgis Baltrusaitis examine une légende scientifique et le lien qui unit la science à l'illusion. Ici plus qu'ailleurs, le mensonge fascine et stimule, l'erreur fait avancer les sciences. Le miroir, alter ego, se dresse comme figure de l'ambiguité, le hiéroglyphe de la vérité et de la fausseté. Multiplié, incurvé ou disposé de différentes façons, il change les apparences de la vie. Les curiosités catoptriques sont des machineries offrant des spectacles féériques: une boîte renferme le monde, des scènes successives se déroulent, d'étranges architectures surgissent, succédant à des groupes de danseurs ou à des paysages. Les visages se métamorphosent, ils se déforment sous l'action de roues zoomorphiques ou tératomorphiques inventées par Kircher. Mais le miroir appartient aussi à la nature qui exhibe son pouvoir spéculaire dans l'air, l'eau et dans ses phénomènes célestes, la lune, le nuage que les philosophes de l'Antiquité ont cherché à comprendre et décrire. De céleste, le miroir devient divin, il peut figurer la Vierge (speculum sine macula) ou Moïse dont le front éblouit le peuple. Un chapitre du livre est consacré au Miroir ardent ou miroir d'Archimède, que Baltrusaitis observe d'Euclide aux fours solaires et à «Powersat» (la station solaire orbitale prévue par Boeing pour l'an 2010), en passant par les auteurs de toutes les époques intermédiaires (Roger Bacon, Marsile Ficin, G. B. della Porta, Descartes, Buffon...). Le monde moderne et contemporain rencontre curieusement les fables des anciens, et réalise leurs fantasmes. Baltrusaitis souligne le rôle de Newton qui, par son appareil à réflexion, a transformé la légende du phare d'Alexandrie en la réalité du télescope; ou celui de Kircher qui préfigure la communication par satellite en assurant qu'il est possible, à l'aide d'un miroir conique tronqué concave, d'écrire et de déchiffrer des messages sur la lune. Mais c'est surtout l'aspect magique du miroir qui attire la littérature (Hoffman, Goethe, Shakespeare...) de l'ars specularis du Moyen-Age à la catoptromancie de la Renaissance et à Zarathoustra. Les simulacres et la magie font du miroir l'habitat des spectres et des fantômes. Les images volent dans l'air, fuient, comme dans l'hologramme d'aujourd'hui si proche, en un sens, des inventions de Héron d'Alexandrie.

Avec Jurgis Baltrusaitis, l'espace et le temps prennent une dimension singulière, perturbante. Son œuvre transmute la culture en une immense patrie où se croisent Occident et Orient, disciplines multiples, époques diverses et où se répètent aussi, inlassablement, des formes dans l'illusion de la vérité et la vérité de l'illusion.

Nous remercions Mme Marie-Thérèse Mandroux-França sans qui nous n'aurions sans doute jamais eu l'occasion de nous entretenir avec Jurgis Baltrusaitis.

■

ՎԱԶՐԻԿ ԲԱԶԻԼ

Գիշերը,
Երբ սենեակի մէջ,
Դիմացս, պատուհանին
ստուերանկարւում եմ,
Պատուհանը դուրս է նայում,
Մինչդեռ գիշերը պատուհանին ինձ է վերադարձնում՝
Դէմքիս, աչքերիս,
Անշշուկ նայուածքով:

Առանձին,
փողոցները մտնում են իրար, վերածւում քաղաքի ու քայլում են նորից անշշուկ:
Ճրագների լոյսը բացայայտում է իմ ստուերանկարը:
Ո՞ւմից եմ վախենում·
– Քաղաքի՞ց, փողոցների՞ց, թէ՞ մեծ հօրս հէքեաթներից, որոնք կէսօրները, տարիներ առաջ, քնցնում էին ինձ, քնում եւ ես կամաց ոտքի ելնելով ննջարանից դուրս էի գնում, սկսում խաղալ, ինձ ինձնից պատմում, մոռանում հէքեաթը, արեւի ներքոյ: Կէսօրները հէքեաթներից խուսափում էի ընկերոջս հետ, որը իմ նման պառկում էր, նայում պատին, սարդի ոստայններին եւ մեծ հօրս: Խուսափուկ գոյութեան համար պատմում էինք, ստիպուած էինք պատմել, պատմել ամէն ինչից՝ պտոյտներից, նպարավաճառից, հացթուխից, փողոցի կեղտոտ առուներից եւ նոյնիսկ այնպիսի բաներից, որոնց չէինք տեսել, բայց կարծես լսել էինք, պէտք է լսած լինէինք, թերեւս նոյնիսկ լսել:

Եւ հիմա պատմում ենք նորից պատմութիւնը·
Ամէն ինչ պատմութիւն է երբ սկսում ենք պատմել,
Նոյնիսկ չտեսածը, չլսածը,
Բացի մտիկութիւնից,
Կապոյտ շնչի բաց խորութիւնից
Եւ մտիկութեան հէքեաթից:

Միւնխեն, Նոյեմբեր 1990

■

Ջրի ձայնը մեղմացնում է իր ցաւերը:

Շղարշուած մտածումների պէս,
նա էլ փորձում է ստուերը խունկի վերածել,
որպէսզի մարմնից ներս թափանցի
եւ մարմինը զրկի իր ծանրութիւնից:

ծանրութիւնը ձայնակցում է իր ցաւերին
եւ զգուշացնում,
Որ հեռւում, ստուերամարս քամին
լսում է,
լսում իր ցաւերը:

ԱՆՅԱՅՏ ՕՂԱԿԸ ԿԱՐՊԻՍ ՃԱՆՃԻԿԵԱՆ

(Շար· Ա· էջէն)

Սարաֆեանի Անջրպետի մը Գրաւումը–ին (1928)· փաստը՝ միջգրութենական է, քանի որ Ճանճիկեանի «Անցնող Ջուրերուն» քերթուածը (էջ 52), որ Բալըճեանի ղրկուած եւ անոր կողմէ 1962–ին տըպուած էջ մըն է, մօտիկն է Սարաֆեանի նշանաւոր «Գնացք»ին: Նմանութիւնը տառացի փոխանակումէ մը աւելի ռիթմային ու պատկերակերտման համակարգին կը վերաբերի: Զարիֆեանէ մեկնած Ճանճիկեան կը գրէ·

«Առագաստ բացած / կարապ մը ճերմակ / անվերջ կը կտցէ / ողկոյզ խաղողի:

Քանի կը փախչի / ողկոյզը արագ / աղջիկը կու լայ / վազող ջուրերուն»(7):

Իսկ Սարաֆեան կ'ըսէ·

«Բազուկը, որ զիս / Սեղմած կը տանի,/ Շարժումով մը խիստ / Կը քաշէ արագ / Լաթը սեղանին՝ /Հողերու տակէն···»(8):

Կազմաւորման մէջ եղող բանաստեղծի մը համար, արդիական որոշ սկզբունքներ իւրացուցած եւ լեզուական հատում մը կատարած ուրիշ հայ բանաստեղծներու ծանօթութիւնը ոչ միայն այպանելի չէ, այլեւ երբեմն անհրաժեշտ է, ոչ թէ անոնց փորձառութենէն օգտուելու, այլեւ զայն չկրկնելու համար:

«Իրապաշտ բանաստեղծութիւն»

Կարպիս Ճանճիկեանի հետքերով, իր բոլոր թերիներով, սիրելի է ինծի, անով որ լոյսին կը բերէ այս «իրապաշտ» բանաստեղծին մեկնակէտը: Ճանճիկեանի բարեկամներու պնդումները ինչ կը վերաբերի այս «բանաստեղծական իրապաշտութեան» կը հիմնուին լռելեայն կերպով թրքերէն հատորի յառաջաբանին եւ բարեկամուհիի մը ուղղուած նամակին վրայ: Պէտք է միշտ նկատի ունենալ, որ յառաջաբանը Հ· Գալուստեանի հետ հրատարակուած էջ մըն է, գրուած «մենք»ով: Վստահ չեմ, որ ան եղած է միայն Ճանճիկեանի գրչէն: Ստոյգ է սակայն, որ Ճանճիկեան «համակրութիւն մը» կը տածէ «իրապաշտութեան հանդէպ· «Իրապաշտը ան չէ որ միայն կը տեսնէ եւ կը զգայ, այլ այն որ բանաստեղծն է որ ցոյց կու տայ եւ կը զգացնէ: Համամարդկային եւ ընկերային եղելութիւնները եւ ասոնց լրացուցիչները իրականութիւններ են՝ որոնք ամէն ատեն նոյն տպաւորութիւնները կը ձգեն մարդոց վրայ··· Պայքրս անունը փակցուցինք կողքին, որովհետեւ կը հաւատանք թէ իրապաշտ բանաստեղծութեան մէկ սեւագրութիւնն է Պայքրսը, որուն մէջ բանաստեղծը համամարդկային եղելութիւններ եւ դրուագներ արձանագրած է» (էջ 73): Յետագայ տողերուն մէջ, յառաջաբանին հեղինակները չափի, յանգի, «թմրեցուցիչ տարրերու» հերքումը կ'ընեն եւ ատոնք «իրապաշտութեան հետ խոտոր կը համեմատին» կը գրեն (էջ 74): Յառաջաբանը կը փակուի սա հաստատումով· «Իրապաշտը ընկերային եղելութիւնները ցոյց կու տայ այնպէս՝ ինչպէս որ են» (Թրքերէն բնագիրը կ'ըսէ «եղածին պէս», էջ 72): Ի հարկէ այս տարազները բաւական աւանդական տարազներ են իրապաշտութեան սահմանումին համար, սակայն անոնց տակ կը պահուըտի, ըստ իս, ընկերային երեւոյթներու, դասակարգային պայքարի ու մարդու շահագործման պատկերացման մտահոգութիւնը, այն՝ որ կը գտնենք Գալուստեանի, Ա· Շաւարշի երկերուն մէջ եւ որուն զուգահեռները կը գտնուին ձախ, յեղափոխական իրապաշտութեան կալուածին մէջ՝ Զարենցի, Վշտունիի, եւ խորհրդահայ 30–ական թուականներու բանաստեղծութեան:

Ընկերային այս ախորժակները եւ ընդհանուր «իրապաշտ բանաստեղծութիւնը» խոտոր կը համեմատին Խրախունիի «առարկայական խորհրդապաշտութեան» հետ· առաջինը «ընկերային երեւոյթներն» է որ ցոյց կու տայ, «այնպէս ինչպէս որ են», երկրորդը առարկաներուն մէջէն, ընդմէջէն կը ձգտի յայտնաբերել անոնց խորհուրդը, կամ առարկաները վերածելու խորհուրդի: Մէկուն ընկերային, նոյնիսկ «սոցիալական» (9) հետանկարը, միւսին ծրագիրը առարկաները գործածելու իբր «խորհրդանշաններ, այնքան ընդհանուր՝ որ ընթերցողը ազատ ըլլայ իր մեկնաբանութիւններուն մէջ» (10) կը պատկանին իրարմէ բոլորովին տարբեր մակարդակներու եւ առարկայականի հանդէպ տարբեր կեցուածքի: Այլ հարց՝ որ «իրապաշտ բանաստեղծութիւնը», պոլսահայ բանաստեղծութեան ընդհանուր հակազդեցութեանը մէջ հանդէպ արեւմտահայ աւանդութեան, անսեթեւեթի ու անմիջականօրէն ժողովրդականի փնտռտուքին մէջ կը հասնի երբեմն չափազանց պարզուկ եթէ ոչ գռեհիկ տարազներու, եւ կ'արտադրէ անհունօրէն կրկնուող կաղապարներ, «դպրոցի մը» պատրանքը ստեղծելով: Ըստ ամենայնի ընկերային մտահոգութիւնը կը թուի կազմել Օրէ Օր հատորիկը բաղկացուցիչ քերթուածներուն գլխաւոր թեման· «Գործազուրկը», «Ներկարար տղան», «Ոտքերս», «Աղբահաւաքը», «Ներրող հայր» եւ դեռ ուրիշներ: Ահա «ԱՂԲԱՀԱՒԱՔԸ» որ

«75 տարի / ծառայեց քաղաքին / փողոցները աւլեց / մեռաւ առանց յոբելեանի:

Այս տեսակի քերթուածները գրուած են, ըստ երեւոյթին, թրքերէն հատորէն վերջ· ծանօթ է միայն հրատարակման թուականը, բայց կը կարծեմ, որ Ճանճիկեանի արտադրութեան մէջ ոստում մը կամ հատում մը տեղի ունեցած է 1942–ին, դէպի թրքերէն անցման ժամանակ (11): Շահեկան է այսպէս «Սրճարանը բացօթեայ հրապարակին վրայ» քերթուածը·

«աղջիկներ կը քալեն / տեսակ մը զգչումով / ձեռքերնին փէշերուն վրայ դրած / քովս պարապ աթոռ մը կ'երերայ/ քանի մը կաթիլ արցունք կ'իյնայ աչքերէս / տունն է մայրս / անիկա կը փչէր աչքերուս մէջ եւ կ'ըսէր / «քամուն բերածը քամին կը տանի» / ես աչքերս կը բանամ··· / քովս պարապ / կաղ աթոռ մը կ'երերայ / կը թափին արցունքի կաթիլներ / աչքերէս վար / չկարծէք որ կու լամ / աչքիս մէջ փոշի փախաւ» (էջ 120):

«Իրական» տուեալներու գործածութեան յատկանշական քերթուած մըն է կտորը, որ կ'աւարտի «բանաստեղծական կաղապարին» հեգնանքով, ինչպէս կը սիրեն ընել ատիկա պոլսահայ բանաստեղծները, զգացական տարրը հերքելով եւ անշուշտ վերահաստատելով: Ճանճիկեանի մօտ շատ անգամ Ես մը կայ, այն որ բոլորովին կը բացակայի Հ· Գալուստեանի քերթուածներէն եւ յետագայ պոլսահայ արտադրութենէն Խրախունիի «առարկայական խորհրդապաշտութեան» տեսութեան որպէս հետեւանք: Այս մէկը առարկաներու տեսողութեան տենդին մէջ կը մոռնայ ենթակայութեան տրամները, որոնք տեսութեան կաղապարին մէջ դժուար որ մտնեն: Ճանճիկեանի ամէնէն տարօրինակ կտորներէն մէկն է «Կասկած»ը, որ հակառակ թեմայի մասնակի ու ձեւական օգտագործման, գուշակել կու տայ հաւանական ոչ–հոգեբանական, իր մերկութեան ու դիւրաբեկ պարզութեան մէջ որոշ «բնազանցական» շեշտ ունեցող բանաստեղծութիւն մը·

«սենեակին մէջ / ես կայի / եւ իմ եսը կար / սպաննուեր է մին / ո՞րը / չի գիտցուիր / բայց ես ոտքի կը կենամ / կը քալեմ կը խօսիմ / կամիթիս ցաւը կը զգամ / մահճակալս իր տեղը կը կենայ / չեմ պառկած չեմ երազեր / կեանքի մէջ կամ / բայց սենեակին մէջ / ես կայի / եւ իմ եսը կար» (էջ 133):

Ճանճիկեանի այս քերթուածները կը թուին նոր նուաճուած կալուածի մը անդրադարձները եւ իբրեւ այդ անպայման միատարր չեն: Ցամենայն դէպս կը համապատասխանեն բանարուեստի այն սահմանումին, որ բանաստեղծը կու տայ «Խօսք բանաստեղծութիւն» կտորին մէջ·

«քեզ ամէն օր այսպէս գեղեցիկ կ'ուզեմ տեսնալ / այսպէս մերկ տաք եւ ընտանի / քեզ ամէն օր այսպէս գեղեցիկ կ'ուզեմ տեսնալ / մեր գիծերով նստիս իմ / ջղերուս արիւնիս միսերուս / եւ մորթիս վրայ» (էջ 111):

Այս չափազանց թափանցիկ տողերը կը թելադրեն այն, որ Ճանճիկեանի քերթուածները կը բխին գիտակից կերպով տարուած որոնումէ մը: Անոնք կը ծագին նաեւ հերքումներէ, մերժումներէ· ոչ միայն չափի ու յանգի, այլ ամբողջ արեւմտահայ ոտանաւորի չարիք ու բարիքներու: Սակայն հերքումը որ ոստումի մը կը տանի այնքան ալ պարզ արարք մը չէ, ինչպէս կը կարծեն պոլսահայ բանաստեղծներէն ոմանք, որոնք ծանօթութիւնը չունին այն բաներուն որ կը հերքեն: Հոս է որ Ճանճիկեան կ'անջատուի խումբէն եւ կը դառնայ պոլսահայ ժամանակակից բանաստեղծութեան օղակը արեւմտահայ բանաստեղծութեան հետ:

Անդրադարձ հին կապեր

Ճանճիկեանի «իրապաշտ» բանաստեղծութիւնը կ'արձանագրուի ամէնէն առաջ իր իսկ կողմէ կիրարկուած «խորհրդապաշտութեան» մը դէմ: Ներկայ հատորը արժէքաւոր է նաեւ ասոր համար, քանի անով լոյսին կու գան Օրէ Օր հատորով ետ–մղուած ոչ–իրապաշտ բաներ՝ այն որ Ճանճիկեանի բարեկամները կը կոչեն «միստիկ ու ռոմանթիկ գիծեր» (12)· ասոնք խորհրդապաշտութենէն ի վեր մնած են արեւմտահայ բանաստեղծութեան մէջ, գլխաւորաբար Մեծարենցեան ու յետ–Մեծարենցեան տարիներուն: Ամէնէն առաջ նկատի ունիմ Հրանտ Նազարեանցը, որուն շունչը այնքան ակնյայտ է այն քերթուածին մէջ, որուն գոյութիւնը ծանօթ չի թուիր հատորիս խմբագրին եւ որ կը կոչուի «Անձրեւերգ»: Սկիզբը այս է·

«Դուրսը տարափը սա սեւ կաթիլներուն զոր հոգիս կը չարչարէ: / Կ'անձրեւէ ապակիներուս դէմ:/ Որքան յուսահատեցուցիչ, որքան հոգեխռով կը թուի ամէն ինչ ժամացոյցի թիքթաքներուն պէս որ անվերջ կ'անձրեւէ գանկիս մէջ: / ··· / Սենեակս լռարան մըն է ուր ամէն ինչ կու լայ, կու լայ սենեակս, կուլայ լռութիւնը: / ··· / Թօթափել մտածումները վարդի թերթերու պէս ու ապրիլ եսը սեւ երգի մը ունայնութեան մէջ» (13):

Հատորին մէջ խմբուած միւս արձակ քերթուածները յար եւ նման են այս մէկուն: Մենք ունինք մեր առջեւ արեւմտահայ արձակ քերթուածը Եսայեանի, Մեծարենցի, Ինտրայի, Մաննիկ Պէրպէրեանի, նոյնիսկ Զօպանեանի անուններուն կապուած, որուն կու գայ բարդուիլ Նազարեանցի խաչուած Երազներուն եւ «Հայ Կին»ին հրատարակած քերթուածներուն թելադրանքը: 1938–ին Բալըճեանին կը գրէ Ճանճիկեան: «Միայն իմ ապրումներս արձագանգ կը գտնեն գրչիս տակ եւ ինչ որ կը գրեմ ատոնց խտացուած արտաբերումն է», բայց ստոյգ է նաեւ որ այդ գրուածքներուն մեծ մասը՝ «Գիշերային»ը, «Կարօտ հիւանդագին»ը (էջ 46–47), յուշատետրէն քաղուած հատուածները հարկատու կը մնան արձակ քերթուածի կաղապարին և թեմաներուն: Գրուածքներուն թուականները այլապէս շահեկան են, քանի որ կ'երկարին 1938–էն 1942–ի միջեւ:

Առաջին շրջանի քերթուածներն ալ յարաբերութեան մէջ են Մեծարենցի բայց նաեւ Զարիֆեանի հետ: Այսպէս՝ «Որբուհի»ն (14), որ ըստ իս հազուագիւտ քերթուած մըն է Ճանճիկեանի մօտ, քանի որ «ազգային» թեմա մըն է որ խնդրոյ առարկայ կը դարձնէ, կը սերի Մեծարենցեան տողերէ·

«Քոյր··· մօտեցիր, կը դողայ հոգիս· / տո՛ւր ձեռքդ զուռատ, / հոգեվարքն հոգիիս ձեռքիդ վրայ / համբոյրի մը մէջ պիտի մահանայ: / ··· / Քո՛յր ապա այլեւս բաց թող ինձ / որ վրէժի ու յոյսի հունտերը սերմանեմ» (էջ 51):

Քերթուածը կը յուշէ Մեծարենցի ծանօթ «Երգ»ը «Քո՛յր մօտեցի՛ր կրակին» տողով սկսող, թերեւս ալ մասնակիօրէն Զարիֆեանի «Որբուհին՝ Որբին», ուր դժուար չէ գտնել բառային նմանութիւններ (15):

Զարիֆեանի անունը տրուած է յաճախ ամէն անգամ որ փորձը եղած է պոլսահայ ժամանակակից ոտանաւորը առնչելու արեւմտահայ բանաստեղծութեան: Փաստերը բացակայ կը թուէին ինծի: Ճանճիկեանի առաջին շրջանի քերթուածները կը բերեն ատոնք:

Այսպէս «Սպասում» (էջ 60), «Մինչեւ մթնշաղ» (էջ 61), «Իրիկունը վերջին» (էջ 132) եւ դեռ շատ ուրիշներ Ճանճիկեանի քերթուածները կը դնեն Զարիֆեանի գեղագիտութեան հունին մէջ: Առընչութիւնը անկասկած ունի «հոգեկան» ալ պատճառներ, քանի որ մահուան անձկութիւնը եւ մահացու հիւանդութիւնը հասարակաց վիճակներ ու թեմաներ են: Օրինակ մը բաւ է «Դժոխային» կոչուած քերթուածէն, ուր Զարիֆեանի բանաստեղծութեան բոլորովին ներհակ տարր մը կը մտնէ յանկարծ·

«Դուրսը, / կու լայ տրտմագին / կը սարսէ իմ գլուխը զոր պատուհանին եմ հպեր, / Դուրսը ցուրտ է ու խաւար: / Խենթեցած, կոյսերու պէս հովեր կ'անցնին· / Դուրսը կու լայ տրտմագին··· / Արտորա՛ Հայր··· / ··· / Ու այս խաւար ժամերուն / Չկայ տենչ մը մտերիմ / Զոր իմ սրտիս պսակեմ / Քանզի սրտիս դռներէն / Սեւ թիթեռնիկ մը հոգիս / Կը սուրայ անյայտ սահմաններ···» (էջ 57):

Քերթուածը, որ Ճանճիկեանի ամէնէն երկարն է, երկու էջի վրայ ընդլայնուող, տեղն է մէկ կողմէ Զարիֆեանով իր աւարտին հասած բանաստեղծական գեղագիտութեան մը, որ կը սիրէ դուրսն ու ներսը միախառնել, հեռաւոր սարսուռներ ու մթին աշխարհի խորերէն եկող, չըսուող զգայութիւններ թելադրել՝ իմաստը տարուբերելով լոյսին ու խաւարին միջեւ ստուերի մը պէս: Արդ՝ ճիշդ այս ոլորտին մէջ է որ կը մտնէ հօր դէմքը եւ անով քերթուածը խնդրոյ առարկայ կը դարձնէ «հայր», «արիւն ու քրտինք»ի՝ աշխատանքի հարցը: Այս եւ դեռ ուրիշ քերթուածներու մէջ, ամէն անգամ որ Ճանճիկեան կը փորձէ երգային ոտանաւորի կաղապարը, յանգի, չափի ու ձայնային ստեղնաշարի կիրարկումով՝ որ կատարելութեան մը կը հասնի Տէրեանով եւ Զարիֆեանով, քերթուածը կը կաղայ: Ճանճիկեան գոյնի, ձայնի (ձայնային գոյնը), քերթողական տողի երաժշտական կառուցուածքի, նոյնիսկ անսովոր պատկերի բանաստեղծ չէ: Հասկնալի է թէ ինչո՞ւ իրապաշտութեամբ փորձը կ'ըլլայ զանցելու այս «պակասը», զայն վերածելու տկարութենէն անդին ուժի:

Իրապաշտութիւնը կանխող շրջանը Ճանճիկեանի արտադրութեան մէջ շահեկան է ոչ միայն անով որ միջգրութենական յարաբերութիւններու հանգոյց մըն է դէպի արեւմտահայ ոտանաւորը, այլ անով որ Ճանճիկեանի Եսը, Մեծարենցի, Զարիֆեանի նման, տարուած է մահուան տագնապին մէջ: Սա տղայական ու վիպապաշտ թուող տողերը հարկ է զետեղել արդէն Եսը բանող ու քայքայող ձգողութեան մէջ·

«Մօտեցիր հեղ մըն ալ փաթթուինք մենք իրարու / լուսինը մեր գլխին / լոկ նարօտ մըն է մահուան··· / Քալենք / Ծով, դաշտ, լեռ, ձոր ու բլուր» (էջ 53):

Մէջբերուած երկու հատուածներուն հակադրութիւնը բացարձակ է եւ վերջին երկու տողերը կը կազմեն տեսակ մը հակաթոյն նախորդ պարբերութեան, որ եղերական շեշտ մը կը ստանայ, երբ դրուի մահուան փաստին հետ: Մութը, խաւարը, առաւելագոյն պարագային մայրամուտը սիրելի պահեր կը թուին այդ Եսին: Ինչ որ Մեծարենցեան աւանդութենէն կը բխի: Ճանճիկեանի առաջին շրջանի բոլոր քերթուածները ուղղակի կամ անուղղակի կերպով մահուան կը յղուին եւ հասարակ տեղիքին տակ կը բանան քայքայումին ու վախճանին ողբերգութիւնը: Այսպէս «Մայրամուտ» խորագրուած քերթուածը կը թելադրէ·

«Սրտերը առագաստ բացած / հորիզոնը կը ճեղքեն··· / Ու իմ սիրտս / յոգնած երգի մը նման / – Ու իմ սիրտս / հոգեվարք – / մեռած լճի մը հանգոյն / ձայն կու տայ, ալիք կու տայ / լռութեան մը խորքերուն»:

Չափազանց խորհրդապաշտ այս պատկերակերտութիւնը կը գտնուի նոյն շեշտով «Իրիկունը վերջին» քերթուածին մէջ, եւ կը թարգմանէ անձին տրամը: Այս պատկերակերտութիւնը կ'այլակերպուի անշուշտ յետագայ տարիներուն, «իրապաշտ» բանաստեղծութեան գեղագիտութեան մէջ, սակայն մահուան անձկութիւնը, անոր մէջ բանտարկումի վախը տիրական կը մնան գրեթէ ամէն տեղ Ճանճիկեանի քերթուածներուն եւ կը յայտնուին անսպասելի տեղերու մէջ: «Գովք հողին»ը որ բանաստեղծին ամէնէն աւարտուն էջերէն մէկն է, քայքայման տագնապն է որ կը գրէ նորէն·

«ու օր մըն ալ / երբ դուն օթեւան պիտի ըլլաս մեր մարմինին / մեծ բանաստեղծ–

●►

ներ / քեզի համար / քերթուածներ պիտի գրեն / էրենկ մեզի / քու ծոցիդ մէջ պիտի ըլլանք» (էջ 113) :

Հարկ է չմոռնալ, որ քերթուածը «գովք» մըն է հողին, գովքը ուրեմն՝ ոչ միայն կեանքին այլեւ մահուան :

Ուրիշ տեղ, «Մեկնումը» քերթուածին մէջ նորէն կը պատմուի նոյն տաղնապը, թէեւ նորէն քերթուածի կաղապարը փոխուած է ․

«Մայր / ինչո՞ւ աղբարիկս ուրիշ տեղ գնաց / եւ մենք մեր տունը մնացինք / գացած տեղը անուն չունի մայր / ըսէ ինծի...» (էջ 136) :

Այս անսեթեւեթ քերթուածը կը թուի ըլլալ անշուշտ միշտ խորհրդապաշտ գետինէ․ երկիրը որ անուն չունի, մահը՝ որպէս բացակայութիւն (15) : *Սակայն թեմաները փոխադրուած են տեսակ մը տրամախօսական միջոցի մէջ, ուր տղայ մը կը խօսի մօր՝ մանուկի բերնով եւ մանուկի բերնով կ'ըսուի այն որ երբեք չըսուիր : Կարեւոր չէ գիտնալ թէ մահուան անձկութիւնը Ճանճիկեանի անձի՞նն է թէ ոչ, կարեւորը այդ անձկութեան արիւնոտ ներկայութիւնն է, որ կը թափանցէ յաջող կամ ձախող տողերէն :*

Գովք հողին

Ճանճիկեանի մօտ Եսին տաղնապը, քայքայումին սարսափը եւ մղուած է շատ գիտակից կերպով, «իրապաշտ» բանաստեղծութեան օրէնքով, աւելի ճիշդ՝ բանաստեղծութեան ու քերթուածի իսկ օրէնքով : Արդարեւ՝ Ճանճիկեանի Եսը աչք մըն է, Մեծարենցի նման, եւ դարձած է աշխարհին : «Ոտքերս» քերթուածին մէջ փողոցները Թափառողը կ'ըսէ խօսքը ուղղելով ոտքերուն ․

«աչք է սա / կ'ուզէ տեսնել բոլորը բոլորը ու չի յագենար» (էջ 117) :

Քերթուածը, որ անշուշտ ոտքեր ունի —ահա յաւելեալ պատճառ մը խօսելու ոտքերուն մասին—, կը մտածուի որպէս «գովք» կամ «ներբող» : Հողը, հացը, շոգին, հովը, քաղաքին բոլոր «գեղեցիկ վայրերը» աշխարհի տարրեր են, որոնց տարնչուած է Եսը «սէրով» : Քիչ անգամ կը հասկնանք բանաստեղծներուն «սէր» կոչածը, որ յաճախ զգացական բան մը կը կարծենք : Բայց մեր տաղնապը կը սկսի երբ անոնք կը խօսին հովու, ծովու, ծառի կամ շոգիի սէրէն, քանի որ անկարող կը դառնանք մտածելու այս «սէրը» որ քերթուածին ընդմէջէն կ'երթայ դէպի անոր խուզարկած առարկան : Քերթողական սէրը կը գտնուի ներբողին կամ գովքին մէջ : Ներբող ու գովք, անունները բանաստեղծական հին տեսակներու, խօսքի կերպեր են, որոնք առարկային բարեմասնութիւնները կ'ըսեն, առարկան կը բերեն ոչ թէ իբրեւ առարկայ այլ իբրեւ յայտնութիւն : Աշխարհի տարրերը «մեզ կը տանին քերթուածի/աշխարհներ» *կը գրէ բանաստեղծը* (էջ 119) : *Անոնք պատրուակներ են խօսքի : Բանաստեղծը քերթուածն է որ կը սիրէ, այսինքն՝ կը բացուի առարկային, կը տրուի անոր, կ'ընդունի զայն, կը հիւրընկալէ ու կը պատուէ : Հասկնալի է թէ Ճանճիկեանի Եսը գոչէ ․*

«առաւօտները սիրածիս չափ / կը սիրեմ նաեւ տաք օդերը / աղուոր շոգի ներմակ պարիկ / ինծմէ գովք մը / թող ըլլայ քերթուած մը քեզի / քեզի շատ պարգեւներ հարկ է...» (էջ 118) :

Այս տողերը եւ բոլոր գովքերը անհեթեթ խօսքեր կը դառնան եթէ «իրապաշտ բանաստեղծութիւն» յղացքը ըմբռնուի միայն իբր ընկերային եղելութիւններու գըրովի փոխադրութիւն : Աւելին՝ «իրապաշտ բանաստեղծութիւն» կոչուածը կը դառնայ բոլորովին զուրկ որեւէ բովանդակութենէ, եթէ նկատի չառնուի տառացի «իրին-պաշտումը» : Ես վստահ չեմ, որ «եղելութիւնները եղածին պէս ցոյց» տալու ծրագիրը նշանակութիւն մը ունի, երբ մոռցուի այն «գոյութենական բացուածքը» որ քերթուածը կը տանի դէպի եղելութիւնները, զանոնք դարձնելու համար «եղածին պէս» : Քերթուածը կ'ըսէ ինչ որ է եւ կրնայ ըսել ինչ որ է, միա՛յն այն ատեն երբ կը սիրէ ինչ որ է իբրեւ ինչ որ է :

Ճանճիկեանի մօտ Եսին տաղնապը, քայքայումին ետ-մղումը ամօթխածութենէ կամ նման բարոյա-զգացական կեցուածքէ մը չի գար, կը կարծեմ : Եսը դէպի դուրս, դէպի աշխարհ տարնչուած է ներքին, այլապէս խռովիչ ու յուսահատ ճիգով մը : Այլ խօսքով՝ հովը, շոգին, հացն ու հողը եւ բոլոր ընկերային եղելութիւնները Եսին բացուածքն են դէպի ուրիշութիւն եւ քերթուածին սահմանումը՝ ուրիշութեամբ : Հետեւաբար ընկերային երեւոյթներուն փարելու «գեղագիտութիւնը» իբրեւ իրապաշտ բանաստեղծութիւն իր մեկնակէտը ունի մահուան անձկութեան, հոն բանտարկըւելու սարսափին մէջ : Եսի այս օրինավիճակն է որ կը թելադրէ հետեւեալ տողերը ․

«Ճախարակէն քակուող թելին պէս կը քակուի գիշերն յամրընթաց օրերու ճախարակէն, մինչ տենչանքի արցունքները կը սահին, անոնք որ ինծ պէս ուխտաւոր են եղած Արեւուն... Լոյսին» (էջ 47) :

Լոյսի ուխտաւորը կը սերի ուղղակիօրէն Մեծարենցէն ու Զարիֆեանէն : Սակայն Ճանճիկեան կը սկսի իսկապէս ու կ'ինքնանայ, միայն երբ արեւուն մէջ տարբեր կը փորձէ դնել ու նախորդներու երազուած լոյսի շրջանակին կը զետեղէ մերթ չոր ու ցամաք, մերթ խիտ ու թելադրական առարկաներուն գովքը : Մահուան անձկութիւնը չէ փարատած անշուշտ, այլ կը բացուի դուրսի մը վրայ․ եւ այն ատեն ամէն ինչ կը փոխուի : Ահաւասիկ Ճանճիկեանի իրայատուկ հողը :

ԳՐ. ՊԸԼՏԵԱՆ

1.– Աշխատասիրեց Ռուբէն Մաշոյեան, Հրատ. Սահակեան Սանուց Միութեան, Իսթանպուլ 1990, 144 էջ : Ցկումները եւ էջաթիւերը կ'երթան այս հատորին :

2.– Բոլոր տեղեկութիւնները կը քաղեմ նշուած հատորէն : *Օրէ Օր*ին մասին յօդուածներ ունին Ե. Կոպէլեան (Դէպի Լոյս, Պոլիս, 1950 թիւ 1), Հ. Գալուստեան, (Նոյն, թիւ 17), Ռ. Մ. (Հանդէս Մշակոյթի, Ապրիլ 1950 եւ ուրիշներ :

3.– Շահեկան է դիտել տալ, որ Խրախունի «առարկայական խորհրդապաշտութեան նուիրուած իր յօդուածներուն մէջ («Թօ»ի, «Սան»ի մէջ յիսունական թուականներուն) չի խօսիր Ճանճիկեանի մասին : Կը թուի թէ միայն «Իսթանպուլահայ գրականութիւն առարկայական իրապաշտութեան ուղիով» յօդուածին մէջ կը գրէ սովորական դարձած բանաձեւը․ «շարժումին նախակարապետները հանդիսացող Կարպիս Ճանճիկեանն ու Հայկազուն Գալուստեանը...» («Կամ», Փարիզ, 1986, էջ 18) :

4.– Նկատի ունիմ՝ *Համայնապատկեր հանրապետական շրջանի իսթանպուլահայ գրականութեան*, Պոլիս, 1957, էջ 242–246 եւ *Իսթանպուլահայ բանաստեղծներ*, «Հանդէս Մշակոյթի», թիւ 35–36, Մայիս 1967, էջ 23–25 :

5.–«Մեր ըմբռնումովը այս նոր գրականութեան յառաջապահն է Կարապետ Ճանճիկեան», տես «Վաղամեռիկ Բանաստեղծ Կարապետ Ճանճիկեան» «Ջուարթնոց», 1962, Մարտ 15, թիւ 11–12 (յայտնի չէ թէ ինչո՞ւ Բալուեան «Կարապետ» կը կոչէ բանաստեղծը, երբ ձեռքին տակ ունէր «Օրէ Օր»ը․ կ'ենթադրեմ որ թիւրիմացութիւն մըն է ասիկա : Բալուեանի յօդուածէն կը տեղեկանանք այս նամականիի ստեղծման պայմաններուն մասին : Բալուեան չորս անտիպ նամակներ եւ չորս այն ատեն անտիպ եղող քերթուածներ կը հրատարակէ նոյն տեղ :

6.– Ճանճիկեան կրնար Թօփալեանի գործերէն կարդալ մամուլին մէջ, օրինակ «Առաւօտ»ը, Խաչիկ Ամիրեանի «Ովասիս» տարեգիրքին մէջ լոյս տեսած 1938–ին (էջ 99–100) :

7.– Որդեգրած եմ նոր հրատարակութիւնը, բայց պէտք է նկատել, որ Բալուեանի հրատարակութիւնը ունի աւելի կանոնաւոր ու խնամուած կէտադրութիւն մը, մինչ պոլսականը կը բաւարարուի քառեակներու վերջակէտով :

8.– *Անջրպետի մը Գրաւումը*, Փարիզ, 1928, էջ 8 :

9.– Բառը Խրախունիինն է, տես «Կամ», էջ 19 :

10.– Տես Ա. Ճիւմպիւշեան / Խրախունիի «Մայր գիծը» յօդուածը «Թօ»ի մէջ, 1959, թիւ 2, էջ 20 :

11.– Թրքերէնի եւ մանաւանդ թրքական գրականութեան անբաւական իմացութեան պատճառով՝ այս յօդուածի սահմաններուն մէջ նկատի չեմ առներ *Պալքըս*ի քերթուածները : Նոյնպէս չեմ կրնար անդրադառնալ թրքերէնէ այս անգքին բազմիմաստութեան, քանի որ առարկայական տուեալները կը պակսին հատորին մէջ :

12.– Տես Ե. Կոպէլեանի «Կ. Ճանճիկեան եւ Օրէ Օր» յօդուածը, «Դէպի Լոյս», 1950, Թիւ 1, էջ 2 :

13.– Այս արձակ քերթուածը չեմ գտած *Ճանճիկեանի հետքերով* հատորին մէջ, կը գտնեմ Բալուեանի նշուած յօդուածին մէջ :

14.– Բալուեան այս քերթուածը տպած էր յիշուած յօդուածին կից, սա տարբերութեամբ որ քերթուածը բաժնած է երկուքի :

15.– Զարիֆեանի *Ամբողջական Գործերուն* խմբագրութիւնը (Պէյրութ, 1956) որ այս քերթուածի ստեղծման (1918) մասին նօթ մը ունի (էջ 246) դժբախտաբար չի նշեր անոր ե՞րբ եւ ո՞ւր տպուիլը առաջին անգամ : Հաւանական է որ Ճանճիկեանի ծանօթ էր քերթուածը : Այլ հարց՝ որ շատ մը մանրամասնութիւններ կը բխին ազգային հասարակ տեղիքէն :

16.– Քերթուածը կը յիշեցնէ Մեծարենցի «Մահը» (Մանուկները կը խօսակցին) քերթուածը եւ նոյնին «Անանուն»ը :

Գ. Պ.

---

les illusions perdues

Il y a trente-sept ans, Joseph Hayes adaptait son premier roman, *The Desperate Hours*, à la scène. Un an plus tard, William Wyler le transposait à l'écran, Logique hollywoodienne oblige, cela fit trois succès. Aujourd'hui, avec la particiuation de Hayes au scénario, Michael Cimino, né en 1937 (coïncidence des nombres), en a fait un film (*La Maison des Otages*, en français). Un western, exactement, puisque le huis-clos théâtral s'est transformé en drame de l'espace.

Grâce à la complicité de Nancy Breyers son avocate, Michael Bosworth s'enfuit du tribunal où il est jugé dangereux criminel. En attendant qu'elle le rejoigne pour traverser la frontière, il prend en otage une riche famille américaine sur le point de se séparer. L'argument est classique, le dénouement basé sur le confort social : la famille se ressoude, l'avocate amante est traumatisée, le criminel tué. Mais l'auteur de *Heaven's Gate* (La porte du Paradis) et *Year of the Dragon* (L'année du Dragon) ne filme pas cela. Sa morale est à la fois plus ferme, plus inventée et plus neuve. Le couple magnifique formé par Mickey Rourke et Kelly Lynch sera éternellement innocent et irresponsable pour nous et pour l'auteur, coupable seulement aux yeux bandés de la justice. Il ne s'agit pas pour autant du thème de l'homme ordinaire plongé dans une aventure sanglante qui le dépasse, mais plutôt, comme chez Balzac, des sentiments poussés jusque leurs extrêmes conséquences physiques.

Aux deux bouts du film, Michael Bosworth prend violemment Nancy Breyers, debout, contre un mur. Au palais de justice ou dans la maison bourgeoise, le lieu est clos, sombre, policé. Les deux scènes —en réalité deux plans— collées ensemble ne dépassent pas dix secondes. Pour Michael Bosworth, ces quelques secondes où il vit sont le temps que dure l'éternité. Car la première séparation avec Nancy Breyers n'est qu'un sursis jusqu'à la seconde : sa mort. Entre les deux, pour filmer l'attente d'un criminel qui sait pertinemment qu'on ne vit pas d'espoir. Michael Cimino a eu une magnifique idée de mise en scène. Le sentiment d'oppression, dans la maison des otages, ne vient pas de l'existence physique des murs et du toit. La villa, reconstruite en studio, a permis des mouvements d'appareil amples et précis. Mais la violence du huis-clos et l'angoisse des protagonistes se libère dans les grands mouvements qui sillonnent l'espace américain. Si Michael Cimino avait joué sur les oppositions intérieur/extérieur, mobilité/mouvement, oppression/liberté, le résultat aurait été agaçant et grossier. Telle qu'il l'a conçue, au contraire, la mise en scène est aussi claire, inexorable et décisive que la différence entre le jour et la nuit, Nancy Breyers et Michael Bosworth, la maison et le monde. A tel point que parfois, à la faveur d'un reflet trop brillant du soleil dans la carrosserie d'une voiture fonçant dans le désert, entre un ciel lourd à force d'être bleu et du sable qui colle à la peau, c'est dans l'espace que le sentiment d'aliénation devient le plus grand.

Si chacun se définit par la manière dont il cède ou non à ces instincts, Kelly Lynch cache une ambiguité fondamentale. Celle que Mickey Rourke attend lui donne beaucoup d'amour et le conduit à la mort, mais semble lui être fatale malgré elle. Dans *The Grifters* (Les arnaqueurs) de Stephen Frears, Angelica Huston, tendre mais déterminée, aura un geste fatal pour son fils, malgré elle certes, mais conséquence logique de sa détermination. Dans *Desperate Hours*, c'est l'être entier qui est en cause : «Elle a la tête entre les cuisses» dit un flic de Kelly Lynch. Au commencement, après la course saisissante de la Jaguar dans le désert, Michael Cimino filme d'abord le visage de la femme, puis ses jambes. Lorsque l'on découvre enfin le corps dans sa totalité, on ne peut s'empêcher de crier «Cette femme est le démon!». Peut-être à cause du gouffre qui sépare son regard triste et effaré de sa démarche arquée et provocante, et de l'impression de fragilité cruelle qui s'en dégage. Michael Bosworth a dû beaucoup aimer cette ambiguité.

Il y a deux plans, encore, dont je voudrais parler. Dans le premier, au début du film, entouré de grilles, Michael Bosworth arrache le revolver que Nancy Breyers cache contre sa cuisse droite. Si l'on n'avait pas vu auparavant l'actrice courir de sa drôle de démarche dans le désert et dans la ville, malgré la rapidité du geste et le timbre du son, jamais ce plan n'aurait été aussi marquant. Dans le deuxième, à la fin du film, Michael Bosworth est debout, immobile, devant la maison, puissamment éclairé d'un hélicoptère par la police. Sur son corps apparaissent des centaines de taches lumineuses rouges, qui sont autant de fusils pointés sur lui. Il ne doit pas bouger. Mais sûrement il bouge, même si l'on n'a rien vu, car en un dixième de seconde son corps est déchiqueté, si vite que pas encore tombé, il est déjà mort. Entre la vision de ce plan et celle du cinéaste Michael Cimino cerné par les studios hollywoodiens (en 1979, *Heaven's Gate* avait coulé les Artistes associés), il n'y a qu'un pas. Puisse-t-il malgré tout continuer à nous offrir des films aussi fascinants que ce *Desperate Hours*.

François MESTOUDJIAN

Imprimé sur les Presses du Journal «HARATCH» — 83, Rue d'Hauteville - 75010 Paris Commission Paritaire: N° 55935

ԿԻՐԱԿԻ
ՅՈՒՆԻՍ 2
DIMANCHE
2 JUIN
1991

LE NUMERO : 4,00 F

ՅԱՌԱՋ

ՄԻՏՔ ԵՒ ԱՐՈՒԵՍՏ

Թիւ 161

ՀԻՄՆԱԴԻՐ՝ ՇԱՒԱՐՇ ՄԻՍԱՔԵԱՆ

HARATCH

LE PREMIER QUOTIDIEN ARMENIEN EN EUROPE-FONDE EN 1925
DIRECTRICE: ARPIK MISSAKIAN

83, RUE D'HAUTEVILLE — 75010 PARIS
TEL. : 47. 70. 86. 60 — TELEX : HARATCH 280 868 F
— FAX : 48. 00. 06. 70 —

C.C.P. PARIS 15069-82 E

ԲԱԺԱՆՈՐԴԱԳՐՈՒԹԻՒՆ
Ֆրանսա : Տար· 800 Ֆ· — Վեցամսեայ : 410 Ֆ·
Արտասահման : Տար· 1·100 Ֆ· (ամէնօրեայ առաքում)
950 Ֆ· (շաբաթական առաքում) — Հատը : 4,00 Ֆ·

66րդ ՏԱՐԻ — ԹԻՒ 17.549
Fondateur SCHAVARCH MISSAKIAN
66e ANNÉE — No 17.549

ՄԻԵՒՆՈՅՆ ԾԱՌԻ ՏԱՐԲԵՐ ՃԻՒՂԵՐԸ

Գրեց՝

ՎԱՐԴԱՆ ՄԱՏԹԷՈՍԵԱՆ

Արեւմտահայերէնի եւ արեւելահայերէնի մերձեցումի հարցը այնքան հին է, որքան անոնց բաժանումը: Լիակատար ներկայացումի պարագային (գոնէ յիշողութիւնները թարմացնելու համար՝ խիստ շահեկան գործ), վստահաբար քանի մը հատորներ կ'ունենայինք: Բայց եւ այնպէս, խնդիրը շարունակուած է արծարծուիլ մինչեւ օրս եւ, յատկապէս ներկայ ժամանակներուն, երբ կարծես կրկին կը բարձրանայ «ազգային հրամայական»ի ատեանին (մեսրոպեան ուղղագրութեան վերականգնումի հարցը արդէն քաղաքական կուսակցութեան մը ծրագրին մէջ ներմուծուած է Հայաստանի մէջ...), բնականաբար տեղի ու անտեղի կարծիքներու հոսքը պիտի աճի: Ի հարկէ, խօսքը մտաւորականութեանն է եւ ոչ թէ քաղաքական գործիչին:

Մտահոգութիւնը շատ յստակ մեկնակէտ ունի · եթէ երկու լեզուաճիւղերը շարունակեն իրենց տարանջատումի հոլովոյթը, ապագային փոխադարձ անհասկնալիութեան հարցը պիտի ծագի: Բայց այսօր իսկ կա՛յ այդ հարցը · սովորական Արեւելահայը յաճախ չի հասկնար գրաւոր կամ բանաւոր արեւմտահայերէնը, եւ փոխադարձաբար (անշուշտ, խօսքը կը վերաբերի զանգուածին): Ուրեմն, պէտք է զանոնք մօտեցնել: Անշուշտ, Ջուլալ Գազանճեանի բանը տրամաբանութենէ զուրկ չէ · «Անհրաժեշտ է որ Հայաստանի մէջ արեւմտահայերէն եւս ոչ թէ տպուի միայն, այլ՝ գրուի՛ ու տպուի: Ժողովուրդը պէտք է այդ երկու լեզուներն ալ կարդայ հաւասարապէս՝ ինչպէս անցեալին: Խորքին մէջ նոյնն է մեր լեզուն՝ երբ չկայ տարբերութիւն բառամթերքի ու, նամանաւանդ, անցեալի ժառանգութեան: Թող ժողովուրդը հաւասարապէս կարդայ, որպէսզի յետոյ ստեղծուի մէ՛կ լեզուն» (1):

Բայց հասկնալի է, որ այդ «իրաւահաւասար ընթերցումէն» պիտի մնայ արեւելահայերէն մը, թերեւս քանի մը արեւմտահայերէն պատուաստներով, մեծաւ մասամբ՝ բառապաշարային: Քերականութիւնները չեն կրնար խառնուիլ · մէկը կը յաղթէ միւսին վրայ: Յետոյ, բառամթերքի տարբերութիւնները կարեւոր են · ապա թէ ոչ, ինչո՞ւ արեւմտահայ դասականներու գործերը բառացանկերով կը տպուին Հայաստանի մէջ (եւ անոնց բացակայութիւնը հրապարակաւ կը մատնանշուի, ի հարկին): Ուրիշ հարց, որ արեւմտահայերէն գրելը Հայաստանի մէջ քիչ մը դժուար է, ջերմանոցային ծաղիկի տպաւորութիւն կը թողու, երբ չըկայ խօսողներու միջավայր:

Յամենայնդէպս, ներկայ փուլին մէջ մերձեցումը աշխարհագրական – ժողովրդագրական տեղաշարժեր չենթադրեր, այնպէս որ հարցը կը կեդրոնանայ, Հ. Լեւոն Զէքիեանի դրոյթներուն համաձայն, գրելաձեւի (ուղղագրութիւն, տառադարձութիւն) եւ բառամթերքի վրայ (2):

Սկսինք բառամթերքէն, որ մեզ կը հետաքրքրէ բաւական մեծ չափով: Բնական է, զուգահեռ ձեւերու գոյութիւնը (արեւմտ. պանդոկ, արեւել. հիւրանոց, արմ. օդանաւ, արլ. ինքնաթիռ) մտահոգիչ չէ, եթէ նկատի առնենք լեզուի բառաշինական արտասովոր յատկութիւնը եւ երկու ճիւղերու լեզուական վարքը, ուր նորակերտումներ ու պատճէնումներ կատարուած են լուրջ անվախ ուղիներով: Յիշենք, որ «սաւառնակ» բառը (օդանաւ), որ 20–30–ական թուականներուն բաւական տարածուած էր արեւմտահայերէնի մէջ (հմմտ. Գահիրէի «Սաւառնակ» թերթը, Երուանդ Օտեանի խմբագրութեամբ, եւ Նիկողոս Սարաֆեանի «Սաւառնակ» բանաստեղծութիւնը), ներկայիս գրեթէ դուրս եկած է գործածութենէ (երբեմն անոր կը հանդիպինք պոլսահայ գրիչներու մօտ, որոնք արեւմտահայերէնի զարգացման ընթացքէն մասնակի կերպով կտրուած են), իսկ «ինքնաթիռ»ը ռուս. սամոլիոդ բառի պատճէնումն է (հմմտ. «ինքնաեռ» եւ սամովար):

Նորաբանութիւններու մէջ, աւելի մտահոգիչ է միեւնոյն բառին բազմաթիւ հայերէն ձեւերու անհակակշիռ մուտքը: Մտահոգիչ, որովհետեւ ցոյց կու տայ այնպիսի անիշխանութիւն մը, որ հասարակաց քիչ եզրեր ունի, այսինքն, դժուար թէ կարելի ըլլայ լեզուական որեւէ միտումի ընթացք տալ այսքան անորոշութեան մէջ: Պարզ է, որ այդ «հոմանիշները» հակամէտ են ժամանակի ընթացքին նուազելու, բայց շատ անգամ այդպէս չէ: Օրինակ, քոնթէքսթ բառին համար արձանագրած ենք հետեւեալ հայացումները · համադիր, դրածիր, շրջածիր, շրջարկ, համոլորտ, ընագրադաշտ, համատեքստ, կոնտեքստ: Կամ վիտէօ որուն հայերէն ձեւերէն են տեսագրութիւն, տեսերիզ, տեսաերիզ, պատկերիզ, տեսոյց, տեսաժապաւէն, վիտէօերիզ, վիտէօժապաւէն: Ասիկա կը թելադրէ, որ մամուլի լեզուն, որ գրական լեզուին գրեթէ վերջին ապաստարանն է, իր կիսաբրածոյ ու կիսագրագէտ (գրագէտ՝ արեւելահայերէնի իմաստով) վիճակէն դատ –բացառութիւնները յարգելի են–, կ'ապրի նաեւ բառապաշարային խառնարանի մը մէջ:

Մանր-մունր կէտեր կրնան թուիլ ասոնք, բայց նախընտրելի կը գտնենք զբաղիլ մե՛ր ճիւղի հարցերով, քան ժամանակ անցընել արեւելահայերէնի լեզուական իրադարձութիւններով, ինչ որ չի նշանակեր՝ անտեսել զանոնք: Եթէ մենք չյարգենք մեր լեզուն ու անոր խնամք չտանինք, ինչպէ՞ս ակնկալել այլոց յարգանքը:

Արեւմտահայերէնը վտանգուած է այսօր: Խօսքը չի վերաբերիր այս անգամ անոր կորուստին, այլ՝ արեւելահայերէնի կողմէ անկշիռ ներխուժումին: Թերթեր կը բանանք եւ ծայրէ-ծայր արեւելահայերէնի ոճերով, դարձուածքներով, կաղապարներով, յապաւումներով ու լեզուական ամբողջ մթերքով ողողուած լեզու մը կը կարդանք, որ իբրեւ թէ արեւմտահայերէնի վերածուած է: Եթէ մերձեցումը այս ձեւով պէտք է ըմբռնել, շատ ուրախալի կացութիւն մը չենք ապրիր իսկապէս: Եւ չմոռնանք, որ արեւելահայերէնը, իր հերթին, լեզուաոճական մեծ ազդեցութիւն կը կրէ ռուսերէնէն, զոր մենք ի վիճակի չենք զանազանելու:

Կան նաեւ ուրիշ պախարակելի երեւոյթներ ·

1) Հայաստանի մէջ նուիրագործուած են բառեր, ճիշդ հայացումներ, զորս Սփիւռքը կարծես կը վախնայ որդեգրելէ վերջնականապէս: Ցայտուն օրինակ մըն է «հանրագիտարան» եզրը, որուն դիմաց արեւմտահայերէնի մէջ դեռ շրջան կ'ընէ «համայնագիտարան»ը, իսկ մարդիկ սեւով ճերմակի վրայ կը գրեն · «ինչպէս կ'ըսէ հայկական համայնագիտարանը...»:

2) Հայաստանի մէջ կը հայացուի օտարաբանութիւն մը, անտեսելով արեւմտահայերէնի համազօր եզրը: Ահա թարմ նմոյշ մը · անցեալ տարուան Սեպտեմբերին, արեւելահայերէնը որդեգրեց «պատգամաւոր»ը՝ դեպուտատի փոխարէն, առանց հաշուի առնելու արեւմտահայերէնի «երեսփոխան»ը եւ մէկ բառի վրայ աւելորդ տեղը երկու իմաստներ բարդելով:

Հ. Զէքիեանի դէմ իր հակաճառութեան մէջ, Մարկ · Նշանեան շատ ուշագրաւ նշումներ կ'ընէ սթանտարտ եւ ենթասթանտարտ լեզուներու մասին (մենք կը նախընտրենք «կանոնական» եւ «ոչ-կանոնական» բնորոշումները) (3): Բայց, անդրադառնալով Պուրճ Համուտի ժողովրդական լեզուի անկարելիութեան՝ մերուելու «կանոնական» արեւմտահայերէնին (եւ զայն հարստացնելու, նորոգելու), ան կը մոռնայ Պոլիսը: Պոլսահայ մերօրեայ գրականութեան, յատկապէս արձակին մէջ, նկատելի է լեզուական շեշտ մը որ բանաւոր հայերէնէն կու գայ եւ հետեւանք է այն շարժումին, «երբ յանդուգն ու ինքնատիպ գրողներ, բանաստեղծներ, յաջողեցան գրական լեզուն վերանորոգել՝ ժողովրդականացնելով եւ տափակ առօրեային խառնելով զայն»(4): Նկատի ունինք, օրինակ, Անդան Ծօղէրի «Եւ...» պատմուածքներու ժողովածուն (Պոլիս, 1990), ուր, յարակարծօրէն, իրապաշտութեան «տեղական գոյնը» թրքերէնէն չի գար, այլ՝ խօսակցական այն լեզուէն որ առհասարակ Պոլսահայոց մօտ սովոր ենք լսելու: Այդպիսի շեշտ մը միայն ներկայ է, այսօր, Վահէ Օշականի եւ Վեհանոյշ Թեքեանի արձակին մէջ, ուր «ոչ-կանոնական» հայերէնի մը խուլ տնքոցը կը նշմարուի:

Անցնելով գրելաձեւի խնդրին, ուղղագրութեան հարցը շատ մանրամասնութեան չի կարօտիր · ուշ կամ կանուխ, դասական ուղղագրութիւնը պիտի վերահաստատուի Հայաստանի մէջ, ըլլայ քաղաքական պատճառներով կամ գիտաուսումնական շարժառիթներով: Որոշ նախանշաններ յստակ են արդէն · մեսրոպեան ուղղագրութեամբ երկու թերթեր կը տպուին, լուսանկարչական վերահրատարակութիւնները կը բազմանան, ըսփիւռքահայերու կողմէ գրուած յօդուածները դասականով կը հրատարակուին, արտատպումները եւ մէջբերումները կը պահպանեն աւանդական ձեւը եւն ·: Մընաց որ այս անցումը մէկ օրէն միւսը չըլլար: Նախապատրաստական ժամանակաշրջանի մը կարիքը կայ, որովհետեւ, ինչպէս որ մենք կը դժուարանանք 1922ի ուղղագրութեամբ «Յերեվան», «էյական» կարդալու, նոյնպէս անոնք վարժըւած չեն կարդալու «յոյս»՝ «հույս»ի փոխարէն:

Ինչ կը վերաբերի տառադարձութեան, Հ. Լեւոն Զէքիեանի առաջարկը, զոր Մ. Նշանեան երկար ու ընդհանուր գիծերով հիմնաւոր քննադատութեան կ'ենթարկէ (5), վերադարձ մըն է այն համակարգին, որ մինչեւ դարասկիզբ ի զօրու էր, յատկապէս Մխիթարեաններու հրատարակութեանց մէջ, եւ որ հիմնուած էր 5-րդ դարու գրաբարի հնչիւնական արժէքներու վրայ: Պէտք է նշել, որ Մխիթարեաններէն ոմանք շարունակած են կիրարկել այս դրութիւնը (թէեւ ոչ-հետեւողական կերպով) մինչեւ մեր օրերը:

Կ'ուզենք բանաձեւել կարգ մը առարկութիւններ ·–

1) Եթէ այդ համակարգը մէկդի ձըգուեցաւ, նոյնիսկ Մխիթարեաններու կողմէ, կը նշանակէ որ անյարմար է արեւմտահայերէնին համար: Անյարմար, ո՛չ միայն լեզուին իւրայատկութիւնը փոխելու տեսակէտէն, այլեւ ընթերցումի յաւելեալ դժուարութեան համար: Եթէ արեւմտահայ ընթերցողը, արեւելահայերէն բնագիր մը կարդալու պահուն, Բաբայեանը կը հնչէ Papaian, միայն կրնանք սպասել որ արեւմտահայերէնի պարագային Լենինգրադը հնչէ Leninkrat, ինչպէս Լիբանանը արդէն Lipanan է:

2) Գրաւոր եւ բանաւոր լեզուները հակադրող դրութիւնը ուսուցումի դըժուարութիւններ կը բերէ աշակերտին, որ պէտք է իւրացնէ կանոն մը, որով արժանթինեան Cordoba քաղաքի անունը պէտք է գրուի Կորդոբա (6):

3) Յստակ չէ, թէ յատուկ անունին ո՞ր հնչումը պիտի ընտրուի: Օրինակ, ՄԱԿ-ի ընդհ. քարտուղարի մականունը կը գրուի Pérez de Cuéllar · ինչպէ՞ս պէտք է գրել՝ Պերէզ դէ Կուէլլար (զ = z եւ լլ = ll, միայն Սպանիոյ կեդրոնը), Պերէս տէ Կուէեար (ս = z եւ ե = ll, ընդհ. քարտուղարի ծննդավայրի՝ Փերուի մէջ), թէ՞ Պերէս դէ Կուէյար (ս = z և յ = ll, Արժանթինի մէջ):

4) Հետաքրքրական է նշել, որ արեւելահայերէնը չի կիրարկեր «լատին տառերու հնչական նախնական արժէքները» (7), այլեւ՝ ռուսերէնի: Եթէ արեւմտահայերէնը դիմէ «նախնական արժէքներ»ու օգնութեան, երկճիւղումը պիտի չանհետանայ, պարզապէս նոր կերպարանք պիտի առնէ:

Կրնայ պահանջուիլ, որ արեւելահայերէնը եւս որդեգրէ այդ դրութիւնը: Բայց կրնա՞նք պատկերացնել լեզուական գործընթացի վրայ այնպիսի միջամտութիւն մը, որ հրովարտակով ի չիք դարձնէ ռուսերէնի հետ փոխազդեցութիւնը: Քիչ մը դժուար է · լեզուական կապերը սերտօրէն առնչուած են քաղաքական, աշխարհագրական, պատմական եւ ընկերային գործօններու հետ, որոնք երկարատեւ են, երբեմն՝ տեւական:

Մեր գլխաւոր առաջարկն է յարգել արեւմտահայերէնի հնչիւնակարգը, թելադրելով կարգ մը բարեփոխումներ՝ նըւազեցնելու համար անոր անբաւարարութիւնները ·–

1) «Քանի որ ս-ից, շ-ից, խ-ից յետոյ պ, տ, կ բաղաձայնները խուլ են արեւմրտահայերէնում, ուստի այդ դիրքում դրանք պէտք է տառադարձուեն p-ով, t-ով, k-ով, և ոչ թէ b-ով, d-ով, g-ով», կը գրէր Ա. Մէյէ դարասկիզբին, պատասխանելով հայերէնի լատինագիր տառադարձութեան մասին եղած հարցումի մը (8): Ուրեմն, այս սկզբունքը պէտք է խրախուսել եւ ընդհանրացնել, որովհետեւ հիմնուած է հնչիւնակարգի մէկ առանձնայատկութեան վրայ · գրել Լիխտենշտայն (Liechtenstein), Էուսկատի (Euskadi), Պախտին (Bakhtin): (Այս ինը հնչիւնախումբերու կիրառումը կարեւոր համեմատութեամբ պիտի մերձեցնէ տառադարձութիւնները առանց բռնանալու արեւմտահայերէնին վրայ (9):

2) Երբ կատարուին նոր տառադարձումներ, որոնք առնչութիւն ունին հիներու հետ, հարկ է պահպանել ընդունուած ձեւը: Օրինակ, Արժանթինի ներկայ դրամանիշը՝ austral, պէտք է գրուի աւստրալ (հմմտ. Աւստրալիա) եւ ոչ թէ աուսթրալ կամ օսթրալ:

3) Որդեգրել դասական ուղղագրութեան տառադարձութիւնը միայն ա՛յն փոխառութիւններուն պարագային, որոնք հայերէնի բառապաշարի մէջ ընդունուելու իրաւունք կրնան ունենալ, մրցակցելով ոչ-լիարժէք հայացումին հետ (օրինակ, թանձրացական – կոնկրէտ): Մնացեալները պէտք է տառադարձուին սովո-

(Շար·ը Դ· էջ)

ԹՈՒՂԹ ՉԱՓԱԲԵՐԱԿԱՆ ՎԱՀԷ ՕՇԱԿԱՆԻՆ

Սիրով, Հիացմամբ

Գրեց՝ **ԱԲՐԱՀԱՄ ԱԼԻՔԵԱՆ**

> Մոսկուայի ծուռտիկ փողոցներուն մէջ
> Մեռնիլ, երեւի, գրուած է ճակտիս···
> *Սերկէյ Եսենին*

Սիրելի՛ Վահէ, այսօր երազիս տեսայ ցայգային Սան Ֆրանսիսքոն
Եւ դեռ հեռաւոր քու աքսորանքըդ իմ աքսորիս քով,
Ինչպէս աշխարհի ծայրին, գրկուած քաղցով վագրերու,
Եղջիւր եղջիւրի հիւսած սրսփուն զոյգ մը եղջերու:

Բարեկա՛մ, մենք չէ որ ընտրեցինք այս աքսորն ի վերջոյ,
Սակայն ջանացինք, որ ան ըլլայ միշտ երկինքին նման աստուածահաճոյ:
Քուկդ եղաւ լերկ կղզեակի մը պէս, ուր կ'ապրէր բարի ոգի մը գոնէ,
Մ՚ինչ իմինիս մէջ վխտացին միայն պէս-պէս գորգոններ,
Որոնց նայուածքէն կ'եռային քարեր, թանձր քափ կապած,
Եւ դժոխքին մէջ անթրոց-ակիշով կը զգացնէին կաթսայ ու տապակ:
Գոց էր դրախտն առժամ: Տոփ ճենենն, ինչպէս շնաճանճերու պարսերը
ճանճկէն,
Կ'այրէր կուղպ կոպեր, որ ջրոտ էին դարձեր արցունքէն:
Բայց ինչո՞ւ հիմա արձակել կրկին յիշողութեան սեւ սթարով սեւ ձին,
Երբ, կ'ըսեն, «լման, լմա՛ն ժողվեցին»
Այս համատարած ու միակտուր անծայր կուլակէն
Ոսկորները ամէն, մրդէն խորիխսի պէս փուխր ու խորշկէն:

/Ու ահա ներսէս ցաւոտ խշրտուք մ'անցաւ վերստին,
Ինչպէս պարկի մէջ խին ու կոպին խոշիւնը ցրտին·
Ոսկորնե՛րս էին իմ մաշկէ պարկիս մէջը ամբակապ՝
Վէգ ու ողնայար, ձղի ու ոլոք, անրակ ու կառափ,
Չորս սեւ, ծակոտկէն, ինչպէս չեչաքար,
Կ'ալէին հիմա: Չալեցի՛ն: Մի՞թէ չարէն մոռցուած մատուռի մը մէջ
աստուածիկ մը կար,
Որուն պարտական են ոսկորներըս չեմ գիտեր որքա՛ն ատեն է ի վեր
Իրենց մութին մէջ լոյսի պէս խրուող շարժում ու հրայրք եւ մերթ ալ,
ի՛նչ փոյթ, քո՛ւթ յօդացաւեր/:

Նե՛րէ, բարեկա՛մ, ես չեմ ուզեր որ բառ ու տողերէս···
Թախծի նոճիի տերեւիկ անգամ ապակիիդ վրայ, սառած, նշմարես,
Բայց, լաւ կ'ըլլաս: Ֆեյլաի խօսք է· ուղտն իր կուտկէնը քունին մէջ անգամ
ծոծրակով կը զգայ·
Իմ անցեալըս ալ կուզ դարձաւ ինծի եւ սապատ հսկայ:
Ան սամարացող հրեշտակին պէս ծածկեց աչքերով մարմինս համօրէն,
Որ ցայգ ու ցերեկ եւ ամէնուրեք լոկ իրեն տեսնեմ, միմիայն իրեն:

Այսօր երազիս եկաւ ցայգային Սան Ֆրանսիսքոն
Իր տաճարով, շէնք շթաքարերով, ուր լոյսերն, ինչպէս հրային ցտկոն
Կը փշրեն բուրգի տեսքով եռանիստ թուրմալին ու թարկ,
Եւ օզոնը բարկ՝ շատրուանօրէն դէպի Սէնթրըլ փարք···
Օ՛ խորանարդեայ սաւառնումները այդ, սլացքներն անճիգ,
Ինչպէս մետաքսէ դերձանի ծայրին բիլ կապոցներով մանկական փուչիկ:
Եւ դալարիքի թոքերը մինչեւ ջրեզերքները ու կղզին լրթասքող,
Ովկիանոսին հետ շունչ շունչի հսկող···

Որքա՛ն ուժգին էր բաշխած պատրանքդ, օ՛ Սան Ֆրանսիսքօ·
Իմ պէյրութեան վաղ պատանութիւնս էր, զոր վայրկեան մ'իսկ քու
Դէմքէդ չկրցաւ պոկել այսօրուան երազըս անգամ, —
Պատանութիւնըս «մինչսովետական»···

Դեռ չէր խառնած իր խարշափն ու շունչը «նայիրեան բարդին»
Աստուածաշնչեան լիբանոս ծառի խիժոտ խորհուրդին,
Արեւմտահայ լեզուն էր մէջըս ու շուրջըս, ինչպէս
Այն «լուսնկափայլ ճամբայէն» հասնող ձիու դրնդիւնն ու
Բագրատունի կարշնեղ Տրդատէս:
«Հին Աստուածներ»ը (1) հիւրերս էին դեռ, բարեկամ, դոկից
Եւ ոչ թէ անկոչ այցելու, վարնոց սադրիչ ու փորձիչ:
Դեռ «Թօփալ Կարօ»-ն «թաթար եղբայրներ» չէր ջարդած լանջին
Արագած լերան,
Եւ «արիւնարբու Լոկին»-ը կացին չէր բարձրացուցած Ալիսի վրան:
Վախերըս թեթեւ երկիւղներ էին եւ ունէին դեռ
Խաժ ու լայնաբաց աչուկներ մանկան
Եւ ոչ թէ պատին սեղմուած մարդոց կապիճներէն դուրս
պոռթկացած գունդեր,
Հիերոնիմոս Պոսխին հետապնդող փորձութեան պէս յառումին նման:
Եւ ես սապատող չէի տակաւին·
Իմ ներկաս, նման բրուտի դուրգին դրուած կաւ կաւին,
Իր ձեւն հագնելու արքշութեան էր տրուած դարձդարձիկ,
Եւ ընտրելագոյն գինին էր միայն բաժինն իր փարչին···
Օ՛ խաղաղականի քղանցքատուտը քնքշօրէն բռնած դուն, նաժի՛շտ-քաղաք,
Ի՛նչ հեշտագին էր քու անաքաղաղ
Առտուն արթնցած բղձանոյշներու դէմքերով ընծաղ,
Որ քու «պէյրութեան» ծովածոցերէդ կը յառնէր արծաթ-
Քօղք մը երեսին, զոր իբրեւ հաջաղ վեր կ'առնէր յաճախ,
Ինչպէս արեւմաղ, անգայտ ամպերուն ակնթարթային հատնումէն առկախ:

Եւ խորխ կը փոխէր ովկիանոսն հեռուն
Եւ մատանիի մուգ դահանակէ մեծ ակի հանգոյն
Ճկոյթիս վրայ կ'եռար, կը խայտար, կը մարէր ապա,
Բիւր խեփորներու հիր շեփորներով արթնցընելով ափ ու ափափայ:

Յանկարծ թուեցաւ, թէ տեսայ ես զիս,
Տոռի կրծուած ու ծուատ-ծուատ քեկոր մը վիզիս,
Որուն ծայրն յուշիկ կը քաշքշուէր իմ քամակէս, ինչպէս
Խղճի խայթերու խոր հետքեր սրտի ամէն տրոփէս···
Բայց ես կայսրութեան մը օրհասական հոնչիւնն էի ափերուդ վրայ,
օ՛ Սան Ֆրանսիսքօ:

Յանա՞խ կը տեսնեն ծիածաններու ծոպեր սրսկող
Ջուրերդ ինծի պէս շուքեր տարօրէն,
Որոնք ճիւթացած կալիգուլայի ջղաձգութեան հանդէպ կը կայտռեն
Խինդ ու խնծիղի որպէս կենդանի
Այլակերպութիւն ու խորհրդանիշ:

Եւ սակայն մի՞թէ,
Սարսելով ներքին մլար ու մութեր,
Եւ նստած ահա սա, սա՛ պարեխին,
Ուր կը քթուի փրփուրը կարծես, նման տառեխին,
Չեմ նշած այս պերն օրուան դէմ, որով
Արբշիռ՝ կը ճախրեն ճայեր ու որոր:
Մի՞թէ ալեւոր սառնամանիքին,
Վանելու համար սոսկումի ամէն սարսուռ ու որքին,
Չեմ որոճացած պեւածազիդ ծառաքոսն հիւթեղ,
Տամկաւուն դունչով պոկոտելով զայն, ինչպէս որմզդեղն:
Մի՞թէ սիւքիդ տակ, սպասումներուս քարայրէն ծագած,
Չէ խառնչացած ձիւներու ձագար,
Կայլակելով զէթ ձնծաղկի մը վրան
«Կաթիլ մի կաթին» լոյսի կուսութեան···

Սիրելի՛ Վահէ,
Երախտապարտ եմ մեր ծանօթութեան համար, որ վիհէ
Հանուած զաղտակուր մը կարծես ըլլար, —
Բռնութեան ամէն տարուան հետ սուզուած պլուցքներն ի վար:

Երախտապարտ եմ վաթսուն երեքին ձօնով մը ընտիր քու դրկած
ջղուտ «Քաղաք»-իդ համար,
Զոր, երկբայելով անոր վերացիկ կողքի նկարին· —
— «հիւլէական սեւ սունկե՞ր են, թաթա՞ռ»
Տարի մը յետոյ յանձնեց ինձ Չեկան,
Խիստ պատուիրակելով, որ լոկ ես կարդամ, ուրիշին չտամ, —
Ի հարկէ բացի իրմէն, որ քիչ անց՝ կարծես զղջացած, վերստին եկաւ: —
/ Խե՛ղճ գրաքննիչ, անշուշտ, հայազգի եւ կուսակցական:
Միմիայն Աստուած գիտէ, թէ քանի, թէ քանի՛ անգամ
Գրքիդ էջերը շրջելու առեն յօնքերն իր ճակտին թռան ու իջան
Քու բաց բառերէդ, լորուստներու պէս թունդ ու անակնած,
Որ միակն էին անկասկած, ուր ան չէր տեսներ «թաքուն» մտքերու ակնատ, —
Տարիներ ամբողջ անոր քո՛ւն լեզուն,
Իբրեւ պատի թերթ, ագիտկայ, լօզունգ··· /:
Երախտապարտ եմ կշռաքարերուդ համար, զորս դիր «Նժար»-իս դիմաց(2),
Խախտելով խոփած կշիռներ, բայց եւ սթափեցնելով հսկումներ թմրած:

Երախտապարտ եմ քու այս գեղանիստ քաղաքիդ համար,
Որ քեզմով դարձաւ հեռու ծովափի մը մէգէն յառնող ձեռք մը թափահար,
Որու մատներու ջրիմուռներուն մանրիկ ծփանքին ժամադիր հոգիս
Սպասեց երկա՛ր՝ այնքան, որ խորդաց «դարերու ճամբորդ» խպլիկ մը,
ինչպէս սիպերեան աքիս:

Երախտապարտ եմ քու խուցին համար,
Իմ լեզուէս ինկած պախուրցին համար, պարխուրցի՛ն համար,
Որ, ի՛նչ աղուամազ, ստե՛ւն հոգիիս փշաքաղելով չոր սէզի հանգոյն,
Ընդերքներուս մէջ աւելի տաքցուց ու շտապեցուց
Բերրի տրտմութեամբ ի մի տարմուած քաղցրութիւններու գարնանային չուն:

Երախտապարտ եմ եւ մեր զրոյցին համար վաղնջուց,
Որ տարիներու մեծ լռութեան մէջ պտղունց առ պտղունց ու մերթ կում
առ կում
Կուտուելով, ինչպէս մոնազնի մը ծեր աշտուն պլիւրին խորշը ժայռափոր,
Ամրան խնողուած մարագի մը պէս յորդեցաւ այդ օր···

Օ՛ յստակ է ա՛լ· ես պիտի մինչեւ վերջին իմ րոպէն
Չդադրիմ բնաւ լռիկ ողբալէ, ինչպէս Նիոպէն,
Որ ճակատագրիս նժոյգը Մասեաց շուքին չծնաւ
Եւ առջի օրէն չվարգեց զարգուն, յագեցած անոնց ջուրովը ձնան:

Երանի՛ անոր,
Որու գոյութեան կածանը, թէկուզ դէպի Գողգոթա,
Իր առասպելեալ եւ անմիջական նախնեաց նշխարքը քերելով կ'երթայ
Եւ իր աւարտին կը հասնի միշտ հոն,
Ուր երկրայնութեան փառքը կը բուրեն մուրտ ու բրաբիոն:

Երանի՛ անոր,
Որ հանապազօր
Ունի իբրեւ կուժ, լիսեռ ու ջրհոր
Կաւն իր նախահօր:

Երանի՛ անոր, որուն իր շիրմի
Խոտերը միայն կը յայտնեն, կ'երգեն, կը հծծեն մեղմիւ,
Թէ հողն այն, ուր ինք ծնաւ, ապրեցաւ, մեռաւ եւ զոր լուռ
Ու առհաւօրէն սիրեց ամենուր,
Իր Հայրենիքն էր,
Ծննդավայր, տուն
Եւ յիշատակնե՛ր ու յիշատակնե՛ր···

Եւ ծործորներու ծոյլ ծմակներէն ու ամայքներէն
Ծովափ իջնելով, նաւ նստան մարդիկ, զորս ներիներու դիմակով նեռեր
Առաջնորդեցին Յիշատակներու Երկիրը դէպի,
Կէս ճամբուն վրայ քառահերձելով մոգ ու մարգարէ, քերթող ու դպիր:

Նաւու ցռուկին կարթի պէս խրած խարիսխի ժանգոտ շղթային կառչած
Մակընթացն, ինչպէս խրտչած, փրփրերախ ու տրմուղ արջառ,
Ծովու բացերէն քաշեց, վեր բռնեց, շպրտեց նաւը զութին այն Լերան,
Որ ըսեր էին, թէ հաց է կենաց, ջուր աղբերական,
Հաց՝ յաւերժութեան մարմարիոններուն նաշիհէն շաղուած,
Ջուր՝ երկինքներու մանկութեան խորհուրդ ու առեղծուած···
Յանկարծ թուեցաւ ափ իջնողներուն, թէ հով մը երան-երան եղելով,

Պահ մը լեցուեցաւ ծանօթ շուքերու ջերմիկ շշուկով ու առապելով:
Պահ մը, պա՛հ մը լոկ: Ա՛լ չփչեց այդ քամին ժամանման.
Քամի՞ էր արդեօք, որ անցաւ ամբողջ առհաւութեան մը ոգիին նման:

Սեւկեւիլի թոյլ դոնդողի մը պէս տժգոյն էր օդը եւ դողդողագին.
կարծես թռչերու մէջ կը սպրդնէր, քուելով վախի վիրոտ վարակին:

Թխիտով իւղած ու կարկատանոտ մոյկեր զգեցած ամառն առաքուր
կը ճզմէր խոտ ու խոզաններու մէջ ջորեակ ու կիտուռ,
Մինչ բազմութիւն մը, փրթելով Լերան անտառին խորէն,
Զգոյշ մօտեցաւ աղապատանքի պէս երկչոտ կեցած մարդոց այդ նորեկ:
– Այ բարո՛վ տեսանք, – լսուեցան միայն հատուկտոր ձայներ,
Յետոյ՝ լռութիւն ու խուլ եռուզեռ:
Նոյն հետայն նչեց զուռնա մը սուրսայր, եւ պարը, ինչպէս տանիքին
փռուած գոյնզգոյն լուացք,
Շափշափեց, շաչեց, կարծես հեռացող ամբուռքէն խլուած:
Ճիչն այդ երկինքի փայլատ այտն ի վար
Զմելիի մը սկըտուքն էր շեշտ, հարուածը երկար,
Որ տարիներով, միշտ, սուգ ու քուքին, խինդ ու խնճոյքին երեւաց այնտեղ
Մինչեւ որ նորեկ մարդիկն այդ, արդէն թոռ ու ծոռան տէր,
Ա՛լ յոգնած այլոց յիշատակներուն մէջ մակաղելէն խորթութեան ափին,
Ա՛լ կուշտ օրն ի բուն լուռ որոճալէն արհաւիրքներու բանգն ու ափարփին,
Ա՛լ վստահ, որ չոր սպիներ վէրքին յուշքով չեն կոտտար,
Ա՛լ անյոյս, որ հին պատեանի փոխան կը գտնեն թէկուզ խեցի մը օտար,
Ա՛լ իմաստնացած, որ ամէնուրեք մարդ ինքն իր հետ է լոկ ի՛ր անցեալով,
Եւ որ աքսորի կլիման արցունք–սնդիկէն անդին կը չափեն, լալով,–
Այդ նորեկ մարդիկ, որ *հնէկ* չեղան,
Ահ, նոյնիսկ, նոյնիսկ ձիւնի չափ հերուան,
Լերան նայելով, Յիշատակներու այդ անյուշ Երկրէն նորէն նաւ նստան
կարծես առաջին, առաջին անգամ զոհ ու խանդավառ,
Որ ձուկերու պէս դարձան վերջապէս անծննդավայր...

Բայց ե՞րբ, արդեօք ե՞րբ, մեծ ոստաններու ոստղի պէս կպչուն
տիղմով բռնուած անե՛ղծ բանաստեղծ
/Թէեւ աւելի դիւրին է, գիտեմ, վար բերել «երկնից հոյլք ու
բոյլք աստեղց» /,
Պիտի ե՞րբ մեր ալ ձեռնափերուն մէջ ջամբուելու զան
Նոր վարգումներու նարտուկ ու շառատ ձիեր ցեղական,
Հեւքոտ պինչերով հոտուըտալով մեր երթի հանրեզրին
Տառապանքէն յագ փորձութիւններու սոսուռ մասուրի չափ ոսկեզարին:
Ախ, վի՛շտ, վի՛շտ Հայոց, եթէ գիտնայիր, թէ յաճախ ինչպէ՛ս
ինքնազանանքի բրդոտ խծուծներ կը խուժեն դէպի ըմբանըս ներսէս,
Երբ քեզ գոյացնող բիւր մասնիկներէն կը քուի սրտիս մէկն իսկ,
ինչպէս թաց
Սարդոստայններէն թելիկ մը փրթած:

Կային, չէ՞, անոնք՝
Կրօնաւորներ կային առեօք,
Որ միահամուռ ինքնաձաղկումով կը հաւատային,
Թէ իրենց մարմնի ծակտիքներէն դուրս կը պուղին մեղքերն,
ինչպէս գոլորշին:

Իսկ մեր հոգի՛ն է որ մեր էութեան մազանօթներէն կը քաղուի ընդմիշտ
Քու կրակէ նուկ նպոտներուդ եւ զելոցիդ տակ, վի՛շտ,
Մինչդեռ հոգիի պատմութիւն է որ պէտք է ալ մեզի,
Պատմուած ձայնով ժամերու ծորակ բարակ աւազի:

Ես՝ ի՛նչ, ես անձայն անցեալ եմ արդէն,
Կը քաշուի շուտով իմ շուքըս անգամ զիս քեզի բերող
հին արահետէն,
Բայց ահաւասիկ որ կը մտորեմ ի մասին հեռու այն նուտ ու նիւին,
Որոնք զալոց են նովին մարմնովն եւ հոգւովն նովին...

Օրհնութի՛ւն այսպէս ու այսքան երկար զիս դատապարտած քու
դատաստանին.
Թող այսուհետեւ խեցեվճիռներդ ըլլան աւելի մեղմ ու անքնին:
Օրհնութի՛ւն զոցուած այն հեռաստանին, ուր կամքիդ կապոյտ ծաղիկն էր
բուսած
Զոր հոտոտելով սորվեցայ՝ ինչպէ՛ս լոկ քեզմով քեզմէ փրկութիւն յուսալ:
Օրհնութի՛ւն Բանին, որ զարնանազայր յորձքին մէջ եղաւ սառոյցի բեկոր,
Ուր հոգին՝ կնզում, ժպտեցաւ կեանքին նոյնիսկ ընկլուզման մէջ ահարեկող:
Ահ, օրհնութի՛ւն եւ այս Հայաստանին՝ այնքա՛ն քեզ նման, նման քեզ
այնպէ՛ս,
Որ կ՚ապշիմ յաճախ, թէ ի պատկեր իւր ո՛վ զո՛վ արարեց՝ դո՞ւն զինք, թէ՞
ան՝ քեզ

Այս Հայաստանի՛ն... Բայց չէ՞ որ միայն զրկանքներուս է որ Ալմա մաթեր
եղաւ ան ինձնին,
Իր բոլոր Զանչուլ Իվանիչներով (3), տականք տէրերով,
«Ռսաց Հայութեամբ» (4)
Պարտադրուելով հայութեանս, ինչպէս հայրէնիս՝ օտար քողազօտ ու ծամկ:
Ես բերեր էի աղօթք ու օրհնանք, բերեր էի ես տոհմիկ անդաստան,
Որ մոշի գոյնով մշուշի նման մարմաշեմ Մշոյ մով դաշտի վրան,
Որ սրբատաշեմ զանոնք Անիի վանքերուն ամէն ինկած քարին տեղ,
Որ Կիլիկիայէն ի Մասիս՝ համակ հարսնեաց տեղամ իբրեւ ոսկի տեղ,
Որ Վանայ ծովու փոթորկին շաղուեմ, ուր Նարեկացին ջրանոյշ որսար,
Որ ծխեմ սրտիս, ծխեմ սրտերու որպէս լօշտակի ձիւթ ու լալազար,
Որ...

Իմ բանաստեղծ, ազնի՛ւ բարեկամ,
Այսպէս է որ ես զանխուլ եզրերուս եղայ բացական
Եւ դիակնօրէն տարուբերուելով ու դարձդարձելով բախեցայ ուժգին
Ինքնայօշոտման, ուրացումներու եւ, օ, մա՛նաւանդ
Հայօրէն դաժան խտրականութեան՝ ահեղ կտտանքին:

Չէի գիտեր, թէ աքսորն ունի գոյն,
Զոր ժամանակի հպանցումն է որ առտու–իրիկուն
Կը թողու, ինչպէս արջասպն ու մուրի փայլարին վրայ՝
Սիրահարներու դրժումը դժնէ, զրկումը երահ:

Ես աղօթեցի մոխիր մաղմղող դեւին, որ կեանքէս
Մոռնայ անցեալըս ու չընէ ներկաս խոր փչակի մը ներսի կողմին պէս,
Ուր ոչ թէ հովիւն էր կրակ վառած ցուրտ ու ցմախին,
Այլ մեծ ու բանուկ ճանապարհներու զողերը մախիզ:
Անոնք էին որ, ծպտուած որպէս վեստալուհիներ,
Ջուր սրսկեցին իմ սրբազնագոյն կրակիս վրայ « իրենց» բազինէն:
Անոնք էին որ զուտ պարզեւական հռչակելով ողջ երկիր մը բնիկ,
Քամի ցանելու նման տնկեցին անձառանզութեան եղին ու դժնիկ:
Անոնք էին որ վիշապի առթած պասուքը ցյազ ըմպած ծարաւին
Նախկին պասուքն իր խուլնկ ու մոմով է որ փնտռել տուին,
Արբելով իրենց զոհի զալարմամբ, ինչպէս Պրոկրուստ,
Եւ չխորհելով, որ կայ հատուցում, եթէ ոչ յերկրէ, գոնէ ի վերուստ...:

Կը թուի, թէ ա՛լ սէր չկայ բնաւ հայրենիքի եւ հայութեան հանդէպ,
Կը թուի, աւա՜ղ, թէ կարելի է առանց առնոց ալ ճանապարհ հարթել
Դէպի Ստիւքսի այն ափը դժխեմ,
Ուր լոկ Քարոնի թեւնակներն են որ Ոչինչին կ՚իշխեն:

Կը թուի, թէ լայն, զարթխում յօրանջով մը ճապկտելով կը հեղգայ հոգիդ,
Եթէ առաւօտն իսկ Նաւասարդի ժպտի քեզ, ինչպէս խատուտիկ խայտիտ:
Կը թուի, թէ ա՛լ ամէն «հայկական» պոկեր ես մէջէդ, ինչպէս կսկծոտ
կոշտուկ ու քցիմ,
Թէ միեւնոյնն է՝ ներքին երկինքէդ կռո՞ւնկ կը կանչէ, թէ՞ ափրիկեան ցին:
Կը թուի, թէ մորմ ու փաղէժի պէս քամեր են իսպառ լեզուիդ անխտիր
Ամէն մէկ բառի ոսկեբզէզէն հոյզ ու պսպղիւն, թոնչք ու թրթիռ...

Կը թուի... Սակայն այն ատեն ինչո՞ւ, ահ, ինչո՞ւ ադի արձան կը կտրիս
Յուզուած, կարծես թէ աղջիկ մը լեզուով երկարէր քեզի կոնզոմի կորիզ,
Երբ ամբոխին մէջ օտար քաղաքի հազագ մը Հայու
Կ՚արտաբերէ բառ մը, զոյգ մը բառեր, զորս հեռուէ հեռու
Նոյնիսկ, սրարբած, տեսնել կը կարծես՝
Յուրտէն կարմրած շրթներու վերեւ գոլորշիի բիլ փերթիկի մը պէս...

Ի՞նչ տուաւ ինծի երկիրն իմ, բացի փշրանք բառերէն,
Զո՛րս կերայ ուտքի, շտապ, ուրիշի որսէն պատառ մը կորզած կինճի պէս
ետ–ետ նայելէն,
Քանզի իր ճամբուն վրայ Յիսուսը առեւանգեցին փղշտացիներ,
Երբ Կանայի մէջ դատարկ թակոյկով հոգիս աղքատիկ հարսնիքն իր կ՚ընէր...

Աքսորի վայրագ հովերն արդեօք ե՞րբ, ե՞րբ կ՚առնեն դադար,
Որ մեզ ձմեռնուկ մամուխի նման թողուցին տխաս ու կիսակատար...

Ուրկէ՞ կու գանք մենք: Ո՞վ ենք: Ո՞ւր կ՚երթանք, վահէ Օշակա՛ն:

Ըլլայի՛ն հիմա... Ըլլայի՛ն գետեր, ուռիներ լալկան,
Եւ ես, տաւիղըս կախած անոնց մէջ, անոնց նիւղերէն՝
Լայի սիւքերու հետ սաղմոսօրէն,
Քանզի ահա որ իմ սիոնները ոգեկոչելով նորէն ես ինծի,
Յիշեցի, որ ես մոսկուացի եմ, իսկ դուն, բարեկա՛մ, սան փրանսիսքոցի:

Մոսկուայի ծուռտիկ փողոցներուն մէջ
Մեռնիլ, երեւի, գրուած է ճակտիս...
Բայց չէ՞ որ տեղ մը պարիսպներով լերջ
Հին քաղաքներ կան կարծես՝ Վան, Մուշ, Սիս,
Որ արդէն խափան շիրմատուներու ճամբաներ գիտեն,
Ուր մացառուտներ յուշ ու փուշով են դեռ սպառազէն...

Խաղաղութի՛ւն այն խեռ պատանութեան,
Որ իմըս եղաւ, ինչպէս վառ վարդին՝ իր գոյնը որդան,
Եւ որ օտարի նաւ բարձրանալով, չիմացաւ ամբո՛ղջ իր հայրենախտով,
Թէ հայրենիք չեն տանիր, այլ կ՚երթա՛ն
Եւ կ՚երթան ո՛չ թէ իբրեւ ներգաղթող, այլ իբրեւ յաղթո՛ղ:

Խաղաղութի՛ւն դեռ ահիւ, դողութեամբ լեցուն վերյուշին այն գիշերներու,
Որ ինձերու պէս սրատես էին, զայլաշուներու նման հոտառու
Եւ ամառնային ամիսներուն իսկ՝ այնքա՛ն սեւ ու ժեռ՝
Կարծես սպիտակ գիշերներն ամէն անդուռ խաւարի իշխանն էր խժռեր:

Խաղաղութի՛ւն օր–արեւ չտեսած օրերու, որոնք
Կայքեր չդարձան, այլ զայթեցան թեք ժամանակն ի վար, ինչպէս հարթ որոկ:
Խաղաղութի՛ւն իմ անհուն որբութեան, զոր անվերադարձ մեկնումներ վրաս
Պրկեցին տակաւ, ինչպէս երազազ:

Խաղաղութի՛ւն մեր զրոյցին, անոր սո՛ւր խթանութեան,
Որ ահա անգամ մըն ալ յուշեց ինձ, թէ ի՛նչ Հայաստան,
Թէ իբր Հայաստան զորշ համազգեստով ժողկոմ մօրուի ի՛նչ մռայլ պատկեր
Սպրդեցուցին օր մը հէքեաթիս մէջ սրբանուէր,
Որմէ քնքշագին զորով մը իմ մէջ դեռ մինչեւ հիմա
Դառնօրէն գլխու պտոյտ կ՚ոմնենայ,
Որ ա՛լ թերեւս դադրի այն ատեն,
Երբ որ ամէն հոյզ կտրուի ծառի տակռիք–արմատէն:

Խաղաղութի՛ւն եւ քեզի, վերջապէս, թո՛ւղթ իմ, քերթուա՛ծ իմ,
զուգէ դրուժան:
Ա՛լ նեջէ հիմա: Միայն աղօթքիդ մէջ երեկոյեան
Մաղթէ՛, որ վերջի՛ն խարուածը ըլլաս
Այն հայրենաւանդ ձիգ ճամբուն վրայ ուր, գիտե՛մ, Թովմաս
Առաքեալ անգամ պէտք չէ որ յածի,
Ո՛ւր մնաց Յուդա, Պետրոս կամ թէկուզ եւ Յոբ Հուսացի:

---

(1) *Մեր տարիներուն մանաւանդ, Ներքին Գործոց Նախարարութեան Հասարակ եւ ընդհանրապէս բուն աշխատողները այսպիսի մակդիրներ կը գործածէին իրր թէ «պատահական լողներէն» չհասկցուելու համար: Այստեղ անշուշտ խօսքը կը վերաբերի Շանթին, Կարօ Սասունիին եւ Աղբալեանին (Լոկինը Նիկոլ անունն է, շրջուած):*

(2) *Վ. Օշականը յօդուածաշարքով մը գնահատած էր յիշեալ ժողովածուն:*

(3) Զանչուլ Իվանիչ – *շատ յաճախ այլազգի, պարապ–սարապ եւ երբեմն յատուկ նպատակներով սլքտացող անբան ու խաման անձնաւորութիւններ:*

(4) «Ռսաց հայութեամբ» – *արտայայտութիւնը Մկրտիչ Արմէնինն է: Երեւի «Ռուսահայ» բառին մէջ եղող ռուսականը քիչ կու գար Հիւսիսի տաքն ու պաղը տեսած գրողին:*

ՄԻԵՒՆՈՅՆ ԾԱՌԻ ՏԱՐԲԵՐ ՃԻՒՂԵՐԸ

(Շար· Ա· էջէն)

բական կերպով, առանց զանց ընելու ստորագծումը, զոր վերջերս մարդիկ կը թուին մոռցած ըլլալ:

Արեւելահայերէն անուններ կամ օտար բառերու տառադարձութիւններ նշելու պարագային, պէտք է պահել սկզբնական ձեւը (Ջահուկեան, Գիւլբուդաղեան, մարկոնեա, պոլիտեխնիկական): Իսկ արեւելահայերէնը, ինչպէս որ կը պահէ Բաշալեան ձեւը, պէտք է անփոփոխ պահէ արեւմտահայերէն գրութիւնը (Պըլտեան եւ ոչ Բլդեան, Տէօքմէճեան եւ ոչ Դոքմեջեան):

Պէտք է խոստովանինք, որ Պոլսոյ «Ազատամարտ» օրաթերթի հաստատած տառադարձութիւնը (p–փ, t–թ, c–ք) մեզ շատ չի խանդավառեր: Հակառակ Մարկ· Նշանեանի պնդումին, շատեր դեռ այսօր կը գրեն Բարիզ, Գանատա–ն ու Քանատա–ն փոխնիփոխ կը կիրարկուին, եւայլն (10): Մեր կարծիքով, նկատի ունենալով եռաստիճան համակարգի վիճակը, գերադասելի էր p–բ, t–դ, c–գ տառադարձութիւնը, քանի որ «Պոլսոյ գրական լեզուն» (իմա՛ արեւմտահայերէնը) երկու շարքերն ալ իբրեւ շնչեղ խուլ կը հնչէ (11) եւ այս ձեւով ա) զոյգ լեզուաճիւղերու հակադիր շարքերը յստակօրէն կը զանազանուէին (Բօլ – Պօլ, Գանատա – Կանադա, Սերվանդէս – Սերվանտէս) (12) եւ բ) փ, թ, ք տառերը կ՚արտայայտէին p', t', c' հնչիւնները (հմմտ· phenix, Thakeray, Christine), որով երեք աստիճանները կրնային ունենալ որոշ կիրառում մը: Տրուած ըլլալով այս դրութեան ծաւալումը այսօր, կը գտնենք, սակայն, որ մեր այդ տառադարձական առաջարկը դժուար որդեգրելի է:

Այսուամենայնիւ, մերժելի է Մարկ· Նշանեանի առաջարկը՝ ամբողջութեամբ ենթարկել տառադարձութիւնը «Ազատամարտ»ի օրէնքին, «մինչեւ իսկ յատուկ անուններու գրելաձեւը փոխելով: Աստուածաշունչի անուններու պարագային՝ պէտք է ընտրել: Կա՛մ հնչումի միասնութիւն եւ գիրի տարբերութիւն, կամ հակառակը» (13): Մերժելի, որովհետեւ, ինչպէս որ աշխարհաբարը գրաբարի յետնորդն է, պահելով գրաբարի քերականական ձեւեր, բառեր ու ոճեր, նոյնպէս տառադարձութիւնը կը բխի գրաբարի աւանդած կերպերէն, թէեւ ստրկական շարունակութիւնը չի կրնար ըլլալ: Վաղը չէ միւս օրը, նոյն պատրուակով, կրնանք «պատրիարք»ը գրել «փաթրիարք», եւայլն:

Տառադարձութեան հարցը գոնէ մասամբ կապ ունի փոխառութիւններու հետ, որով եւ կրկին կ՚արծարծենք բառամթերքի հարցեր: Առանց ջատագովելու մաքրամոլութիւնը, կը մտածենք, որ հայերէնը պէտք է փորձէ իրովի արտայայտել ամէն գաղափար, քանի որ միջոցները ունի: Ներելի չէ, որ անհարկի փոխառութիւններ սկսին վխտալ արեւմտահայերէնի մէջ, մասամբ՝ արեւմտեան բառապաշարի թերի իւրացումի պատճառով, մասամբ՝ արեւելահայերէնի ազդեցութեան հետեւողութեամբ (որ ռուսերէնի նոյն յատկանիշին ընդօրինակութիւնն է): Համաձայն ենք, Մարկ· Նշանեանի հետ, որ մուլտֆիլմ բառի իմաստը կարելի է սորվիլ, առանց ռուսերէն իմանալու: Բայց ինչո՞ւ անգլերէնը (cartoon), ֆրանսերէնը (bande dessinée) եւ սպաներէնը (dibujo animado) ունենան այդ բառին համարժէքը, իսկ հայերէնը՝ ոչ: Բառացանկերու (եւ աւելի լայն ընդգրկումով՝ արեւմտահայ աշխարհաբարի բառարաններու, ըստ Մ· Ն·ի գաղափարին) օգտակարութիւնը հոս կը տեսնուի: Կեղծամ եւ կտրօն բառերը կը պարտինք անձի մը՝ Նահապետ Ռուսինեանի խելքին: Ստեղծեց, ընդունուեցաւ, եւ վերջ: «Հայրենիքի Ձայն»ի մէջ, 1985–ի շուրջ (ճիշդ թուականը չունինք), անըստրադիր լրատուութիւն մը կ՚օգտագործէր բազմանկար բառը՝ մուլտֆիլմի տեղ: Յաջող կազմութեամբ, դիւրահունչ բառ մը որ չնշմարուեցաւ, որեւէ բառացանկի մէջ չմտաւ եւ առ այսօր կը շարունակենք դառնալ «մուլտֆիլմ»ի բոլորտիքը:

Կամ gen բառը, զոր Հ· Լեւոն Զէքիեան կը թելադրէ հայացնել գեն տառադարձութեամբ: Ըստ մեզի աւելորդ փոխառութիւն մը, քանի որ շատ դիւրաւ կարելի է շրջանառութեան մէջ դնել ծին–ը, որ հնդեւրոպական gen արմատի հայկական ածանցն է, իբրեւ առանձին եզր (ուրկէ պիտի բխի ծնագիտութիւն՝ génétique իմաստով):

⁂

Լեզուին հետ կապուած խնդիրները մեզի համար ազգային հարցի բնոյթ կրած են միշտ, 5–րդ դարէն սկսեալ: Այն ատենէն, որ Մեսրոպ Մաշտոցի գիւտին շարժառիթները յաճախ մեկնաբանուած են միայն ազգային – քաղաքական տեսակէտէ, մոռնալով որ Մաշտոց նախ եւ առաջ կրօնաւոր էր: Քանի որ մեր պատմութիւնը, իբրեւ կանոն, առհասարակ··· անբնական եղած է, երբեք առիթ չէ ստեղծուած որեւէ բան սահմանագատելու· լեզուն դարձած է ազգային դիմագծումի ամենազօր (նոյնիսկ՝ միակ) ազդակ, Եկեղեցի եւ ազգ նոյնացած են, եւ մասամբ նորին:

Ուրեմն, իրաւացի է Հ· Զէքիեանը, երբ կ՚ըսէ թէ լեզուն եղած է «տեսակ մը բնազանցական, գերանցական էացում, գրեթէ կախարդական զօրութեամբ մը օժտուած, որ վերջին հաշուով սփիւռքահայութեան դրօշը կը կազմէ, անոր ինքնութեան եւ միութեան խորհրդանիշը» (14): Իրաւացի է, որովհետեւ, ի նմանութիւն Հրէից, սփիւռքէն ետք լեզուն ստանձնեց (կամ ուզեցին որ ստանձնէր) կրօնքի համախմբումի դերը, թէեւ, ի տարբերութիւն Հրէից –որոնց Թալմուտը անվթար էր–, լեզուն անվերադարձ պայթած էր:

Ուղղագրական տարբերութիւնը, հետեւաբար, արտացոլումն է այդ պայթումի – երկճիւղում – սփիւռքացումին, եւ փորձել անոր վերացումը արուեստական միջոցներով կը նշանակէ ժխտել արեւմտահայերէնի ինքնուրոյն գոյութեան իրաւունքը, հեղինակութեան կեդրոնի պակասը (զոր Հ· Զէքիեան կը նշէ) փոխարինել կեղծարանութեամբ մը (fiction) յար եւ նման այն միւսին, որ կը պարտադրէ «Սփիւռք» ջնջել, «Արտերկիր» գրել եւ ստեղծել կեդրոնի ինքնախաբէութիւնը, միասնականութեան պատրանքը եւ հեղինակութեան կեղծիքը:

Նաեւ իրաւացի է Մարկ· Նշանեան երբ, քննադատելով Հ· Զէքիեանի հաստատումը, կ՚ըսէ· «···Եթէ վերածենք զայն (լեզուն· Վ· Մ·) դրօշի, խորհրդանիշի կամ կռուանի, կը նշանակէ որ իր կենդանութիւնը կորսնցնելու վրայ է ան, որ դարձած է սրբազան բեւեռ, պաշտամունքի առարկայ, անշարժացումի ենթակայ, հետեւաբար՝ իր ամբողջ հիւթէն ու կենսունակութենէն պարպուած» (15): Բանաձեւումը ճիշդ է (հմմտ· գրաբարի վիճակը 19–րդ դարու գրապայքարի ընթացքին), բայց «եթէ»ն սխալ է: Լեզուն է՛ արդէն սրբազան բեւեռ, պաշտամունքի առարկայ, վկայ՝ արեւմտեան Սփիւռքի մէջ անոր աննպատակ ուսուցումը («ինչի՞ համար»ը չէ մտածուած դեռ) (16), գրականի եւ խօսակցականի միջեւ հետզհետէ խորացող խրամատը, մամուլի լեզուի աստիճանական քարացումը, եւայլն:

Կորսնցուցա՞ծ ենք կապը լեզուին հետ:

ՎԱՐԴԱՆ ՄԱՏԹԷՈՍԵԱՆ

---

(1) Մովսէս Պչաքճեանի հետ կատարուած հարցազրոյցէն, «Գրական Յաւելուած – Հորիզոն», Օգոստոս 1989, 12:

(2) Հ· Լեւոն Զէքիեան, «Հայերէն լեզուի հարցեր եւ ազգային միութիւն», «Գրական Յաւելուած – Հորիզոն», Հոկտեմբեր 1989, 12–16:

(3) Մարկ· Նշանեան, *Կասկածելի մերձեցումներ*, «Յառաջ», 1991, Փետրուար 5:

(4) Վահէ Օշական, *Ուրուագիծ սփիւռքահայ բանաստեղծութեան*, «Յառաջ – Միտք եւ Արուեստ» Մարտ 1991, 2:

(5) Մարկ· Նշանեան, «Յառաջ», 1991, Փետրուար 6 եւ 7:

(6) Կ՚արժէ նշել, որ արեւելահայերէնը սխալմամբ կը տառադարձէ Կորդովա:

(7) Հ· Լ· Զէքիեան, *Նշ· աշխ·*, 16:

(8) Անթուան Մէյէ, *Հայագիտական ուսումնասիրութիւններ*, Երեւան, 1978, 35:

(9) *Ճիշդ* բառը «ճիշտ» գրողներուն կը յիշեցնենք, որ եթէ կը հետեւին *շտ* հնչիւնախումբի կանոնին, թող նկատի ունենան, որ *ճիշդ* գրելաձեւը ներկայ է մատենագրական բոլոր վկայութիւններուն մէջ (տե՛ս Հրաչեայ Աճառեան, *Հայերէն արմատական բառարան*, հ· 3, Երեւան, 1977, 200), եւ ըստ այնմ··· ճշդեն իրենց դիրքը:

(10) Մարկ· Նշանեան, *Նշ· աշխ·*, «Յառաջ», 1991, Փետրուար 7:

(11) Հրաչեայ Աճառեան, *Հայոց գրերը*, Երեւան, 1984, 535–536:

(12) Կ՚արժէ նշել, որ «ադիկա» ձեւը ոչ մէկ կերպով հիմնաւորուած է: Ըստ Հ· Ա· Այտընեանի, բ· դէմքին ցուցականներն են *այդ*, *աս*, *ատի*, *ատիկա* (Արսէն Այտընեան, *Քննական քերականութիւն աշխարհաբար կամ արդի հայերէն լեզուի*, Երեւան, 1987, 42):

(13) Մարկ· Նշանեան, *Նշ· աշխ·*, «Յառաջ», 1991, Փետրուար 7:

(14) Հ· Լ· Զէքիեան, *Նշ· աշխ·*, 13:

(15) Մարկ· Նշանեան, *Նշ· աշխ·*, «Յառաջ», 1991, Փետրուար 6:

(16) Պուէնոս Այրէսի մէջ, հայերէնի ուսուցիչ մը կը գրէ· «Կենդանի հայախօսութիւն· սա պէտք է ըլլայ հայ դպրոցին սեպուհ նպատակը: (···) Այս օտար ափերուն այսպէս միայն հայ սերունդը կրնանք ուծացումէ հեռու պահել, որպէսզի երբ ազգահաւաքի փողը հնչէ, անոնք հարազատի զգացումով մէկտեղուին իրենց հայրենիքին մէջ» («Սարտարապատ», 1990, Նոյեմբեր 21): Նոյն քաղաքի հայկական միջնակարգ դպրոցի մը 83 աշակերտներու վրայ (17–18 տարեկան), 90 առ հարիւրը կ՚ըսէ, թէ կարեւոր է հայերէն գիտնալը, իսկ 90 առ հարիւրը հայերէնը չի գործածեր (10%՝ երբեք, 80%՝ մեծ հայրերու եւ մեծ մայրերու հետ, հայերէնի դասապահերուն մէջ, ի հարկին, հանրային վայրի մը կամ հանրակառքին մէջ – որպէս գաղտնի լեզու) (տե՛ս Պետրոս Հաճեան, *Ի՞նչ եւ ինչպէ՞ս կը մտածեն մեր ուսանողները*, «Արմենիա», 1988, Մայիս 14): ■

DEUX (+2) FILMS

Dans *I Hired A Contract Killer* de Aki Kaurismaki, Henri, un homme désespéré, veut mourir. Il sera sauvé par l'amour et le hasard. Ou l'amour et le destin. Peu importe puisque c'est un film poétique, que sous la triste lumière diffuse des faubourgs londoniens, dans cette partie de l'East-End qui sera bientôt détruite, la bouilloire d'Henri est aussi bleue que, dehors, la cabine téléphonique est rouge. Linéaire surtout, parce que la mise en scène de Kaurismaki est au service de la narration et que son style nous apparait avec d'autant plus d'évidence que, comme Louis Lumière, il filme clairement des choses claires. Fantaisiste aussi, à cause des péripéties qui jalonnent l'intrigue et font du drame une comédie. Emouvant enfin, par le mélange de ces qualités. Certains, pourtant, lui trouveront un aspect tragique et documentaire. Car derrière le masque d'Henri transparait le trouble de Jean-Pierre Léaud, celui d'un homme absent de lui-même et du monde, au passé soit oublié, soit trop ancré dans les mémoires. Le cinéaste a beau, comme la marchande de fleurs, lui redonner la vie, son masque ne tombe pas. C'est l'homme absurde par excellence, il ne s'agit plus pour lui d'expliquer et de résoudre, mais d'éprouver et de décrire. Le cinéaste, alors, n'a plus qu'a se fier à la réalité de son regard, certain de nous toucher parce que suffisamment décalé, que celui-ci se pose sur l'East-End (qu'il ne connait pas), sur Joe Strummer (le rocker admiré) ou sur Léaud (le mythe renouvelé). Regard scandinave limpide sur les rapports entre ce temps et d'autres temps, en des lieux que nous découvrons en même temps que lui. Risques pris par le cinéaste et son acteur, suggérés par la séquence où Margaret, à la recherche d'Henri, manque de l'écraser. Plans autonomes et épurés, ne renvoyant qu'à eux-mêmes, dans un film où l'unité, parfaitement réalisée, efface la notion de temps.

Puisqu'un film bien fait n'est pas un bon film, il faut pour le réussir, rater quelque chose, donc le sacrifier. *La Discrète* de Christian Vincent n'échappe pas à la règle, mais il y manque l'essentiel: le souci de la vérité. Les films de l'intrigue ont beau être captivants — un vieux libraire, Jean, incite un jeune ami à séduire une femme au hasard et à tenir le journal de leur relation, à des fins d'édition — nous sommes déçus, malgré la puissance de la parole et son charme glacé, comme nous le serions par une toile d'araignée qui n'accrocherait pas ses proies. C'est dire combien les protagonistes ne prennent, au fond, pas de risques, puisque la violence passe par la parole et met de côté les corps. De toutes les façons, Catherine, auparavant, vivait avec un Anglais et ils faisaient tout le temps l'amour (elle sait ce qu'elle faisait, elle sait ce qu'elle fait); Antoine, quoi qu'il arrive, aura écrit un livre. Voilà pourquoi le rôle de deus ex machina joué par Jean ne sert qu'à renvoyer les héros à eux-mêmes, à ce qu'ils n'ont pas fini d'être : Catherine chez ses parents, Antoine à son écriture. L'idée d'une sur-machination nous effleure, Catherine et Jean de connivence, un film sur le naturel et le mensonge.... Mais les héros ne mentent pas naturellement, ni anti-naturellement d'ailleurs : ils mentent comme dans un film. Un film séduisant dans sa démarche, par la rigueur de son irréalité et le tourbillon des paroles maîtrisé... par nos héros, justement.

On se souvient de *Trop Belle Pour Toi*, le précédent film de Bertrand Blier, l'émotion montait par paliers jusqu'à nous étouffer, c'était, dans le temps, le mouvement dans l'espace des marées sur les plages. La Vie et la Beauté. Aujourd'hui, *Merci La Vie*, à la première vision on se laisse emporter, ébahi, confondu. Dès la seconde, la magie n'opère plus, l'émotion que l'on cherchait derrière les fils enchevêtrés s'évanouit en même temps que l'on défait les nœuds. Blier veut déranger, sa démarche a beau être authentique, là, elle est usée.

Dans les salles où est projeté *Delicatessen* de Jeunet et Caro, on entend des rires coupables... et complaisants. Sur l'écran défilent des images de publicité qui illustrent une intrigue de bande dessinée. Pas de doute, il ne s'agit pas de cinéma, on se laisse mollement prendre au jeu. Mais lorsqu'un spectateur doué d'imagination voit un film comme celui-là, il en a vu cent. Et lorsqu'il en a vu cent, il s'ennuie. Pourtant, la salle est pleine... comme s'il n'y avait plus que des enfants... des spectateurs qui n'ont pas de passé.

François MESTOUDJIAN

Imprimé sur les Presses du Journal «HARATCH» — 83, Rue d'Hauteville - 75010 Paris Commission Paritaire: N° 55935

ԿԻՐԱԿԻ
ՅՈՒԼԻՍ 7
DIMANCHE
7 JUILLET
1991

LE NUMERO : 4,00 F

ՅԱՌԱՋ

ՄԻՏՔ ԵՒ ԱՐՈՒԵՍՏ
Թիւ 162

ՀԻՄՆԱԴԻՐ՝ ՇԱՒԱՐՇ ՄԻՍԱՔԵԱՆ (1925-1957)

HARATCH

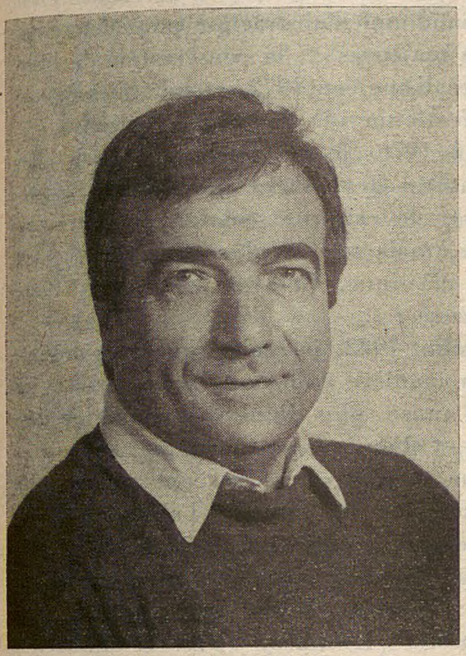
LE PREMIER QUOTIDIEN ARMENIEN EN EUROPE-FONDE EN 1925
DIRECTRICE: ARPIK MISSAKIAN

83, RUE D'HAUTEVILLE — 75010 PARIS
TEL. : 47. 70. 86. 60 — TELEX : HARATCH 280 868 F
— FAX : 48. 00. 06. 70 —
C.C.P. PARIS 15069-82 E

ԲԱԺԱՆՈՐԴԱԳՐՈՒԹԻՒՆ
Ֆրանսա : Տար. 800 Ֆ. — Վեցամսեայ : 410 Ֆ.
Արտասահման : Տար. 1.100 Ֆ. (ամէնօրեայ առաքում)
950 Ֆ. (շաբաթական առաքում) — Հատը : 4,00 Ֆ.

66րդ ՏԱՐԻ — Թիւ 17.575 Fondateur SCHAVARCH MISSAKIAN 66e ANNÉE — No 17.575

«ՅԱՌԱՋ»ի տեսակցութիւնները



ԿԱՐՊԻՍ ՔՈՐԹԵԱՆԻ ՀԵՏ

Հայաստանի –յատկապէս քաղաքական– ներկայ կեանքը կ'արժեւորենք առօրեայ պատահարներով, իշխանութեան կողմէ տրուած որոշումներով, արտաքին աշխարհի զարգացումներէն ստացուած տպաւորութիւններով· այս արժեւորումներով կը ջանանք բացատրել կատարուածը, կամ գոնէ հասկնալ: Մեր հետաքրքրութիւնը գրեթէ միշտ կը սահմանափակուի ու կը գոհանայ դէպքերու տեղեկատուութեամբ· կը զայրանանք, կը խանդավառուինք կամ կը յուզուինք, մնալով գրեթէ միշտ յարաբերութեան այս առաջին մակարդակին վրայ: Շատ քիչեր միայն կ'անդրադառնան ու պահանջքը կը զգան պեղելու յարաբերութեան անդրագոյն խաւերը:

Ճիշդ է որ նորութիւններու խայտաբղէտ ու խիտ շրջան մը կը բոլորէ Հայաստան դէպի նոր հեռանկարներ դիմող իր ընթացքին մէջ· անով գրաւուած են հետաքրքրութիւնները ու կը մոռնանք որ ներկայի շրջանին բուն կերտիչը ու յաջողութեան երաշխիքը ըմբռնումներու, կեցուածքներու, գաղափարներու յեղաշրջում մըն է· նոյնիսկ նոր բառամթերք մը հայկ. լրասփիւռներու, զանազան շրջանակներու մնայուն էատարրը կը կազմէ: Անարգել, ու աւանդականի տպաւորութիւն գործող հանգստութեամբ մը կը գործածենք այդ բառապաշարը որ իրականութեան մէջ նոր յղացքներ, նոր մտածումներ բերած է մեր ազգային կեանքին:

Դէպքերու, ժամանակագրութեան, յուզող կամ խանդավառող պարագաներու առօրեայէն անդին, յետագայ զրոյցը մեկնած է նորութիւններու ենթախորքը եւս ուշադրութեան առարկայ դարձնելու փորձէ մը: Ատոր համար յարմարագոյն անձը նկատեցինք փիլիսոփայութեան ու քաղաքական գիտութիւններու դասախօս Կարպիս Քորթեանը· ան 50ական թուականներու կէսերուն Պէյրութի Ճեմարանը աւարտելէ ետք բարձրագոյն ուսումը ստացած է եւրոպական համալսարաններու մէջ· ներկայիս գերմանական փիլիսոփայութիւն ու քաղաքական գիտութիւն կը դասաւանդէ Մոնրէալի համալսարանին մէջ: Վերջերս գտնուեցաւ Հայաստան ուր համալսարաններու եւ Գիտութեան Ակադեմիային մէջ դասախօսութիւններ տուաւ ժամանակակից փիլիսոփայութեան հարցերուն, արուեստի, արդի փիլիսոփայութեան մէջ մարդաբանութեան արժեւորման մասին: Այս առիթը եւ զանազան շփումներ կարելիութիւն տուած են իրեն մօտէն ծանօթանալու Հայաստանի քաղաքական, տնտեսական, գիտական իրավիճակին: Այս փորձառութիւնը իրեն նկատել կու տայ որ վերջին երեք տարիներու դժբախտութիւններուն քով էական ձեռքբերումը անկախ պետականութեան գաղափարն է, որուն Հայութիւնը մինչեւ հիմա հարկ եղած կարեւորութիւնը չէ տուած:

Հ.— Հայաստանի նոր օրինավիճակը իր հետ բերաւ մեր իրականութեան համար նոր եզրերու –պետականութիւն, անկախութիւն, գերիշխանութիւն– գործածութիւնը· սակայն յաճախ զանոնք կը գործածենք առանց անդրադառնալու անոնց իսկական իմաստներուն· ի՞նչ պէտք է հասկնանք անոնցմէ:

Պ.— Պետականութեան ըմբռնումը եթէ նկատի ունենանք մասնաւորաբար Արեւմուտքը, ինքն իր մէջ միատարր չէ· ան տեւական զարգացումի մէջ գտնուած է, համաձայն՝ քաղաքական, տնտեսական, ընկերային հոլովոյթներու:

Արեւմուտքի մէջ պետականութեան գաղափարը դրոշմուած է Ֆրանսական Յեղափոխութեամբ:

Ֆրանսական եւ նաեւ ամերիկեան Յեղափոխութեամբ արեւմտեան մտքին մէջ հետզհետէ արդիական պետականութեան գաղափար մը զարգացած ու արտածուած է դէպի այլ շրջանակներ: Ժողովուրդները իրենք իրենց տէր ըլլալու այս գաղափարն է պետական–քաղաքական անկախութիւնը որ ինքզինքը կը պատշաճեցնէ տեղի ու վարչաձեւերու տարբերութեան:

Բռնակալութիւն, միակուսակցականութիւն եւն. եւն. յաճախ, վարչաձեւեր եղած են. բայց Արեւմուտքի համար ընդհանրապէս այս ձեւերուն իտէալը մնացած է ժողովրդավարութիւնը· ան կը պահանջէ որ օրէնսդիր ու գործադիր մարմինները անջատուին իրարմէ և իր բարոյական ընթացքին մէջ պետականութիւնը իրաւական ըլլայ: Ուրեմն իրաւականութեան հարց մը կը ծագի: Այս կարգի պետականութեան մը քաղաքացին օրինավիճակ մը ունի որ ուրիշ մը մօտ բացարձակ լռութեան մատնուած է: Այս պարագան մենատիրութիւնն է որուն լաւագոյն օրինակը Ի. դարուն եղաւ Խորհ. Միութիւնը որպէս անիրաւական պետութեան մարմնացումը: Ան արդիական էր ու անիրաւական: Հոն օրէնսդիրութեան կաղապարները կան բայց օրէնքը բացակայ է որպէս իրաւական ուժ: Պատժամիջոցը, բիրտ ուժն է բացարձակապէս:

Հ.— Գերիշխանութեա՞ն հարցը…:

Պ.— Պետութիւն մը որ գերիշխան է, անպայման իրաւական չէ· իրաւականը կը ծագի մարդկային իրաւանց հարցէն զոր կը պարտինք Եւրոպայի վերջին 400 տարուան հասարակական եւ քաղաքական մտքի զարգացումներուն:

Արդի շրջանի բնական իրաւունքներու վարդապետութիւնները, ձեւապաշտ կամ իրողական, պայմանագրական հիմ մը ունէին որոնք ցոյց կուտային որ Արեւմուտքի բանական կորիզը ինչպէս իր քաղաքական արտայայտութիւնը կը գտնէր իրաւունքի ու մարդու իրաւունքներու հասկացութեան մէջ: Այս պարագան Ֆրանսական եւ ամերիկեան յեղափոխութեամբ հաստատուեցաւ· մտաւ քաղաքացիական օրէնսդրութեան մէջ ուր անհատը, անհատի իրաւունքը կարեւոր տեղ կը գրաւեն: Հոս օրինական իրաւունքը ապահովուած է օրինական պատժամիջոցներով:

Այս կէտէն մեկնելով, մինչեւ այսօրուան եղափոխութիւնը մեզ կը տանի այն եզրակացութեան որ ճարտարարուեստականացած հասարակութիւններու մէջ պետականութիւնը անհրաժեշտ գործիք մըն է հասարակութիւններու իրաւունքները թէ իր հասարակութեան եւ թէ միջազգային բեմի վրայ յօդաւորելու համար:

Ընդհանրապէս ամէն հասարակութիւն ձեւական ճանաչումի սկզբունքներէն ու պետականութեան գաղափարէն մեկնելով, քաղաքական գերիշխանութեան վրայ հիմնուելով կրցած է միջազգային մարմիններ ստեղծել: Անոնց ամէնէն կարեւորը ՄԱԿ–ն է ուր քաղաքականօրէն գերիշխան պետութիւններ (քաղաքական միաւորներ) մուտք կը գործեն եւ միջազգային օրէնքով իրարու հետ իրաւական յարաբերութիւններ կը ստեղծեն, անկախ այն բանէն որ այդ պետութիւնները իրենց ներքին վարչաձեւերով ժողովրդավար կամ բռնատիրական ըլլան:

Հ.— Հայաստանի՞ պարագային:

Պ.— Հայաստան կը պատկանի ոլորտի մը որ Ի. դարուն ստեղծուած արդիականութիւնները արտայայտել ուզող գաղափարական մը ունեցաւ· ատիկա մարքս–լենինեան վարդապետութիւնն էր որուն պատմական հոլովոյթը վերջին 70 տարուան ընթացքին ոչ թէ ազգերու, մարդու իրաւունքին պաշտպանութիւնն ու յարգանքը այլ ամբողջատիրական միջոցներով ծրագիրներու հետապնդումը եղաւ:

Այսօր, այդ համաստեղութիւնը իր խոստումներուն սնանկութիւնը կ'ապրի եւ Հայաստան կը գտնուի այդ սնանկութեան սեմին առջեւ: Հայութիւնը հարց կու տայ այսօր թէ որպէս ժողովուրդ ո՞րքանով կը գտնուի այդ սնանկութիւնը բաժնելու երեւոյթին առջեւ, թէ չէ՞ կրնար ինքն իր ճակատագիրը որոշել· չէ՞ կրնար ստանձնել պատասխանատուութիւններ որոնց իրագործումը այս ժողովուրդին թէ՛ զարգացումին, թէ՛ իրաւունքներուն լաւագոյն գոհացումը կարենայ տալ: Հայաստան եւս այսօր կ'ուզէ ինքզինքը տարբեր ձեւով սահմանել Խորհ. Միութեան 15 Հանրապետութիւններէն, որոնց համար այսքան տարի իրական պետականութեան մը գործադրութիւնը տեղի չունեցաւ:

Հիմնական հարցը այն է թէ Հայաստանի համար անհրաժեշտութի՞ւն է պետականութիւն ունենալ, թէ ոչ:

Ներկայիս մեր իրականութեան, մամուլին մէջ այս հիմնական հարցը չի դրուիր: Փոխանակ քաջութիւնը ունենալու տեսնելու թէ հարցը ո՛ւր է, փերեզակօրէն կը շարժինք:

Այս հարցումին տարողութիւնը կ'առաջնորդէ պետականութեան հասկացութեան այն ըմբռնումին որ գործիքը ըլլայ պատասխանատուութիւններ ստանձնելու: Այս կամ այն կախումնաւորութիւնը պատասխանատուութենէ խուսափիլ է: Եթէ Հայաստանի մէջ այսօր քաղքենիութիւն մը կայ, քաղաքական տհասութեան արդիւնք է անոր վախը եւ փերեզակի մտայնութիւնը որ կայութեան մը անհատները նկատուելու կեցուածքը կը թելադրէ, առանց մտածելու իր հաւաքականութեան մասին:

Այս երեւոյթը կայ թէ՛ Հայաստանի եւ թէ Սփիւռքի մէջ: Ատիկա բազմաթիւ պատճառներ կրնայ ունենալ, ինչպէս ցեղասպանութիւնը, եւն. բայց ամէն պարագայի մէջ աններելի է: Ցեղասպանութենէ անցած ժողովուրդ մը Հրեաներու քաջութիւնը պէտք է ունենայ· «անգամ մըն ալ, ո՛չ» կ'ըսէին անոնք: Ցեղասպանութեան ընկալումը այս պէտք է ըլլայ, եւ ատիկա չի կրնար իրագործուիլ առանց պետականութեան գաղափարի մը համապատասխան ընկալումին: Ան գործիք մըն է որ նաեւ պահանջքներ կը կազմաւորէ· ամէնէն առաջ այն հասարակութեան համար որուն քաղաքական արտայայտութիւնն է: Կ'ըլլայ այն մարմինը որ իր հաւաքականութեան առաւելագոյն իրաւունքները իրագործելու կոչուած է:

Հ.— Հոս կարելի՞ է խօսիլ Հայութեան պահանջքներուն մասին:

Պ.— Ընդհանրապէս Հայերը Թուրքէն կամ Ռուսէն որեւէ պահանջք ունենալէ առաջ, պէտք է իրենք իրենցմէ պահանջք ունենան:

Թէ ի՛նչ պահանջք:

Ստեղծելու բոլոր այն միջոցները որոնք մեզ բանակցելի պիտի դարձնեն պետական որեւէ ամբողջականութեան դիմաց որ մեր շահը կ'ոտնակոխէ: Օրինակ Թուրքին հետ, եթէ ան իմ պահանջքս չկատարէ, պէտք է կարենամ պատժամիջոցներու դիմել որոնք կրնան արտայայտուիլ մինչեւ մտաւորական մակարդակի անուղղակի միջոցներով:

Այս անուղղակի միջոցներուն որքան որակ եւ միջազգային կշիռ կարենանք տալ, մեր պահանջատիրութիւնը այնքան կը զօրանայ, կը դիւրանայ: Բանակցելի կը դառնանք, այլեւս մուրացկանի դիրքին չենք մատնուիր:

Պէտք է տեսնել թէ հրեայ պետութիւնը ինչպէս կը գործածէ անուղղակի այդ միջոցները:

Ինչ կը վերաբերի օրինակ Թուրքիոյ, շատեր այսօր կ'առարկեն թէ պէտք չէ գործակցիլ ցեղասպանութեան պատճառով: Ինծի այնպէս կը թուի որ ճկուն մտածումով մը կարելի է թէ՛ ցեղասպանութիւնը հետապնդել, եւ թէ առեւտրական յարաբերութիւններու անհրաժեշտութենէն չխուսափիլ: Մտքի գործողութիւն մըն է ատիկա:

Ես չեմ կրնար հասկնալ որ Խորհ. Մի–

(Շար.ը Գ. էջ)

la traversée d'Alex Berlian

Du 16 mai au 8 juin dernier, Alex Berlian a exposé ses peintures à la Galerie Les Cent, à Paris. Des discussions venaient, presque quotidiennement, rompre la présence silencieuse des toiles. Elles se prolongeaient, souvent, après la fermeture de la galerie, aux terrasses des cafés avoisinants où nous nous rendions avec le jeune peintre d'Arménie, Arman Krikorian. Nous avons retenu, pour les lecteurs de «Haratch», ces fragments de nos conversations qui montrent combien, intimement, la destinée d'Alex est liée à l'art pictural contemporain, et comment et avec quelle ferveur, il en a parcouru tous les domaines, comme si sa vie elle-même en était la longue traversée.

LILIANE DARONIAN.- A quel moment as-tu décidé de devenir peintre ?

ALEX BERLIAN.- Mon souvenir est très précis. Je n'avais pas encore dix ans. C'était un dimanche du mois de janvier ou de février 1956. Ce jour-là, j'ai observé attentivement mon père. Il dessinait la cathédrale d'Etchmiadzine. J'ai observé sa façon de travailler et j'ai ressenti le désir de faire la même chose, le même dessin, de copier la même reproduction. Mon père aimait dessiner. Il était adroit. C'était un bon artisan. J'ai copié moi aussi, la même reproduction. J'étais alors trop jeune pour expliquer mon attachement pour l'art mais j'ai ressenti, ce jour-là, comme un engagement de ma part. Jusqu'alors, je dessinais, tout comme les autres enfants. Je dessinais par exemple, les emblèmes sportifs des clubs arméniens.

L. D. - Quelque chose s'est transmis d'un père à son fils ?

A. B. - Je dirais plutôt que je me suis retrouvé en présence d'un exemple à imiter. Un exemple à domicile....

L. D. - C'est comme si ton père avait été, à un moment donné, cet exemple dont tu avais besoin pour éveiller ce qui était déjà en toi.

A. B. - Si cette scène est importante pour moi, ce n'est pas tant à cause du lien psychologique qui unit un enfant à son père, mais c'est parce que mon père, ce jour-là, occupait la place de celui qui montre, de celui qui donne l'exemple. Et cette place, après tout, quelqu'un d'autre aurait pu l'occuper...

L. D. - Où est née ta vocation de peintre ?

A. B. - En Syrie. Je suis né à Alep où j'habitais un quartier arménien. J'ai fréquenté des écoles arméniennes. Je copiais les portraits de personnages historiques arméniens dans les livres d'histoire ou de littérature. Je copiais des animaux. Tout comme à l'école où nous faisions des exercices d'écriture où il fallait imiter au plus juste la calligraphie du maître. J'adorais la calligraphie, surtout la calligraphie arabe. Ma première commande fut une liste de prix pour un café oriental !

Fin 1959, je commence à travailler la peinture à l'huile. Je copiais tout ce qui m'intéressait : Rembrandt, Ayvazowski, Corot, Van Gogh et aussi Sarian et d'autres...

Je faisais aussi des portraits à partir de photographies. A 15 ans, j'ai vendu le portrait de l'acteur Jack Palance !

A 16ans, on me commande une première toile, «La dernière nuit de Komitas» de Sarkis Mouradian. Par la suite, j'ai copié cette toile 8 ou 9 fois ! J'ai copié pendant longtemps, surtout sur commande. A Alep, je vivais dans un milieu où la copie était un moyen, pour les gens, d'avoir chez eux, leurs œuvres préférées. C'est une période où le travail est sans complexe, où tout est permis.

L. D.- Peux-tu expliquer cette importance de la copie ?

A. B.- La copie était pour moi, surtout à Alep, où il n'y avait pas d'Ecole d'art à proprement parler, un lieu d'apprentissage essentiel. Finalement, les classiques avaient fait la même chose, Matisse avait fait la même chose : des copies au musée du Louvre. Bien sûr, je rêvais d'être en contact direct avec les œuvres, dans les musées. Je copiais à travers des reproductions et non des originaux qui se trouvaient loin d'Alep. Je copiais les œuvres de Sarian d'après un livre que mon oncle possédait. Je regardais les reproductions, des heures durant. J'y pensais avant de m'endormir. C'était une sorte de voyage dans l'inconnu, comme l'art tout entier. A partir de la reproduction, j'essayais d'imaginer l'épaisseur de la couche de peinture. L'analyse texturelle que je faisais, celle de la texture de l'œuvre, la compréhension du mécanisme du travail, étaient le produit de mon imagination, de mes représentations mentales. Cela correspondait probablement à mon côté introspectif, introverti, mes tendances intellectuelles me portant davantage vers le mental que vers le sentimental. Tout cela a accentué chez moi une sensibilité qui permet, souvent, de sentir l'épaisseur d'une couche picturale d'après une reproduction plate, photographique de l'œuvre, de deviner la matière, de sentir la touche picturale.

L. D.- Tu nous fais bien comprendre qu'il n'y a rien de passif dans le travail de copie, comme on pourrait communément le penser, mais que c'est un travail actif d'intégration de données techniques et un fantastique effort d'imagination lorsque entre celui qui copie l'œuvre d'un grand maître et l'original il n'y a qu'une reproduction plus ou moins bonne. As-tu toujours fait ton apprentissage à partir de la copie, dans la solitude ?

A. B.- Il y avait, à Alep, quelques peintres connus qui ne pouvaient s'adonner à la peinture qu'en dehors de leur travail. Vers 13-14 ans, j'ai rencontré mon premier maître, un paysagiste et portraitiste, Ezéchiel Toros. C'était le père d'un ami. Il m'a beaucoup appris.

L. D.- A partir de quel moment ton travail est-il devenu vraiment personnel ?

A. B.- A partir de 17 ans, je commence à faire des dessins d'après nature: le portrait de ma sœur, une nature morte. Je peignais aussi des natures mortes et des paysages d'après mon imagination, et aussi des scènes de la ville d'Alep et, des scènes villageoises.

Ma difficulté principale était la représentation de la figure humaine. J'ai essayé d'apprendre dans les livres. J'étais un réaliste : il fallait que mon travail soit aussi fidèle qu'une photographie. A vingt ans, je maîtrisais suffisamment la question des proportions, de la ressemblance, de la couleur.

L. D.- A vingt ans, tu te rends à Venise où tu deviens élève à l'Académie des Beaux-Arts...

A. B.- Oui, mais j'attends cinq ans avant de pouvoir m'y rendre. Avec quelle impatience ! J'avais quinze ans, nous étions au mois de mai 1961. Le directeur de notre lycée m'appelle dans son bureau. En me présentant à Saroukhan, le caricaturiste, il lui dit qu'il projette de m'envoyer en Italie pour y faire des études artistiques. De ce jour, le lycée me devient lourd à supporter. Mais cinq ans plus tard, le rêve se réalise.

L. D.- Comment est-ce, un rêve qui se réalise ?

A. B.- Cela commence par un décalage ! Je veux encore peindre des paysages et des portraits. En fait, je n'avais accepté la peinture que jusqu'à Van Gogh ! Je constate qu'à l'Académie je ne peux pas faire ce que je veux. Il fallait aller vers l'abstraction et je n'y étais pas prêt...

Lors du premier cours, on nous demande de faire le dessin d'un nu. Mon professeur, Guiseppe Santomaso, me dira: «Tu sais dessiner ce que tu vois, tu dois maintenant apprendre à dessiner ce que tu ne vois pas». Durant la première année, je fais des nus et des portraits au fusain. Pour chercher une issue vers la modernité, je travaille à la «pointe Bic» dans le style de Carzou.

A la fin de la première année, je retourne à Beyrouth durant les vacances. L'un de mes amis de l'Académie se rend à Salzbourg pour suivre des cours de Vedova. Lorsque nous nous retrouvons à Venise, il me montre des photos en noir et blanc des œuvres qu'il a réalisées sous l'influence de Vedova. Et c'est pour moi un véritable coup de foudre. J'ai le sentiment d'une grande découverte qui ouvre des portes nouvelles. Cela a laissé une trace profonde dans ma sensibilité artistique. Lorsque je commence à travailler, mon entourage remarque le saut que j'ai fait vers l'abstraction. J'ai commencé à faire des dessins inspirés des lignes du corps du modèle que j'avais en face de moi, tout en allant dans le sens de Klee, de Miro...

Mais durant la deuxième année de mes études, je rencontre un étudiant arménien venu des U.S.A., de Chicago. Dans les années 60, le Pop Art était à son apogée aux U.S.A., et lui nous apporte tout cela, l'idée d'un art figuratif, réaliste, comme réaction à l'Expressionnisme Abstrait.

L. D.- A peine t'éveilles-tu à l'abstraction, que déjà tu réagis contre cette tendance et plonge corps et biens dans le Pop Art !

A. B.- Avec un autre ami yougoslave, nous formons un petit groupe. Le Pop Art, c'était l'idée d'introduire sur la toile des images courantes, de la publicité, des faits divers. Mais nous voulions aller plus loin encore vers le réalisme. Nous ressentions très fort cette envie de faire de la peinture réaliste. Nous étions au courant de ce qui se passait aux U.S.A. et nous travaillions dans le même sens, vers l'Hyperréalisme. Nous étions en 1968-69. L'Hyperréalisme n'allait être introduit, en tant qu'école, si ma mémoire est bonne, qu'en 1972. A l'Académie, en tout cas, personne ne travaillait comme ça. La présentation de la dernière œuvre que j'ai réalisée à l'Académie —une grande toile allégorique ayant pour sujet la société de consommation— a été considérée comme un événement. Travailler dans le sens du Pop Art, de l'Hyperréalisme, c'était être à l'avant-garde et représenter l'esprit de l'époque. Nous essayions de donner une nouvelle expression à la peinture figurative. C'était comme un retour aux sources. Cela entrait dans la représentation réelle du monde vu. Mais en même temps, c'était un piège. Cela limitait les possibilités créatrices. Notre imagination ne fonctionnant plus que dans une seule direction. Je m'en suis rendu compte plus tard. Peindre est un chose et faire de la peinture en est une autre. Pour moi, la création est toujours en relation avec le passé et le présent, à la fois. Cela se sent dans mon travail. Il y a toujours une relation consciente par rapport à ce qui se faisait avant et ce qui se fait actuellement. Il faut aller vers le passé pour créer quelque chose de nouveau. Cézanne a été vers le Moyen-Age et vers Poussin, pour faire un pas de plus que l'Impressionnisme. Matisse a été vers l'art islamique, la miniature persane, Picasso, vers l'art dit «primitif», africain ou océanien.

L. D.- Après l'Académie ?

A. B.- Après l'Académie, je ne m'enferme pas dans une direction donnée. Je peins des œuvres abstraites et des œuvres figuratives. Je donne libre cours à mon instinct pictural. C'était encore pour moi une période de formation. Je devais perfectionner mon étude du figuratif et expérimenter en même temps l'abstraction, dont je ressentais les bienfaits.

L. D.- Combien de temps dure-t-elle cette période où figuratif et abstraction coexistent ?

A. B.- De 1970 à la fin de l'année 1974. J'abandonne l'abstraction pour deux raisons majeures : la consécration de l'Hyperréalisme, en 1972, et mon besoin de perfectionner la technique figurative.

En 1976, je me retrouve à Paris. Mes peintures deviennent moralisantes, porteuses de critique sociale, un peu satiriques, mais sur le plan esthétique, c'est très classique. Cela me conduisait à une impasse.

Début 1982, je réalise quelques dessins, à la manière cubiste et puis, vers la fin de l'année, plus d'une soixantaine de dessins et d'œuvres en acrylique, en noir et blanc et abstraites, qui ont préparé le terrain vers un retour à l'abstraction.

Ce qui a permis le passage du figuratif à l'abstraction a été un élément du réel: l'ombre. Je me suis intéressé aux ombres. L'ombre, c'est la silhouette. L'ombre représente la silhouette de quelque chose de réel. C'est seulement par quelques détails superficiels qu'une forme peut acquérir une nature figurative. Un jour, j'avais chez moi des morceaux de papier noir qui m'ont donné l'impression d'être des ombres. Au début, j'ai eu l'idée d'en faire des compositions que je dessinerais par la suite. Puis, j'ai pensé qu'en photographiant ces compositions, je gagnerais du temps. Finalement, ce qui s'est offert à moi, c'est une possibilité de variations presqu'à l'infini, une expérience très riche. Et ces études pour de futurs tableaux me sont apparues, au vu du résultat, comme des œuvres achevées. Ce qui a donné, à partir de 1984, la série de photo-peintures et des photo-dessins. Je faisais en même temps des centaines de dessins et de pastels qui me donnaient encore l'impression d'évoquer diverses tendances picturales déjà abordées dans les décennies précédentes, dans le domaine de l'abstraction. Ce n'était pas suffisamment personnel.

L. D.- On en arrive à la période actuelle, celle qui a donné lieu à ta dernière exposition à la Galerie Les Cent.

A. B.- Durant cette dernière période, je redécouvre les œuvres de Seurat et de Klee. Elles me permettent de repenser la peinture en des termes qui ne sont pas très courants de nos jours. Et c'est le point de départ de mon travail actuel, depuis presque 3 ans et demi maintenant. La rencontre avec l'œuvre de Seurat m'a poussé à aborder à la fois la question de la lumière et du volume, à travers une trame, un tissage qui couvre toute la surface de l'œuvre. Cela concerne la question du langage personnel. Arriver à un langage personnel signifie se libérer des influences, autant que possible. Ce n'est pas une rupture totale. L'important est d'essayer d'ajouter quelque chose, d'amplifier une possibilité plus large que ce qui se faisait avant. On ne peut pas y arriver artificiellement. C'est l'ouverture d'une nouvelle porte par le truchement d'une nouvelle technique picturale ou par une nouvelle conception de l'organisation de la surface de l'œuvre. C'est la création d'un nouveau filtre, qui est toujours un filtre intellectuel, en fin de compte.

Ce que je fais maintenant s'oppose donc

ԿԱՐՊԻՍ ՔՈՐԹԵԱՆԻ ՀԵՏ

(Շար. Ա. էջէն)

ութեան յետոյքը եւ Թուրքին քմահաճոյքը մեր ամբողջ քաղաքական մտածումի հորիզոնը դառնան:

Ազատագրումը կը կայանայ հոն ուր ես կը յաջողիմ նախ ինքս իմ ապրումներէս ազատագրուիլ:

Պէտք է լրջօրէն վերաբերիլ հարցին հետ, օրինակ, երբ Լ. Տէր-Պետրոսեան կ'ըսէ թէ ռուսական բանակը կրնայ Կովկասէն հեռանալ:

Հ.– Ի՞նչ պիտի ըսէիք Հայաստանի մէջ նոր հիմնաւորուող վարչաձեւին մասին:

Պ.– Եթէ պետականութեան հարց կայ, երբ ժողովուրդ մը կ'ուզէ բնականոն վարչաձեւով մը սահմանուիլ, ժողովրդավարութիւնը պիտի ըլլայ ատիկա:

Հոս կարեւոր է որ ընդդիմութիւնը (opposition) կենսական դեր մը ունենայ վարչակարգի կայունութեան մէջ: Միայն նախնական ժողովուրդ մը ընդդիմութիւն չի սիրեր: Ասիկա այլընտրանք մը կու տայ. անհրաժեշտութիւն մըն է:

Այսօր ՀՀՇ-ն քննադատողները պէտք է այլընտրական (alternatif) պարագայի մը կառոյցը տան: Կազմաւորուած, կառոյցի տէր ընդդիմութիւն մը ստեղծելուն մէջ է հարցը:

Հայաստան այսօր խորհրդարան ունի. ո՞վ կ'արգիլէ որ ընդդիմութիւն մը ձեւաւորուի:

Հ.– Եթէ այդ կարողութեան տէր խմբաւորումներ չկան...

Պ.– ՀՀՇ-ն թող ինքն իր մէջ բաժնուի այդ պարագային. ժողովրդավարական եւ ազգ. կուսակցութիւն մը թող ստեղծուի: Մեր իրականութեան մէջ յաճախ միասնականութեան գաղափարը կը հոլովուի. ես այն Հայերէն եմ որ բացարձակ համաձայն չեմ նման միասնականութեան, որովհետեւ վտանգը կայ յիմարութեան շուրջ միասնական ըլլալու: Ի՞նչ է շահը միասնականութեան երբ ան յիմարութեան մը շուրջ է օրինակ: Հետեւաբար, կարեւոր է լաւ ընդդիմութիւն մը կարենալ ըլլալ: Առողջ ժողովրդավարութիւնը այն է որ երկրի մը նախագահը ամէն օր կ'ըսէ ընդդիմութեան թէ երէկ ի՛նչ ըրաւ: Անոր բացակայութեան պարագային ահաւոր խեղճութեան մը կը մատնուի երկիրը:

Հ.– Իսկ մե՞նք:

Պ.– Մենք որ Եւրոպա կամ Ամերիկա կ'ապրինք, չենք ուզեր հասկնալ որ տարրական այս բաները Հայաստանի համար անհրաժեշտ ըլլան: Ասիկա կը նշանակէ թէ մենք կէթթօներու մէջ կ'ապրինք. եթէ կարենայինք ապրիլ մեր գտնուած երկիրներուն մէջ, մեծ նուէր մը պիտի ընէինք Հայաստանի: Ամօթ է մեզի որ խափանարարութեան գործ կ'ընենք երբ առաւելագոյն կարելիութիւնը ունինք քաղաքական ներդրում ընելու:

Կը նշանակէ որ հակառակ մեր բոլոր յաւակնութիւններուն, Արեւմուտքին մասնակից չենք:

Յարգանքի պակաս մը ունինք մեր ժողովուրդին հանդէպ, քանի որ գոյութիւն ունեցող լաւագոյն արժէքներուն մասնակից չենք կրնար դարձնել զայն, ինչ որ բանակցելի պիտի ընէր մեզ:

Հայապահպանումի ահաւոր սխալ ըմբռնում մը ունինք:

Երեք սերունդ ետք Սփիւռքը այդ հասունութիւնը, իսկ մեր կազմակերպութիւնները տարբեր բնոյթ պէտք է ունենային: Այսօր ապարժեւորում մը կայ. լոզունգներու թիւը մեծ է. պոռոտախօսութիւնը ահաւոր չափերու հասած է:

Դառն է այս իրականութիւնը: Տհաճ հաստատում մըն է ըսել ասոնք: Տհաճ, երբ կը տեսնես որ հոն մարդիկ սորվելու պատրաստակամութիւնը ունին, իսկ մենք անգիտակից խափանարարութիւն մը կ'ընենք:

Հ.– Ի՞նչ կարեւոր տարբերութեան մասին կարելի է խօսիլ մեր եւ Հրեաներուն միջեւ. ի՞նչ էր որ անոնք կրցան ընել ու մենք չյաջողեցանք:

Պ.– Նախ պէտք է նկատի ունենալ երկար ատեն անոնց Արեւմուտք գտնուելու պարագան, ինչ որ իրենց մեծ կարելիութիւն տուաւ ազատութիւններու մասնակից ըլլալու: Ազատութիւններ, թէ՛ մշակութային, թէ՛ քաղաքական եւ թէ տնտեսական կեանքի մէջ: Իրենք կրցան որպէս որակ ներկայ ըլլալ իրենց գտնուած պետութիւններուն մէջ:

Սիոնիզմը ԺԹ.–Ի. դարերուն կրցաւ որակի եւ գործադրելի արժէքի վերածուիլ: Առարկայական հիմ մը ունէին. ժողովուրդին մէջ կար քաղաքական, մշակութային մակարդակը:

Մենք Արեւելքի մէջ էինք, Եւրոպայէն բացակայ: Օսմանեան աշխարհին մէջ գտնուիլ մեզ համեմատելի չէր դարձըներ: Երբ փոքր ազատութիւններ ունեցանք, ունեցանք պատիժներն ալ. ցեղասպանութիւնը, խորհրդային պատիժները...: Բայց Հրեաներէն այն տարբերութեամբ որ անոնք նման պատիժներու ազդեցիկ ձեւով պատասխանել գիտցան:

Մերը միակողմանի –տնտեսական– ուժականութիւն մըն է, բայց չունինք մտաւորական մեծ աշխարհ: Կրօնական մշակոյթն ալ խեղճութիւն մըն է:

Երկրորդ կէտը՝ եղած ազատագրումը մեծ արժէքի չէ վերածուած: Չունինք մտաւորական դասակարգ մը որ միջազգային բեմ հանենք: Միջազգային մտաւորական որակ չունինք: Նոյնիսկ յանձնառութիւնը չկայ ստեղծելու: Ներքին դրդապատճառի (motivation) տկարութեան հետեւանք է: Նոյնն է նաեւ Հայաստանի պարագան. մէկ-երկու հոգիի հանդէպ մեծ յարգանք ունինք, բայց միջազգային արժէքով բանակցելի որակ չկայ:

Երրորդը՝ նոյնիսկ ցեղասպանութիւնը մտաւորական, գիտական հարց է. քաղաքական է անշուշտ, բայց քաղաքական արժէքը կ'որոշուի երբ հորիզոնը բացուած է անոր:

Տարբեր պիտի ըլլար եթէ վերջին 50 տարուան մէջ միջազգային չափանիշով պատմաբաններ ունենայինք. միայն այդ մարդոց մակարդակը կրնար կացութիւնը փոխել: Զո՞վ պէտք է մեղադրել անոր համար. Թուրքիա՞ն:

Հրեաները ըրած են ատիկա. լրջութիւն է ատիկա:

Ունինք գրականութիւնը. Յ. Օշականով սկսաւ ցեղասպանութիւնը համամարդկային նշանակութիւն ունենալ. բայց այսօր ո՞վ կը կարդայ Օշականը: Ո՞վ է յանցաւորը:

Նոյնն է պարագան արուեստի միւս ճիւղերուն մէջ: Շարժանկարը օրինակ, զոր առաւելագոյնս կարելի էր օգտագործել: Մամուլը. ո՞ւր է մեր տեղը միջազգային մամուլին մէջ: Ասիկա՝ նաեւ ընկերային գիտութիւններու, փիլիսոփայութեան մէջ. յաջողած ես երբ ներկայութիւն ըլլաս:

Հրեաներուն համար կ'ըսենք թէ յաճախ ասկէ անկէ կ'առնեն. սակայն պէտք է տեսնել թէ որքան կու տան: Մարդկութեան կու տան. այս մասնակցութիւնը մեզ մեկուսացումէն կը հանէ:

Ամերիկայի մէջ, համեմատական ձեւով, կ'ըսուի թէ մենք Հրեաներէն աւելի հարուստ ենք. բայց մեր ունեցածը փոխարինելի (convertible) չենք կրցած ընել:

Հ.– Ուրե՞մն:

Պ.– Ներքին դրդապատճառի պակաս մը մեծ դեր կը խաղայ քաղաքական մեր տեսութիւնը մշտական դարձնելու: Պէտք չէ լքել Հայութեան պետականութեան ըմբռնումը. անիկա սերունդներու հիմնական մեկնակէտը պէտք է ըլլայ: Անկախութիւնը ստեղծելը չէ հարցը, այլ զայն պահելը: Որպէսզի անկախանանք, մեր նախապաշարումներէն պէտք է անկախանալ:

Պէտք է լիիրաւ ընկերակից դառնալ աշխարհին եւ հոս Սփիւռքը մեծ առաւելութիւն մըն է: Ան կարելիութիւն կը ստեղծէ աշխարհի բոլոր բնագաւառներուն մէջ միջազգային մեծագոյն չափանիշով ներկայութիւն դառնալու: Յատկապէս Արեւմուտքի մէջ, ուր կ'առնուին բոլոր կարեւոր որոշումները: Այս առումով, Եւրոպայի եւ Ամերիկայի մէջ մեծ Հայութիւն ունենալ, մեզի համար մեծ կարելիութիւն է: Համաձայն չեմ որ միայն Արեւելքի մէջ կարելի է Հայ մնալ:

Արտասահմանի կազմակերպութիւններուն շուրջի Հայութիւնը օսմանեան խեղճ ու կրակ աշխարհ մը կը ձեւացնէ որ մեր քաղաքական մտածումի ապառումի (amputation) գլխաւոր պատճառներէն մէկն է: Արեւելք մը մեր ուղեղներուն մէջ զօրաւոր կերպով նստած է. մեր մտահորիզոնին վրայ նստած է, ազատութիւնները արգիլելու իմաստով: Ատկէ լոյս չի գար:

Արեւմուտքը ուժականութիւն մը ունեցած է ուրկէ լոյսը կու գայ. մեզի համար Պոլիսը, Թիֆլիսը որակ էին որովհետեւ Արեւմուտքին բացուած էին:

Հ.– Ժողովրդավարութեան յաջողած սկիզբ մը կը նկատէ՞ք Հայաստանի մէջ:

Պ.– Մեր պետութիւնը ժողովրդավար պէտք է ըլլայ. Իսրայէլի մասին խօսիլ տուողը ժողովրդավարութիւն մը ըլլալու պարագան է:

Երբ Լ. Տէր-Պետրոսեան արեւմուտքցի լրագրողներու ներկայութեան խօսեցաւ, պատմեցին թէ որքա՛ն տպաւորուած էին հանդիպելով խորհ. վարչաձեւին մէջ նըման ճկուն միտքի տէր ղեկավարի մը որ կ'ուզէր ժողովրդավար վարչաձեւ մը բերել: Միակ խօսք մը քանի դուռներ կրնայ բանալ:

Ասիկա մեզի համար բանակցութեան լաւ խաղաքարտ մըն է եւ ողջունելի է այն երեւոյթը որ Հայաստանի ղեկավարութեան մէջ ժողովրդավարութիւնը լուրջի առնուած ըմբռնում մըն է ու Հայաստան վեց հանրապետութիւններէն ամէնէն ժողովրդավարն է. ժողովրդավար ըմբռնումի ամէնէն հաստատ հիմերը ունի Խորհ. Միութեան չափերով:

Այս պարագան մեզի տարբեր դիմագիծ մը կու տայ եւ մեզ աւելի յարգանքի առարկայ կը դարձնէ:

Հ.– Իսկ անկախութեա՞ն հարցը:

Պ.– Ինչ կը վերաբերի անկախութեան գաղափարին, դատումս որեւէ ազգի նըկատմամբ ընդհ. ձեւով այն է որ անկախութիւնը գերիշխանութեան եւ միջազգային ճանաչումի կարեւոր տարածք մը կը ներկայացնէ ուր ժողովուրդի մը մեծ պատասխանատուութիւն կը վիճակի:

Երբ կը խօսուի անկախութեան մասին, խորհ. շրջանակէն ելլելու մասին, Հայաստանի ղեկավարութեան մօտ առաւելագոյն գործողութիւն մըն է ատիկա. կը նշանակէ ձերբազատիլ քեզ արգելակող ազդակներէն: Չի նշանակեր դըռեհկանալ, հակառուս ճառեր խօսիլ. ընդհակառակն, հասարակաց պատմութիւն մը ունինք այդ ժողովուրդին հետ, մտաւորականութիւն մը ապրած է այդ լեզուին ու մշակութային արժէքներուն հետ. ատոնց փլուզումը չի նշանակեր անկախանալ:

Բայց անկախութեան գաղափար մը առողջ հիմերու վրայ դնել նշանակալից քայլ է եւ լաւ պիտի ըլլայ երկխօսութեամբ կարենալ առաջնորդուիլ, փոխանակ հարցերը հրասայլերով լուծելու:

Ուժերու յարաբերութեանց փոփոխութիւնը կրնայ Հայութեան համար տխուր հետեւանք ունենալ: Պէտք է այս մասին ալ մտածել. սակայն անկախութիւնը հիմնականօրէն ապագաղութացումին մէջ է. արգելքներէ անկախանալ է ու առաւել կապեր հաստատել խորհրդային դաշնակցութեան, դրացի երկիրներու հետ: Ասիկա քաղաքական ամէն ղեկավար պէտք է կարենայ հասկնել իր ժողովուրդին, փոխանակ անձկութիւնը ներշնչելու թէ Թուրքերը մեզ պիտի կոտորեն անկախութեան պարագային:

Հ.– Ճիշդ այդ կէտը շատ խնդրայարոյց էջ մը կը կազմէ ներկայիս քաղաքական մեր վէճերուն մէջ:

Պ.– Պէտք է խելացութիւնը ունենալ Թուրքերու հետ անհրաժեշտ երկխօսութիւնը հաստատելու եւ տնտեսական յարաբերութիւններով օգտուելու արգելքներու վերացումէն առանց մոռնալու մեր ցեղասպանութիւնը և անոր քաղաքական դրամագլուխը: Ասիկա մէկ օրէն միւսը ըլլալիք բան չէ անշուշտ, բայց իշխանութիւնը մատակարարելու համար ուժի մը արտադրութեան կարող ըլլալ պէտք է թէ՛ տնտեսական եւ թէ՛ մշակութային կեանքով, որպէսզի կարելի ըլլայ ինքնավստահ ու հզօր ըլլալ. պէտք է կարենալ արթուն ըլլալ այս հոլովոյթին մէջ երկիր մը ոտքի պահելու համար:

Անկախութիւնը ունենալու այս պահէն աւելի կարեւոր է պահելու կառոյցները ստեղծելու գործը: Խելքը հոս կրնայ աւելի միջոցներ տրամադրել, քան ուղղակի պաշտպանութիւնը:

Ուրեմն, անկախութիւն կը նշանակէ ժողովուրդին կարելիութիւն տալ որ ընկերակից ըլլայ ամբողջ աշխարհին:

Միայն Մոսկուայէն փրթիլ չէ անկախութիւնը:

Երբ ժողովուրդ մը կը սկսի առանց թշնամիներ փնտռելու, երկխօսութիւններով ինքզինքը հաստատել, այդ պարագային ինչո՞ւ նման կարելիութեան մը իրագործումը խանգարել:

Հ.– Դուք Հայաստանի մէջ մօտիկ շփում ունեցաք մտաւորական դասակարգին հետ. մտաւոր կեանքին մասին ի՞նչ պիտի ըսէիք:

Պ.– Ինչ կը վերաբերի Հայաստանի մտաւորական եւ զարգացումի վիճակին, քաղաքական դէմքերու, գրողներու, արուեստագէտներու հետ շփումներէս կրնամ ըսել թէ նոր սերունդին մէջ մտաւորական մեծ հետաքրքրութիւն կայ Արեւմուտքի մտաւորական աշխարհին հանդէպ:

Փիլիսոփայութեան մարզին մէջ մարքսլենինիզմը աւեր գործած է: Մտաւոր հորիզոնը տոկմաներով, լոզունգներով խեղաթիւրուած է եւ բնականոն յարաբերութիւն չկայ Արեւմուտքի աշխարհին հետ: Բացառութիւններ կան անշուշտ. օրինակ Էրիք Աթայեանի եւ քանի մը ուրիշներու համար կարելի է անվարան ըսել թէ միջազգային արժէքներ են: Գրականութեան մէջ կայ Հրանդ Մաթեւոսեանը, երաժշտութեան՝ Տ. Մանսուրեանը որ արդէն միջազգային համբաւի տիրանալ սկսած է: Հպարտութեան առիթներ են ասոնք: Բայց ատոնց քով պէտք է ընդունիլ որ Երեւանի համալսարանը շատ ցած մակարդակ ունի եւ մեծ բարենորոգում անհրաժեշտ է ակադեմական մակարդակը բարձրացնելու համար: Գիտելիք թըլմել, մտածում արգիլել, համալսարանի

●►

à quelque chose de préexistant; aux surfaces unies, banales, que l'on rencontre souvent dans les œuvres actuelles, aux acrobaties démesurées des bras peignants, à la peinture que le peintre laisse couler sur la toile comme si bientôt il allait y avoir une inondation ! Ce sont les raisons fondamentales qui m'ont incité à penser au travail de la surface de la toile, à ce tissage des couleurs et à l'introduction physique de la lumière. C'est une période qui est une synthèse de toutes mes expériences pendant toutes ces longues années. C'est une conception du corps de l'œuvre, que l'on peut appeler non figurative, mais la réalisation technique répète la technique de la peinture classique avec ses couches superposées et transparentes.

L. D.- Peux-tu nous expliquer ce que signifie pour toi être peintre ?

A. B.- La peinture, c'est une manière de vivre. J'ai choisi d'être peintre encore enfant, et les choix faits durant l'enfance sont toujours basés sur des élans instinctifs parce qu'on n'a pas les connaissances suffisantes pour donner des explications philosophiques à nos choix. Cela m'a sans doute procuré un grand plaisir, et en même temps, c'était un travail magique. C'est ce qui m'impressionnait quand je voyais mon père dessiner; la magie du jeu du crayon. Mon imagination était-elle peut-être débordante et le dessin me donnait la possibilité de la concrétiser. L'imagination, à travers sa concrétisation par le dessin, c'est peut-être le désir d'avoir un certain pouvoir sur l'inconnu. C'est peut-être une auto-affirmation de l'enfant.

Quand on devient adulte, le sens que l'on donne à sa pratique, change selon la période que l'on vit, selon les influences que l'on subit. Mais cela concerne, à mon avis, la surface, les apparences. Le fond reste le même, un besoin instinctif.

■

ŒUVRES SUR PAPIER D'ARSHILE GORKY

DEUX ETAPES FRANCAISES D'UNE EXPOSITION EUROPEENNE: MARSEILLE ET SAINT-ETIENNE

Le public européen n'a pas souvent eu l'occasion d'apprécier les œuvres du grand artiste américain d'origine arménienne, Arshile Gorky. Il revient au Musée Cantonal des Beaux-Arts de Lausanne d'avoir présenté l'exposition des œuvres sur papier (1929-47) du 21 septembre au 11 novembre 1990 et d'avoir organisé un circuit européen marqué par cinq étapes. Ainsi la célèbre Albertina de Vienne aura accueilli les œuvres (Janvier-Février 1991) avant le Musée Cantini de Marseille (15 Mars - 30 Mai 1991), le Musée d'Art moderne de Saint-Etienne (20 Juin - 2 Septembre 1991), les villes allemandes de Francfort (Frankfurter Kunstverein, Octobre - Novembre 1991) et de Brême qui clôturera ce parcours en 1992 (Kunsthalle Bremen, Janvier-Février 1992).

Accompagnant l'exposition, un très beau catalogue (202 p., bilingue français-allemand), édité par le Musée Cantonal de Lausanne, reproduit les 117 œuvres et inclut, outre la tragique biographie de Gorky, des textes d'Erika Billeter (directrice du Musée Cantonal des Beaux-Arts de Lausanne), André Breton, Frank O'Hara, Matthew Spender, Konrad Oberhuber et Bernard Blistène.

Dans son avant-propos, E. Billeter rappelle combien Gorky, à la suite de Cézanne, éprouve le besoin de se situer devant la nature ou, mieux, en elle («within», «into the grass»). S'il est possible de voir dans la production de l'artiste le rôle qu'ont joué Ingres ou Uccello, de même que Kandinsky, de Chirico, Picasso et particulièrement Miro avec ses biomorphies, il reste que nous ne pouvons pas vraiment parler d'influence, ce qui entraîne E. Billeter à intituler son texte final «Arshile Gorky l'inclassable» (p. 115). Billeter interroge, à la suite de William Rubin, le rôle de charnière attribué à Gorky qui opérerait la transition entre le surréalisme vieillissant (celui d'un Matta) et la jeune peinture américaine des expressoinnistes abstraits (en particulier l'œuvre de son ami de Kooning). En fait, loin de recourir à la méthode surréaliste (utilisant l'inconscient et l'automatisme), Gorky travaille le souvenir vécu, il interprète la nature à travers le filtre de la mémoire. La dynamique de son geste, le fait qu'il ne juge jamais une toile achevée, le rapproche de la philosophie de l'expressionnisme abstrait mais de façon purement passagère, dès lors que l'orientation autobiographique s'avère essentielle chez lui. Eminemment personnelle (ce qui ne l'mpêche pas de prétendre à l'universalité) l'œuvre de la maturité artistique de Gorky révèle l'une des «grandes personnalités solitaires de l'art moderne qui ont marqué les sommets de notre siècle» (p. 119). Il convient dès lors d'éviter ici l'usage du terme «influence», ce qui ne manque pas de nous indiquer une note du texte de M. Spender. Gorky ne se dit pas «influencé par» un artiste, il affirme qu'il «est avec», c'est-à-dire qu'il fait corps avec lui, forme un réseau, un groupe, une tribu. Par là, Gorky soulignerait aussi que l'histoire linéaire, la plate chronologie, ne peut que tuer l'art qui, pour lui, est le vivant, à l'instar de la nature que l'on regarde avec les yeux marqués par la mémoire. Le passé se réincarne, nous nous mouvons dans l'interprétation, non dans la copie ou dans la glose. Gorky perturbe l'historien de l'art car il échappe aux classements, n'entre pas vraiment dans les catégories rassurantes que l'on nomme courants ou écoles. Il surgit tantôt comme le «dernier grand peintre surréaliste», ainsi que le dira André Breton, tantôt comme l'un des personnages clefs de la New York School ou de l'abstraction lyrique ou encore, et surtout, de l'«expressionnisme abstrait», termes par lesquels Alfred Barr définissait l'œuvre de Kandinsky dans les années 30, et dont Barbara Rose dénonce l'utilisation erronée pour ce qui concerne le groupe d'artistes auquel appartient Gorky, groupe qui se voulait plutôt «impressionniste abstrait» ou «subjectiviste» (1). Aussi, en 1962, Frank O'Hara avait-il raison de considérer Gorky non pas comme un point fixe sur la carte de l'histoire de l'art mais bien plutôt comme un *moteur*, «un des moteurs *de ce groupe hétérogène* de peintres qui, plus tard, fut alternativement appelé «The New York School», «Abstract Expressionnisme», «American-type Painting» ou «Action Painting» (p. 13). Ce que soulignait également André Breton en 1945, dans le texte du catalogue de l'exposition à la Julien Levy Gallery, lorsqu'il décrivait Gorky comme un «fil conducteur». Pour Breton, Gorky s'apparente au mécanicien, à celui qui démonte et remonte ce qu'il appelle, en reprenant la métaphore très classique de l'horloge, «le ressort caché». L'art de Gorky ressortit donc au ductile, il travaille l'hétérogène, élabore un monde «analogique», celui des formes hybrides définies par Breton: «j'entends désigner par hybrides les résultantes qu'est amenée à produire la contemplation d'un spectacle naturel en se composant avec le flux des souvenirs d'enfance et autres que provoque l'extrême concentration devant ce spectacle pour un observateur pourvu, au degré le plus rare, du don d'émotion» (p 11). Dans un texte stimulant, Bernard Blistène se penche sur le problème phénoménologique de «l'advenue de l'œuvre d'Arshile Gorky». Il repère, dans le style de Gorky, marqué par l'excès et l'altérité, la question du sujet liée à celle de la dette (qui nous rappelle encore la dette de Cézanne envers la peinture et en peinture: «je vous dois la vérité en peinture»), à cette confrontation infinie avec les tableaux du passé, avec la mémoire, à cet étirement entre l'Europe et l'Amérique. La ductilité signalée par Breton, devient, chez B. Blistène, «dilution», «état dérélictoire» (p. 111)que Gorky atteint avec l'œuvre *The Pirate 1*. La «porosité» (p. 112) propre au travail de Gorky nous mène au silence post-langagier, ce n'est plus une image que le tableau révèle mais bien une façon d'être au monde.

par
Chaké MATOSSIAN
Docteur en philosophie et théorie
de la communication
Professeur à l'Université Nouvelle
de Lisbonne

Dans son essai intitulé «Arshile Gorky et l'Arménie», Konrad Oberhuber écarte Gorky du groupe surréaliste comme du groupe expressionniste abstrait et affirme l'existence d'un style original et insolite dont il cherche les sources que l'on dira «structurelles». K. Oberhuber prend la série «Atre en Virginie» pour avancer son idée concernant la structure spatiale propre à Gorky. Sans craindre les contradictions, il écrit, d'une part, que «les figures planent, absolument libres dans l'espace, dans un équilibre autoportant» («in einer sich selbst tragenden Balance» p. 98). et ajoute, d'autre part, «Les formations [en fait, «Gestalten», c'est-à-dire les «formes», dans le texte allemand] à l'intérieur du tableu se caractérisent, il est vrai, par des signes extrêmement mobiles et vivants, mais leur répartition ne répond pas aux lois d'un équilibre intrinsèque: elles s'ajoutent les unes aux autres avec une sorte de rigidité si l'on considère l'ensemble de la composition» («.... nicht nach den Gesetzen einer ihnen innewohnenden Gewichtsbalance, sondern fast starr un im Hinblick auf das Ganze der Komposition zusammengefügt»(p. 99). Dans cet équilibre autoportant qui n'est pourtant pas un équilibre mais un assemblage, l'auteur cherche ce qui fonde la «structure spatiale»du tableau chez Gorky. Il en trouve la source dans l'art arménien qui se distingue de la clarté et de l'équilibre grecs par l'importance accordée aux ornements «éparpillés au hasard». Nous nous trouvons dans l'atmosphère mystérieuse de l'Orient dans laquelle baignerait l'œuvre de Gorky. Avec K. Oberhuber, ce n'est plus la question du rapport prédominant de l'œuvre de Gorky à l'Europe ou à l'Amérique qui importe mais celle du partage entre l'Orient et l'Occident. En somme, Gorky pense arménien mais parle européen-américain: «Gorky est européen et américain par son langage formel et sa manière de travailler, mais il est arménien de par sa structure mentale, déterminée par son rapport à l'espace et au monde objectif, qui révèle du domaine asiatique plus vaste» (p. 105). On reste pantois. L'expression «structure mentale» nous entraîne ici dans un champ tout opposé à celui du structuralisme, dans lequel l'auteur oublie superbement tant l'universalité de la structure langagière que la grande leçon de Lacan [pour aller vite: l'inconscient est structuré comme un langage; le réel (impossible) est inséparable de l'imaginaire (l'image, l'illusion, la Gestalt) et du symbolique (le langage, le Nom du père)]. C'est-à-dire que si Gorky tient un «langage formel» américain et européen, il est absolument impossible à K. Oberhuber comme à quiconque, de découvrir une «structure mentale arménienne» puisqu'il n'y a pas d'indices. Réciproquement, si Oberhuber lit de l'arménien dans l'œuvre de Gorky, cela signifie que son langage formel est arménien. Ensuite, à supposer que la question de la race ou de l'origine ethnique soit pertinente concernant la lecture d'une œuvre d'art, la langue et la culture arméniennes faisant partie de la famille indo-européenne, la structure mentale de Gorky est indo-européenne (2). Il suffit du reste de lire Baltrusaitis (dont les études prennent justement pour point de départ les ornements des églises arméniennes) pour saisir l'émergence et la récurrence de certains motifs dans toutes les cultures.

Le texte richement documenté de Matthew Spender, «Origines et développement de l'œuvre dessinée de Arshile Gorky», démontre de façon intéressante les sources multiples de l'inspiration de Gorky. Parmi elles, et outre celles que tous ont citées (œuvres de Picasso, Miro, Masson, Matta, de Chirico ou encore Le miracle de l'hostie d'Uccello....), Spender signale l'intérêt de Gorky pour l'écorché, celui de Cézanne, mais aussi cette étude anatomique du XVIIème (Amé Bourdon), illustrant un article de Michel Leiris, «L'Homme intérieur», paru dans la revue *Documents* en 1930. Et encore, les tissus péruviens, coptes, égyptiens ou le *Grand Verre* de Duchamp. L'auteur rappelle la technique perspectiviste de Gorky rapportée par Julien Levy: «Sa méthode consistait à relier toutes les distances entre lui et les objets, en un point imaginaire; il élevait une boite d'allumettes devant ses yeux (littéralement et non pas figurativement) et de là il fixait un point auquel il reliait tout ce qu'il avait devant lui, plutôt que la ligne d'horizon» (p. 34). Spender, insistant sur l'originalité de Gorky, en relève le caractère vivant lié à son éclectisme; on peut alors regretter qu'il fasse, in fine, cette concession un peu surprenante à la mode en voyant Gorky comme «le premier héros du post-modernisme» (p. 40).

---

(1) *ROSE Barbara;* La peinture américaine, *Genève, Skira*, 1986, *p.* 73.

(2) *Il faut également tenir compte de l'attitude même de Gorky dans le contexte américain: «Gorky, qui était obsédé par l'idée que la culture était européenne par définition, qui en revenait toujours aux maîtres anciens et modernes, et qui portait sur lui en permanence un petit livre de reproductions d'Ingres, déclara un jour à la ronde qu'il serait comblé s'il pouvait atteindre «un petit peu» de la qualité de Picasso». Cf. GREENBERG Clement;* Art et Culture, *Paris, Macula*, 1988, *p.* 254.

●►

որակ չէ: Չեմ ըսեր թէ մտաւորական որակ չկայ, բայց եղածները բացառութիւններ են:

Մեր ժողովուրդը շատ բան չունի. բայց պէտք է խելքը առաւելագոյնս զարգացնէ ու մրցակցութեան մակարդակի հասցնէ: Ասիկա պահանջատէր ըլլալու ձեւ մըն է որ պատճառ կը դառնայ որ ազդու միջոցներով մեր պահանջքները գոհացնենք, փոխանակ պահանջատիրութեան մասին միայն խօսելու:

Հետեւաբար կատարուելիք գործը նախ հարցերուն, հարցադրումներուն բնոյթը փոխել է. ատով աշխարհը տարբեր կը տեսնուի, բայց պէտք է ուզել ատիկա. պէտք է ուզեմ արգելքներս ջնջել: Որքան հորիզոնս լայնցնեմ, արգելքներէս անկախանամ, պահանջողի ռէալ *դիրքին աւելի կը մօտենամ. հարցերուն որակը կը փոխուի:*

Այս գործողութիւնները նախ գլխու մէջ պէտք է տեղի ունենան: Որակը իր ուժականութեամբ մեզ նոր յարաբերութիւններու մէջ կը դնէ եւ որակ մը չի կրնար չգնահատուիլ: Վճռակամութեամբ մը որակ հետապնդելը անպայման իր արդիւնքը կ'ունենայ. այդ արդիւնքներուն մէջ կան նաեւ քաղաքական դրական հետեւանքներ:

Այն դրամագլուխը զոր Հայութիւնը այսօր պարտաւոր է արագօրէն զարգացնելու, իր մտաւոր կարողութիւնն է: Ատով, թէ՛ Հայաստան թէ՛ Սփիւռք նոր վիճակի մը կ'ենթարկուին:

Արեւելեան ճակատագրապաշտութիւնը ոչինչ կը բերէ. դուն որքան ալ խնդրես Ռուսէն որ քեզ պաշտպանէ, չի պաշտպաներ: Դուն պիտի ստեղծես տալիքդ, որպէսզի ուզես:

Հ.– Գործնական ի՞նչ քայլեր կարելի է նկատի ունենալ այս մարզին մէջ:

Պ.– Փրակայի, Պուտափէշթի եւ Վարշաւայի մէջ ամբողջ 12 *տարի Արեւմուտքի մտաւորականներ, յատկապէս փիլիսոփաներ, հսկայ աշխատանք տարին, հոն դիտաժողովներ ընելով: Բայց պէտք է ըսել որ հոն կար պատրաստ գետինը եւ հետաքրքրութիւն: Ատիկա այսօր տուաւ իր արդիւնքը: Մեզի կը մնայ նոյն բանը ընել: Ամէնէն կարեւոր ներդրումն է ասիկա:*

Անհրաժեշտ է, եւ այս մէկը առանց էլիթիսթ *ըլլալու* էլիթ *ունենալ թէ՛ Հայաստանի, թէ՛ Սփիւռքի մէջ: Անհրաժեշտ պարտականութիւն է ամէն բնագաւառի մէջ* էլիթ *ունենալ ու ատոր ստեղծման հոլովոյթին մէջ ի վիճակի ըլլալ կեթթոյէն դուրս գալու:*

Հաւանաբար ամէնուն համար ակներեւ է որ հայկական կազմակերպութիւններու անդամը անձեռնհաս ձեւով բոլոր մարզերուն կը տիրէ: Մարզերու ինքնիշխանութեան ըմբռնումը բացակայ է մեզմէ: Տնտեսագէտը երբ տնտեսագէտ է, դերձակը դերձակ, մտաւորականն ալ պէտք է մտաւորական ըլլայ: Էլիթը *պէտք է նաեւ միջազգային չափանիշ ունենայ: Կը կարծեմ որ ահա, հո՛ս է Հայութեան ներդրումի մարզը, մինչ մենք այլ տեղ հարցադրումներու կը մտնենք:*

Մեր ժամանակին լաւագոյն մարտահրաւէրներն են ասոնք, որոնցմով կրնանք քարացած կաղապարներէ դուրս ելլել. անօգուտ է այդ կաղապարներուն դէմ պայքար մղելը. պարզապէս պէտք է ուրիշ գործ կատարել:

Տեսակցեցաւ՝
Ա. Թ.

Imprimé sur les Presses du Journal «HARATCH» — 83, Rue d'Hauteville - 75010 Paris Commission Paritaire: N° 55935

ԿԻՐԱԿԻ
ՍԵՊՏԵՄԲԵՐ 8

DIMANCHE
8 SEPTEMBRE
1991

LE NUMERO : 4.00 F

ՅԱՌԱՋ

ՄԻՏՔ ԵՒ ԱՐՈՒԵՍՏ

Թիւ 163

ՀԻՄՆԱԴԻՐ՝ ՇԱՒԱՐՇ ՄԻՍԱՔԵԱՆ (1925-1957)

HARATCH

LE PREMIER QUOTIDIEN ARMENIEN EN EUROPE-FONDE EN 1925
DIRECTRICE: ARPIK MISSAKIAN

83, RUE D'HAUTEVILLE — 75010 PARIS
TEL. : 47. 70. 86. 60 — TELEX : HARATCH 280 868 F
— FAX : 48. 00. 06. 70 —

C.C.P. PARIS 15069-82 E

ԲԱԺԱՆՈՐԴԱԳՐՈՒԹԻՒՆ
Ֆրանսա : Տար. 800 Ֆ. — Վեցամսեայ : 410 Ֆ.
Արտասահման : Տար. 1.100 Ֆ. (ամէնօրեայ առաքում)
950 Ֆ. (շաբաթական առաքում) — Հատը : 4,00 Ֆ.

67րդ ՏԱՐԻ — ԹԻՒ 17.619

Fondateur SCHAVARCH MISSAKIAN

67e ANNEE — No 17.619

ՄԱՆՈՍՔԻ ՆԱԽՕՐԵԱԿԻՆ ԳԱՌԶՈՒԻ ՀԵՏ

Աստուածածնայ այս Կիրակին բացառապէս գեղեցիկ է զուիցերական սա լճին ափին, ուր Գառզու եւ կինը եկած են քիչ մը հանգիստ գտնելու: Հանգիստը, Գառզուի համար, թերեւս դիպուկ բառը չէ, քանի չի դադրիր աշխատելէ, պանդոկի սենեակին պատուհանին դէմ տեղաւորած գրասեղանին առջեւ: Կը գծէ, ազատօրէն, ի՛ր ուզածը: Ազատութեան, աւելի ճիշդ ազատագրման հաճոյքը զոր կը վայելէ Մանոսքի եկեղեցւոյ նկարազարդման վերջանալէն ի վեր, նոր կորով մը տուած է նկարիչին, «ազատ Գառզու» պիտի ըսէր Շահնուր: Արդարեւ աւելի քան հինգ տարիներու ընթացքին, հեւ ի հեւ աշխատանքը, ջիղերու պրկումը, չեն ազդած սակայն իր վրայ: Միշտ նոյն կենսունակ, եռանդուն, աւելի քան երբեք երիտասարդ մեծ վարպետն է, որու հետ բախտն ունեցանք ժամեր անցընելու, Մանոսքի եկեղեցւոյ պաշտօնական բացումէն հազիւ ամիս մը առաջ:

**

Ազգային բնոյթ ունեցող հանդիսութիւն մըն է այս բացումը, որ կը կատարուի Սեպտեմբեր 20-ին, Հարաւային Ֆրանսայի եզակի Փրովանսի այս անկիւնը, Մանոսք, նոյնքան անծանօթ, որքան հանրածանօթ Ժիոնոյի շնորհիւ: Հողի եւ բնութեան այս երգասացը, որ մերժեց իսկ պատերազմի երթալ, իր մահէն անդին պիտի հանդիպէր նկարիչին, որու հողին ալ այնքան խառնուած էին զէնքերը, թնդանօթները, հրթիռները: Հանդիպումը, անցեալին, տարբեր նախատեսուած էր, Գառզու պիտի տեսնէր Ժիոնոն անոր մէկ գրքին նկարազարդման առթիւ, բայց, գրագէտը հրաժեշտ տուած էր կեանքին ու ժամադրութիւնը՝ ջնջուած:

Գրեց՝

ԱՐՓԻԿ ՄԻՍԱՔԵԱՆ

Այսօր, նկարիչը եկած է գրագէտին այնքան սիրած հողին վրայ, ու մատուռի մը պատերուն յանձնած իր ամբողջ վաստակին համադրութիւնը: Բայց, թողունք որ ինք պատմէ մեզի թէ ի՞նչպէս սկսաւ այս ամբողջը:

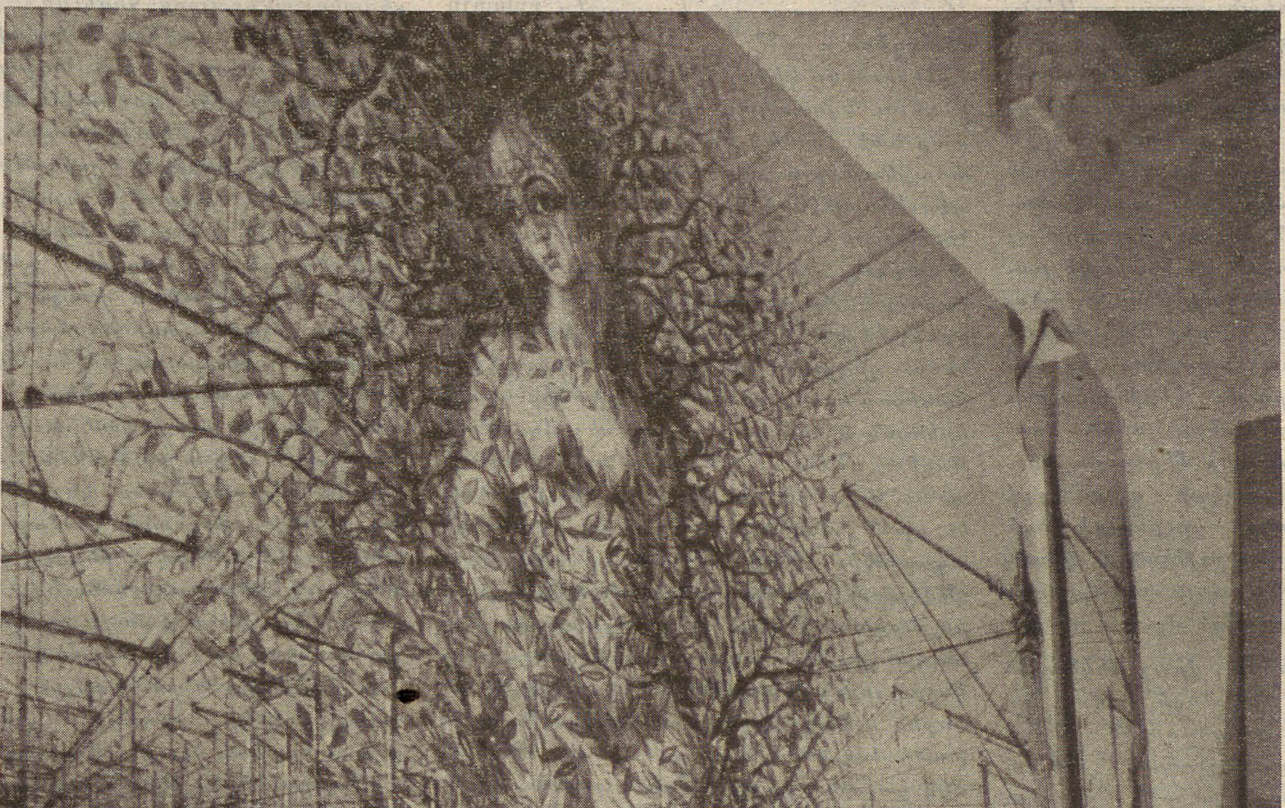
«Ութ տարի առաջ էր որ ճանչցայ տոքթ. Նիէլը: Ան նկարիչ մը կը փնտռէր որ էքս - ան - Փրովանսի փառատօնին հանդերձները պատրաստէ: Ըրի եւ այդպէս սկսան մեր յարաբերութիւնները: Քանի մը տարի ետք, եկաւ մօտս ու սեղանիս վրայ նետեց աւերակ մատրան մը նկարները: Ահաւասիկ, ըսաւ, ձեզի համար է: Այս մատրան մէջ «Յայտնութիւնը» պէտք է ընէք: Տեսած էր 1957-ի ցուցահանդէսս «L'Apocalypse» և անկէ տպաւորուած էր: Տեսած էր պատառներ՝ հիւլէական գործածումներ, աւերակներ, քաղաքակրթութեան մեքենայացումը, մարդը որ կ'անմարդկայնանար: Կը յիշէ՞ք այդ ցուցահանդէսս, ճշգրիտ, տառացի, Ս. Յովհաննէսի Յայտնութիւնը չէ, այլ մթնոլորտը, որու ծոցը կ'ապրինք: Առարկեցի թէ չէի կրնար, հնարաւոր չէր, զանազան պատճառներ շարեցի, տարիք եւլն.: Տեղի չըտուաւ եւ օրին մէկը, կնոջս ըսի, երթանք տեսնենք սա մատուռը: Գացինք Մանոսք: Եկեղեցի՞ն. աւերուած, պատերը կը փլէին, փտինը փոսեր: Ազդուեցայ, աւելին՝ զօրաւոր հարուած մըն էր: Երեւակայեցէք, ժթ. դարու սկիզբի, նոր-դասական մատուռ մըն է, բաւական հազուադէպ Փրովանսի մէջ: Գեղեցիկ պատեր կային նկարելիք, նկարիչի մը համար՝ քաշողական: Խօսեցանք, վիճեցանք պայմանները շատ երկարօրէն, ի վերջոյ, համաձայնութիւն տուի: Հինգ տարի առաջ էր: Սկսանք ուսումնասիրել, տեղւոյն վրայ տեսնել թէ ի՞նչ կարելի էր ընել: «Յայտնութեան» ունեցած պատառներս, մասամբ չէին համապատասխաներ, ուրիշներ կը համապատասխանէին: Աւելցնելիք կար, ստեղծելիք, հսկայ աշխատանք մը մը կար տանելիք: 1986-ին, պայմանագիրը ստորագրեցինք եւ սկսանք աշխատիլ: Քիչ մը ծանօթ էի Մանոսքի, գացած էինք Ժիոնոն տեսնելու, կեանքին վերջին շրջանին, գիրք մը պիտի պատրաստէինք միասին, չեղաւ:

«Նախատեսածէս շատ աւելի երկար տեւեց: Հարկ էր աշխատանոց մը գտնել: Կանչեցի այն յարդարողը, որու հետ աշխատած էի «Փերիֆոլ»ի ատեն, ծանօթ էր գործիս, խելացի մէկն է, Սիմոնինի, եւ սկսանք: Այս հակիրճ պատմականն է: Թաղապետութիւնը ուզած էր փրկել այդ փլատակ մատուռը, որ յաճախորդներ ունէր առեւտրական կեդրոնի մը վերածելու համար: Կը դիմէր ուրեմն Տոքթ. Նիէլի, որ ծանօթ անձ մըն էր շրջանին մէջ, անդամ էքսի փառատօնի կոմիտէին, ան ալ, 1957-ի ցուցահանդէսիս պատճառաւ, կը խորհէր իմ մասիս եւ այսպէս ճամբայ կ'ելլէր ամէն ինչ»:

Եւ զուտ նկարիչին կողքին, դեր ունեցա՞ծ է արդեօք հայ նկարիչը:

«Հայկ. ծագումս դեր խաղաց մանրամասնութեան մէջ, մանրամասնութիւն մըն է, ինչպէս պիտի ըսէր Պ. Լը Փէն: Ամբողջութեան մէջ, մանրամասնութիւն մը, բայց՝ շատ կարեւոր ըստ ինծի - Հայերու ցեղասպանութիւնը, որ մոռցուած է այսօր, մաս կը կազմէր Ի. դարու բարբարոսութեանց: Ցեղասպանութիւնը ահաւոր բան մըն էր: Ամբողջ Եւրոպան խօսեցաւ այդ մասին: Ուրեմն, մաս կը կազմէր: Հայ եմ: Որմնախորշ մը կայ քովը՝ ուրիշ մը՝ Հրեաներու ցեղասպանութիւնն է: Այդ որմնախորշին մէջ, տեսակ մը զինուորական կայ, ոտքի, երեք գլուխներով՝ Ապտիւլ Համիտ, Թալաաթ և Քեմալ, որ շարունակեց եւ եզրափակեց ցեղասպանութիւնը, կը հանգչի գանկերու լեռան մը վրայ, ձախին՝ Հայաստանի բնանկար մը դրած եմ, աւերակ եկեղեցիներ եւ հայրենի այդ բնանկարին առջեւ, ձիաւորներ կ'անցնին, Մոնղոլներ սուրերով,

(Շար.ը Դ. էջ)



CARZOU travaillant sur la «Femme-arbre» dans la partie de son «Apocalypse» consacrée à la renaissance de la Terre.

ՄԵԿՆԱԲԱՆՈՒԹԵԱՆ ՊԱՇՏՕՆԸ(*)

Գրեց՝

ՆՈՐՎԱՆ ԵՊՍԿ. ԶԱՔԱՐԵԱՆ

Մեր այս աշխատանքին մէջ, մեր ուշադրութիւնը գլխաւորաբար պիտի սեւեռենք գրական գործերու մեկնաբանութեան վրայ, ի մասնաւորի քերթողական երկերու: Քերթողական այն երկերու, որոնք ի դիմաց աւանդական բանաստեղծութեան, կը մտահոգուին մեր բանաստեղծութեան մաշած նկարագիրով եւ կ'որոնեն վերահիմնումի ուղին:

Ինչ որ մեզ կը հետաքրքրէ, գրական, ի մասնաւորի քերթողական գործերուն մէջ, այն ալ նորոգումի փորձն է: Նորոգում՝ որ կը ջանայ ցնցել, քայքայումի, զեղծումի գացող բանաստեղծութիւնը եւ կը ձգտի բոլորովին նոր սկիզբ մը տալ անոր, նոր կերպարանք մը, առանց անպայման կառչած մնալու, իրմէ առաջ մինչ այդ գոյութիւն ունեցած ձեւերու: Ասոր համար է որ, նորի մտահոգութեան լոյսին տակ արտադրուող գործերը, կը ներկայացնեն եւ կ'արտայայտեն բաներ որ բոլորովին արտասովոր կը թուին անցեալի եւ աւանդական արտադրութիւններու բաղդատմամբ: Աւանդականի հինցած կերպերէն խզուած, բանաստեղծութիւնը նորոգելու հարցով զբաղող ստեղծագործութիւնները, ի յայտ կը բերեն նոյն ատեն մակարդակ մը որ անմիջականօրէն կը կապուի մեզի, մեր այժմէականութեան, մեր կեանքին, եւ քիչ մըն ալ ապագային: Նորոգում՝ կը նշանակէ բանաստեղծական համակարգի ու մտածողութեան փոփոխում, ուրիշ մակարդակներու յայտնաբերում, արուեստի եւ արհեստի վերաձեւաւորում: Վերջապէս բանաստեղծական աշխատանքը մեզի համար արժանի կը դառնայ մեր ուշադրութեան, երբ ան, խնդրական դարձնելով հանդերձ աւանդականը, կը յաջողի մեզի առաջարկել բանաստեղծութեան և կեանքի վերաբերեալ, մինչեւ այն ատեն գոյութիւն չունեցող տեսութիւն մը:

Այս օրինակ երկերու վրայ մեկնաբանական աշխատանք մը, մեզի համար նպատակ ունի, այդ «անսովոր»ին ներսը պահուըտած բանաստեղծական ճշմարտութիւնը, առարկայականօրէն ի յայտ բերել, որեւէ գնահատումէ եւ արժէքի սահմանումէ առաջ: Դժբախտաբար աւանդական քննադատութիւնը, այնպէս ինչպէս որ տակաւին կ'իրագործուի մեր մօտ, կը կայանայ գրական գործերու շատ արտաքին եզրերու մասին դիտողութիւն ընելուն մէջ: Կը կայանայ ըստ այն չափանիշերուն՝ որոնք կը կոչուին արժէչափեր: Քննադատութիւնը իր այս կերպին մէջ, որքան ալ որ գոյութիւն ունի, խորքին մէջ գոհացուցիչ չէ, որովհետեւ չի՛ թափանցեր գրական գործերէն ներս: Ասոր համար է որ մենք մեր ուշադրութիւնը կը դարձնենք դէպի մեկնաբանական աշխատանքը, որը՝ աւելի ժամանակը ունի յամենալու գրական գործին վրայ:

Մեկնաբանութեան պաշտօնը եթէ նորի յայտնաբերումն է առ հասարակ, իր ձեւաւորումով անկասկած կը յղուի անցեալ կերպերու: Արդարեւ մեկնաբանութիւնը շատ հին ժամանակներէ ի վեր կապուած է Ս. Գրոց: Յայտնի է որ աստուածաշնչական աւանդութիւնը, իր ըստեղծման օրերէն իսկ, զուգահեռ ունէր մեկնողական արտադրութիւն մը, յաճախ բերանացի: Այդ արտադրութիւնը՝ կը ստեղծէին մեկնողական դպրոցներու վարպետներ, ուսուցիչներ, որոնք կը փորձէին թարգմանել աստուածաշնչական հատորները: Ո՛չ թէ անշուշտ որովհետեւ աստուածաշնչական աւանդութեան լեզուն տարբեր էր խօսակցականէն, այլ որովհետեւ այդ աւանդութիւնը հարկ էր հասկնալ, ու փոխանցել անոր իմաստները: Եբրայական եւ աստուածաշնչական աւանդութեան մէջ, զոր քրիստոնէութիւնը ժառանգեց, Սուրբ Գիրքը, մանաւանդ Հնգամատեանը, կը ներկայանայ իբրեւ Աստուծոյ խօսքը մարդկային լեզուին մէջ, եւ այդ խօսքը բացարձակ ըլլալով հանդերձ կը կարօտի բացայայտումի, բացատրութեան, յստակացումի աշխատանքին:

Անհաշիւ են հայրաբանական այն երկերը, որոնք կը կոչուին Մեկնութիւն:

Քրիստոս, ի՛նք ալ, յաճախ կը կիրարկէր մեկնողական մեթոտը. օրինակ՝ Ղուկասու Աւետարանի 24-րդ գլխուն մէջ կը հանդիպինք. - «Եւ սկսեալ ի Մովսիսէ եւ յամենայն մարգարէից՝ մեկնէր նոցա որ ինչ յամենայն գիրս գրեալ էր զնմանէ»: Ուրիշ տեղ մը միեւնոյն գլուխէն՝ կը կարդանք.- «Եւ ասեն ցմիմեանս, ո՞չ իսկ եւ սիրտք մեր ճմլէին ի մեզ մինչ խօսէրն ընդ մեզ զճանապարհայն եւ ո՛րպէս բանայր մեզ զգիրս»:

Յիսուս կը կիրարկէր նաեւ առակներով խօսելու եղանակը, բայց երբեմն կու տար նաեւ անոնց մեկնաբանութիւնը, իր առաքեալներու պահանջքին վրայ: Այսպէս Մատթէոսի Աւետարանին 13-րդ եւ 15-րդ գլուխներուն մէջ կը հանդիպինք հետեւեալ տողերուն. - «Զայս ամենայն խօսեցաւ Յիսուս առակօք ընդ ժողովուրդսն, եւ առանց առակի ոչինչ խօսէր ընդ նոսա. զի լցցի ասացեալն ի մարգարէէն, բացից առակօք զբերան իմ, բխեցից զծածկեալսն ի սկզբանէ աշխարհի: Յայնժամ թողեալ Յիսուսի զժողովուրդսն՝ եկն ի տուն. մատեան առ նա աշակերտքն նորա եւ ասեն, մեկնեա մեզ զառակ որոմանցն ագարակի» (Մտթ. Գլ. ԺԳ. Համր. 36): «Ամենայն տունկ զոր ոչ տնկեաց Հայր իմ Երկնաւոր՝ խլեսցի: Թոյլ տուք զնոսա. կոյրք են՝ կուրաց առաջնորդք. կոյր կուրի յորժամ առաջնորդէ, սխալէ եւ երկոքին ի խորխորատ անկանին: Պատասխանի ետ նմա Պետրոս եւ ասէ, մեկնեա մեզ զառակս զայս» (Մտթ. գլ. ԺԵ. Համր. 15):

Միջանկեալ այս մի քանի օրինակները մէջբերեցինք ցոյց տալու համար մեկնաբանութեան պաշտօնավարութիւնը Քրիստոսի վարդապետական գործունէութեան մէջ:

Մեկնաբանութեան մեր այս ամփոփ ներկայացումով, ուր խուսափեցանք անշուշտ մանրամասնութենէ, ի յայտ կու գայ որ մեկնաբանութիւնը խօսք մըն է, նախապէս արդէն գրուած խօսքի մը մասին: Այդ խօսքը սուրբ կը նկատուի, որովհետեւ այնտեղ կը բանի աստուածային շունչը: Բայց այս հանգամանքը կը վերաբերի նաեւ ո՛չ սուրբ գրականի պարագային:

Մեկնողական խօսքը, հակառակ անոր որ կը մեկնի յայտնուած կամ գրուած խօսքի մը սրտէն, ըստ ինքնեան ուրիշ խօսք մըն է: Բայց անիկա կ'ընդունի գերիվեր տարբերութիւն մը գրուած խօսքին եւ իր միջեւ. ասոր համար կրնանք ըսել որ մեկնողական խօսքը խոնարհ է, այն չափով որ չուզեր գրաւել, նուաճել այդ գերիվեր տարբերութիւնը, եւ զայն կը յարգէ. իր մտադրութիւնը չէ՛, յայտնուած կամ գրուած խօսքին դիրքը գրաւել, այլ պարզապէս կ'ուզէ զայն մէկին ու յստակ դարձնել եւ զայն առաջարկել այլ մարդոց, այսինքն ընթերցողներու կամ լսողներու ուշադրութեան: Սակայն մեկնողական խօսքի խոնարհութիւնը կրաւորականութիւն մը չէ, քանի որ անիկա կը ձգտի գլխաւորաբար ի յայտ բերել ինչ որ ծածկուած է գիրերով, մարդկային նիւթեղէն տարրերով:

Մեկնաբանական խօսքի այս կիրարկումը պահպանուած է նաեւ մեր մատենագրութեան մէջ, եւ յաճախ շատ անսպասելի տեղեր: Օրինակ՝ կ'արժէ այստեղ մէջբերել Ղ. Փարպեցիի մէկ հատուածը ուր կը խօսուի մեր թարգմանիչ հայրերու մասին.- «Հանապազաբուղխ հոսէին վտակք յաստուածային մեկնութեանց, որք զծածուկս մարգարէից բերելով ի յայտնութիւն՝, սեղանս ամենալից հոգեւոր խորտկօք դնէին առաջի ամենայն ժողովրդեանն» (դրուագ Ա., պրբ. ժա.): Փարպեցի այստեղ յստակօրէն կը սահմանէ մեկնութիւնը իբրեւ «զծածուկս մարգարէից ի յայտնութիւն բերել», այսինքն՝ մեկնիչը ծածկուածն է որ կը բերէ լոյսին, կը յայտնաբերէ: Այդ ծածուկը, ինչպէս կը տեսնուի Փարպեցիի տողերու շրջանակէն, արդէն մարգարէական խօսքն է, եւ մեկնաբանը իբրեւ «հոգեւոր խորտիկ» զայն կը դնէ ժողովուրդին առջեւ: Ասիկա կը նշանակէ զանազան բաներ: Առաջին՝ աստուածային խօսքը կամ պարզապէս գրութիւնը, մեկնաբանութեան պէտք ունի: Մեկնաբանութիւնը գոյութեան իրաւունք ունի ճիշդ անոր համար որ գրութիւնը ունի ծածուկ, ինչպէս որ կ'ըսէ Փարպեցի, թերեւս չտեսնուող, երկրորդ իմաստներ: Ձեզի ծանօթ ըլլալու է որ քրիստոնէական մեկնողական դպրոցները, կ'ենթադրեն իմաստային քանի մը մակարդակներ, տառացի, պատմական, փոխաբերական եւայլն: Յայտնի է որ այս մակարդակներէն միայն տառացին է որ դիւրաւ ընթեռնլի է: Ծածուկը կը մնայ մեկնիչի վերծանողական աշխատանքին եւ կ'իմաստաւորուի մեկնիչի ներկայութեամբ:

Երկրորդ՝ մեկնաբանութիւնը կ'ըլլայ իբրեւ «հոգեւոր խորտիկ», գործածելով Փարպեցիի խօսքը, այսինքն անիկա կենարար է եւ կեցուցիչ: Այս դիտողութիւնը այնքան ալ ժամանակավրէպ չէ ըստ մեզի եւ կը կարծենք որ Փարպեցիի դիտողութիւնը ի յայտ կը բերէ մեկնողական աշխատանքին մէկ էական եզրը, որ է ապրեցնել, հոգեւոր ճաշն ու ճաշակը տալ ժողովուրդին, այսինքն՝ ընթերցող հասարակութեան:

Միթէ ի՞նչ որ կը վերաբերի մեկնողական աշխատանքի այս մակարդակին, ըսել կ'ուզենք աստուածաշնչական աւանդութեան, փոխադրելի՞ է ժամանակակից գրականութեան եւ բանաստեղծութեան վրայ, որ կը մնայ մեր ուշադրութեան կեդրոնը: Ի վերջոյ կրնայ ըսուիլ, ինչ որ ի զօրու է Ս. Գրոց, ի զօրու չէ ժամանակակից աշխարհիկ արտադրութիւններու: Կրնայ նոյնիսկ ըսուիլ որ ժամանակակից այդ արտադրութիւնները այնքան ալ արժանի չեն նման, բարդ ու բազմաշերտ աւանդութեան բարիքներուն:

Աւելորդ է ըսել որ ժամանակակից գրականութիւնը եւ բանաստեղծութիւնը Ս. Գրքի հետ ո՛չ մէկ կապակցութիւն կրնան ունենալ: Նոյնիսկ արտօնուած չէ բանաստեղծութեան վերագրել, աստուածաշնչական կամ սրբազան խօսքի հանգամանք: Բայց եւ այնպէս բանաստեղծութիւնը իբրեւ բանի եւ խօսքի ստեղծման եղանակ մը, իբրեւ խօսքի արտադրութիւն՝ կարելի է հանդիպութիւններ դնել մեկնաբանական կալուածէն ներս: Քիչ առաջ կ'ըսէինք թէ մեկնողական խօսքի հանգամանքը կը վերաբերի նաեւ ո՛չ սուրբ գրականի պարագային. ուստի ժամանակակից բանաստեղծութիւնը իբրեւ արտադրուած խօսք, մեկնաբանութեան աշխատանքին հետ, կը գտնուի այն յարաբերութեան մէջ որ մենք կոչեցինք տարբերութիւն, գերիվե՛ր տարբերութիւն. այլ խօսքով՝ գրական գործը կու գայ մեզի տարբերութենէ մը, զոր մեկնաբանութիւնը չի կրնար յաւակնիլ ամբողջովին գրաւել եւ նուաճել, ինչպէս պիտի ուզէր որ ըլլար Յ. Օշական: Աւանդական մեկնիչին խոնարհութիւնը, որ թերեւս ձեզմէ շատերուն թուեցաւ կրօնական termine մը, խորքին մէջ պէտք է թելադրէ ոեւէ մեկնաբանի օրինավիճակը: Օրինավիճակ մը՝ որուն համաձայն գրական գործը կը մնայ միշտ գերիվեր ներկայութիւն մը: Այս գերիվեր ներկայութիւնը անշուշտ, պէտք չէ հասկնալ երբեք իբրեւ գրական գործի բացարձակումը: Գրական գործը, բացարձակ յարաբերութեան մէջը չէ որ կայ, այլ ընդհակառակը՝ յարաբերական: Մեկնաբանը կը յարաբերի գործին հետ, բայց անկարող է զայն լիովին ճանչնալու, եւ նոյնանալու անոր հետ:

Անցեալի մեծ գրողներու երկերու իմաստները ո՞րչափով լիովին նուաճուած կրնանք նկատել. եւ ո՞րչափով, հակառակ իրենց յարաբերական թափանցիկութեան եւ մատչելիութեան, անոնք լիովին հասկցուած են: Կրնանք նոյնիսկ ըսել, ո՞րչափով ցանկալի է անոնց խորքին ամբողջական ծանօթացումը, որ պիտի կրնար միայն զանոնք աղքատացնել եւ մեռցնել:

Ժամանակակից բանաստեղծութեան պարագային, մենք կը գտնուինք առհասարակ փորձառութեան մը առջեւ, որ խնդրոյ առարկայ կը դարձնէ մեր լեզուական եւ ըմբռնման կերպերը, այն չափով որ անիկա կը հեռանայ աւանդական կաղապարներէ: Կարծէք թէ ժամանակակից բանաստեղծութիւնը կը մշակէ իր տարբերութիւնը ընկալեալ ձեւերէն եւ մարդկային լեզուի բաբելոնեան սովորականութենէն, կարծէք՝ կ'ուզէ դառնալ բոլորովին իւրայատուկ լեզու մը, որ ունի իր իմաստային զանազան մակարդակները:

Մեկնաբանութիւնը, այստեղ է որ կը միջամտէ եւ ունի կատարելիք դեր մը: Անկասկած շատեր, պիտի ուզեն մտածել որ բանաստեղծութիւնը ի վերջոյ կը վերաբերի մարդկային ապրումներու. թէ բանաստեղծութիւնը կ'ապրինք, եւ անոր մասին մեկնաբանական աշխատանք մը ունի հակաբանաստեղծական հանգամանք: Կարելի է նոյնպէս դիտել տալ որ, բանաստեղծութեան մեկնաբանութիւնը կը սահմանափակէ, չըսելու համար, կը բանտարկէ բանաստեղծութեան գործը, եւ իբրեւ այդ գոյութեան իրաւունք չունի:

Այս շատ յարգելի դիտողութիւնները, որ նորութեան մը նկարագիրը անգամ չունին, կը միտին անկարելի դարձնել մեկնաբանական աշխատանքը: Խորքին մէջ մեկնաբանութիւնը աւելորդ կը դարձնեն:

Արդ, ինչպէս ըսինք վերը, բանաստեղծական ժամանակակից գործերը կը պահանջեն մեզմէ, ըմբռնումի նոր եղանակներ: Խաբկանք չէ՞ր մտածել որ գրական գործերը նորոգուին, բայց անոնց ընկալման մեր կերպերը մնան նոյնը. կերպեր՝ որոնց շնորհիւ կը կարդանք Պարոնեան կամ Օշական: Մեկնաբանութիւնը ընթերցողին կ'առաջարկէ այդ եղանակներէն մին կամ միւսը:

Մեկնաբանութեան աշխատանքին հանդէպ, վերապահութիւնները կամ անոր քննադատութիւնը նոր չեն. կը բաւէ յիշել Յ. Օշականի անդադար սլաքները մեկնաբանական աշխատանքներուն դէմ: Անկախ անկէ որ Օշական կը մնայ մեր մեծագոյն քննադատներէն մին, հարց է թէ մեկնաբանութեան խնդրականացումը չի՞ բխիր բոլորովին թիւր, սխալ կամ մասնակի գրական գործի ըմբռնումէ մը: Ըմբռնում մը, ըստ որուն գրական գործերը կը զգանք, կ'ապրինք և երբեք հարկին տակը չենք զգար զանոնք ըմբռնելու: Գրական գործի զուտ զգայապաշտ ըմբռնում մըն է ասիկա, որ իր կարգին ամուլ է, ընթերցողը պահելով կրաւորական դիրքի մը մէջ:

Տեղին է դիտել տալ որ գրական գործերէն իր ապրումները քաղող, գրող-քննադատ՝ Յ. Օշական, ի վերջոյ անդադար իրեն համար կը մեկնաբանէ այդ գործերը, եւ անոնց նշանակութիւնը: Օրինակ Թէքէեանի առթիւ «Սփիւռքը եւ Իրաւ Բանաստեղծութիւնը» հատորին մէջ, Օշական չի խուսափիր Թէքէեանի գործին մեկնաբանութենէն, ինչպէս որ չի խուսափիր մեկնաբանելէ Սփիւռքահայ Բանաստեղծութիւնը, ըստ իրաւ բանաստեղծութեան իր ըմբռնումին: Միթէ նոյնպէս մեկնաբանութիւն չէ՞ Հայ Գրրականութեան իր Դասագրքին սկիզբը զետեղուած Վարուժանի «Հարճ»ի հատուածէն «Վերլուծում»ը։ Ինչ որ Օշական «Վերլուծում» կը կոչէ, ի վերջոյ կը պատկանի մեկնաբանութեան կալուածին։

Մեկնաբանական աշխատանքը մեր պարագային չանտեսեր ապրումի մակարդակը, կենարար ու կեցուցիչ, բայց նոյն ատեն անիկա կը միտի գտնելու այդ ապրումին աղբիւրները, հասկնալ, ըմբռնել անոր յետին աշխարհը, ընթերցողին փոխանցել՝ գրական գործէն եկող մեկնաբանին փորձառութիւնը, ինչ որ կը նշանակէ թէ մեկնաբանը ներկայ է ի՛նք ալ մեկնաբանութեան մէջ։ Մեր փորձը կը ձգտի միշտ յենիլ գրական գործին վրայ, երբեք չմոռնալ անոր տուեալները. միւս կողմէ՝ նոյն ատեն կը կայանայ, տարբեր տեսակէտէ մեկնելով, վերադառնալ նոյն գրութեան կամ նոյն հարցին, ուղելով, խուսափելով գրական գործի փորձառութիւնը կաղապարելէ վերջնական տարազներու մէջ։ Մեկնաբանութիւնը գրական գործին թարգմանութիւնը չէ, ուրիշ եւ սովորական լեզուին մէջ. այլ՝ անոր ստեղծած հարցերուն, անոր բերած նորութիւններուն, աշխարհի, տեսողութեան, ընկալման, մարդկային փորձառութեան բացայայտումը, որպէս գրական գործ։

Ի վերջոյ ի՞նչ է մեկնաբանութեան նկարագիրը, ի՞նչ կ'ընէ մեկնաբանութիւնը, որով կ'արդարանայ անոր պաշտօնը գրականութեան մէջ։ Մեկնաբանութիւնը, ինչպէս ըսած ենք ուրիշ տեղ, «քակտումի գործողութիւն մըն է»։ Այս դարձուածքին մէջ երկու բառերն ալ անհրաժեշտ են եւ կը սահմանեն մեկնաբանութեան մեր աշխատանքը։ Նախ մեկնաբանութիւնը շատ մօտէն կը հետեւի դժուար կամ անընթեռնլի կոչուած գրութիւններու։ Անոնց հետ ընտանութիւն մը կը մշակէ, այնքան որ կը թուի միանալ անոնց։ Անիկա մեծ ուշադրութիւն կը դարձնէ գրութեան տառացի եզրերուն։ Քակելը այստեղ է որ նշանակութիւն մը ունի, քանի որ անիկա տառացի գրութեան տուեալները կը ստորագծէ, կ'անջատէ իրարմէ, կ'առնչէ իրարու եւ մանրամասն կը քննէ գրութիւնը։ Քննադատութիւն բառին մէջ կայ քննել, պէտք չէ մոռնալ։ Մեկնաբանը անկասկած կը փնտռէ եւ ի յայտ կը բերէ գրութեան իմաստները, սակայն այդ իմաստները կը յայտնուին գրական գործի եւ մեկնաբանի աշխատանքի ընթացքին։ Ցամենայն դէպս, անկասկած, մեկնաբանը կ'իմաստաւորէ գրական գործը, սակայն այդ իմաստաւորումը ո՛չ մէկ ձեւով կ'արգիլէ որ ուրիշ մեկնաբան կամ ընթերցող չյայտնաբերէ ուրիշ իմաստներ։

Այն չափով որ բանաստեղծական գործ մը գրուած է եւ գոյութիւն ունի մարդկային տուեալ լեզուի մը մէջ, անիկա կը գտնուի մեկնաբանական շարժումի մը մէջ։ Խաբկանք պիտի ըլլա՞ր, կարծել որ, կը բաւէ ունենալ գրական գործեր եւ ոեւէ ընթերցող կարենալ այնտեղ մտնել առանց մեկնաբանութեան։ Այստեղ կ'ուզենք ձեր յիշողութիւնը թարմացնել մէջբերելով Զ. Օրբունիի մէկ դիտողութիւնը, առնուած՝ «Ասֆալթը» վէպի իր երկու խօսքէն. - «Ամէն ընթերցող, ով որ ալ ըլլայ ան, հասարակ կամ զարգացած մարդ, իրեն յատուկ հասկացողութեամբ կը մեկնաբանէ կարդացածը» (Իսթանպուլ 1972)։

Մեկնաբանութիւնը ըստ ամենայնի (եւ գրականութիւնը անոր փաստն է) տեւական, գրական որեւէ մէկ գործ շրջապատող լուռ, բերանացի կամ թէ գրուած խօսքն է։ Աւելի ճիշդը գրական գործը կը գտնուի մեկնաբանական միջոցին մէջ ի սկզբանէ։

Մեր զեկոյցի այս քիչ մը վերացական արտայայտութիւնները, աւելի շօշափելի դարձնելու մտադրութեամբ, կ'ուզենք առաջարկել մեկնաբանութեան մեր աշխատանքէն օրինակ մը, առնուած՝ «Յաղագս Գրիգոր Պըլտեանի Քերթողութեան (Հատուածներ "Սենեակ"ի մասին)» 1987-ին լոյս տեսած մեր հատորէն, որ թերեւս անծանօթ է ոմանց։ Այս պարագային, մեր նպատակը, արդէն մեկնաբանուած էջ մը կրկնելէ աւելի, կը միտի մեկնաբանական մեր կերպը ցոյց տալ, կամ ըսենք՝ մեր իրագործած մեկնաբանական մեթոտը։

Ահաւասիկ քերթուածը.-

ծխնելոյզը խուլ խոյացող պարապ պատռտող ամպերուն դէմ լեղի
բաց
խորացող մուրին մետաղին
այրած արիւնոտ սուզուող
լաբիւրինթոսին բացխցուող երակներուն
աղմկող
հոր մինչ կը փորուին կիրի խորութիւնները ծակոտկէն
հեւք յետոյ հեւք
սենեակը պաղ կեդրոնական սենեակը ծաւալող
ուր կրակը կայուն կը բանար շրջող սկաւառակ մը մութի
խօսուն իրերուն հետ ու մանկութեան լուսամուտին
եւ արեւը կը բարձրանար քարիւղի թանձր հոտէն
եւ թուղթին վրայ ճիւղարձակումը ճամբորդող անուններուն
կը դառնար փայլուն ծառը ձմրան ձուլուած մրրիկին
ծառը մարմնին
հիմա
պատն ի վեր ծառը հին ճամբաներուն
եւ երակներէն կը սուլէ անհիմ տարածութիւնը հովին
բարձրացող
թանձր անել վիզն ի վեր
մինչեւ շարժուն կարմիր փխուքը ամպերուն իրիկուան
ծխնելոյզը բաց պարապ բերանը մեռած հոր

Ինչպէս կը տեսնուի առաջին տողէն, քերթուածը կը մեկնի տեսողական տարրէ մը, որ է ծխնելոյզը։ Ամբողջ քերթուածին ընթերցումը ցոյց կու տայ որ երեւակայութիւնը, պատկերներ կը յօրինէ ծխնելոյզին շուրջ. ինչ որ հարկ է քակել, այդ պատկերներուն կառուցուածքն է։ Ուրեմն երեւակայութիւնը ուղղահայեաց ճամբորդութիւն մը կը կատարէ ծխնելոյզն ի վար. այսպէս՝ ներկայ – դերբայի բայեր կը յաջորդեն իրարու՝ «խորացող», «արիւնոտ», «սուզուող» եւայլն, որոնք կը կապուին կամ կ'առընչուին հորի պատկերին, «հոր մինչ կը փորուին կիրի խորութիւնները ծակոտկէն», որոնք յետոյ պիտի հակադրուին բարձրացողին։ Մեկնաբանութիւնը երբ կը մեկնի պատկերներու կառուցումէ, կը նշմարէ անմիջապէս որ քերթուածին մէջ, դէպի ծխնելոյզն ի վար ճամբորդութիւնը, էջքը, կ'արտայայտուի պատկերային միջոցներով, եւ չըսուիր տառացիօրէն։ Արդարեւ մեկնաբանութիւնը ի յայտ կը բերէ այս ծածկուած արտայայտումը։

Քերթուածի երկրորդ մասին մէջ, երեւակայութիւնը կը հասնի սենեակի մը, «սենեակը պաղ կեդրոնական սենեակը ծաւալող», որուն մէջ մեզի կը տրուի օճախին պատկերը։ Օճախը, այլօրէն՝ աւանդական «ծուխ»ը, ո՛չ միայն տան տաքութիւնը ու ջերմութիւնը կը յատկանշէ, այլեւ կը թելադրէ ընտանիքին միութիւնը եւ ծագման տեղը։ Ուրեմն՝ ծխնելոյզն ի վար իջնող երեւակայութիւնը, էջք մը կը կատարէ դէպի ծագումը։ Այս կէտէն հասած՝ երեւակայութիւնը սակայն դարձեալ ճամբորդութիւն մը պիտի կատարէ, այս անգամ՝ դէպի ծխնելոյզն ի վեր։ Ուշադրութեան արժանի կարեւոր կէտ մը կայ սենեակին մէջ, «արեւ»ը, որ կը բարձրանայ «քարիւղի թանձր հոտէն»։ Արեւու պատկերը ծագումի խորհրդանշանն է, որուն մասին հեղինակը, իր մէկ այլ գրքին առիթով, հարցազրոյցի մը մէջ, կը գրէ հետեւեալը.- «Արեւու ամբողջ միթաբանութիւն մը կայ, որ «Տեղագրութիւն Քանդուող Քաղաքի Մը Համար» երկին մէջ, գործածուած է չակերտաւ ու հեգնանքով, բեմադրուած է գրեթէ ու փակագծուած։ Այդ միթաբանութիւնը կը գտնէք օրինակ Զարենցի մօտ, ուր արեւը Յեղափոխութիւնն է, գալիքը, ապագան եւ բոլոր խոստումները։ Զայն կը գտնէք նաեւ Վահագնի ծնունդին մէջ. եւ անտեղի կերպով չէ որ Խորենացի կը մէջբերէ զայն իր Պատմութեան մէջ։ Արեւով կը սկսի պատմութիւնը։ Արեւը սկիզբ է, իր կլորութեամբ նաեւ բացարձակն է, անվերջանալին, յաւերժականը, (տե՛ս «Ազդակ» 1978 Յունուար 21)։ Այս արեւն է սենեակին մէջ, որ քերթուածին յաջորդ տողերը կը հիմնէ։ Այս արեւելքէն կը մեկնի «... ճիւղարձակումը ճամբորդող անուններուն», որ կը դառնայ «փայլուն ծառ»ը։ Ճիւղարձակում - ծառ եւ անուններ, բառերուն զուգորդումը մեզի կ'ոգեկոչէն տոհմածառի պատկերը։ Տոհմածառը կը դառնայ «ծառը մարմնին», որ իր կարգին կ'ըլլայ «ծառը հին ճամբաներուն»։ Կեանքի ու մահուան այս ծառը յանկարծ կը յատականայ հօր վիզի յայտնութեամբ։

Երեւակայութեան դէպի վեր ճամբորդութիւնը, ինչպէս կ'երեւի, կը հետեւի ծառի ընթացքին եւ ապա կը վերադառնայ ծխնելոյզին, այսինքն՝ տեսողական տարրի պատկերին։ Բայց այս անգամ քերթուածի վերջին տողերը կը փոխաբերեն. - «շարժուն կարմիր փխուքը ամպերուն / ծխնելոյզը բաց պարապ բերանը մեռած հօր»։

Ինչպէս կը նշմարէք, մեր մեկնաբանութիւնը, շատ մօտէն կը հետեւի քերթուածին մէջ ի գործ դրուած պատկերներուն. քանի որ, ըստ երեւոյթին, այս քերթուածը հիմնականօրէն կը խաղայ փոխաբերութիւն / իրականութիւն խաղը։ Քերթուածին վերջին տողը, այս խաղը կը պարզէ կատարեալ կերպով, քանի որ առաջին տողի «բաց պարապ ծխնելոյզը» վերջին տողով կը դառնայ «բաց պարապ բերանը մեռած հօր»։

Քերթուածը անշուշտ միայն տեսողական պատկերներուն վրայ չէ որ կը կառուցուի, այլեւ լեզուային, ձայնային նմանութիւններով, եւ բառային երկդիմութիւններով։ Այսպէս չէ՞ք կրնար չնշմարել որ քերթուածին մէջ իրար կը յաջորդեն «հոր» եւ «հօր» պէս բառեր. անկախ անկէ որ «հոր»ը իր կարգին առընչուած է հետեւեալ բառերուն հետ.- «փորուիլ», «խորութիւնը», «խօսուն», «հոտէն», «ճամբորդող» եւ նման բառերու։

Քերթուածին մեր այս մօտեցումը, գլխաւորաբար շեշտը կը դնէ լեզուական, եւ քերթողական ոճային տարրերուն վրայ, եւ տակաւին չի՛ փորձեր բանել քերթուածին իմաստը։ Հետեւաբար մեկնաբանութիւնը քերթողական տարրերու նկատառումը կը դարձնէ առաջնահերթ։

Եթէ անցնինք քերթուածի իմաստին, այն ատեն անհրաժեշտ է որ իրարու առընչենք քերթուածին մէջ մեր կողմէ ընդգծուած տարրերը, որոնք կը վերաբերին՝ բերանին, խօսքին, ծագումին։ Այլ խօսքով՝ մեկնաբանութիւնը պէտք է պատկերներէն անդին երթայ, անոնց ետին պահուըտող իմաստներուն։ Այսպէս, մենք կը գտնենք տարրեր, որոնք կը վերաբերին խօսքի մակարդակին։ Օրինակ՝ «աղմկող», «հեւք յետոյ հեւք», «երակներէն կը սուլէ անհիմ տարածութիւնը հովին»։ Այս «հեւք»ը վերյիշումն է գրքի նախորդ հատուածին մէջ գործածուած հետեւեալ տողին. - «եւ հրահրումը հեւքին կակազումը հեւքին»։ Այս «հեւք»ը անկասկած քերթուածին մէջ առընչուած է եւ կապուած՝ հօր մահուան, եւ կը թուի խօսքի հարցը յարաբերութեան մէջ դնել հօր մահուան հետ։ Հօր մահը, իր կարգին, կապուած է վիզի խցումին, որ կը նկատուի քերթուածին մէջ «անել», գրեթէ բառին տառացի իմաստով։

Այս հօր մահը, որ կը գտնենք նաեւ շատ աւելի զարգացած ձեւով, գրողի մէկ այլ արտադրութեան շարքին մէջ, որ կը կոչուի «Հատուածներ հօր» (լոյս տեսած «Կամ» Վերլուծական Հանդէսի թիւ 3 - 4-ին մէջ), կը գրուի վկայի մը կողմէ։ Եւ արդէն այս բառը կը գտնենք յաջորդ քերթուածին մէջ ուր կ'ըսուի.- «կարծես ըլլայիր ընդունարան ... եւ կամ վկան»։ Հօր մահուամբ՝ քերթուածը կ'ըսէ մեռնող խօսքը, որովհետեւ բերանը պարապ է։ Վկան՝ այսինքն հօր մահուան վկայ եղող որդին, կ'ըսէ խօսքին մահը։

Ըստ երեւոյթին, ծագումի փնտռտուքը, այսինքն էջքը մինչեւ ներքին սենեակը, կը հասնի հօր մահուան։ Ըստ մեզ ծագումը կը դառնայ մահուան տեղը։ Այս ժխտական թուող արդիւնքը, դրական կրնայ ըլլալ նաեւ։ Բայց այդ մասին քերթուածը մասնաւոր թելադրանք մը չունի։ Անոր կը հանդիպինք գրքի ընթացքին, այլ հատուածներու մէջ։

Հօր մահը շատ հաւանաբար կը վերաբերի ընդհանրական հարցին, աղէտին, սփիւռքին։ Պարապը այդ կ'ուզէ թելադրել։

Մեր մեկնաբանութիւնը իրարու առընչեց ծխնելոյզը - հայրը - խօսքը եւ տակաւին՝ աղէտը։ Անկասկած կարելի էր քերթուածին մէջ ընդգծել եւ ի յայտ բերել ուրիշ տարրեր։ Սակայն մենք ընդգծեցինք որոշ տարրեր միայն, պատկերներ, դարձուածքներ, ըսելակերպեր, որոնք կը կրկնուին եւ յարաբերութեան մէջ են միշտ գրքին հետ։ Իմաստի մակարդակը հարկաւոր կը մնայ ամբողջ գրքի ընկալումին։

Պէտք է դիտել տանք որ մեր մեկնաբանութիւնը չուզեր գրութեան վրայ ճնշում բանեցնել, այլ կը փորձէ որոշ տարրերու տալ միջոցը զարգանալու եւ ծաղկելու։ Եթէ նշմարեցիք մենք խուսափեցանք քերթուածի մասին վերացական դատողութիւններ ընելէ։ Առաւելաբար փորձեցինք մտնել քերթուածին մէջ եւ զայն տեսնել ներսէն։ Ի յայտ բերել անոր կառուցուածքը։ Մեր մեկնաբանութիւնը ցոյց կու տայ, եթէ տակաւին ասիկա հարկ է, որ ժամանակակից բանաստեղծութիւնը, եւ այս կէտը ի մասնաւորի, չի՛ հերքեր ստեղծագործական աշխատանքի անհրաժեշտ՝ կառուցման, քերթողական տարրերու համադրման սկզբունքը։ Տակաւին մենք այստեղ նկատի չունինք քերթուածին երաժշտական, ռիթմային եւ շեշտային առանձնայատկութիւնները, որոնք կրնան դառնալ նիւթը բոլորովին տարբեր աշխատութեան մը։ Այլ խօսքով, մեկնաբանութիւնը դեռ երկար աշխատանք ունի ընելիք այս քերթուածին առջեւ, ինչպէս նաեւ ուրիշ որեւէ նոր քերթողական արտադրութեան առջեւ։

Վերջապէս մեկնաբանութիւնը կը խուսափի բոլոր այն վերադիրներէն որ մեր աւանդական քննադատութիւնը կը փակցնէ բանաստեղծի մը կամ գրողի մը վրայ։ Օրինակ՝ իմացապաշտ, զգայապաշտ, խորհրդապաշտ, քնարական եւայլն։ Արդի քննադատութեան յատկանշական կէտերէն մէկն ալ այն է որ անիկա չի՛ գործածեր նման անբովանդակ քաթէկորիներ, որոնք ի վերջոյ քերթուածի մասին բան մը չեն ըսեր։ Այս քերթուածը օրինակ, իմացապա՞շտ է, թէ զգայապաշտ. խորհրդապա՞շտ է, թէ քնարական։ Իմացապաշտութիւն, զգայապաշտութիւն, կամ աւելի տարբեր ձեւով ըսուած, միտք եւ զգացում, որ Օշականեան քննադատութեան հասարակ տեղիքն է, ի վերջոյ արուեստական կերպով իրարմէ անջատուած երկուութիւն մը կը կազմեն։ Այս քերթուածին մէջ, ինչպէս միւս քերթուածներուն մէջ, պատկերը եւ իմաստը, խորհրդանշանը եւ խորհուրդը, զիրար ո՛չ թէ միայն կ'ամբողջացնեն, այլ նոյնն են։

Անկասկած, մեկնաբանութենէն վերջ, եւ անոր շնորհիւ, մենք կրնանք բանաստեղծի մը յատուկ աշխատելու կերպը ճշդել, առանձնացնել անոր իւրայատկութիւնը, բաղդատմամբ ընթացիկ քերթողական գրելակերպերուն, կամ արդէն իսկ պաշտօնականացած եւ կանոնական դարձած, գրողներու կերպերուն։

Նման աշխատանք կրնանք ընել բոլոր այն գրողներու գործերուն հետ, որոնք մեզի կը բերեն մարդկային կամ արուեստի վերաբերեալ հիմնական փորձառութիւններ։ Գործեր՝ որոնք ի վերջոյ կը նորոգեն մեր հայեցակէտը։

Մեկնաբանութիւնը գործերու մօտեցման կերպ մըն է, որ կ'օգնէ գրողի մը, բանաստեղծի մը, արուեստի ըմբռնումին։

⁂

Այս գրութիւնը կ'ուզենք աւարտել Փարպեցիի թելադրութեամբ, ըստ որուն գրականութեան մեկնաբանը պարտի ընթերցողին առջեւ դնել այլ հոգեւոր խորտիկներ, որ ինք գտած է գրական գործի ընդերքին մէջ։ Մեկնաբանութիւնը ունի նաեւ իր հոգեւոր համը, զոր ան կ'առնէ գրական գործէն եւ կը փոխանցէ ժողովուրդին։ Մեկնաբանութիւնը փոխանցման հոլովոյթ մըն է, եթէ յաջողի՝ գրական գործին ծանօթացումէն անդին տալ, ընթերցողին մեկնել, նոր աշխարհի մը յայտնութիւնը։

ՆՈՐՎԱՆ ԵՊԻՍԿ. ԶԱՔԱՐԵԱՆ

(*) Այս գրութեան ուրիշ մէկ տարբերակը դասախօսութեան ձեւին տակ, կարդացուած է Լոս - Անճըլըսի Համալսարանին մէջ 1987-ին, գրական գիտաժողովի մը ընթացքին։

■

CENTENAIRE SEURAT :

«C'est fini le pointillé»?

Le 15 mai 1884, un tableau éveille l'attention des visiteurs du salon inaugural des Artistes Indépendants: «Une Baignade, Asnières». L'auteur a vingt-quatre ans, Seurat. Degas l'appelle «le notaire», à cause de la sobriété de son allure et de son caractère, à cause de sa discipline au travail. Il travail beaucoup, méthodiquement. Tout en lui est intense, sa mort même, fulgurante, fébrile. Il a trente et un ans. Pissaro écrit à son fils : «Je suis allé à l'enterrement de Seurat hier. J'ai vu Signac qui est bien affecté de ce grand malheur.. Je crois que tu as raison, c'est fini le pointillé, mais je pense qu'ils se dégageront d'autres conséquences qui seront d'une très grande importance plus tard pour l'art. Seurat a apporté évidemment quelque chose» (1).

Il aura passé des heures à copier les maîtres au Louvre avant de découvrir à Brest, lors de son service militaire, la lumière des paysages marins du nord. Du reste, il n'aime que la lumière du nord, celle de Bretagne et des environs de Paris où il vit, où il peint. L'impressionnisme agonisait, Cézanne, pour sa part, désirait transformer le mouvement en quelque chose de «solide et durable, comme un art de musée». Le critique Félix Fénéon parlera d'«impressionnisme scientifique» pour décrire l'art de Seurat que l'histoire rangera sous le terme de «néo-impressionnisme». Pourtant, ce n'est pas l'Impressionnisme qui a marqué Seurat mais bien plutôt un peintre oublié, Puvis de Chavanne, moins méprisé aujourd'hui, depuis qu'existe le Musée d'Orsay offrant un autre regard sur la peinture du XIXe siècle. Et, longtemps aussi, la France oubliera Seurat. Elle n'a rien voulu savoir du centenaire de sa naissance (fêté à Chicago), elle a laissé l'achat des œuvres aux étrangers (parmi lesquels Mme Kroller-Müller, à l'origine d'un des plus beaux musées d'art contemporain de Hollande, c'est-à-dire aussi d'Europe) et ne possède qu'une toile importante, le *Cirque*, léguée par un Américain, John Quinn. Maintenant, oui, elle célèbre enfin le centenaire de la mort d'un de ses peintres les plus importants.

par
Chaké MATOSSIAN
Docteur en philosophie et théorie
de la communication
Professeur à l'Université Nouvelle
de Lisbonne

Pénétré par les œuvres des maîtres, Seurat reste aussi ouvert aux images populaires, aux affiches publicitaires ainsi qu'aux objets des autres civilisations (égyptienne, assyrienne...). Si, d'une part, il lit les romans de son époque (les Goncourt, Huysmans, Zola...), s'il se rend aux cafés-concerts et au cirque, il ne manque pas de manifester, d'autre part, un intérêt pour la science, le nombre d'or, la musique et l'architecture. L'artiste apparaît avant tout comme un théoricien. Par son procédé d'atomisation, Seurat opère, ainsi que le disait Gauguin, à l'instar d'un chimiste. Les points détiennent une double fonction : celle de restituer, par le mélange optique, la pureté lumineuse de l'élément spectral et celle de doser précisément les constituants de la perception. Cette atomisation de la perception révèle le rapport que Seurat établit entre la science et la peinture. Son art se pose, d'emblée, comme la représentation d'une théorie, l'image de la décomposition du monde jusqu'aux limites (ce qui explique l'importance qu'avait Seurat pour les Cubistes). Pour cela même, l'œuvre de Seurat survient aussi comme un questionnement des limites. Les limites de l'humanité ou le comble de la banalité, *Chahut* (l'hystérie de la danse, la limite du cancan) ou la *Grande Jatte*. Sa fameuse technique, le pointillisme, copiée par de nombreux peintres (ce qui irritait souverainement l'artiste, comme le montre une lettre à son ami Signac : «plus nous serons, moins nous aurons d'originalité»), cette fameuse technique du divisionnisme chromatique, était le moyen trouvé pour se rapprocher le plus possible du «mélange optique» tant recherché, et que Jean-Claude Lebensztejn rapproche des investigations de Mallarmé, les «subdivisions prismatiques de l'idée» (2). C'est donc encore le mélange optique qui entraîne le peintre à bouleverser la conception du cadre. Eliminant le supplément doré qui altère le mélange optique, Seurat intègre le cadre dans son tableau, il le peint en noir, ce qui correspond également à son désir de présenter l'équivalent, en peinture, du cadre de la mise-en-scène wagnérienne.

La technique qu'il développe dans sa peinture s'inscrit dans le prolongement des recherches qu'il mène dans ses dessins. Ces magnifiques travaux sur la lumière et la texture mettent en évidence la qualité propre à Seurat, cette façon particulière d'entrelacer la fragilité et la force, d'engendrer une puissance poudrée. Le critique d'art allemand, Eduard Beaucamp, disait à leur propos : «car ces dessins créent des synthèses dont rêve tout l'art moderne: ils présentent le concert dans l'abstrait, le mystère dans le réalisme absolu, le monumental dans l'atmosphère, et le métaphysique dans l'éphémère» (3).. L'artiste commence par appliquer sa théorie des contrastes dans le dessin, dans le jeu du clair-obscur, et l'utilise ensuite, à partir de 1882, dans le traitement de la couleur. Les dessins de Seurat ne constituent en aucun cas une ébauche de sa peinture, un appendice ou un complément. Il jouent un rôle de premier plan dans l'histoire du dissin, ils la révolutionnent. Dessinateur, Seurat transmute le graphistme par son utilisation de la ligne ou, comme le dit John Rewald, «il dessine par les masses» (4). Il libère la ligne en l'effaçant : «Seurat invente un dessin sans lignes. Cette émancipation de la ligne de sa fonction de représentation illustre une définition absolument nouvelle du dessin....» (5), qui découle de l'une des voies préconisées par Delacroix, le «dessin par les milieux», c'est-à-dire le modelé en clair-obscur, s'opposant au dessin «par le contour» ou tracé linéaire.

Seurat étudie les théories de la couleur, très en vogue à l'époque, afin de parvenir à ce que John Russell appelle «une morphologie et une syntaxe des phénomènes visuels» (6). D'une part, il convient de signaler, comme le fait Bernd Growe, que la relation constamment établie entre l'œuvre de Seurat et les textes scientifiques de l'époque finit parfois par empêcher de voir la production de l'artiste : «ce que les dessins de Seurat nous "disent" ne peut s'apprendre que par la "logique de leur production (Adorno), par les conditions de leur figuration, et non par la référence à quelque théorie élaborée et en vogue» (7). D'autre part, il semble imposible de se référer au peintre sans nommer, du même coup, le théoricien, ainsi que le note Rewald : «l'art de creuser une surface devient pour le théoricien Seurat la *science* de creuser une surface, une science qu'il étudie dans les écrits des mathématiciens et qu'il cherche à développer dans ses toiles» (8). Parmi les textes scientifiques qui ont marqué l'artiste, Russell indique la *Chromatique Moderne* de Odgen Rood et les *Phénomènes de la vision* de Sutter, ainsi que les vues de Charles Henry. Jean-Claude Lebensztejn, dans son livre consacré à l'un des derniers tableaux du peintre, *Chahut* (1890), rappelle que le caractère scientifique de la peinture de Seurat renvoie nécessairement aux œuvres de ce savant, auteur d'une *Introduction à une esthétique scientifique* (1885) et d'un *Cercle chromatique*, que l'artiste a étudiés après s'être penché sur les *Règles d'harmonie* élaborées par un peintre mineur, Daniel Humbert. Alors que ce dernier lui «donnait une formule pour la représentation des expressions», Charles Henry lui offrait «une théorie quantifiée et détaillée de leur reproduction» (9). Henry, savant un peu fou, proposait une théorie générale de la propagation affective des sensations visant à une esthétique scientifique universelle et basée sur une série de dichotomies parmi lesquelles celle de la «dynamogénie / inhibition». Celle-ci permet une meilleure compréhension du travail du mouvement et du rythme chez Seurat, indissociable de la présence quasi constante des instruments de musique dans les tableaux. Lebensztejn montre que Seurat applique la «dynamogénie» d'Henry pour représenter le mécanisme à l'origine du mouvement ou de la joie. Les postures hiératiques, presque égyptiennes, des personnages de Seurat provoquent le rire ou l'agacement parce que, justement, elles signalent une désarticulation ironique engendrant un comique particulier. Grâce à sa technique de décomposition, Seurat parvient à démontrer la figure humaine pour la présenter comme une machine. Au spectateur du premier plan de *Chahut*, transformé en tête de cochon, correspond le spectateur du tableau qui, lui aussi, réagit mécaniquement alors même qu'il pense adopter une position plus spirituelle. Ainsi, affirme Lebensztajn, Seurat peint également l'impossibilité d'une liberté de choix, car le choix n'est somme toute qu'une réponse aux *stimuli*. Glissant entre le familier et l'étrange, Seurat possède l'art de fixer des arrêts infimes, de suspendre le temps, de rendre énigmatique le quotidien des jours et des nuits, des jardins et des café-concerts. Un tableau illustrerait assez bien l'art même du peintre, *Femme se poudrant* (1890), portrait de sa maîtresse, Madeleine Knobloch, effectuant le geste simple du maquillage. Comme la femme, le peintre camoufle et rehausse le support, jette de la poudre aux yeux du spectateur. Ce qu'il donne à voir semble si simple et demeure pourtant si mystérieux.

---

(1) *cité par John REWALD*, Seurat, *Paris, Albin Michel*, 1948.

(2) *Jean-Claude LEBENSZTAJN*, Chahut, *Paris, Hazan*, 1989.

(3) *cité par Erich FRANZ et Bernd GROWE*, Georges Seurat - Dessins, *Paris, Hermann*, 1984.

(4) *John REWALD*, Seurat, *op. cit.*

(5) *E. FRANZ et B. GROWE*, Op. cit. *B. Growe ajoute dans son texte : «...en abandonnant la règle de la linéarité, Seurat renonce définitivement à l'acte graphique fondamental, c'est-à-dire à la définition des limites (par exemple la limite de l'objet et du contexte, de la lumière et de l'ombre, etc.). Cela pose la question de la légitimité de cette règle en matière de dessin ou, plus fondamentalement, d'une définition partienente du dessin».*

(6) *John RUSSELL*, Seurat, *Londres, Thames and Hudson*, 1965.

(7) *B. Growe, «A la lisière du rien. Seurat et l'art du dessin»*, Op. cit.

(8) *John REWALD*, Op. cit.

(Շար. Ա. էջէն)

ոգեկոչելու համար մեծ արշաւանքները։ Աջին՝ համապատասխանը Հրեաներուն համար, երեք գլուխներ, մէջտեղը՝ Հիթլեր, նաեւ Փոլ Փոթ, Ստալին...»։

Այս առթիւ լոյս տեսած շատ գեղեցիկ բացատրական քաթալոկը ձեռքը, Գառզու կը նկարագրէ կէտ առ կէտ, յատակագծին վրայ, ինչ որ պիտի տեսնենք։

«Մուտքին, ձախ կողմը կը տեսնուին Յայտնութեան չորս հեծեալները, որոնց տուած եմ գերձայնային չորս սաւառնակներու կերպարանքը, որոնք կ'անցնին հըրթիռներու, թորփիյներու, ամբրակներու դաշտի մը վրայէն, ապա սա ամբողջ պատը, ըսի արդէն ցեղասպանութիւնն է, սա միւսը՝ Սոդոմ եւ Գոմոր, մէջտեղը կինը որ կը տիրապետէ, մերկ, տափական, Բաբելոնի պոռնիկը...»։

Եւ դեռ կը ներկայացուին Փաշիզմը, կեռխաչերով եւ մուրճ մանգաղով, անդին ֆրանսական յեղափոխութիւնը, բայց անոր մէկ երեսակը՝ Սարսափը, որ ծնունդ տուաւ աշխարհի բոլոր Փաշիզմներուն, միշտ գանկերու լերան մը վրայ, կառափնատներ, գլխատուած մարմիններ։ Գառզու ոչինչ մոռցած է մեծ Պատմութեան բոլոր նշանակալից դէպքերէն՝ Վերտէօն թէ Վանտեցիներու ջարդը կամ «Ս. Պարթեղեմի»ն, Նափոլէոնի պատերազմները, պերճանքը, ներկայի բարքերը, տափական գծագրութիւններ, Մարքիզ տը Սատ եւ այս ամբողջին մէջտեղը յաղթանակը՝ Կոյսին, այսինքն՝ անբծութեան։ Մարդկութիւնը կը սկսի փոխուիլ, սիրահարները կու գան պարտէզը, մարդկութիւնը կ'արթննայ, հողը կը մշակուի եւ հոս Գառզու կը մեծարէ ուրիշ մեծ մը՝ Միյէ, որ իր վրձինով երգեց հողը եւ որու Անժելիւսը իր օրհնութիւնը բերաւ տունէ տուն։ Կեդրոնական տախտակն է՝ կին-ծառը իր տերեւներով, պտուղներով, բուսականութեամբ մը, ուր բնութիւնը կը փթթի եւ կը դառնայ երկրագունդին վերածնունդի խորհրդանիշը։ Նոր մեկնում դէպի ապագայ, երկաթուղի, ճամբաներ, պահն է, երբ մարդկութիւնը հասած է զէնիթին, յաղթած է բոլոր բարբարոսութեանց, կ'երթայ ուրիշ աշխարհներ։ Կը հասնի երկրային դրախտը, Ադամ եւ Եւա, գառնուկը, աղաւնին, վերջաւորութեան սկիզբն է։ Կայ Յիսուսի կեանքը, չորս պատկերներով, Յիսուս ներկայ է։

Ի՞նչ կը խորհի Գառզու իր այս ստեղծագործութեան մասին, արդեօ՞ք իր կարեւորագոյն գործը կը նկատէ..

«Ամբողջ գործիս համադրումն է։ Տարիներէ ի վեր գլխուս մէջ կան ամբրակ պալատներ, թնդանօթներ, երկինքը սակայն, միշտ պայծառ է։ Չենք գիտեր, այս ամբողջը իրականութիւն է թէ երազ։ Ալֆան է եւ օմեկան, թերեւս իրականութիւն չէ, ճշմարիտ չէ, հեռուէն դիտուած այս ամբողջը բան մը չէ։ Եւ թերեւս մարդկութիւնն ալ պիտի երթայ գիտութեան հետ։ Մարդիկ կը խորհրդածեն։ Դրախտը, թերեւս, այլուր է։ Այսինքն, կու գանք քիչ մը միսթիք սա բանին՝ թագաւորութիւնս երկրի վրայ չէ։ Յիսուս ըսաւ»։

Հսկայ աշխատանք մըն է զոր տարած է Գառզու եւ այս մէկը տարբեր ծաւալունի քան Մաթիսի, Շակալի կամ Քոքթոյի նկարազարդումները, քանի այս անգամ, ամբողջ Յայտնութիւնը կը դրուէ 666 քառակուսի մեթր։ Տոքթ. Նիէլի հետ, կայ նաեւ, այսօր, «Ֆոնտասիոն Գառզու» մը, որպէսզի, կ'ըսէ Գառզու «Մենք մեր տէրն ըլլանք, ծախքերը ապահովենք, եթէ երբեք տարի ետք բաց ունենանք, թաղապետութիւնը պիտի գոցէ։ Պէտք է օգտագործենք նաեւ գետնայարկը, ուր հըրաշալի կամարներ կան, կարելի է պէտք ըլլայ ցուցահանդէսներ կազմակերպելու համար։ Ծանօթ Ժիոնոյի շնորհիւ, Մանոսքը պէտք է վերածուի մշակութային կեդրոնի մը։ Արդէն "Ֆոնտասիոն Ժիոնօ" մըն ալ կայ»։

Հիմա, ի՞նչ ծրագիրներ։ Նախ, Գառզու շունչ մը կ'առնէ։ Ջլամարտ մը տարած է, ինքն իրեն հետ, հինգ տարի։ Ծրագիրներ կան, անշուշտ, 1992 Մայիսին ցուցահանդէս մը Փարիզ, ուրիշ մը՝ Գերմանիա, յետոյ պէտք է իրագործել քսան տարիներու ուրիշ ծրագիր մը որ Վերսայլի ցուցահանդէսն է։

«Վարձքդ կատար»ն իսկ քիչ կը թուի նման աշխատանքի մը ի տես։ Բայց, ան ազատագրուած է այսօր, ոչ միայն հըսկայ աշխատանքէ մը, այլ մանաւանդ, կը թուի, իր իսկ մղձաւանջներէն։ Իր ներքին ամբողջ խռովարար աշխարհը, անմարդկայնացած մարդկութեան, ուր գիտութիւնը սպաննեց բնութիւնը, ուր թնդանօթները եկան գրաւելու ծառաստանները։ Ճարտարապետի իր աննման գիծերով ու նկարիչի կախարդիչ գոյներով, ան, մատուռի մը պատերուն յանձնեց իր ներաշխարհը։ Հաւատքը չկորսնցուց, թէեւ, պահեց յոյսը, մնաց՝ Երազը։

Եւ երազն է գերհզօր։

Ա. Մ.

Imprimé sur les Presses du Journal «HARATCH» — 83, Rue d'Hauteville - 75010 Paris Commission Paritaire: N° 55935

ԿԻՐԱԿԻ
ՀՈԿՏԵՄԲԵՐ 6
DIMANCHE
6 OCTOBRE
1991

LE NUMERO : 4,00 F

ՅԱՌԱՋ
ՄԻՏՔ ԵՒ ԱՐՈՒԵՍՏ
Թիւ 164
ՀԻՄՆԱԴԻՐ՝ ՇԱՒԱՐՇ ՄԻՍԱՔԵԱՆ (1925-1957)

HARATCH
LE PREMIER QUOTIDIEN ARMENIEN EN EUROPE-FONDE EN 1925
DIRECTRICE: ARPIK MISSAKIAN
83, RUE D'HAUTEVILLE — 75010 PARIS
TEL. : 47. 70. 86. 60 — TELEX : HARATCH 280 868 F
— FAX : 48. 00. 06. 70 —
C.C.P. PARIS 15069-82 E
ԲԱԺԱՆՈՐԴԱԳՐՈՒԹԻՒՆ
Ֆրանսա : Տար. 800 Ֆ. — Վեցամսեայ : 410 Ֆ.
Արտասահման : Տար. 1.100 Ֆ. (ամէնօրեայ առաքում)
950 Ֆ. (շաբաթական առաքում) — Հատը : 4,00 Ֆ.

67ՐԴ ՏԱՐԻ — ԹԻՒ 17.640
Fondateur SCHAVARCH MISSAKIAN
67e ANNEE — No 17.640

ԸՆԴԱՌԱՋՈՒՄ

ՔՐՈՆԻԿՈՆԸ

Գրեց՝

ԳՐԻԳՈՐ ՊԸԼՏԵԱՆ

Ո՛չ մանկութեան դրախտ էր, ոչ ալ ներդաշնակութեան տեղ: Քէները, ատելութիւնները, կռիւը եւ նոյնիսկ ոճիրը չէին պակսեր Թաղին: Պատճառը, որ Խաչատուրենց տղաքը տնկեր էին Փիլիպոսենց տան սանդուխին մօտիկ, տեւական վէճի նիւթն էր երկու պատկից դրացիներու: Սկիզբը, հողաբաշխման անարդարութիւն մը կար, որուն մանրամասնութիւնները մեզի մատչելի չէին այլեւս ամբողջութեամբ, բայց գիտէինք տարտամ կերպով, որ ֆրանսական հոգատարութեան շրջանի պետական պաշտօնեայ՝ Պզտիկենց Գաստասար Մկրտիչը, մերօրեայ իմաստով ճարտարապետի երրորդական օգնական մը, բլուրին հողերը բաժնած ատեն կատարած էր կամայական արարքներ, իր հայրենակից էրզրումցիներուն տուած լաւագոյն չերտերը, կամ նոյն կտորը յատկացուցած երկու ընտանիքի, յետոյ զայն կիսելու Թաքուն նպատակով եւ վերջապէս անտրոյդ սահմաններ դրած՝ երկու կալուածի միջեւ: Դրամ ունեցողն ու «կերցնողը», նպարավաճառի, մսագործի, աղաղձագործի ու շինարարներու դասակարգը ուզա՛ծը յաջողած էր ձեռք ձգել, իր պատը տաս - քսան սանթիմետր դուրսէն վեր հիւսել, ասոր - անոր տանտառաջքին մօտիկ ծառ տնկել ու հողաչերտը խրացնել, տկարները, աղքատները, միւսները այսինքն՝ մեծամասնութիւնը՝ աւազ կրող, հնակարկատ ու բեռնակիր կամ արդուկիչ նետուեր էին Թաղի սահմաններուն, ժայռերուն վրայ կամ ձորերու զառիթափին: Տուները խայտաբղէտ կերպով բարձրացեր էին եւ ոխերը բազմացեր: Հիները կը յիշէին Թաղին այս խառն ի խուռն ու խաւար, ծաղման պարագաներէն դէպքեր, զանոնք խոշորցնելով, յարմարցնելով այսօրուան պայմաններուն: Ասով կը բացատրէին կոմիտէի իշխանութեան, Թաղականութեան եւ դպրոցին պաշտօններուն դանդաղ ու անվերադարձ գրաւումը էրզրումցիներէն, որ այդպէս արժեւորած էին իրենց գերադանց հայախօսութիւնն ալ: Հայերէնը դարձեր էր պաշտօնական միակ լեզուն: Գաստասար Մկրտիչ մեռեր էր շատոնց, ձգելով իր ետին չարաղէտ առասպելի մը ոստայնը, բայց սահմանայի՛ն վէճերը կը շարունակուէին տակաւին, մերթ ընդ մերթ կը յայտնուէին, երբ ամուսնութիւն ծրագրած երիտասարդ մը սենեակ մը կամ յարկ մը կ'ուզէր աւելցնել իրենց տան: Մենք մեր տուներու շինութիւնը կը սկսինք յաճախ կիրակի առտուները, երբ ոստիկանները չեն ալքտար փողոցներու անկիւնին, դրացիները մեկնած են գիւղագնացութեան եւ կը կարծենք հսկող աչք չկայ մեր վրայ: Քանի մը ժամը բաւ է, որ մեզատկից երկու խնամի հիմ՝ դնենք, պատ բարձրացնենք, խափանենք դրկից դրացիին աբեւը: Սկսուած գործը անքանդելի է: Բարեկամութիւնը, կաշառքը, բիրտ ուժը, երբեմն, կը նպաստեն վաւերականացման:

Վէճերը սակայն ունէին նաեւ նուազ հասկնալի պատճառներ: Որթատունկի բուն մը ոլորուեր՝ ձգուեր է եղեր քիչ մը դրացի պատին կողմը, կամ փռուած լուացքի կտոր մը հովը Թռցուցեր ու տարեր՝ դրեր է եղեր Խաչատուրենց կողմը· ասոնք պատրուակներ էին որ կիները նախ՝ պատուհաններու ճաղերուն ետեւէն, տանիքներու վրայէն ապա՝ ուղղակի փողոցէն մըմըռային, մռթմռթային, ձգէին միջոցին մէջ իրենց խայտաբղէտ ձայները, տային, առնէին իրարու· նիփ - նիհար ու Թաղին բոլոր կոտրած ոտքերն ու ձեռքերը փակցնող, կապող -կապկպող «սընըխճի» Տիկին Մարի կը բանար Ուրֆայէն հոս բերած հայհոյանքներու իր կծիկը եւ Փիլիպոսենց Հայկուհին կը համեմէր, կը պղպեղէր ինչպէս իր նշանաւոր ու կծու տոլմաները: Կը փայլէր աչքերուն կապոյտը, չար աչք կը Թուէր նետել, աջ ափը զարնելով ձախի բռունցքին վրայ, մինչ անէծքի տարափը կ'անցնէր տոհմի բոլոր սերունդներուն: Ահազդու եւ պատկառելի այդ հեղեղին Հայկուհի կը փորձէր դիմադարձել, յարձակման Թիրախ առնելով Տիկին Մարիի աղջկան Արմինէի կասկածելի կենցաղը, քաղաքի մայթերուն վրայ սլքտալները, մարտական տղոց հետ ելլել - իջնելները, խուսափելով անշուշտ հիմնական մեղքը անուանել: Սեռային մեղքերը կամ համարձակութիւնները որքան համատարած այնքան ալ լուռ են հոս, ոչ անոր համար որ ամօթխած ենք կամ կը վախնանք անոնց աւերներէն, այլ որովհետեւ անսահման են: Թաղային օրէնքը անհատներուն կ'արտօնէ որոշ ազատութիւններ, պայմանաւ որ գայթակղութիւնը չառնէ իր բովին ամբողջը որ ենք: Հայկուհի կը սպառէր շուտով իր նիւթը, կ'ընկրկէր յաճախ ձայնին բարակութեան պատճառով, կը մտնէր քովի նպարեղէնի խանութը, մշտելու ի՛ր Փիլիպոսը, որ ելլէ, պաշտպանէ իրենց պատիւը: Արաբկիրի տեղահանութենէն ի վեր միականի էր ամուսինը որ, մանկամարդ կինը առնելու համար այնքա՛ն գացեր, եկեր, գացեր եկեր էր անոնց դուռը, միջնորդ ձգեր աղջկան մօր ետեւէն, քանի որ Հայկուհիէն գոնէ քսան մը տարու մեծ կ'ըսուէր: Մռթմռթալով, դանդաղելով, մօրը «գործիդ խառնուէ՛» մը յղելով (Մարիձա եթէ կարենար Թեւին տակ «կը խղդէր» կարճ հասակով ու երկար լեզուով հարսը, որ կռուի կը մտնէր Թաղեցի յաճախորդներուն հետ եւ կրնանք վստահ ըլլալ, որ առիթը պիտի չփախցնէր բռնելու Խաչատուրենց Մարին, իր Թթենիին տակ պիտի բերան մը «խոբաժէր», հարսը բամբասէր, «մօրանցը դրկելու» իր հին ծրագիրը պարզելով անոր). Փիլիպոս ուրեմն՝ դուրս կուգար խանութէն, «ի՞նչ եղեր է, Նորէն» մը կ'արձակէր դէպի Խաչատուրենց տունը, ուրկէ Մարի կը նետէր իր լուտանքներուն է՛ն գունաւորները, է՛ն կախարդականները, որոնցմէ կը սարսափինք, քանի որ Մարի «ձե՛ռք կը կարդայ», բայց Փիլիպոսի ձայնէն գգաստացա՞ծ արդեօք, Թէ յոգնած, ներս կը մտնէր, պատուհանին ետեւէն կը շարունակէր Հայկուհիին ջլթիկութիւնը, անամօթութիւնը պախարակել: Վէճը կ'երկարաձգուէր աւելի ցածէն, մինչեւ երեկոյ, երբ Խաչատուրենց տղաքը կը դառնային մէ՛կը գործէն, մի՛ւսը ակումբէն, Արմինէ ընթրիքի սեղանը կը դնէր: Միջադէպը կը պատմուէր, կը լսէինք: Մեր Թաղին մէջ պատուհան ու դուռ բաց են յաճախ նման պարագաներու, ճնշումի միջոց են, կը «լացնեն»: Հարցը փակուած էր այդ օր, այդ ձեւով, քանի որ կուսակցութիւնը չէր սիրեր այս վէճերը· օրակարգի նիւթ եղած էին բազմիցս կոմիտէի նիստերուն,- այդ մարդիկը լրջութեամբ կը բոլորուէին պիլիարտոյի կանաչ սեղանին շուրջ, ամէն Չորեքշաբթի իրիկուն եւ կը քննէին Թաղին «քաղաքական» կացութիւնը, Հազրվարդի հարսին բարոյականը, դպրոցին վիճակը - կը Թելադրուէր որ կնիկի խօսքին կարեւորութիւն չէր տար իսկակա՛ն այր մարդը. Խաչատուրենց տղաքը եւ Փիլիպոսենք կուսակցական էին ի վերջոյ, Թաղի սահմաններուն մանր - մունր մարտեր մղած էին միասին վարի Թաղիններուն դէմ, արգիլած՝ որ մեր օրիորդներէն մին փորձուի սիրթուիլ վարէն երիտասարդի մը հետ կամ արաբի հետ փախչի: Վարինները բորոտներ կը Թուէին մեզի համար, եւ մենք վախով կ'անցնէինք անոնց փողոցներէն եւ կ'անցնէինք միայն երբ ա՛յլ ընտրութիւն չունէինք: Վարինները էջմիածնական էին, մինչ մենք Կաթողիկոսական աթոռի պայքարին՝ քանի մը վարդապետ ու եպիսկոպոս տկլոցած ըլլալու փառքը կը վայելէինք եւ օդակայանի մեծ ծեծկռուքը կը պատմէինք՝ իր բոլոր մանրամասնութիւններով: Խաչատուրենց տղաքը հողի, պարտէզի, ծառի վէճերուն չէին խառնուիր, անոնք յաջողած էին պարտադրել իրենց պատշգամը, որ շինած էին գիշերանց, յաջորդ օրը կաշառած էին փողոցի ծայրէն ներս մտնել ուզող «պելետիէի» ոստիկանը, որուն համար Արմինէ սուրճ պատրաստեր էր եւ աճապարանքով հագուեր՝ իր մեծ տէկոլթէով նարնջագոյն շրջազգեստը:

Տեւական բամբասանքի, նախանձներու եւ դայրոյթներու մէկ հունաւորումն է Թաղային վէճը· անխուսափելի հեռաւորութիւններ կը պահպանէ Թաղեցիներուն միջեւ, քանի որ մենք օրն ի բուն իրարու մէջ կ'ապրինք, իրարու սուրճ խմելու կ'երթանք, իրարու մատաղը կ'ուտենք եւ կը կազմենք տեսակ մը անհաւանական ընտանիք: Պէտք է կռուինք: Վէճը պիտի չարգիլէ որ յաջորդ Համբարձումին, դաշտը, Հայկուհի եւ Մարի դէմ դիմաց վիճակ քաշեն, բախտ գուշակեն, Թապուլէ ուտեն, առանց որ մէկը միւսէն իր անէծքներուն համար ներողութիւն խնդրած ըլլայ: Թաղեցի միւս կիները կը միջամտեն, անակնկալ կերպով երկու հակառակորդ դրացիներ կը «հանդիպեցնեն» իրարու, անհամութիւնը կը վերնայ: Քանի մը շաբաթ, երկու ոստակիցները իրարու հիւրութեան պիտի երթան - գան, շաքար ու մեղր ըլլան, Խաչատուրենց տղաքը Հայկուհիին հետ պատուհանէ պատուհան երկդիմի կատակներ պիտի ընեն, Մարիձա իր հարսը մօրանցը դրկելու որոշումը պիտի յետաձգէ, ամօթ է, Թաղը ի՞նչ կ'ըսէ: Հաշտութիւնները նոր սկիզբներ են, որոնք կը յանգին միշտ նոյն ու նախկին աւարտին, այնքան ատեն Խաչատուրենց պատշգամը իր տեղն է: Մենք վարժուած ենք վէճին որ կը կրկնուի գրեթէ գոց սորվուած ծէսի մը կանոնաւորութեամբ: Նորութիւնը պատրուակին մէջ է, որ կը ջնջուի հին հարցին առջեւ:

Սովորական կռիւն էր որ Կիրակի առաւօտ մը յարուցուեր էր նորէն, Հայկուհի իջեր էր փողոց, եւ աւելով կը սպառնար Մարիին, մինչ ժամէն հրաժարած Հաճադային Մարին եւ Կարպիսենց Հերմինէն տուներուն առաջքին իրենց պարտէզները մաքրելով զբաղած կը ձեւացնէին, հեռուէն հետեւելով միջադէպին, որ քանի մը օրուա՛ն բամբասանքի նիւթ կրնար հայթայթել կիներու նիստերուն· այնքան ալ դժգոհ չէին իրենք, քանի որ իրենց յարաբերութիւնները մէկէն կը տաքնային կռուողներուն հետ, առանձին առանձին:

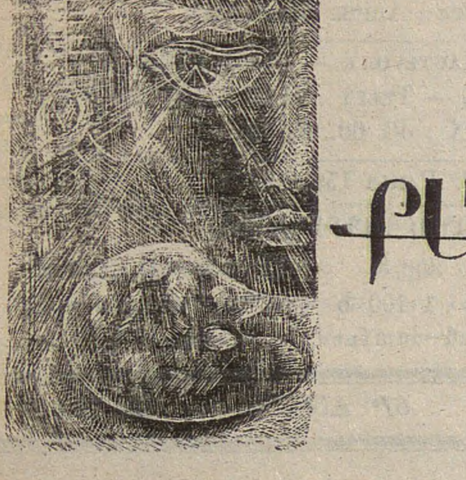
Եւ պատահեցաւ անսպասելին:

Խաչատուրենց դուռը բացուեցաւ, յայտնուեցաւ Ճանիկը: Թաղին սկաուտներուն մեծն էր ան, Հալէպի ողիմպիական տողանցքներուն էն առջեւէն քալողներէն, միշտ կարճ կտրուած մազերով, բայց բանակումի օրերէն՝ հակած կ'ըլլար կարի մեքենային վրայ, պետական մարդոց շապիկները կարելով զբաղած: Ահա ան, լուռ, հաստատ քայլերով իջաւ տանտառաջքի երեք սանդուխներէն, «ի՞նչ կ'ուզես դուն, Նորէն» բացագանչելով: Նըշմարելով որ Հայկուհի չէր ընկրկած տակաւին, մօտեցաւ անոր, շատ մօտ, ճիշդ դէմը կեցաւ, «գիտեմ ի՛նչ կ'ուզես կոր դուն» գոչեց եւ երկու ձեռքերը պինդ ամփոփելով ազդմէջին, բացագանչեց· «ա՛ս է քու ուզածդ, ա՛ս»: Շփոթած՝ Հայկուհի ձգեց աւելը գետին, ամբողջովին մունջ՝ կեցաւ պահ մը, բարկութենէն՝ քարացած, բայց աններեւակայելի էր որ ապտակ մը տար, յետոյ մէկէն, քաշուեցաւ փողոցէն, տուն: Դրացի կիները կարծես լսած ու տեսած չէին պատահածը, քանի որ անհետացան: Կատարեալ լռութիւն մը փակեց վէճը վերջնականապէս:

Դէպքէն վերջ Թաղեցին, որ կը սիրէ ընդհանրապէս զայն մեկնաբանել, ծերուկները Անթիքային տան մէջ Թերթի ընթերցումի աւարտին եւ այրերը՝ Մարիձային մօտ օղի կոնծած ժամանակ, երբեք չանդրադարձաւ անոր: Կարծէք ոչինչ պատահած ըլլար: Ճանիկ իր հեծանիւով առտու իրիկուն անցաւ փողոցէն, բարեւեց Անթիքան, արհամարհեց ինչպէս միշտ Կարպիսենց Հերմինէն, որուն կը վերագրէր խմուած սուրճ մը երկրորդ անգամ խմցնելու «պժգալի» վարպետութիւնը, Կիրակիները սկաուտական կարմիր, կանաչ, քաքի տարազը հագած գընաց ակումբ, գայլիկները հաւաքեց: Կոմիտէն չպատժեց զինք, չկախակայեց: Գայթակղութիւնը գոյութիւն ունեցած չէր: Սակայն Թաղին կնիկները, Երկուշաբթի, կէսօրէ ետքուան «չիրքէթի» (Թաղային դրամատան մէկ շրջուն տարբերակը) իրենց հանդիպումին գանձապահ Տիկին Ոսկիի գլխաւորութեամբ երբ բոլոր փոխ տրուած գումարներուն եւ առնուած տոկոսներուն հաշիւները ստուգեցին, անցան օրակարգի ներյայտ մասին, յօնքով, պռունքով, լռութեամբ՝ Թաքուն օրէնքի մը համաձայն վճռեցին աղջիկ չտալ Ճանիկին, «ո՞վ անոր կնիկ կը վստահի» ըսուեր է եղեր, կարծես ոչ Թէ ապագացուն, այլ իր կինն իսկ բռնաբարելու կասկածը գոյութիւն ունեցած ըլլար: Վճիռը ձեւական էր: Մենք գիտէինք որ Խաչատուրենց տղան արդէն արծուիկ մը գտած էր քաղաքէն:

Վէճը եթէ ծէսն է, ոճիրը կը կազմէր այդ կրկնուող արարքին մէկ խուլ, հեռուներէն սկիզբ առած զարտուղի ընթացքը, որ մէկէն կը խտանայ, կը պարզանայ: Մենք զայն գիտենք ընդհանրապէս միայն Թերթի շատ ցանցառ լուրերէն· մեր Թերթին բարոյականը կ'արգիլէ յստակ ու լրագրական ոճով տրուած նկարագրութիւնները սպանութեան, երբ ասիկա կը վերաբերի «ազգին»: «Ազգային ոճրագործ մը» անընկալելի երեւոյթ մըն է, պոռնկութեան նման, Թէեւ Թուղթէն անդին սկսող առօրեան իր կիրքերը կը լարէ փողոցէ փողոց: Անոնք երբեք պիտի չհասնին արտայայտութեան այդ բարձր ու բացորոշ մակարդակին որ ոճիրն է եթէ չըլլայ գաղափարականին միջամտութիւնը, արդարացումը:

(Շար.ը Դ. էջ)



ԲԱԼԷՏՈՍԲՈՓ

արուեստասէրի մը օրագրէն

ԳՐԻԳՈՐ ՀԱՄԲԱՐՁՈՒՄԵԱՆ

Նիւ-Եորք, 1991, Յունիս 13

190.- Հենրի Քլեյ Ֆրիք

Երկար է ցանկը հարուստ անձնական հաւաքածոներուն աշխարհի վրայ: Կա՞ն սակայն անոնց մէջ այսքան խոր հասկացողութեամբ մեկենասուած բազմաթիւ ուրիշներ: Հազիւ հինգ թէ վեց: Հո՛ս, ներշնչեալ մտածողութիւն մը քեզ հետզհետէ իր կազմութեանը վկան կը դարձնէ: Անձնատուր՝ կը հետեւիս անոր բիւրեղացման:

Երբ Նիւ-Եորք հասնիմ, ուր պատրաստուած եմ գալ կրկին տեսնելու՝ կ'ուղղուիմ հինգերորդ պողոտային վրայ գտնուող դէպի այդ փոքր դղեակը:

Շուրջ հարիւր գլուխ գործոցներ, ժողվուած են հոս այս յատուկ զարդարուած շէնքին մէջ, կառուցուած դարուս սկիզբը՝ Հէնրի Քլէյ Ֆրիքի կողմէ:

Տեսնելէ ետք՝ դժուար է համեմատել կրած ազդեցութիւնդ, հարուստ թանգարանի մը առթած մտքի գոհունակութեան: Որովհետեւ ոգիի մը յայտման կը հանդիպիս: Մարդու մը ճաշակին, ըմբռնումին, ապրելակերպին մօտ զգալով ինքզինքդ: Հզօրիչ ուժ մը պատած է հոգիդ: Նման կրնայ պատահիլ Լիզպոն, Լուկանօ թէ Ցիւրիխ՝ Կիւլպէնկեան, Թոն Թիսէն կամ Պիւրլէ հաւաքածոներուն ա՛լ դիմաց. բայց հո՛ս, աւելի կեդրոնացած խոր ու նուրբ ճաշակի տէր է արուեստասէրը:

Նոյն ատեն բուռն իր կրակը՝ լաւագոյնին տիրանալու գործառութեան մէջ: Բոլոր գործերը նոյն բարձր մակարդակին վրայ կը գտնուին:

Ու երբ խանդաշփոթ մտքով դուրս կ'ելլես հոյակապ Կիւլպէնկեան հիմնարկէն առանց անպայման վերադառնալու կամքով՝ հանդարտած կը բաժնուիս Ֆրիք հաւաքածոյէն, նոյն յուզումը կըրկին ապրելու տենչով: Պիտի գաս վերատեսնելու Ռամպրանտի ինքնանկարը ու լեհ Ասպետը, Թէրնըրի երկու աղջամղջին ծովանկարները, Կոյայի թէ Վելասքէզի դիմանկարները: Ու երկարօրէն մնաս Վէրոնէզի, Ֆրանց Հալսի, Լաթուրի, Տաւիտի, Վէրմէրի, Վան Տայքի կամ Գօրոյի զգայացունց գործերուն դիմաց՝ ներկայ իրենց տեսակարար յատկանիշներով: Բոլորը: Ու այս է հրաշալին:

Ուր կը գտնես գտիչ ուժը որ ապահոված է ընդհանուրին բարձրագոյն որակը: Նոյնատարր հիմքը: Ապահովելով հաւաքածոյին սրտաշարժ ոճը: Անբիծ գեղեցկութիւնը:

Նիւ-Եորք, Յունիս 14

191.- Շահան Արծրունի

Արդի երաժշտութեան սիրահար է: Բազմաթիւ գեղեցիկ երգարաններ լեցուցած՝ լաւ դաշնակահար, յօրինող, բանախօս, ազգագրական երաժշտութեան մասնագէտ՝ Շահան Արծրունի Նիւ-Եորք կ'ապրի ներկայիս:

Հեռաձայնեցի: Ի՞նչ ունիս նոր երգացանկիդ վրայ՝ յաջորդ մեր երաժշտական եղանակին համար տրամադրելի:

Ալան Յովհաննէսի հովուերգութիւնը՝ Արամ Խաչատուրեանի դաշնակի սոնաթը: Տեւողութիւնը քանի՞ վայրկեան: Քսան-չորս: Ժամադրուեցանք. Փարիզ, Նոյեմբեր 4-ի գիշերը Սալ Կավօ:

Հազուագիւտ պատահար է երկու առաջին ունկնդրութիւններ ապահովել մէկ հեռաձայնի կանչով: Լրացնել յայտագրի մը կազմութիւնը որ օրեր ամբողջ յոգնեցուցած է միտքդ:

Զուգադիպութիւնը կոյր չէ բոլորովին. ահա՛ երկու արժէքաւոր գործեր որոնք արդէն իսկ՝ պէտք էին արուած ըլլալ Քաթբայի համերգներու շարքէն:

Նիւ-Եորք, Յունիս 18

192.- Անի Գավաֆեան

Անի, Արա Բաբաջանեան ու իր մէկ ընկերոջը հետ միասին ճաշեցինք այս ցերեկ: Անի չէր գիտեր թէ ներկայ էի իր նախորդ գիշերուան համերգին:

Չէի կրցած զինքը գտնել համերգի աւարտին Ալիս Թիւլի Հոլի վերնայարկը, կորսուելով նրբանցքներուն մէջ:

Անթոնիօ Վիվալտիի մահուան երկուհարիւրյիսնամեակն է այս տարի ու գրեթէ բոլոր յայտագիրներուն խարիսխը կը կազմէ ան:

Անի Գավաֆեանի վստահուած էր ուրեմն անոր սի մինէօր ջութակի քոնչէրթօն: Վճիտ նախադասութիւն, հնչեղ ճպոտ: Հեզասահ, խորունկ ու թաւալուն նուագ մըն է Անիի նուագը: Ունի նաեւ ձայներու բացառիկ ճշգրտութիւն մը որ ընդոծին է իր մօտ, եւ նաեւ՝ մեկնաբանած գործին ներքին կազմութեանը համապատասխանող ոճ:

Բնորոշիչ այդ յատկութիւններով սպառազինուած, ան գրաւած է իր տեղը ամերիկեան երաժշտական աշխարհէն ներս: Կարելի չէ չսիրել իր հաղորդական ու սրտատրոփ նուագը:

Յայտագիրը կը պարունակէր թրոմփէթի ու թաւջութակի ալ քոնչէրթօները, ինչպէս նաեւ լոկ սենեկային նուագախումբի համար գրած սիրուն ռէ մինէօր քոնչէրթօն:

Ունենալով երեք հարիւրէ աւելի զանազան նուագարաններու համար գրուած քոնչէրթօներ, միշտ կրնաք հանդիպիլ ձեզի անծանօթ մնացածներուն: Նոր երանգաւորումներ նաեւ՝ մեկնաբանին ճաշակէն կախեալ:

Բաժանումի պահուն Արա Բաբաջանեան յանձնեց վիտէօ-երիզ մը՝ աւելցնելով, «Հայրիկիս վերջին գործերն են, իր իսկ մեկնաբանութեամբ. Քաթբայի համար բերի»: Յարմար առաջին առիթով ներկայացնել հանրութեան:

Նիւ-Եորք, Յունիս 20

193.- Փինկաս Ցուքերման

Ամերիկեան յայտնի ջութակի դպրոցին երեք թէ չորս վարպետներէն մին՝ մեծապէս օգտուած անուանի հայ ուսուցիչ Իվան Կալամեանի խորհուրդներէն՝ որ կ'արդարացնէ «Ջութակով է ծներ» ասացուածքը, այնքան հեշտ ու ծաւալուն բացառիկ դիւրութեամբ մըն է որ կը սահին նօթերը: Երբեմն այնքան արագ որ դժուարաւ կը հետեւիս, բայց միշտ զարմանահրաշ բարձր կատարողական ոճով:

Այս գիշեր ալ, համերգը կը կայանայ նոյն Ալիս Թիւլի հոլին մէջ ու յայտագիրը յատկացուած տասնըութերորդ դարուն:

Այդ իսկ պատճառաւ, կէտ մը որուն վրայ կ'արժէ բոպէ մը ծանրանալ: Պառօք երաժշտութիւնը երբ տրուի այս աստիճան փայլատեսիլ ձեւով, կարծես բան մը կը կորսնցնէ իր միջուկէն: Բայց այդ մեկնաբանութեան ու զգացմունքի հարց է ու կը տարբերի անձէ անձ: Նախընտրութիւնս գնաց Անի Գավաֆեանին մօտեցումին աւելի ներդաշնակ ու աւելի ներհըմուտ Վիվալտիի ոճին: Նոյն հեղինակէն երկու նմանօրինակ քոնչէրթօներ: Ի՜նչ մեծ տարբերութիւն՝ հակառակ գրեթէ հաւասար կատարողական արուեստին:

Սոյն համերգով երեսունամեակը կը տօնուէր «Երիտասարդ Մենակատարներու» Միութեան:

Սովորական համերգ մըն էր լաւ որակով՝ ո՛չ աւելի, որ մէկէ աւելի պատճառներով երազել կրնար տալ հայ արուեստասէրը, նաեւ հայ պատասխանատուն:

Լեցուն սրահ, համերգին առթիւ ժողվուած հարիւր հազար տոլար, ձրի տրամադրուած սրահ, ինչպէս նաեւ առանց նիւթական վարձատրութեան մասնակցող արուեստագէտներ: Կ'երեւի կան հաւաքականութիւններ որոնք աւելի լաւ ըմբռնած են արուեստին դերը ընկերութեան մէջ:

Փարիզ, Յունիս 10

194.- Աստուր

Աստօր կանուխ ցուցասրահէն ներս մտաւ: Քիչ կը խօսի ընդհանրապէս: Աստուր հարցումիդ պատասխանելով կը գոհանայ: Ներկայ-բացակայ հոգեվիճակ մը ունի յաճախ: Բացառաբար շատ լաւ տրամադրուած էր այսօր ու երկար շաղակրատեցինք արուեստի շուրջ:

Մինչեւ իսկ անկիւն մըն ալ քաշուելով աչքէ անցուցինք իր վերջին տարիներու զանազան գործերը: Նայուածքին մէջ նըշմարեցի լռուած հետաքրքրութիւն: Կարծես գործը այլեւս տարբեր յատկութիւններ ունենար իրեն համար: Յետոյ պատերուն աչք պտըտցուց: Հանդիպեցաւ հոն Ռոնէրի նոր պաստառներուն: Անոնցմէ մէկը իր մասնաւոր ուշադրութեան արժանացաւ: Ու բացատրեց թէ ինչո՞ւ այդ մէկը աւելի սիրեց:

Յստակօրէն, գիտակցօրէն, վիրաբուժի նշդրակին փափկութեամբ մօտեցաւ, իբրեւ շատ հեռու արուեստագէտի մը տաղանդին:

Աւելորդ չէ կրկնել՝ Աստուր կը պատկանի հոյլ մը նուիրեալներու խումբին, որոնք չեն կորսուիր լպրծուն գետիններու վրայ, ինչ ալ ըլլան օրուան խառնաշփոթ հոսանքները:

Իրենց ընդոծին յատկութիւնները, խմորը, կերպընկալ արուեստին ըմբռնումը, ոգեկան հարստութիւնը նաեւ ամուր պատրաստութիւնը, թոյլ չեն տար նորաձեւութեան խարխանքներէն տարուելու:

Մինակ կը գտնեն իրենց ուղին:

Աստուր տարիներէ ի վեր կը շարունակէ անընդհատ աշխատիլ, նոր ուղիներով, եւ բազմաթիւ յղացումներով: Նամանաւանդ իբր փորագրիչ:

Ուշադրաւ իրենց խոր արտայայտչական խորութեամբ: Ազդեցիկ կողմերէն մին է Աստուրի՝ ցոյց տալէ աւելի զգացնել տալ իր ներաշխարհը:

Ողջունելի է մեծ ուրախութեամբ իր ցուցահանդէսը որ տեղի պիտի ունենայ Նոյեմբերին՝ ի Պոլիս: Գերմանացիք առաջինը պիտի ըլլան ուրեմն զինքը այս կարգի թանգարանային ցուցահանդէսով մը մեծարող:

Փարիզ, Յուլիս 17

195.- Քաղաքական

Համաձայնութիւն չկար: Գտեր էի սակայն տասնեակ մը ընկերներ որոնք ունէին փոքր յոյսեր մշակութային գետնի վրայ: Շարժումով մը յառաջացնելու իրենց միտքը:

Ծանօթացնել ջանալ հայ արուեստագէտը այլազգին. նաեւ Հայը Հայուն իբրեւ իրաւ արժէք:

Կազմել արուեստի բջիջ մը: Ուժ որ կարենար գտնել ու համադրել միանգամայն, փնտռելով ճշգրիտ տեղեկութիւնը:

Ոմանք ըսին՝ «դրամ չկայ, հանրութիւն չկայ, որո՞ւ համար. անկարելի է»: Առարկողներ եղան՝ «Հայ արուեստագէտը ուրիշ ուղիի պէտք չունի ինքզինքը ծանօթացնելու համար. իր տաղանդը բաւ է»: Եւ բոլորը միաբերան կրկնեցին. «շարժում զարգացնել առանց հիմնարկութեան, պարապ աշխատանք է»:

Բոլոր դիտողութիւնները իրաւացի էին:

Ու այդպէս սկսաւ շուրջ քսան տարի առաջ Քաթբայի բախտախնդրութիւնը: Յաջողութեան նուազագոյն յոյսով: Յոյս որ կ'ըսեմ երկու բաղկացուցիչ պայմանակ ունէր իր մէջ: Կարելիութիւններու համեմատութիւնը ու իր նպատակին կարեւորութեան հաստատ համոզումը: Առաջինը մտքով՝ երկրորդը՝ սրտով կը կըշռես: Հարկ է խոստովանիլ թէ մտքով կշռուածը թեթեւ մնաց նժարին վրայ՝ մինչ միւսը հետզհետէ, տարիներու ընթացքին աւելի ծանր:

Ծանրացաւ ի մասնաւորի երաժշտական կալուածէն ներս իր յաջողութեամբ, մինչ գրականը, թատերականը հեռաւոր մնացին, բաղդատմամբ աւելի հաղորդական երաժշտականին:

Կար նաեւ որոշուած ուղին, հետեւողական աշխատանքը, սորվելու տենչը: Կ'արժէ՛ր փորձել:

Որովհետեւ մշակութային գետնի վրայ չէ կարելի բոլորովին հակադրել իրարու յաջողութիւնն ու ձախողութիւնը:

Արդիւնքը անշուշտ թէ կարեւոր է: Աշխատանքը նոյնքան: Անկարելի է որ հետքը կորսուի: Շունչ մ'իսկ ըլլայ ան:

Քսան տարի: Այնքան ալ երկար չի թուիր հիմա:

Քաթբա ունի կազմակերպած սակայն հարիւրի շուրջ հանդիպումներ, քառասունէ աւելի առաջին ունկնդրութիւններով հայ թէ օտար երգահաններէ:

Մասնակցած են իր համերգներուն հարիւրէ աւելի մենակատարներ որոնցմէ շատերը դարձած են համաշխարհային չափանիշով արուեստագէտներ: Ահա՛ հոգեկան ուժը վառ պահող փրկութիւններ:

Երբ Միութիւնը գտնենք ներկայացուած է իրենց առաջին քայլերուն մէջ երբեմն առ ի պարտականութիւն:

Երբեմն ալ տեսնելով թէ անոնք անծանօթ մնացած են, զուրկ հաղորդակցական միջոցներէ:

Եւ հիմա՛: Կամ՝ յետո՞յ:

Մշակութային շարժում մը կը ծնի՝ որոշ ժամանակամիջոցի մը ընթացքին կ'ընդլայնէ իր ազդեցութեան շրջանակը, ու յետոյ՝ եթէ անհետին իր գոյութեան գըրգապատճառները, ինքն ա՛լ կ'անհետի ասուպին արագութեամբ:

Զարմանալի պիտի ըլլա՞ր հայ արուեստի բջիջի մը կորուստը քսան տարուան կեանքէ մը ետք, եթէ չունի ան գոյութեան իրաւունք Սփիւռքի տարածքին: Ուրեմն կ'արժէ՞ր փորձել: Այո՛: Փորձառութիւնը կ'առաջնորդէ, կը հաղորդէ: Աւելի հարուստ ենք այսօր: Եւ ո՛չ միայն մենք: Երբ կը տեսնեմ հրճուանքը աչքերու մէջ, համերգէն ետք՝ կը զգամ թէ կ'արժէր փորձել:

Ժընեւ, Յուլիս 22

196.- Փօլ Քլէ

Դարուս նորանոր նկարիչներուն շարքին կը պատկանի ան անուրանալիօրէն: Ուշ տիրացաւ համբաւին՝ բայց իր տեղը անխախտելի է այլեւս, նման Լէժէի կամ Փիքասոյի:

Արդի արուեստին հիմնական երեւոյթներէն է՝ տեսնել տալ առանց ուղղակիօրէն ցոյց տալու:

Փօլ Քլէ լաւագոյնս ցոլացուցած է վարկածը: Ամէն մէկ իր գործը, անմիջական հաղորդականութեամբ կը սրսկէ կերպընկալ խորհուրդ մը:

Ժընեւի լաւագոյն նկարչական ցուցասրահը՝ Գրիւժիէ, իրմէ զարմանահրաշ ջրաներկեր կը ցուցադրէ այս օրերուն, որոնց առջեւ ամէն արուեստագէտ թէ արուեստասէր կրնայ երազել: Փոքրագոյնն իսկ անոնց պարունակելով խտացած թէքնիկական ուժ մը: Որ կը սպասէ մեր մեկնաբանութեան: Դիւրադարձ այս աննման գեղեցկութիւններուն կ'ընկերանան Ճիաքոմէթթիի արձանիկները:

Նոյնքան խորհրդաւոր: Իսկական խընջոյք մը:

Ժընեւ, Յուլիս 23

197.- Ֆելիքս Վալօթօն

Երկու հազարի մօտեցող իր գործերէն, հաւանաբար ամէնէն նշանակալից մասը, որ դիմանկարները կը կազմեն, նուազ ծանօթ է հանրութեան:

Կ'երեւի այդ պակասը լրացնելու մտքով

է որ Ժընեւի Աթէնէ թանգարանը ուզած է կազմակերպել այս ցուցահանդէսը:

Ֆէլիքս Վալօթօն զուիցերական նկարչական դպրոցին ամենակառկառուն դէմքերէն է, ապրած տասնըիններորդի վերջերը ու դարուս սկիզբը:

Երեք տարբեր կալուածներու մէջ կարելի է գտնել իր ստուար գործը: Դիմանկար, նաթիւր մոռթ, բնանկար:

Երեքն ալ ներկայ են հոս յաջող քանի մը նմոյշներով: Բայց չես գիտեր ի՛նչու ընդհանուրէն յուսախաբ դուրս կ'ելլես: Հապճեպ պատրաստուած ցուցահանդէսի մը կերպարանքը ունի: Սրահն ալ յատուկ քաշողութիւն մը չունի իր թերի լոյսերու բաշխումով:

Երբ մոռնաս սակայն այդ բոլորը ու մօտենաս չորս թէ հինգ գլուխ գործոցներուն հոն ներկայ՝ անվարան կը գնահատես ուժեղ տաղանդը Վալօթօնի:

Զինուել յորդառատ գոյներու պրկումներ:

Երկրորդական կը մնայ գոյնը: Բայց մակերեսներու, գիծերու, ծաւալներու անխախտ բաշխում մը կայ հոս որ քեզ կ'առաջնորդէ դէպի իր ներքին լոյսը. Պաստառներ խօսուն: Գեղեցիկ՝ առանց չափի:

Ժընեւ, Յուլիս 24

198.- Կոմիտաս

Պաշտելի վարդապետ՝ երբ պարզ գեղջուկ երգերուդ մէջ կրցիր դնել ամբողջ երկրի մը թաքուն զօրութիւնը, արտը հերկող մշակին մտածումները, վէրքը սրտիդ, տառապանքը մեր՝ օրօրը խռովեալ հոգիիդ՝ կրնա՞ս խորհիլ թէ կան Հայեր, մի սոփեստ ազնուութեամբ մօտեցող ստուար աշխատանքիդ որ կ'ուզեն զայն օգտագործել արհեստաւորի ճարպիկութեամբ:

Լաւ է որ չտեսնես տաղանդը զրպարտող ու անունդ կրող այս ժապաւէնը:

Կանուխ մտանք պանդոկ որպէսզի դիտենք զայն:

Զուիցերական հեռատեսիլը պիտի տար Կոմիտաս կոչուած ֆիլմ մը:

Երկար, անկապակից, նեղացուցիչ՝ որ կ'ուզէ տալ Վարդապետին պրիսմակէն՝ Եղեռնէն ճողոպրած խելագարի մը վախճանը՝ որ կը ճեմէ անդադար աջ ու ձախ: Փլուզումը իր ներաշխարհին: Հանդիսատեսին կը ձգուի պատմութիւնը հետեւցնել: Մշուշոտ վերացական պատկերներ կուգան լրացնել զայն: Տալ ուզել. կարենալ տալ. Համոզիչ ըլլալ: Ոճը գըտնել:

Տարբեր խրողութիւններ:

Շահագործումը նուիրական անունի մը, առանց հաղորդական ոչ մէկ պատկերի: Երբեմն ծիծաղելի:

Մենք կրնանք տխրիլ, մեր բարեկամները կրնան զարմանալ:

Երաժշտութեան հետ ալ կապ չունի: Գէթ Կոմիտասի: Կարելի է՞ յուսախաբ չըլլալ լսելով հազիւ քանի մը վայրկեաններ միայն իր իսկ երաժշտութիւնը:

Մնացեալը խառնիճաղանճ:

Ունինք կ'երեւի մսխելիք ուժ, վատնելիք դրամ՝ քանի հայկական ծանօթ միութիւններ չեն զլացած իրենց օժանդակութիւնը այս անհեթեթ ֆիլմին նուիրագործման:

Բարեբախտաբար մերը չէ՛ ֆրանսական ասացուածքը. «ծիծաղելին կը մեռցնէ՛»: Կրնանք չարունակել:

Լօզան, Յուլիս 27

199.- Փիէր Պոնար

Փիքասօ՝ դարուս անխնայ նորարար արուեստագէտներէն մին, ըսած ըլլայ՝ «Ուր է՞ր, ես ա՛լ անոր չափ նկարիչ ըլլալ»: Փիքասօ չէր սիրեր Պոնարի նկարչութիւնը: Ու եթէ խակապէս արտայայտուած է այդպէս, «չափը արուեստի մէջ կերպընկալ ստեղծագործ միտքն է» ըսել ուզած է հաւանաբար: Մնացեալը իր սըրտին կատակախօսութեան պէտք է վերագրել:

Հակադիր ձիրքերու տէր երկու հսկաներ որոնց տեսիլքը յաճախապէս կը տարբերին իրարմէ: Ինչպէս չյիշել՝ Փիքասոյի «չեմ փնտռեր՝ կը գտնեմ» խօսքը, կարդալով՝ «հիմա՛ է որ հասկնալ սկսայ, ամէն ինչ վերսկսիլ» Պոնարի ասութեան, արտասանուած իր կեանքի վերջին օրերուն:

Կար սակայն նո՛յն այդ շրջանի մեծերէն՝ Մաթիս՝ որ խոր յարգանք ունէր Պոնարի հանճարեղ նկարչութեան: Օրերս հրատարակուած ընտանեկան նամականիէն յայտնի կ'ըլլայ երկու մեծ նկարիչներուն զուգահեռ մտածողութիւնը նկարչութեան մասին:

Երկուստեք խոնարհ կեցուածք արուեստի գործին առջեւ: Անսահման խանդավառութիւն ու անկեղծ ինքնաքննադատութիւն այդ տողերուն մէջ:

Կարծես կը մխիթարեն զիրար:

Յետահայեաց այս ցուցահանդէսը, Լօզանի Էրմիթաժ հիմնարկութեան կողմէ սարքուած գերիչ է:

Պոնարի լաւագոյն գործերուն մեծամասնութիւնը կարելի եղեր է մէկտեղել հոս, շուրջ հարիւր իւղանկարներով որ կուգան մասնաւորապէս ամերիկեան, ֆրանսական ու զուիցերական հաւաքածոներէն:

Պոնար, վարպետն է այն որ սկիզբէն մինչեւ վերջին օրը, իր ակօսն է փորած, յամառօրէն, անկախ իր շուրջի հոսանքներէն:

Առանց իր հունէն դուրս ելլելու, հաւատարիմ իր ընդոծին ձիրքերուն, գտած է իր լուսաւոր ուղին:

Ներկայ գործերը կը պատկանին բոլոր շրջաններուն: Մոնմարթրի երիտասարդական տարիներէն սկսեալ, իր ամենավերջին հանգրուանը կազմող Գանէի ստուար պաստառները: Հոս են անոնք իրենց զմայլելի գործերու համադրութեամբ, խայտաճամուկ լոյսերով ու ձեւական տեսակարար կազմութեամբ:

Ժամանակի ընթացքին հետզհետէ յայտնի կ'ըլլայ Պոնարի յառաջադէմ կողմը, նկարչական հատու երեսակը, ուր նոյն ատեն գրեթէ ակամայ իր գագաթնակէտին է հասցուցած տպաւորապաշտներուն բացած արահետը:

Պոնար կը նկատէր նկարը շարք մը գունաւոր արատներու ամփոփումը որ առարկայի պիտի վերածուէր հետզհետէ, եւ ուր աչքը պիտի սեւեռէր առանց նուազագոյն պատռուածքի:

Որքա՜ն բանաստեղծական է սա իր տեսիլքը բնութեան:

«Զով լաւ օդով՝ կարմիր կայ նարնջագոյն շուքերուն մէջ»:

Ու գինքը սիրողին համար, ուխտագնացութեան բնոյթ ունի Էրմիթաժի վերըստուգիչ այս ցուցահանդէսը:

Լօզան, Օգոստոս 18

200.- Լոքառնօ՝ Փառատօնի քաղաք

Չորս հարիւրէ աւելի երաժշտական փառատօններ կարելի է հաշուել ամառնային եղանակին:

Վարակիչ վխտացող մանրէ մըն է փառատօնը զբօսաշրջիկ որսացող քաղաքներուն համար:

Լոքառնօ ալ ունի իրը խիստ հետաքըրքրական՝ լրագրողները սակայն հազիւ քանի մը տող կը նուիրեն անոր:

Քաղաքը կը պարծի իր համբաւը ուրիշ փառատօնի մը, որն է՝ ի մասնաւորի երիտասարդ բեմադիրներու գործերուն յատկացուած իր ֆիլմի փառատօնը:

Բոլոր երկիրները կը տողանցեն ամէն տարի: Կը փնտռեմ հայ արուեստագէտները:

Ռուսիան ու Գանատան ներկայացնող երկու հայ բեմադիրներ այս տարի: Կարէն Գէորգեան ու Ատոմ Էգոյեան:

Առաջինը առած է իբր նիւթ փոքրաթիւ Նիվխ ազգին առօրեայ կեանքը ու բարոյական բարքերը: Պարգեւատրուած այս տարի ի Մոսկուա, ֆիլմը տասը տարու տղու մը ողբականն է:

Որսորդութիւնը իր ընտանիքին ապրուստը կ'ապահովէ: Ու առաջին անգամ ըլլալով, Քրիսք ինք եւս պիտի մասնակցի իր հօր, հօրեղբօր ու մեծ - հօրը ընկերակցութեամբ, գրեթէ ծիսական դարձած փոկի որսորդութեան:

Չար բախտ՝ փոթորիկ, մրրիկ, մշուշ կորսնցնել կուտան նաւուն ուղղութիւնը եւ կը կորսուին:

Ծովն ու երկինքը կը խառնուին իրարու՝ հիանալի գոյներով՝ ուր սնունդի պաշարն ու ջուրն ալ ընթացքին կը նուազին: Սպառումի մօտ՝ երէց սերունդի անդամները մի առ մի կը դիմեն վերջին զոհողութեան՝ անձնասպանութեան: Որպէսզի ամենաերիտասարդը ընտանիքին ապրի՝ լսելի դարձնելու համար ցեղին ձայնը:

Հետեւորդ ունենայ փոքրաթիւ տոհմը:

Ուրախ ժապաւէն չէ Գէորգեանի «Խառնագոյն շնիկը ծովեզրին վրայ վազող»՝ ու երկու ժամերը այնքան ալ դիւրին չեն սահիր, սառուցեալ անդաստաններուն մէջ:

Բայց կան հոն լուռ յուզիչ վայրկեաններ, խորհրդաւոր ճնշիչ մթնոլորտ, յարմար խանդոտ երաժշտութիւն ու դերակատարներուն արտայայտիչ խաղարկութիւնը:

Գերագոյն պատգամն ալ միշտ ներկայ, ուր՝ մահն ու կեանքը դիրկընդխառն դիրքաւորում մը ունին, իրաւի կերպարանք կուտայ սրտառուչ հէքեաթին:

Այս բոլորը տրուած է ժուժկալ ոճով: Աւելին՝ մեծարժէք վաւերաթուղթի մը հանգամանքը ունի կարծես: Խորհեցնել կուտայ մեր վախճանին: Աճապարանքը որ պէտք է տանինք գտնելու համար բընութեան մօտիկ ապրելակերպի տարբեր ձեւեր:

Հասարակաց յայտարարը փառատօնի ֆիլմերուն կը կազմէր ուժգնութիւնը, բռնութիւնը, սեռային խանգարումը, յոռի բնաւորութիւնները մարդուն՝ տալով միայն աշխարհի ժանտահարուած վիճակը: Ուստի հակառակ տխուր իր նիւթին կազդուրիչ հով մը կար Կարէն Գէորգեանի ֆիլմին մէջ:

Չըլլար եթէ այս փառատօնը ի՛նչպէս Լոքառնօ պիտի հաւաքէր իր կեդրոնական հրապարակին վրայ ամէն գիշեր ժամը ճիշդ իննուկէսին վեց - եօթը հազար շարժանկարի սիրահարներ, որոնցմէ շատերը օրուան ընթացքին ա՛լ, քաղաքին տարբեր սրահներուն մէջ տեսած են մէկ կամ երկու ֆիլմեր:

Այդ ինծի պատահեցաւ, երբ նոյն օրուան յայտագրին մաս կը կազմէր Ատոմ Էգոյեանի «Ապահովագրութեան Քննիչը»: Երկրորդ երեւումն է իր այս բեմէն ուր շահած է որոշ վաւերականութիւն ու համակրանք: Հետաքրքրական բնաբաններ գտած ու աշխատած է դարձեալ իր այս նոր ֆիլմին մէջ:

Ամոլի մը հոգեբանական պայքարներն են պատկերացուած զուգակողմ:

Նօա Ռէնտէր որ զբաղած էր ուրիշներով, վերահասու կը դառնայ իր իսկ ընտանեկան կեանքին քայքայման: Ֆիլմը կ'աւարտի իրենց տան հրդեհով:

Կարելի է ենթադրել վերջին տեսարանին մէջ թէ կրնայ վերակազմուիլ տարրալուծուած ընտանեկան յարկը:

Արսինէ Խանջեան կը յաջողի մարմնացնել առեղծուածային Հերան՝ որ իր հաշւոյն կ'ընդօրինակէ արգիլեալ մասերը ֆիլմերու, իր աշխատատեղին՝ ուր համաբակալ գրաքննիչ է միանգամայն:

Հոգեկան բարդոյթները կը տրուին շեշտակի սեւեռուն նայուածքներով, յաջող քամերային խաղերու միջոցաւ:

Հայերէն խօսակցութեան պատառիկներ կուգան համեմել մերթ ընդ մերթ ֆիլմին երաժշտութիւնը: Ատոմ Էգոյեան ունի յափշտակուած անսպառ հետաքրքրութիւն դէպի իր ակերը ու գաղթականի ներաշխարհին տառապանքները:

Կան կրկնութիւններ. բռնազբօսիկ, խուսափող անբնական երեւոյթներ երբեմն, բայց ժապաւէնը կը մնայ հետաքըրքրական մինչեւ վերջին վայրկեանը Էգոյեանի խիստ վառ երեւակայութեան շնորհիւ:

Ֆիլմը տրուեցաւ մրցումէն դուրս՝ բայց դիւրաւ կրնար մրցիլ «Ոսկի ընձառիւծ»ին արժանացող ամերիկեան ժապաւէնին հետ:

Ամրան փառատօններուն լոյսերը մարեցան: Տեսնուած բազմաթիւ ցուցահանդէսները, լսուած արդի երաժշտութիւնը, եւ ընդհանուր առմամբ արդի ժամանակակից արուեստը մտածել կուտայ: Ուր է՞ բուն արուեստը: Բառին իմաստն ու սահմանները նո՞յնն են մնացած:

Լոքառնօ, Օգոստոս 22

201.- Ո՞ւր է արուեստը

Ամէնուրեք: Պողոտային վրայ, հրապարակին մէջտեղը կտրած սիւնաշարերով: Ծովեզրը գունաւոր սառած արձաններով: Փողոցը պատերուն վրայ տարօրինակ աչքացաւ կարմիր մանիշակագոյն մարմնամոլ գծագրութիւններու մէջ: Կամուրջի մը ստորոտը նայլըն կապոցներով: Եւ կամ տակաւին թանգարաններուն՝ ուր կը զգուշացնեն ա՛լ քեզ պիտակով մը գլխագիր՝ «ա՛յս մէկը արուեստի գործ է. չդպիլ»:

Նաեւ այլօրինակ հնչեղ ձայներով՝ երաժշտութեան ձգտող, բայց որ հում նիւթ մնալու դատապարտուած են: Անարուեստ բրտութիւն մը կ'իշխէ նոյնպէս շարժանկարի պաստառին վրայ:

Հարկ է խոստովանիլ սակայն՝ արուեստը գրաւած է հորիզոնը: Հաղորդիչ գերազանց միջոց է դարձած:

Արդեօ՞ք: Քանի մտածողներ ա՛լ կան՝ գրող, գիտուն, արուեստաբան, հոգեբան, արուեստագէտ՝ «մահամերձ է արուեստը»:

Որոշիչ պաշտօնը ժամանակին կը պատկանի անշուշտ: Բայց ի՞նչ կը խորհի արուեստասէրը այսօր, երբ մտնէ ցուցասրահ մը ու ապրող ամերիկացի նկարիչէ մը նմանօրինակ քսան պաստառներ տեսնէ, հատը երկու միլիոն տոլար արժէքով:

Ուրեմն կայ արուեստի շուկա՛յ մը որ բիւրեղացուց իր շուրջ այս վերջին քսանամեակի ընթացքին ճարպիկ արհեստաւորներ, անժխտելի ծանուցումի արքաներ, որ նկատուեցան ժամանակակից արուեստին յառաջադէմ ստեղծագործ տաղանդները եւ գիտցան օգտագործել անհատին մինակութիւնը, հոգեկան խեղճութիւնը, սնափառութիւնը, ապիկարութիւնը, շահամոլ ոգին, անձնատուր սպառումի ընկերութեան օրէնքներուն, երբեմն ալ ճիրաններուն:

Ինչո՞ւ սակայն արուեստագէտը չունենայ յատկութիւնն ու պարտականութիւնը ցոյց տալու ամենայստակ կերպով իր ապրած շրջանին տգեղութիւնները, անիրաւութիւնը, չարութիւնը: Ունի անշուշտ:

Բայց իրաւ արուեստը կուտայ զանոնք վերացականութեամբ: Ինքնուրոյն տեսիլքով: Ինքնատիպ ոճով:

Ուղղակի, բրտօրէն ցոյց տրուածը՝ մընալով «մասը» արուեստ յառաջացնող ստորոգելիներէն մին միայն, որուն կը պակսի յղացման շունչը: Կեանքը:

Ու ամենակարեւորը՝ վերացականութիւնը արուեստի գործին:

Զուրկ է «մասը» անոր թաքուն ուժէն:

Դատապարտուած է «առարկայ» մնալու: Անկենդան: Անարուեստ: Անհրապոյր:

Իմաստ չէ փոխած եթէ արուեստ բառը, իրապէս ընդլայնած է անոր սահմանը:

Եթէ նկարը, արձանը, համանուագը պէտք էին ըլլալ համապատասխան կարգ մը տուեալներու ամփոփումը՝ «արուեստի գործ» յորջորջուելու համար, այսօ՛ր անջատուած իր ամբողջութենէն ամէն մէկ շարժումը արուեստագէտին՝ այդ ամբողջութեան տանող ճամբուն վրայ՝ կ'արժեւորուի, իբր արուեստի խորհուրդ: Եւ լման գործ:

Խեղդկապը հոդ պէտք է փնտռենք:

Ու արդէն թակարդին մէջ կը գտնուինք մեր ապրելակերպով:

Դարմա՞նը: Զարգացնել ճաշակը: Մշակել քննադատական ոգին: Պրպտել, իմանալ, սորվի՛լ, հետաքրքրուիլ: Ո՛չ միայն ժամանակակից արդի արուեստով, այլեւ հին շրջաններու կերպընկալ նորարար ձեւերով ու խորհուրդներով:

Մերժել արուեստի կալուածէն ներս յառաջդիմութեան գաղափարը:

Համեստ մնալ ու պաշտել արուեստը: Ան որ չի սիրեր աղմուկը եւ յաճախ կը մնայ քօղաւոր, անտառի խոտերուն ետին պահուըտած մանիշակի տունկին նման: Ա՛յդ մէկը՝ գտնել, փրցնել ու տուն տանիլ: Վայրէն իսկ գեղեցիկ է:

Գ. Հ.

Փարիզ
Սեպտեմբեր 14

ՔՐՈՆԻԿՈՆԸ

(Շար. Ա. էջէն)

Մարդ չէր գիտեր ե՞րբուընէ ի վեր Քէօր Մակարենց տղան հաներ էր համայնավարի համբաւ: Ատոր համար բաւ էր արդէն որ Երեւանի ձայնին մտիկ ընէիր, գովէիր Հայաստանը, մինչ մենք դաշտային խնճոյքներու ատեն «սրիկայ Տէվլէճեան» մը կ'անիծէինք, որ ներգաղթը կազմակերպողներէն ու Թաղը պարպողներէն մին եղած էր, կ'ըսէին: Գիտէինք Փիլիպոսենց Ջաւէին Սիպերիա աքսորին տարտամ պատմութիւնը, որ մեր ձմեռնային գիշերներու պատումները կը խռովէր իր սառնամանիքով ու սառած մատներու խեղումներով. Հայաստանը կ'ատէինք: Ո՛չ ոք մեր պատանիներէն կապ ունէր Թաղին ամէնէն ծայրը, բլուրի եզերքին բնակող Յարութիւնին հետ, որ բարակ, նիհար հագին քառամեայ երիտասարդ մըն էր. քանի մը տարի կրկներ էր նախակրթարանի հինգերորդ դասարանը, տարօրինակ նայուածք մը սկսեր էր նետել քառասուննոց Օրիորդ Պայծառի փարթամ կուրծքերուն - որ չկներ էր-, յետոյ օր մըն ալ վերամուտին, գործի դրուեր էր: Քիչ անգամ կը համարձակէր Թաղը կտրել անցնիլ վերէն վար, դեգերիլ ակումբին մօտակայ փողոցները, կամ մօտենալ սափրիչի խանութին որ Թաղին երիտասարդութիւնը հանդերձ կոմիտէով իր նստատեղիին վերածած էր. այնտեղ կը հանգրուանուէին ճանտարմաները, քաղաքապետութեան ոստիկանները եւ անոր առջեւէն անցած ատեն Տէր - Վահագն ստիպուած էր ինքզինք խոկման ու պատուաւոր քահանայի մը նմանցնել: Քէօր Մակարենց աղջիկները կը զգուշանային Թաղին շուկան Թափառելէն, եւ երբ խօսքի բռնուէին փռապանին դուստրերէն մէկուն հետ, կարծէք կը խօսէին հեռաւոր հեռաւո՜ր երկիրներէ: Մենք որ կը սիրէինք տեսնել, քննել, մեկնաբանել ամէն ինչ, անոնց մազերուն կարմիր ժապաւէնները կը նմանցնէինք կասկածելի դրօշներու, եւ դիտաւորեալ առնչութիւն մը կը նկատէինք տօնական մեր օրերուն հետ երբ կը յայտնուէին անոնք: Մակարենց աղջիկները փորձիչ չէին կրնար ըլլալ, քանի որ հրեղէն սահմանէ մը անդին կը մնային: Յարութիւն ալ մեկուսացուած էր, եւ անոնց տունը կը Թուէր վարի Թաղին վտանգաւոր մէկ սահմանը, թէեւ անկէ վար տակաւին մերինն էին տուները, մինչեւ սահմանագիծը՝ շոգեկառքի երկաթուղին:

Եկեղեցական պայքարով սկսած լարումը յանկարծ սաստկացաւ քաղաքացիական առաջին պատերազմի դէպքերով: Քէօր Մակարենց կիները փակեցին դուռ ու պատուհան: Հրացանաձգութիւնները բուռն էին վերի ու վարի Թաղերուն միջեւ, կը սկսէին, կ'աւարտէին մեզի համար բոլորովին անհասկնալի օրէնքներու համաձայն: Երկաթուղիին գիծը եղած էր անանցանելի: Մարտական տղաքը գիշերները կը հսկէին անոր, ցերեկները իրենց գործին էին, միայն թէ սափրիչին խանութը պարպուած կ'ըլլար, ակումբն էր Թաղին կեդրոնատեղին, ծուարած Ծատուրենց շէնքին վարի յարկը, որ կէս գետնայարկ մըն էր վերէն ու վարէն պատշգամով մը կը նայէր վարի Թաղին: Այնտեղէն կը մեկնէին Խաչատուրենց Աբրահամին բիրտ զինուորականի հրամանները, հոն Ազրիէլ Սերոբի, Մուրատի ու Ֆետայիներու պատկերներով զարդարուած բեմին ետին կը պահուէին զէնքերը: Յարութիւն անյայտացած էր առաջին իսկ օրէն: Չէինք տեսեր զինք, մոռցուեր էր գրեթէ, այն երիտասարդներուն պէս, որոնց մասին Թաղեցին միայն ակնարկութիւն կ'ընէր երբեմն, որոնք կային տեղ մը, քաղաքը այսինչ արաբ պոռնիկին հետ էին, կամ եղեր էին Թմրեցուցիչի զոհ: Ասոնք մարդիկ են որոնց գոյութիւնը տարտամօրէն գիտենք եւ որոնց անունները մէկ անգամէն կը մոռնանք: Յարութի՞ւն ալ: Լսեր էինք սակայն, որ վարիները հանրակառքի գծին մօտերը - որ կը կազմէր վարի Թաղին միւս սահմանը - սպաններ էին հայ ոստահա՞կ թէ պարզ «գայլի՞մ մը», որ իր խումբով, կ'ըսուէր, կը մտնէր խանութէ մը ներս, ատրճանակը մէջքին, 100 ոսկի կը պահանջէր խանութպանէն, եթէ ոչ ... կը սատկէր: Վարի ու վերի Թաղեցիներուն համար «մսագործ» մըն էր այդ Համբարձումը: Կոմիտէն հակակշիռ չունէր անոր ու նմաններուն վրայ, ոչ ալ պետութիւնը ի հարկէ: Վարիները համարձակեր էին անուն ու համբաւ շինած սառ հակը լոյս - ցերեկով «սատկցնել», կամուրջին մօտիկ, սրճարան - խաղարանէն ելած պահուն, վաճառականները շունչ էին քաշած, բայց մենք, մեր մարտականները այդ արարքը նկատեր էինք մեզի դէմ ուղղուած աներեւոյթ ոտնձգութիւն: Ատո՞նց մնացեր էր մէջտեղը մաքրել: Հապա եթէ օր մը դառնային վեր, ձորէն ճամբան բաց էր, ճիշդ հոն ուր մահմետական նահապետական ընտանիք մը չէր դադրեր աճելէն, Մակարենց «հնոցին» կից: Վտանգուած էինք կամ կրնայինք ըլլալ:

Ո՞ւր էր Յարութիւն եւ ի՞նչու այդ առաւօտ առոք փառոք յայտնուեր էր ու կը բարձրանար Թաղին մայր փողոցն ի վեր, դէպի սափրիչին խանութը: Դէպքէն վերջ այդ քայլը անդադար մեկնաբանուեցաւ. կ'ըսուէր որ մինակը չէր, կ'ըսուէր որ եկեր էր լրտեսելու, կամ թէ եկեր էր օր ցերեկով կոմիտէն մէկ հարուածով մաքրելու: Ցամենայն դէպս՝ տակաւին հարիւր քայլ ունէր սափրիչի խանութը հասնելու համար, երբ լսուեցաւ կրակոց մը: Երկու: Երրորդին Յարութիւն գետինն էր արդէն: «Անծանօթները» որ չէին իսկ ծածկեր իրենց գլուխները, խուժեր էին երկաթուղիին ուղղութեամբ, ինչ որ պարզապէս խաղ մըն էր, անյայտացեր էին: Ո՛չ ոք մօտեցաւ դիակին, որ մնաց գետինը, արեան բարակ երակ մը գնաց քարոտ յատակին. մօտիկ դրացիներէն բողոքական Զարուհի, ականատես՝ ինչպէս «ուհճիներու» խմբակը որ կ'արհամարհէր միշտ երկրային հաճոյքները, մէ՛կ աչքը յառած դրախտին, միւսը՝ Ամերիկային, սաւան մը նետեր էր վրան, մինչեւ որ Կարմիր Խաչի մարդիկը հասեր էին եւ մարմինը տարեր Գրիգորեանին հիւանդանոցը: Մեր եկեղեցին չթաղեց Յարութիւնը, որ Տէր - Վահագնին դակիցն էր գրեթէ, այդ օր զբաղած էր, բացակայեցաւ Թաղէն: Բայց երբ դէպքերը վերջացան, «անծանօթներ»ը կեղծ անցագիրներով յաջողեցան մեկնիլ հեռաւոր հարաւային Ամերիկա: Այն ատեն միայն, պետական պաշտօնեաներ, ոստիկաններ ու Երկրորդ գրասենեակի լրտեսներ եկան գացին սափրիչին խանութը, հարցաքննեցին ծեր ու շատախօս կնիկները, որ մունջ եղան յանկարծ, իսկ Յարութիւնին մանկութեան ընկերներէն մի քանին պատանեկան անշուշտ դէպքեր պատմեցին: Տարաթափահները «կ'աղօթէինք կոր» ըսին, գիտնալով որ նախագահ Շեհապի ոստիկանութեան խստութիւնը Աստուծոյ դատաստանին զօրութիւնը չունէր եւ դիւրաւ կը կաշառուէր: Ինչ ալ ըլլան մեր անհատական հակումներն ու համոզումները, որքան կը մշակենք մեր ներքին վէճերը այնքան արար քրիստոնէային, Քիւրտին ու ոստիկանութեան առջեւ կը լռենք, կը յօրինենք ուժի, քաջութեան, անպարտելիութեան արտաքին համբաւ մը: Կը տպաւորուին դուրսինները: Մեր տղոց մարտունակութիւնը տարածուած է բոլոր Թաղին վրայ, անդին ալ, եւ կը քօղարկէ Թոյլերու, գաղջերու, միայն աշխատիլ ուզողներու ամբոխ մը: Մենք հրաուած կասկածով ու արհամարհանքով կը դիտենք Կեսարացիներու, Ատանացիներու կամ Այնթապցիներու Թաղին մէջ ցրուած հոյլերը, որոնց կուտանք «չէզոք» մակդիրը, այսինքն՝ զանոնք կը վերածենք ոչընչութեան: Անոնց Թրքախօսութիւնը արդէն անոնց շուրջ խրամատ մը կը բանայ եւ կ'արգիլէ որ ըլլան, սերտացնեն Թաղային իշխանութեան շարքերը:

Ոճիրին շուրջ եղած քննութիւնները չէին կրնար արդիւնքի մը հասնիլ: Քէօր Մակար անգամ մը կանչուեցաւ քաղաք, մատ մը մօրուքը ածիլել տուաւ սափրիչին, որպէս զի ամբողջ Թաղը հաղորդ մնայ այս անակնկալ այցելութեան նպատակին, մօխրագոյն, հինցած բաճկոնը քաշեց վրան, «սէրվիս» նստաւ, իջաւ քաղաք, կոյր աչքը լաւ մը քթթեց, ներկայացաւ «միւտիրին», հարցափորձուեցաւ: Սարէն ձորէն հարցումներ ըրաւ կարճահասակ մարդուկը, խոստացաւ ճշմարտութիւնը ի յայտ բերել, քանի որ նոր նախագահը որոշած էր վերջ տալ Թաղային հեղինակութիւններուն: Մակար վերադարձաւ, կռնակը քիչ մը աւելի շիտակ բռնած: Հաւատա՞ց թէ հաւատացած ըլլալու պատրանքը ստեղծեց: Դատը լայնեցին, երկարեցին, յետաձգեցին: Թաղեցիները կ'ըսէին, որ ամիսը երկու Քէօր Մակար կ'երթար կեդրոնական արդարադատութեան քարտուղարը կը տեսնէր, ունեցած չունեցած դրամը «կը կերցնէր» անոր, որպէս զի «գտնար» ճշմարտութիւնը, որ մեր Թաղեցին գիտէր. Մակար ինք ալ գիտէր եւ որ սակայն չէր կրնար երբե՛ք ըսել:

Պատմութիւնը կ'աւարտի այստեղ, եթէ ոճիրին հետքը արձանագրուած չըլլար տեղ մը, Թաղին անգիր դիւաններուն մէջ.

Վարդավառէն շաբաթ մը վերջ, ամէն տարի, երբ այլեւս խաղաղութիւնը հաստատուեր էր քաղաքին մէջ, միջթաղային կռիւները դադրեր էին, Քէօր Մակարենց Աշխէնը, հագին յիսունոց կին այն ատեն, առաւօտ կանուխ կը բարձրանար Թաղին մայր փողոցն ի վեր, կը շտկուէր եկեղեցի եւ ժամկոչին «տղուս հոգեհանգիստը պիտի ընէք ասօր» կը Թելադրէր, պարտադրելու պէս, խօսքը կարծես կ'ուղղուէր Թաղի վերին ու լուռ ու յանցաւոր մարմիններուն: Կը նստէր դասին վարը, աջ կողմը, մինտէրի մը վրայ, որ Տիկնանց Միութեան վեթերան կնիկներէն մէկը կ'առաջարկէր իրեն: Անոնց նման գլուխը ետեւ պիտի երբեք չդարձնէր, եկեղեցի մտնող - ելլողները լրտեսելու տենդով: Պիտի ուշի ուշով հետեւէր պատարագին, յետոյ հոգեհանգստեան արարողութեան: Երբ Տէր - Վահագնին ձայնը կը հասնէր «Քրիստոս որդի Աստուծոյ, անոխակալ եւ բարեգութ, գթա՛ քո արարչական սիրովդ ի հոգի...» նախադասութեան, ուրկէ պիտի բխէր Յարութիւնի անունը, իր ցաւին մէջ ամրափակ Տիկին Աշխէն արցունքի կաթիլ մը պիտի սրբէր, քիթը քաշէր վեր, մնար կանգուն մինչեւ արձակում: Այն ատեն ծեր կնիկները կը մօտենային, կը խմբուէին անոր շուրջ, անոր տառապանքի համոքումին իրենց յետնեալ պարտքը հատուցանելու ուշացած փութկոտութեամբ, նոյն փութկոտութեամբ որով մերժած էին պետական հարցաքննիչ պաշտօնեաներուն տալ անունները երեք ոճրագործներուն: Մակարենց Աշխէնը կը Թօթուէր գլուխը, «գործ ունիմ» ըսելով կը ստէր, կը հեռանար ժամուն դռնէն, կ'առնէր վերադարձի նոյն ճամբան, հանդիսաւոր քայլուածքով մը, իր սեւ լաչակին մէջ գլուխը փաթթած, ձեռքը ճերմակ ու խոնաւ Թաշկինակը, կ'անցնէր սափրիչին խանութին առջեւէն որ այդ ժամուն լեցուն կ'ըլլար ձիւրչաւի յաճախորդներով, կը տնտնար մսագործին մօտ, երկու բառ կը փոխանակէր անոր «էրկու էրես» կնիկին հետ, որ ազգական ըլլալու էր իրեն, հեռուէն, յետոյ կը դառնար վար, կարծես սպաննուած տղուն անցած ուղին կը բռնէր, կէսօրուան ճաշով զբաղած, բայց իրենց խոհանոցներէն փողոցը հսկող մայրերուն ցուցադրելով այդպէս, հանդիսադրելով իր յաւիտենական բողոքը ոճիրին դէմ:

ԳՐ. ՊԸԼՏԵԱՆ

ՄԵՂԵԴԻ ՏԽՐԱԺՊԻՏ ՕՐԵՐՈՒ ՀԱՄԱՐ

Բառերու մշուշին մէջէն
կը ցոլայ յուշը յանկարծ...

Անյայտ վայրերէ, աչքը
կը վերստեղծէ պատրանքը
կորսուած օրերու,
որոնց անգոյ ընթացքէն
կը բխի իրերու ձեւը:
Ծուէն - ծուէն պատկերներ
անցած ու գացած պահերու՝
խոր հեռուներ ծուարած
կու գան խառնելու ներկային
անկենդան
աշխարհի մը տժգոյն
տուայտանքը:

Օրեր՝ հասած կիզակէտին,
որ դարձաւ ապա միապաղաղ
հարցականի ստոյգ գոյութիւն:
Իրեր, որոնք աննշան իրենց ներկայէն
կը ձուլեն անցեալը՝
թեկնածու թաղման...

Անկապ օրագիր մը
անորոշութեան ափունքին,
բառերու մշուշին մէջէն
կը ցոլայ յուշը յանկարծ...

Պուէնոս Այրէս, 1985 *Սեպտեմբեր* 5

ՄԵՂԵԴԻ ԾՆՆԴԵԱՆ

Let the river run,
Let all the dreamers wake the nation,
Draw the new Jerusalem

CARLY SIMON

Մոայլին մէջ
մետաղ ու մեղր թրթռուն
մաղթերգ
որ քեզ կը պարուրէ –
կը խուժէ ձայնը
ներքնամասը անհուպ վայրին
գետը անյեղլի
առափնեայ հանդերուն
անտես զուգուող
շղթայապիրկ ապարդիւն

պայթիւն
հողը նուաղկուն
մինչեւ ծուծը բացուած
գետը հոսանուտ
ժայռաղորդ
ճաթող քար

գետը հնչուն
անդադար ելք ու մուտք
բիւր բիւրոց սերմ
բազմազան արգաւանդ
մարմին ու ձեւ
եկող մանուկ հրաշագան

ձայնը
մետաղ ու մեղր թրթռուն
մութի ջրամբարները քանդող

Պուէնոս Այրէս, 1990 Նոյեմբեր 3

ՎԱՐԴԱՆ ՄԱՏԹԷՈՍԵԱՆ

Imprimé sur les Presses du Journal «HARATCH» — 83, Rue d'Hauteville - 75010 Paris Commission Paritaire: N° 55935

Կիրակի
Նոյեմբեր 3
DIMANCHE
3 NOVEMBRE
1991

LE NUMERO : 4.00 F

ՅԱՌԱՋ

ՄԻՏՔ ԵՒ ԱՐՈՒԵՍՏ

Թիւ 165

ՀԻՄՆԱԴԻՐ՝ ՇԱՒԱՐՇ ՄԻՍԱՔԵԱՆ (1925-1957)

HARATCH

LE PREMIER QUOTIDIEN ARMENIEN EN EUROPE-FONDE EN 1925
DIRECTRICE: ARPIK MISSAKIAN

83, RUE D'HAUTEVILLE — 75010 PARIS
TEL. : 47. 70. 86. 60 — TELEX : HARATCH 280 868 F
— FAX : 48. 00. 06. 70 —

C.C.P. PARIS 15069-82 E

ԲԱԺԱՆՈՐԴԱԳՐՈՒԹԻՒՆ
Ֆրանսա : Տար. 800 Ֆ. — Վեցամսեայ : 410 Ֆ.
Արտասահման : Տար. 1.100 Ֆ. (ամէնօրեայ առաքում)
950 Ֆ. (շաբաթական առաքում) — Հատը : 4,00 Ֆ.

67րդ ՏԱՐԻ — ԹԻՒ 17.660
Fondateur SCHAVARCH MISSAKIAN
67e ANNÉE — No 17.660

ՅՈՒՇԱՐՁԱՆՆԵՐԻ ՎԵՐՋԻՆ ՎԵՐԱՆՈՐՈԳՈՒԹԻՒՆՆԵՐԸ ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ

Վերջերս Փարիզում ստեղծուել է հայ ճարտարապետութեան ուսումնասիրման եւ պահպանման մի կազմակերպութիւն: Իր գլխաւոր նպատակին՝ արեւմտեան Հայաստանի եւ առաջին հերթին Անիի յուշարձանների պահպանմանը հասնելու համար այդ կազմակերպութիւնը մտադիր է գործակցելու ինչպէս Հայաստանի մարմինների, այնպէս էլ Սփիւռքի միութիւնների հետ (մասնաւորապէս Անթենում գործող R. A. A. Research on Armenian Architecture եւ Փարիզում ու Նիւ - Եորքում հաստատուած O. T. C.՝ Երկիր և Մշակոյթ-ի հետ), իր գործունէութեան ոլորտում փորձելով ընդգրկել թուրքական, եւրոպական եւ միջազգային հիմնարկութիւնները: Միաժամանակ կազմակերպութիւնը, որին անդամակցում է Ֆրանսահայ Ճարտարապետների Միութիւնը (UAFAC), նպատակադրուել է օգնել Հայաստանում իրագործուող վերանորոգումներին: Այդ վերջին հարցին է նուիրուած կազմակերպութեան նախագահ Պ. Տօնապետեանի յօդուածը:

Գրեց՝

ՊԱՏՐԻԿ ՏՕՆԱՊԵՏԵԱՆ

Վերջին տարիներին Հայաստանի Հանրապետութեան մէջ վերանորոգման մի շարք աշխատանքներ են ձեռնարկուել, որոնց մի մասն արդէն աւարտած է, իսկ միւսը դեռ ընթացքի մէջ է, հակառակ երկրի քաղաքական - տնտեսական արտակարգ դժուար պայմաններին: Նախքան աշխատանքների արդիւնքներին անդրադառնալը յիշեցնենք, որ այդ կարեւոր ասպարէզում գործում են երեք մարմիններ. առաջին հերթին Յուշարձանների Գլխաւոր Վարչութիւնը, այլ նաեւ Յուշարձանների Պահպանման Ընկերութիւնը եւ Էջմիածնի Կաթողիկոսութիւնը: Վարչութիւնը Նախարարների Խորհրդին կից պետական կազմակերպութիւն է, որ իր արհեստանոցներում աշխատող բազմաթիւ մասնագէտների շնորհիւ հանդիսանում է վերանորոգման աշխատանքների հիմնական պատուիրատուն եւ կատարողը: Սակայն, ինչպէս քիչ յետոյ պիտի տեսնենք, Պետութեան յատկացրած միջոցները զգալիօրէն քչացել են և Վարչութիւնը, որի այժմեան ղեկավարները միջնադարեան հնագիտութեան մասնագէտներ են (նախագահը հնագէտ-ճարտարապետ Կորիւն Ղաֆադարեանն է, իսկ տեղակալը՝ վաղ միջնադարեան ճարտարապետութեան պատմաբան Վահագն Գրիգորեանը), իր գործունէութեան մէջ լուրջ սահմանափակումներ ունի: Կաթողիկոսութիւնը, բացի իր իրաւասութեան տակ գտնուող պաշտամունքային յայտնի շէնքերից (Էջմիածնի եկեղեցիները, Ս. Գեղարդի վանքը եւլն.), պատասխանատու է դարձել նաեւ մի քանի այլ պատմա-ճարտարապետական յուշարձանների, որոնք վերջերս վերադարձուել են Եկեղեցուն (տե՛ս. «Յառաջ», 1990, Փետ. 15): Նշենք Հաղարծին, Հաղբատ, Մակարավանք, Տաթեւ վանքերը եւ Սեւանի ու Սիսիանի եկեղեցիները: Բայց այստեղ նոյնպէս միջոցները սահմանափակ են եւ որոշ օրէնսդրական խոչընդոտներ կան (կառոյցի տակ եղող հողի սեփականութեան հարցը): Եւ վերջապէս, Ընկերութիւնը կամաւորների կազմակերպութիւն է (նախագահը ճարտարապետութեան պատմաբան Փրոֆ. Վարազդատ Յարութիւնեանն է), որ կարող է յենուել միայն անդամավճարների, համեստ եկամուտների եւ պետական փոքր յատկացումների վրայ: Կաթողիկոսութիւնն ու Ընկերութիւնը հանդէս են գալիս իբրեւ պատուիրատուներ միայն, յաճախ համագործակցաբար: Նրանք օգտագործում են մասամբ արտասահմանից ուղարկուող նուիրատուութիւններ, իսկ պատուէրների իրականացման համար դիմում են գլխաւորապէս Վարչութեանը: Բայց սկսել են պատուէրներ յանձնել նաեւ մասնաւոր ձեռնարկութիւնների (շինարարական կոոպերատիւների):

Վերջերս իրագործուած եւ դեռ կատարուող աշխատանքների ծաւալի մասին գաղափար տալու համար նշեմ, որ 1989 եւ 1991 թթ. միջեւ եօթը կառոյցներ եւ յուշարձանախմբեր այցելեցի, որոնց վերանորոգումը նոր է աւարտուել: Դրանք են Արտաշաւանի, Դորբանտի եւ Կուրթանի վաղ միջնադարեան եկեղեցիները, Գառնիի Ս. Աստուածածին մատուռը եւ Մակարավանքի, Մաքենիսի ու Վանեվանի վանական համալիրները: Իսկ մօտ 26 վայրերում աշխատանքները շարունակւում են: Իրենց աւարտին են մօտենում Նորավանքի եւ Արենիի վերականգնումները: Համարեա վերջացրած է Յովհաննավանքի՝ մեր դարի սկիզբին աւերուած եկեղեցու վերակառուցումը:

Հայ վերանորոգողներին գնահատելի օգնութիւն են ցոյց տալիս գերմանացի եւ իտալացի գործընկերները: Առաջինները Ամբերդի ամրացման ծրագիր են մշակում, իսկ երկրորդները մասնակցում են Երերոյքի բազիլիկի (Ե. - Զ. դդ.) ու Մարմաշէնի վանքի (Ժ.-ԺԱ. դդ.) վերանորոգման գործին: Այնտեղ առայժմ լուսանկարաչափական գծահանումներ (relevés photogrammétriques) եւ նախնական ուսումնասիրութիւններ են ձեռնարկւում: Բայց արդէն աւելի գործնական նպատակով Իտալիայից նուիրուել է մի գործիք, որ պատերի մէջ խոր ու նեղ անցքեր փորելով, թոյլ է տալիս ներարկումներ կատարել եւ պղպատէ ձողեր անցկացնել: Երերոյքում օգտագործուելուց առաջ, 1991 թ. Սեպտեմբերին, Փրոֆ. Ա. Ալփակո-Նովելլոյի եւ այլ իտալացի մասնագէտների հսկողութեամբ այդ սարքաւորումը փորձարկուեց ամրացնելու համար Թալինի Է. դ. մայր տաճարի մոյթերը, որոնք խարխլուել էին 1988 թ. երկրաշարժից: Ա. Ալփակո-Նովելլոյի գնահատանքով՝ առաջին փորձերը յուսալի են:

Քիչ առաջ յիշատակեցինք Հայաստանի այսօրուայ ծանր կացութիւնից բխող դժուարութիւնները: Դրանց հետեւանքով է ահա, որ 1991 թ. ամրանը մի քանի տեղերում ամայի էին շինհրապարակները: Պատճառները պարզ են. դրամական միջոցների պակասը եւ որոշ շինանիւթերի բացակայութիւնը: Աշխատավարձերի անբաւարարութեան պատճառով քարտաշ հմուտ վարպետները, թողնելով պատմական յուշարձանները, նախընտրում են մասնաւոր տների շատ աւելի ձեռնտու շինարարութիւնը: Այսպէս օրինակ, անցած Յուլիսին, Քասաղի վաղ քրիստոնէական բազիլիկի վրայ տարիներ աշխատած վերջին բանուորն իր տնակի դուռը փակեց եւ տեղից հեռացաւ: Օրբելեան իշխանների հիմնած ու կառուցապատած Նորավանքում փայտի բացակայութիւնն է, որ պատճառ եղաւ վերջին աշխատանքների դադարեցման. «Բուրթելաշէն» կոչուած, շքեղ զարդարանք ունեցող եռայարկ դամբարանը (1339 թ.) դեռ սպասում է իր վերջնական տանիքներին եւ սիւնազարդերին, որովհետեւ փայտամածներ սարքելու հնարաւորութիւն չկայ (իսկ եւրոպական échafaudage-ների մետաղեայ թեթեւ խողովակ-ձողերը գոյութիւն չունեն Հայաստանում):

Սակայն ինչքան էլ ցաւալի լինեն այս երեւոյթները, այնուամենայնիւ կարելի է յուսալ, որ ի վերջոյ կը լուծուեն, գոնէ ընթացիկ վերանորոգումների վայրերում: Փայտը հաւանաբար մի տեղից կը ճարուի եւ աշխատավարձը կը բարձրացնեն կամ պարգեւներով կը լրացնեն: Այս առումով ուսանելի է Սանկտ - Պետերբուրգի (Լենինգրադի) օրինակը. ձեռնահասութիւնների փախուստը կանխելու համար այնտեղի վերականգնումների պատասխանատուները միջոցներ են գտել իրենց վարպետներին հազար ռուբլուց անցնող (երբեմն երկու հազարի հասնող) աշխատավարձ ապահովելու: Իսկ յետագայում, ծաւալուն գործողութիւններ շարունակելու համար, թերեւս անհրաժեշտ կը լինի դրամաւորման արտաքին աղբիւրներ փնտռել...:

Ներկայացնենք այժմ մի քանի խորհրդածութիւններ եւ քննադատական դիտողութիւններ վերանորոգման այն մեթոդների մասին, որոնք կիրառւում են Հայաստանում: Պէտք է նախ նշել, որ երեւանցի մասնագէտների շրջանակում, տարիներ ի վեր, վէճեր են գնում վերականգնման չափի ու սահմանի շուրջը, մանաւանդ վնասուած այն յուշարձանների կապակցութեամբ, որոնց որոշ կառոյցները եւ յատկապէս վերնամասերը վաղուց անյայտացել են եւ սկզբնական տեսքը բնաւ յայտնի չէ: Մինչեւ ո՞ւր կարելի է տանել վերականգնման սահմանը: Ի՞նչքանով կարելի է պակասները լրացնել: Թոյլատրելի՞ է արդեօք վերանորոգում - վերականգնում - վերակառուցում - վերստեղծում «սանձումը», որ կարող է ապագայ պատմաբաններին զրկել յուշարձաններն իրենց վաւերագրական վիճակում ուսումնասիրելու հնարաւորութիւնից: Մասնաւորապէս վաղ քրիստոնէական այն եկեղեցիները (միանաւ եւ եռանաւ, անգմբէթ բազիլիկները), որոնց ծածկերի մասին եղած տեղեկութիւններն ու վկայութիւններն անբաւարար են, արդեօ՞ք պէտք է անպայման քարէ թաղերով եւ կտուրներով ծածկուեն, թէ՞ նախընտրելի է յուշարձանի պահպանումն ապահովել միայն թեթեւ ծածկոյթով: Ահա նաեւ այդպիսի վէճերի պատճառով է, որ կասեցրել են Քասաղի բազիլիկի վերականգնումը՝ հիմնական պատերը մինչեւ քիւը վերաշարելուց եւ լրացնելուց յետոյ:

Վերանորոգման «հայկական» մեթոդը, եթէ կարելի է այսպէս ընդհանրացնել, հիմնականում հետապնդում է ամբողջական վերակառուցումներ, որոնք համարւում են գիտականօրէն «վստահելի», այսինքն գիտական «բաւարար» երաշխիքներ ունեն: Դրանով այդ մեթոդը հակադրւում է ոչ միայն զուտ հնագիտական «պահպանել եղած վիճակում» վիճելի սկզբունքին, այլ նաեւ միջազգային նորմերին: Ըստ այդ նորմերի, պահպանումը կարող է ընդգրկել միայն ամրացումը եւ մասնակի, անհրաժեշտ լրացումներ (պայմանով, որ լրացուած մասերը տարբերուեն հներից), իսկ արգելւում են ինչպէս վերակառուցումներն ու ենթադրեալ նմանութեամբ վերակազմուած յաւելումները, այնպէս էլ ուշ շրջանում կցուած եւ երկրորդական կամ անարուեստ համարուող մասերի հեռացումը (1): Հաւանալի է, որ միջնադարեան յուշար-

●►

LE FAUTEUIL D'ORCHESTRE

par
Edouard EXERJEAN

Evoquer en deux petites heures la vie du compositeur Gustav Mahler reste une gageure lorsque l'invention théâtrale de son auteur — ici Francis Huster — ne parvient pas à endiguer l'abondance du sujet, ne saisissant que des moments d'une existence malmenée par le destin et en proie à des conflits insolubles. Le propos de «Putzi» —surnom de la deuxième fille du compositeur morte très jeune— s'identifie très vite à un narcissisme inutile et pesant. Le premier monologue précise d'entrée de jeu le portrait du chef d'orchestre aux prises avec les musiciens viennois. Déjà bavard, le texte s'enlise dans des digressions interminables dont la prolixité et l'inintérêt s'avèrent un cache-misère. Et la suite n'est qu'à l'image de cette évocation prétentieuse qui s'impose rapidement par sa léthargie envahissante. On s'interroge sur les raisons d'un tel spectacle défendu sans conviction. Pourquoi ? Et pour qui, hormis Francis Huster qui semble s'offrir en égoïste un plaisir bien pauvre ? Le profane ne retiendra rien de ce «caprice intellectuel» et le familier de Mahler n'en sera que plus navré de tant de carence.

«Volpone» de l'Anglais Ben Johnson, adaptée et réécrite par Stefan Zweig et surtout par Jules Romains, appartient au répertoire éternel. Très proche de l'univers shakespearien, cette pièce dépeint avec une froide férocité la cupidité et le mercantilisme d'un négociant qui s'est enrichi sans scrupules et qui veille en revanche avec une extrême vigilance sur ses biens multiples. Instruit dans cet art vénal par son maître Volpone, Mosca, le valet rusé, saura, le moment venu, lui donner une leçon d'humiliation magistrale. Mis en scène par Robert Fortune, le spectacle manque, tout au long de la première partie, d'un mouvement plus serré. On assiste à des tableaux isolés qu'on aurait souhaités bien plus enchaînés, soutenant ainsi l'intrigue par cet effet dynamique. Il faut dire que le parti pris de théâtre de foire sur un plateau presque nu dessert la comédie qui trouve vraiment son rythme après l'entracte. Autour de Guy Tréjean et Francis Perrin, irréprochables, tous les autres comédiens sont excellents.

On ne peut que se réjouir de voir à nouveau «Ornifle» de Jean Anouilh à l'affiche. Depuis sa création avec Pierre Brasseur, cette pièce n'avait fait l'objet d'aucune reprise. Le pari est aujourd'hui gagné. Jean-Claude Dreyfus donne au personnage-poète une dimension humaine et attachante dans sa marginalité. Il appréhende peu à peu le rôle avec une force de plus en plus convaincante et atteint à son paroxysme dans les derniers actes. Son visage gourmand et mouvant crée un type, un caractère : un comédien sans doute apte à réssusciter aussi des comédies de Sacha Guitry complètement et regrettablement oubliées. Cruel et tendre, blessé et glorieux, fragile et généreux, tout Anouilh nous revient tel que nous l'aimons: auteur authentique, homme insaisissable et secret dans ses enthousiasmes comme ses déceptions. La pièce n'a pas vieilli et l'on se prend à souhaiter que des directeurs bien inspirés reprennent quelques-unes de ses grandes comédies, —«Pauvre Bitos», «Colombe», «Cher Antoine» et quelques autres—, qui s'inscrivent désormais dans le répertoire immuable. La mise en scène de Patrice Leconte, alerte et enjouée, souligne maints détails piquants sans jamais éluder tout ce que ce texte contient de poétique et d'inaccessible. Toute la troupe vit l'aventure avec autant d'humour que d'émotion. Voici incontestablement une soirée de vrai bonheur théâtral.

●►

ձանների ամբողջական վերակառուցումը Հայաստանում պատմական - ազգային եւ զգացմունքային իւրայատուկ հիմնաւորում ունի: Այն համապատասխանում է ժողովրդի խոր իղձերին: Բնակչութեան լայն զանգուածները նոյն փափաքով են սպասում ե՛ւ Կումայրիի՝ 1988 թ. երկրաշարժի տապալած բայց լաւ վաւերագրուած, ԺԹ. դարի շէնքերի վերականգնմանը, ե՛ւ դարերով արդէն աւերակ վիճակում գտնուող եւ դրանով իսկ պատմութեան վկայի արժէքը ձեռք բերած հինաւուրց եկեղեցիների վերակառուցմանը: Սակայն, եթէ առաջինը միանգամայն արդարացուած է, երկրորդը գիտականօրէն աւելի վիճելի է:

Ճարտարապետութեան պատմաբան ըՍտեփան Մնացականեանը այսպէս է բնութագրում հայ վերանորոգողների աշխատանքը. «Մէկ այլ վտանգ, որն առանձնակի տարածում ունի մեզ մօտ վերջին տասնամեակների ընթացքում [...] յուշարձանների "մինչեւ վերջ" վերականգնելու ձգտումն է, նոյնիսկ այն ժամանակ, երբ պահպանուած տուեալները թէական են: Նման մօտեցումը յղի է վտանգաւոր սխալներով» (2): Այլ դիրքորոշում ունի վերականգնող ճարտարապետ Հրաչեայ Քարտաշեանը, որ Խորանաշատ վանքի օրինակով արդարացնում է ամբողջական վերականգնումը հաստատելով որ այն միայն գեղագիտական նպատակ չունի, այլ ամէնից առաջ տեւական պահպանման ամէնէն արդիւնաւէտ միջոցն է: Յուշարձանի «ամբողջական տեսքի բերելը, - գրում է Հ. Քարտաշեանը, - դառնում է անխուսափելի անհրաժեշտութիւն, որովհետեւ կերպարային եւ կառուցողական պահանջից ելնող ծածկերի տեղադրութիւնն անհնար է իրականացնել առանց պատերի, քիւերի եւ այլ մասերի պակասող հատուածները լրացնելու» (3):

Իրականում ամէն մի յուշարձան իւրայատուկ խնդիրներ է յարուցում եւ համապատասխան մօտեցում է պահանջում: Թերեւս չպէտք է ընդհանուր կանոններ պարտադրել: Օրինակ, ընդունելով հանդերձ, որ ամբողջական վերակառուցումն իրօք քննադատելի է, գիտենք, որ կան յաջող դէպքեր: Դրանցից է Գառնիի Ս. Աստուածածին մատուռը (1274 թ.): Դեռ մի քանի տարի առաջ յուշարձանը բոլորովին աւերուած վիճակում էր եւ գետնի վրայ թափուած բազմաթիւ բեկորների սկզբնական տեղադրութիւնը կռահելու համար երեւակայութեան մեծ ջանքեր էին պէտք: Բայց հաւաքման եւ չափագրման աշխատանքներից յետոյ պարզուեց, որ ամէն ինչ իր տեղն էր գտնում եւ համեմատաբար քիչ բան էր պակասում, ուստի դիւրին էր վերակառուցել: Ահա այսօր գեղեցիկ մատուռը կանգնած է գիւղի խորքում: Ճիշդ է, նոր կերպարանք է ստացել, բայց նրա ճակատները վերադարձել են զարդարական իրենց ճոխ, արուեստաբանի համար շատ հետաքրքիր, որոշ գծերով անսովոր յօրինուածքները (4): Կամ վերցնենք այն կանոնը, ըստ որի յուշարձանների կցումներից ստեղծուած ամբողջութիւնները չպէտք է խախտուեն եւ դրանց ոչ մի տարր չպէտք է երկրորդական նկատուի եւ քանդուի: Միշտ չէ, որ կիրառելի է: Աշտարակի եւ Փարպիի մէջ վաղ քրիստոնէական եկեղեցիներ կան, որոնք ԺԸ. կամ ԺԹ. դարում բերդակների վերածուելով, կրկնապատեր էին ստացել: Վերջերս ուշ շրջանի այդ կրկնապատերի հեռացման շնորհիւ բացուեցին շատ արժէքաւոր հատուածներ. ի յայտ եկան օրինակ դռների բարաւորներ (linteaux)՝ սկաւառակի մէջ առնուած հաւասարաթեւ խաչով, իսկ Աշտարակում նաեւ Գագիկ Բագրատունի թագաւորի մի արձանագրութիւն: Մի՞թէ նման նախաձեռնութիւն արդարացուած չէր:

Սակայն ահա մէկ այլ դէպք, ուր որոշ մասերի ոչնչացումը քննադատելի է: Մաքենիսի կամ Մաքենոց վանքի եկեղեցու (Թ. դ. վերջ, Սեւանից հարաւ) առջեւ ուշ միջնադարում աւելացուել էր մի անշուք, ցածր գաւիթ, որի պատի կցումը պահանջել էր եկեղեցու ճակատի վերաշարումը: Որոշուեց այդ գաւթի կիսաքանդ մնացորդները հեռացնել: Բայց ստիպուած, եկեղեցու արեւմտեան ճակատին կպած-միացրած պատը պահպանուեց եւ նրա վերին եզրը հորիզոնական գծով կանոնաւորուեց: Եւ այսօր գրեթէ ամբողջութեամբ վերականգնուած վանքում (աշխատանքները շարունակւում են միայն երկու մատուռների վրայ) եկեղեցին ներկայացնում է իր ճակատի ստորին մասում մի ելուստ, որ դարձել է անհասկանալի:

Աւելի մեծ զարմանք (եթէ չասենք վրդովում) է պատճառում այն դէպքը, երբ վերականգնման ընթացքում կառոյցի հին մասերը հեռացւում են ու փոխարինւում նորերով: Այսպէս, Սաղմոսավանքի մօտ (Աշտարակի շրջան) գտնուող Արտաշաւանի Է. դ. խաչաձեւ, գմբէթաւոր փոքրիկ եկեղեցին, երբ դեռ աւերակ վիճակում էր, ունէր հետաքրքիր, իր ժամանակաշրջանի համար եզակի քիւ (corniche), որի բեկորները մնացել էին կառոյցի պահպանուած մի քանի հատուածներում: Այդ քիւը համեստ յուշարձանի գլխաւոր զարդաձեւերից մէկն էր: 1989 թ. Յուլիսին ուրախութեամբ է, որ շէնքն ամբողջովին վերականգնուած գտայ: Նոր հատուածներում լուսամուտների պսակները վերակազմուել էին հների նմանութեամբ, ինչ-որ փոքրիկ գաւթի մոյթերի հետքերը պահպանուել էին... բայց հին քիւը անյայտացել էր, իսկ նորը բոլորովին այլ տեսք ունէր: Պարզ է, որ այս կորուստով յուշարձանը զրկուեց իր հնագիտական արժէքի մի զգալի բաժնից:

Բաւարարութեանը նորից որոշ մտահոգութիւն է միախառնւում, երբ այցելում ես Է. դ. խոշորագոյն յուշարձաններից մէկի՝ Զուարթնոցի աւերակները: Ճակատների քանդակազարդ բեկորները՝ հաւաքուած ու շարուած հողի վրայ, եկեղեցուց մի քիչ արեւելք, համոզիչ կերպով թոյլ են տալիս մտապատկերելու յուշարձանի երբեմնի առատ զարդարանքը՝ սիւնա-կամարաշարքը, կլոր պատուհանները, քիւերը: Բայց արդէն մի քանի տարի այսպէս պառկած լինելով՝ երեսով դէպի վեր, այս թանկագին քանդակները կարօտ են համապատասխան պաշտպանութեան: Յայտնի է, որ Զուարթնոցի կենտրոնի չորս խորաններից երեքը սիւնաշարքից էին կազմուած: Դրանց պահպանուած խոյակները՝ նորերով լրացուած (որոնք հների նմանութեամբ են քանդակուել) բարձրացուել են վերջերս վերակազմուած սիւների վրայ: Բարեբախտաբար 18 սիւներից երկուսի ամբողջական բները (fûts) պահպանուել են, ուստի դրանց բարձրութիւնը յայտնի է. 204 սմ. (5): Աւելի վարկածային է եկեղեցու հիմնական չորս մոյթերի ետեւը կանգնած՝ արծուազարդ մեծ խոյակներով պսակուած սիւների բարձրութիւնը (6): Այդ սիւներն այժմ նոյնպէս վերակազմւում են եւ արծուաքանդակ չորս խոյակներից երկուսը անցած ամրանը արդէն վերադարձել են իրենց տեղը: Աշխատանքները շարունակւում են Զուարթնոցում, պատերը հետզհետէ բարձրանում են, թողնելով այն տպաւորութիւնը, որ գնալով վերանորոգումը անցնում է ամրացման սահմանը...: Յուշարձանների Վարչութեան վերականգնման բաժնի պետ Ս. Արամեանի տուած տեղեկութեան համաձայն նախագիծ է պատրաստւում վերակառուցելու համար մի հատուած այն օղակաձեւ սրահի, որ գօտկում էր Զուարթնոցի կենտրոնական քառախորանը: Սակայն այդ սրահի ո՛չ բարձրութիւնն է յայտնի, ո՛չ էլ վերնամասի ձեւերը...:

Հայաստանում իրագործուող վերանորոգումների մէջ կան նաեւ թեթեւ, երկրորդական թերութիւններ, որոնք, ինձ թւում է, դժուար չէ շտկել ժամանակին՝ աշխատանքներն աւարտելուց առաջ: Ի նկատի ունեմ շաղախի (ցեմենտի) այն չորացած հոսքերը, որոնք երբեմն երեւում են ճակատների վրայ՝ քարերի եզրերից թափուած: Հայաստանի համար աւանդական այս արատի նոր օրինակները տեսայ վերականգնումներից յետոյ Վանեվան եւ Մաքենոց վանքերում՝ նոր շարուած տանիքների տակից: Դրանք կարող էին դիւրութեամբ մաքրուել փայտամածները հանելուց եւ յուշարձանը «յանձնելուց» առաջ:

Այսպիսով, վերջին վերանորոգութիւնները դիտելիս, գոհունակութեան հետ մէկտեղ որոշ հարցեր, մտահոգութիւններ եւ քննադատական խորհրդածութիւններ են առաջանում: Դրանց հետ ծագում է նաեւ հետեւեալ հարցը. նկատի առնելով վերը յիշատակուած նիւթական դժուարութիւնները եւ բազմաթիւ յուշարձանների անմխիթար վիճակը, արդեօք ժամանակը չի՞ եկել, որ սփիւռքահայ մեր համայնքներն իրենց մասնակցութիւնը բերեն Հայաստանի Հանրապետութեան պատմական յուշարձանների վերականգնման գործին: Արդեօք կարելի չէ՞ առաջարկել, որ Փարիզի արուարձաններից, Մարսէյլի, Կրընոպլի, Վալանսի... գաղութներից ամէն մէկն իր վրայ վերցնի մի յուշարձանի հովանաւորութիւնը, բացատելով, որ նոյնը հնարաւոր դառնայ... արեւմտեան Հայաստանում:

Պ. Տ.

---

(1) P. CUNEO, «Principi e problemi di salvaguardia e restauro», *Terzo Simposio Internazionale di Arte Armena*, 1981, Atti, Venezia, 1984, pp. 19-27.

(2) Ս. ՄՆԱՑԱԿԱՆԵԱՆ, «Ակրոպոլիս. կեանք՝ մահից յետոյ», *Յուշարձան տարեգիրք*, Ա., Երեւան, 1987, էջ 86:

(3) Հ. ՔԱՐՏԱՇԵԱՆ, «Խորանաշատի ճարտարապետական համալիրի վերականգնման խնդիրները», *Յուշարձան տարեգիրք*, Ա., էջ 16:

(4) Եթէ այս դէպքը ուրախութիւն է պատճառում, ապա նոյնը չի կարելի ասել այն մատուռի մասին, որ վերաստեղծուել է Աշտարակում՝ հազիւ նշմարելի մնացորդների հիման վրայ եւ որ ամէն տեղից աչքի է զարնում իր վառ ծիրանագոյն, լրիւ արհեստական ծաւալով:

(5) Ս. ՄՆԱՑԱԿԱՆԵԱՆ, *Զուարթնոցը եւ նոյնատիպ յուշարձանները*, Երեւան, 1971, էջ 37:

(6) Նոյն տեղում, էջ 41 - 42:

BELGIQUE-PORTUGAL :

Quelques expositions dans le cadre d'Europalia 1991

Après avoir accueilli le Japon, en 1989, Europalia, a choisi, pour onzième invité, le Portugal. A quelques heures de Paris, Bruxelles et d'autres villes belges présentent, parmi toutes sortes d'activités culturelles (concerts et ballets, par exemple, interprétés pour la plupart par l'Orchestre et le Ballet Gulbenkian), des expositions d'art portugais, de l'époque médiévale à nos jours, en passant par la Renaissance et, naturellement, le Baroque. Cet événement permet donc au public de rencontrer une culture peu divulguée et de voir rassemblées pour la première fois, et peut-être la dernière, des pièces de collections publiques et privées. Les expositions les plus significatives, auxquelles nous nous limiterons, pour des raisons d'espace, nous semblent être «Triomphe du Baroque» (Palais Royal des Beaux-Arts, Bruxelles) et «Triptyque» (Gand), ceci n'ôtant évidemment rien à la valeur des autres expositions, notamment celle des instruments scientifiques des XVIIIe et XIXe (Palais des Beaux-Arts de Charleroi) ou celle des échanges Flandres-Portugal au temps des découvertes (Musée des Beaux-Arts d'Anvers).

par
Chaké MATOSSIAN
Docteur en philosophie et théorie de la communication
Professeur à l'Université Nouvelle de Lisbonne

«Triomphe du Baroque» se divise en quatre parties : «la représentation du pouvoir», «le sacré et les fêtes», «le tremblement de terre de 1755 et la réforme de Pombal», et enfin «la joyeuse intimité». Outre ces parties, une section intitulée «Le mirage brésilien» sert d'introduction et une autre, «La chambre au trésor», cloture le parcours. Le visiteur se confronte donc d'emblée à la notion éminamment baroque de l'illusion à travers le «mirage». Une image baroque est, essentiellement, un mirage qui finit par être et constituer le réel même. Principalement la réalité du Roi, le réel royal. C'est ce que démontre la magnifique tapisserie «Roi porté» de la manufacture des Gobelins (Col. Pimenta Camargo, Sao Paulo), appartenant à une série grâce à laquelle le Gouverneur Général du Brésil, Maurice de Nassau, prétendait offrir des voyages illusoires ou des illusions de voyage aux rois. Au roi Louis XIV, par exemple, auquel il écrit : «Il y aura moyen, par les tapisseries, de voir le Brésil sans traverser les mers». Pour tenir sa promesse, il prend avec lui, parmi d'autres artistes, le peintre Albert Eckout (1610 - 1666) qui exécute des dessins à la fois beaux et exacts, presque scientifiques, des choses de la nature, de la faune et de la flore exotiques qui, à l'époque, s'ordonnaient déjà sur «l'échelle des êtres» chère à Leibniz. Il convient de remarquer, dans cette tapisserie combien la représentation de la nature s'assujettit à celle du pouvoir religieux. Dominer la nature, en connaître ses ressorts par l'observation et le découpage, comme le voulait un Bacon, s'en rendre maître et possesseur, comme l'exigeait le programme d'un Descartes, équivaut, du point de vue du pouvoir, à christianiser le Brésilien dont la royauté et la réalité ne peuvent advenir et être légitimées que par la foi chrétienne. Dans une ambiance exotique, le roi brésilien porte une croix autour du cou et celle-ci se situe, très exactement, au centre de la tapisserie.

La section «Représentation du pouvoir» montre divers objets d'orfèvrerie qui, par leur usage, contribuent à délimiter les divers niveaux de la hiérarchie sociale et religieuse. Des sculptures, des livres et des tableaux soulignent non seulement le pouvoir de D. Joao V. mais aussi son rôle de mécène, d'amant des arts et des sciences. L'image du pouvoir apparaît à travers la métaphore, la distorsion de l'image, la copie du modèle et l'allégorie. Un buste de Joao V. sculpté par l'artiste italien, Alessandro Giusti (1715 - 1799) se dresse sur un tas d'instruments scientifiques et d'autres allégories des arts. Par ailleurs, une tapisserie exécutée à partir d'un dessin de Charles Lebrun permet au public du XVIIIe d'identifier la personne royale au modèle héroïque de l'Antiquité, Alexandre le Grand. Le raffinement, le goût, ne peuvent se dissocier du bon goût, aussi la culture ne cesse-t-elle d'entretenir des liens avec la diététique. Les modes alimentaires se rapportent à une certaine idée de la santé et l'on remarque que les aristocrates du Baroque sont des cas sérieux de chocolatomanie. La théâtralisation, si typique du baroque, intervient dans les repas, comme l'indiquent les véritables mises-en-scène que sont les tables dressées pour le dîner aristocratique.

En parcourant l'exposition, le spectateur perçoit rapidement que la «représentation du pouvoir» dépasse largement la seule définition d'une section du Baroque, dès lors que c'est en elle que réside l'essence même de l'esprit baroque. Par conséquent, les autres divisions de l'exposition, imposées par l'inévitable volonté pédagogique qui préside à ce genre d'événement, se voient traversées, elles aussi, par la «représentation du pouvoir». Dans l'intéressant tableau qui ouvre la section «Tremblement de terre», le Marquis de Pombal, peint par Van Loo, désigne le monde comme un théâtre, un spectacle. Sur la scène, le Marquis montre la réalisation de son rêve, de sa «pièce (drame, tragédie, tragi-comédie...) réformatrice, dans le cadre d'une pensée des Lumières que la mémoire de Colbert et les contradictions d'un opportunisme empirique rendent difficile à définir», ainsi que l'écrit José-Auguste França dans le superbe catalogue. Entouré de cartes et de plans d'architecture, le Marquis ingénieur, constructeur, apparaît comme le mécanicien principal de cette grande machine théâtrale qu'est le monde, le monde portugais avec la ville de Lisbonne et les horizons marins, les bateaux et les perspectives lointaines. La perspective est un prospect. Le portrait du Marquis a donc pour fonction d'inscrire, d'enregistrer, par l'art de peindre, les perspectives du sujet peint, la matérialisation de ses projets qui s'étalent au bas de la scène, au pied de l'escalier menant au fauteuil du réformateur.

De même que l'on ne saisit pas très bien la raison pour laquelle une carafe ou une chocolatière sont classées dans la section «tremblement de terre» plutôt que dans celle de la «joyeuse intimité», on ne voit guère davantage où réside cette dernière. Au reste, l'intitulé se révèle bien malheureux, en ce sens qu'il n'y a pas d'intimité possible et souhaitable à la cour baroque. Il suffit d'évoquer le schème d'identification choisi par la cour de Queluz, c'est-à-dire Louis XIV et Versailles, pour comprendre qu'il n'y a pas et ne saurait y avoir la moindre notion d'intimité. Tant les règles protocolaires que les rapports des médecins royaux nous signalent que le roi baroque est un roi qui ne possède plus d'intimité, il est un corps en représentation permanente, viscéralement.

Le spectateur, à Bruxelles, retrouve, grâce à cette exposition, l'une des sources de l'art européen,à travers les tableaux de Quillard, Pillement, Carlos Mardel, Philippe Le Bas, Van Loo, Vieira Lusitano, les nombreux objets sacrés, la porcelaine de Chine, les encadrements et les crèches, les miroirs et les meubles. Cet ensemble permet de redécouvrir ce qu'Eugenio d'Ors définit comme l'un des deux «corps simples de la Culture européenne» (l'autre étant la Grèce). Il écrit à ce propos : «Le Portugal nous offre l'archétype du Baroque. Tout d'abord, en l'âge moderne, l'art portugais s'éveille, plus matinal qu'aucun autre, — à l'exception, peut-être, de l'art des Pays-Bas, leçon aussi de l'Océan, leçon lointaine des Indes, — en révèlant la vocation naturaliste, la suprématie de la passion sur la raison, la turbulence dynamique, la religiosité panthéiste et panique — éléments qui, plus tard seulement, cristalliseront dans les autres pays et se traduiront par un phénomène esthétique général au moment où gravite, autour du Concile de Trente, tout un monde d'éléments sensibles et d'idées. Ce que l'on appelle «style jésuite» a un antécédent plus que fraternel dans le style dit «style manuélin». Bien entendu, je ne me rapporte pas exclusivement ici à l'architecture. Je dis de l'art entier; je dirai de la civilisation toute entière» (*Du Baroque*, Gallimard, 1968). Mais il manque à l'exposition «Triomphe du Baroque» du Palais des Beaux-Arts une ambiance baroque, une présentation mieux appropriée à l'esprit baroque. S'il arrive, d'une part, que la mise en scène des expositions puisse sembler exagérée et donner lieu à d'acerbes critiques, d'autre part, le manque de sensibilité atmosphérique se rapproche assez de l'erreur intellectuelle. Le Baroque se développe suivant le point de vue de l'inflexion, dans les plis, son monde est celui de la monade et ce monde est un «clapotement, une rumeur, un brouillard, une danse de poussières», comme le dit Gilles Deleuze (*Le Pli –Leibniz et le Baroque*, Minuit, 1988). L'ont peut donc regretter de voir ici l'univers du clair-obscur sous une lumière beaucoup trop forte qui parvient à altérer la visibilité de quelques toiles totalement surexposées. De même, la texture et le bleu trop criard des panneaux ou présentoirs en tissu correspondent mal à l'atmosphère. Il convient de signaler enfin le manque de recul pour certaines pièces comme l'un des grands miroirs et l'occultation partielle d'une toile. Un cinquième du portrait de D. Tomas de Almeida peint par Vieira Lusitano disparaît derrière une vitrine, ce qui ne manque pas de charme si l'on pense au rôle crucial que détient le cadre dans l'art baroque...

GAND : LE TRIPTYQUE D'EUROPALIA PORTUGAL

Parler de Gand revient à parler de triptyque. Cette année toutefois, l'une des plus jolies villes belges ne se contente plus du chef-d'œuvre de Van Eyck et présente, dans le Citadelpark, depuis le 28 septembre, un triptyque contemporain, l'exposition portugaise composée de trois sections : arts visuels, musique et littérature.

Dix-sept artistes intègrent la partie consacrée aux arts plastiques qui occupent une aile du musée, avec des salles de dimensions différentes qui jouissent toutes d'une belle lumière zénithale. Gerardo Burmester meuble l'une des premières salles avec ses objets installations faits de bois et de cuir, choses qui, simultanément, conviennent au confort et empêchent tout repos, un peu à la manière des œuvres de Robert Gober. Des espèces de caisses pourvues de barreaux et de coussins, un bizarre cheval d'arçon, des commodes incommodes forment un ensemble dans lequel l'artiste travaille, de façon symétrique, l'effet des lignes parallèles, dans un jeu de vide/plein et de clair-obscur, ou encore de relief résultant des coutures sur le cuir. Dans une série de dessins, Rui Chafes mélange des personnages de siècles différents, des personnalités et des personnes perdues. Il juxtapose la torture à l'exercice de la perspective, le point de fuite à la fuite du sang, à son écoulement par les veines coupées. Aux côtés des portraits de Beckett ou Duras, apparaissent, dans un défilé d'images, de nombreux poignets ensanglantés insistant, tout comme les sculptures de l'artiste, sur le rapport de l'œuvre d'art à la mort de l'auteur, sur le lien inquiétant qui unit la sublimation à la pulsion sado-masochiste.

Pour Alvaro Lapa, la souffrance loin de se définir comme une passion terrible devient plutôt une condition qu'il faut éviter de transformer en méthode. Les tableaux d'A. Lapa n'appartiennent pas à l'abstraction pure ou puritaine, ils apparaissent comme des «figures» qui refusent les limites et accueillent les objets. Ce sont des rectangles où naît l'événement, des surfaces en attente d'une animation. La série de travaux s'intitule «cahiers» et met en évidence l'arrangement de plans coupés ou colorés dans lesquels l'artiste transfère l'écriture de François Villon ou de James Joyce.

Pedro Portugal occupe une salle qu'il a transformée en aire de récréation, en un jardin d'enfant rempli de jouets, de puzzles géants coupés selon des formes abstraites ou suivant des dessins qui plaisent habituellement aux enfants, tels le lapin, le nuage, la fleur ou l'étoile. Dans le désordre de la salle, Pedro Portugal a aussi laissé traîner, le long d'un mur, quelques fruits secs tombés des arbres, évoquant ainsi la rentrée des classes. Contre ce mur encore, le portrait du premier ministre, Cavaco Silva, posé au sol et, par conséquent, à hauteur d'enfant. L'artiste joue joyeusement avec son nom, c'est-à-dire aussi avec son pays et, naturellement, avec la conception même d'Europalia.

Si Pedro Portugal se moque du sérieux propre au symbolique, du Nom du Père, Pedro Cabrita Reis, pour sa part, questionne le lieu même de l'exposition, le Musée. Les murs d'un petite salle disparaîssent sous les couches de papier calque sur lesquels des escaliers ont été dessinés. L'ensemble des travaux s'intitule «Musée» et doit être saisi comme métaphore de cette autre métaphore qu'est le musée, passage des temporalités, lieu des lieux de la mémoire, occupant un espace gradué, feuilleté. Escaliers qui nous mènent, parfois, vers un labyrinthe ou sur le palier du vide.

Juliao Sarmento présente six œuvres de grand format, dans lesquelles il recrée la texture granuleuse des murs par un blanc sali sur lequel viennent s'inscrire quelques restes et naître de nouveaux traits, les contours fragiles de quelques figures incomplètes, des dessins à la limite de l'ébauche ou du graffiti, des esquisses aqueuses où la moisissure semble s'installer. Albuquerque Mendes expose trois tableaux qui faisaient partie de sa dernière exposition à Lisbonne. Sur un fond feutré qui apaise le regard, A. Mandes a représenté des personnages significatifs (saints ou célèbres, ou connus de lui seul) à côté d'instruments, d'objets mécaniques qui occupent une part importante de la toile; l'œuvre piège le regard du spectateur, transmute le peintre en chasseur et, du même coup, la peinture en rhétorique,en art de la sophistique.

Miguel Branco peint des animaux domestiques, d'une part, un chien insolant et fort laid, comme l'agrandissement d'un détail de la décadence et de la vulgarité et, d'autre part, des galinacés qui indiquent, de façon ironique et pseudo-figurative, le fonctionnement de notre regard. Nous voyons les tableaux comme les poules voient les petites taches colorées nécessaires au fonctionnement de l'alimentation et de la sexualité.

Pedro Casqueiro travaille la transparence des couches de peinture dans des compositions qui s'étendent par contiguïté, par continuité et superposition, parvenant aux effets paysagistes des carrières de pierres ou aux combinaisons colorées de la production textile. Rosa Carvalho reprend la notion du sublime dans quatre toiles neo-romantiques figurant des paysages brumeux dans les montagnes, une tempête avec l'écume d'un océan affamé et furieux, le regard assuré et soumis d'un chien face à la force écrasante d'une montagne, le vol d'un ballon dont le dense brouillard annule toute prétention, la promesse, enfin, d'un être angélique. Dans la même salle, où se trouvent également les sculptures de Croft, du côté opposé, les séries d'autoportraits de Gaetan évident le Moi en le manipulant comme un objet, un matériau. Dans l'une des séries, Gaetan pose, de façon très physionomiste, le sens du visage dans le regard. Il dessine alors des yeux obliques, des yeux vides, un regard perçant. Dans une autre série, il déforme son visage en l'exposant sous des verres grossissants. Une dernière série accentue l'aspect dérisoire du portrait en concédant à l'encadrement une visibilité exagérée.

Pedro Proença occupe stratégiquement son espace avec de grandes frises-fresques où il laisse ses dessins en noir et blanc, révélant, dans un jeu de tâches, son exubérance habituelle et son encyclopédisme extravagant, confirmant ainsi son assertion : «the meaning is an ab-use». Les brouillards et les cascades, la pratique du noir et du «sfumato» de Michael Biberstein nous renvoient aux questions du sublime et de l'atmosphèrique. L'artiste choisit le mode de l'absorption et de l'enveloppant tant par ce qu'il peint que par la texture du support. La laine noire renforce ainsi la portée de la turbulence ou du nébuleux et montre que les travaux de Biberstein s'éloignent de la peinture réflexive et réceptive, optant au contraire pour une voie plus phénoménologique, pour la force asorbante, pour le mouvement conduisant vers l'intérieur et pouvant laisser émerger l'apparaître-même.

Recourant aux couleurs telluriques, Joaquim Rodrigo élabore une topographie primitive, des cartes ancestrales figurant des animaux, des arbres, des choses et des lieux. La profusion des éléments qui intègrent les quatre toiles de Paula Rego contraste avec l'hygiénisme et la netteté de la sculpture-installation de Rui Sanches qui propose une œuvre de géomètre rattachée, littéralement, à l'espace de la salle. Paula Rego confond les scènes et, par conséquent, la chronologie. Le fond perturbe l'avant-plan, l'animal envahit l'humain et les modes de la société de consommation contaminent l'animal, comme le révèle la fourmi qui bronze.... Nous plongeons dans l'univers d'un Carroll et regardons dès lors suivant la logique du non-sens, la plus bienfaisante, sans aucun doute.

Ch. M.

ՄՈՌՑՈՒԱԾ ԱՆՈՒՆՆԵՐ

1915 - 1922 թուականներու փլուզումին հետեւանքով, «ժողովուրդ մը կը վերածուի մուրացիկներու խումբի մը» (Յ. Օշական): Այնուհետեւ կը սկսի տարտղնուած բեկորներու ահաւոր պայքարը՝ խղեակի աստիճանէն կրկին վերադառնալու մարդու բարձրութեան: Փոշիացած ազգը պիտի աշխատի կառչիլ աւանդութեան՝ յուշին, ընդդէմ նորին, իրականութեան: Մաշեցուցիչ փորձ, ոչ մէկ տեղ առաջնորդող:

Մարդիկ, որոնք խմոր ունէին գրականութեան վաւերական անուններ դառնալու, պիտի զոհուին առօրեայ հեւքին, վազքին, հազար ու մէկ գործի, պիտի մսխեն իրենց տաղանդը երկու տիրոջ կիսովին ծառայած ըլլալու դժխեմ դառնութեամբ: Կամ պիտի լռեն ու հոն պիտի փնտռեն պատասխաններ, յանձնուելէ առաջ մոռացութեան գիրկին:

Շատերէն մէկը՝ Ռուբէն Վարդանեան (Ռէն) (1893 - 1958), 20-30-ական թուականներու բաւական հոլովուած դէմքերէն: Յետագայ էջերուն մէջ հրատարակուող մահագրութիւնը, զոր վերջերս ձեռագիր վիճակի մէջ յայտնաբերեցինք հեղինակի անձնական թուղթերու շարքին (ի պահ դրուած հարազատներու մօտ, Պուէնոս-Այրէս), ո՛չ միայն իր սեղմ գիծերով ու «աւանդական» շարադրանքով կը յաջողի խիտ բնութագիրը տալ Ռէնի գործին ու անձին, ինչպէս եւ յուշագրական փշրանքներ, այլեւ կերպով մը կը վերակենդանացնէ ամբողջ սերունդի մը հոգեկան տուայտանքը, անկարելի վերադարձի ամուլ ջանքը: Եւ գրականութեան մէջ «ոչ մի շօշափելի հետք» չթողած (Գեղամ Սեւանն էր հաստատողը, բաւական անբարեացակամ շեշտով եւ առկախ հաշիւներ մաքրելու միտումով, իր «Սփիւռքահայ գրականութեան պատմութեան ուրուագծեր» գիրքին մէջ) ու այսօր դժուարութեամբ յիշուող այս անունին առիթով, թերեւս կ'արժէ փրկել այդ ժամանակաշրջանի բարեխառնութեան մէկ երեսը:

Աւելին: Սոյն յօդուածը փաստաթղթային արժէք ունի նաեւ, կենսագրական հազուագիւտ տեղեկութիւններու կողքին, քանի կը մէջբերէ հատուածներ Ռէնին ուղղուած շարք մը նամակներէ (յատկապէս կարեւոր է Ստեփան Զօրեանի պարագան), որոնց ճակատագիրը, ինչպէս եւ գրողի ողջ արխիւին, այսօր անծանօթ է:

Գրութիւնը կը հրատարակենք ամբողջութեամբ, լեզուա-ոճական անհրաժեշտ հպումներով եւ շարք մը ծանօթագրութիւններու յաւելումով:

ՎԱՐԴԱՆ ՄԱՏԹԷՈՍԵԱՆ

ՌԷՆ

(ՌՈՒԲԷՆ ՎԱՐԴԱՆԵԱՆ)

Երեսունմէկ Մարտին, իր սենեակին մէջ յանկարծամահ եղաւ Ռէն, չափազանց տխուր անակնկալ մը իր ընկերներուն եւ բարեկամներուն. իրմով կ'անհետանար մեր ժամանակի ամէնէն հետաքրքրական գրիչներէն մին:

Թաղումը տեղի ունեցաւ երկու օր վերջ, մեծ փառքով ու պատիւով, ներկաներու մեծ թիւով: Իր ողջութեան չէր ունեցած այս յարգանքը, չէր եղած այդքան գուրգուրանքի արժանի որքան եղաւ իր մահէն յետոյ: Անգամ մը եւս կու գանք ցաւով կրկնելու ամէնուս ծանօթ ասացուածքը.- «Գնա մեռիր, եկուր սիրեմ»: Արժանաւորապէս կը կրէր իր փիլիսոփայի տիտղոսը. Ռէն կ'արհամարհէր մահը, բնաւ կարեւորութիւն չէր տար իր առողջութեան, կեանքէն ոչինչ կը սպասէր այլեւս:

Գրեթէ միշտ տառապալից կեանք մը ունեցաւ. չատոնց ձեռքը երկարած էր ցաւին, կրկնելով բանաստեղծին բառը.- «Oh douleur, donne-moi la main, soyons amis».

Երբեմն մենք մեզի հարց կու տայինք, թէ արդեօք Ռէնի սիրտը կնոջ մը համար տրոփա՞ծ է. բնաւ խօսք չէր ըներ սիրոյ մասին (1). իր խօսակցութեան նիւթը միմիայն իր ցեղին եւ իր հայրենիքին շուրջն էր. իր կոչումին խորապէս գիտակից էր, ինչ որ ստացած էր իր ցեղէն, վերադարձուց առատօրէն, եւ պիտի կըրնար տալ շատ աւելին, եթէ մենք զինքը աւելի գնահատել գիտնայինք:

Ռէն ծնած է 1893-ին, Մայիս 16-ին Վան, Արճակ գիւղը: Նախնական եւ միջնակարգ կրթութիւնը ստացած է նախ գիւղին եւ յետոյ Վանի Ամերիկ-գերման միացեալ վարժարանին մէջ:

1916-17-ին հետեւած է Մոսկուայի Շանեւսկի համալսարանի պատմա - փիլիսոփայական մասնաճիւղին իբրեւ ազատ ունկնդիր (2):

1923-ին մտած է Պրագայի համալսարանը եւ զայն աւարտած է 1929-ին, դոկտ. փիլիսոփայութեան տիտղոսով:

1912-ին մուտք գործած է հայ գրականութեան անդաստանը, նախ քանի մը ոտանաւորներով եւ յետոյ նորավէպերով, Թիֆլիս հրատարակուող «Պատանի» պարբերականին մէջ, ըլլալով անոր խմբագրութեան անդամներէն մէկը (3):

Նոյն թուին «Ընկեր» շաբաթաթերթի խմբագրապետ Սեդրակ Թառայեանի կողմէ հրաւիրուած է իբր սրբագրիչ եւ օգնական խմբագիր: Քանի մը ամիս յետոյ պաշտօնի կոչուած է Թիֆլիսի օրաթերթ «Հորիզոն»ի խմբագրատունը իբր թարգմանիչ եւ ներքին բաժինները վարող մինչեւ 1915-ի վերջը:

Այդ ժամանակամիջոցին «Հորիզոն» օրաթերթի, «Նոր Հոսանք» և «Գործ» ամսագրերուն մէջ ստորագրած է շարք մը նորավէպեր՝ «Քաղցը», «Թոքախտաւորները», «Խանդը», «Կինը», «Ահաբեկիչը», «Շիկկինի սէրը», «Շրջամոլիկները» եւ բազմաթիւ ուրիշներ, որոնց տիպերը ընդհանրապէս թշուառներ, ընչազուրկներ, կեանքէն հալածուածներ եւ զրկուածներ են, առանց ազգութեան խտրութեան:

1914-ին «Հորիզոն»ի խմբագրութեան կողմէ զինուորական թղթակից կը նշանակուի ռուս-տաճկական ճակատին վրայ, Սարիղամիշի ուղղութեամբ. ատկէ թղթակցութիւններ ու հարազատ պատկերներ կը գրէ կռիւներէն եւ ճակատամարտներէն: Սարիղամիշի մէջ տաճկական պարտութենէն յետոյ կը վերադառնայ իր պաշտօնին, բայց 1915-ին նոյն պաշտօնով կ'անցնի Վան, ուրկէ նահանջող բանակին եւ ժողովուրդին հետ նորէն Թիֆլիս կու գայ, տալով «Վեց օր» խորագրով երկար յօդուածաշարքը, ուր իրապաշտօրէն նկարագրած է պարտու-

●►

թեան, նահանջի եւ խուճապի սարսափներըն ու դառնութիւնները:

Անկէ յետոյ կը նուիրուի գրականութեան, ըլլալով Թիֆլիսի Հայ Գրողներու Միութեան (4) կրտսերագոյն անդամը:

1918-ին նորէն ճակատ կը մեկնի իբրեւ կամաւոր դէպի Կարին, որու անկումէն վերջ, Երեւան կը հաստատուի եւ 1919-ին կը հրաւիրուի Հայաստանի Հանրապետութեան պաշտօնաթերթ «Յառաջ»ի իբրեւ օգնական խմբագիր, գրելով նաեւ շարք մը պատմուածքներ Հայաստանի եւ հայ ժողովուրդի կեանքէն, «Դաղաղագործը» եւայլն:

1920-ին զինուորակոչութեան ենթարկուելով, կը մտնէ հանրապետական Հայաստանի բանակը իբր չորրորդ զօրագունդի, 7-րդ գումարտակի սոսկական զինուոր: Բայց շուտով զօրագունդի բապայակոյտը կը փոխադրուի իբրեւ զինուորական պաշտօնեայ:

Կը մասնակցի Հայ-Թրքական կռիւներուն ապրելով պատերազմի բոլոր դառնութիւնները:

1921-ին նահանջող բանակին հետ կ'անցնի Պարսկաստան՝ Թաւրիզ, ուրկէ տարբեր անուններով կ'աշխատակցի պալքանեան «Հայաստան», Եգիպտոսի «Յուսաբեր» եւ Ամերիկայի «Հայրենիք» թերթերուն իբրեւ սեփական թղթակից:

Երեւանի մէջ կը հիմնէ գրական ակումբ մը, իր շուրջ հաւաքելով հին եւ նոր գրողներ, որոնք ամէն Ուրբաթ օր կը հաւաքուէին, ինքնուրոյն երկեր կարդալու, գրական եւ գիտական դասախօսութիւններ լսելու եւ վիճելու: Այդ գրական ակումբը, որ «Պանդոկ» կը կոչուէր, կը շարունակուի նաեւ Թաւրիզի մէջ, երբ հայ մտաւորականութիւնը հոն հաւաքուած էր 1921-ին:

1924-ին կը գրէ ուրիշ շարք մը նորավէպեր. «Անապատներում», «Դերձակուհին», «Խելագարի յիշատակարանը», «Մի արձակեցու պատմութիւն», «Հանճարեղ երգիչը», «Ծերացած Աստուածն ու Սատանան», որ գրական մրցանակի արժանացաւ (5):

1925 - 1932, Ամերիկայի «Հայրենիք» ամսագրին մէջ լոյս կը տեսնեն իր մեծահատոր վէպերը՝ «Գնդակահարուածները» եւ «Որբերը»:

1932 - 40, խմբագրապետ է Պուէնոս Այրէսի մէջ հրատարկուող «Արմենիա» եռօրեայ թերթին, կու տայ նաեւ քանի մը ուրիշ գործեր՝ «Մարդն ու Թռչունները», գրական դէմքեր՝ «Նիկոլ Աղբալեան», «Հ. Աճառեան». իր թողած ձեռագիրներուն մէջ կը տեսնենք՝ «Մուսա լերան քառասուն օրերը», թատերգութեան վերածուած հինգ արարով:

1953-ին կը ստանձնէ «Նաւասարդ» ամսագրին խմբագրութիւնը (հայերէնի մասը) մինչեւ իր մահը (6):

Մեր նպատակը չէ վերլուծել իր գրական գործունէութիւնը. արդէն իր ժամանակին շատ քննադատներ գրած են իր մասին՝ Ն. Աղբալեան, Սուրխաթեան, Յակոբեան Ս., Յ. Սօլովեան, Վ. Ահարոնեան, Ա. Չօպանեան եւ ուրիշներ, ըստ որոնց Ռուբէն իրապաշտ գրող մըն է, երբեմն բնապաշտ եւ իմաստասէր. ունի վառ երեւակայութիւն, երգիծանք. լեզուն պարզ է եւ յստակ, ոճը կուռ եւ պատկերաւոր, տիպերը ընդհանրապէս մարդասէր են եւ բարոյագէտ: Ըլլալով խոնարհներու, թշուառներու եւ զրկուածներու հեղինակ, հայ գրականութեան Մաքսիմ Կորքին կոչուեցաւ:

Ոմանք կը դատապարտեն Ռուբէնը, ըսելով թէ իր վերջին տարիներուն չտուաւ իր լաւագոյնը մեր գրականութեան. կարծես թէ ինքը չըլլար «Որբերը» գործին հեղինակը:

Իր ստացած բազմաթիւ նամակներէն մէկուն մէջ, «Հայրենիք»ի խմբագրութենէն ուղղուած եւ Արտաշէս (7) ստորագրութեամբ, ի միջի այլոց կը կարդանք. «Ամէնից լաւ պիտի անես, եթէ քո սքանչելի պատմուածքներից մէկ մէկ ուղարկես: Դու մեր ամէնէն հետաքրքրական եւ շնորհալի արձակագիրներից ես, ինչո՞ւ ես ձգել նորավէպերի ճամբան եւ ուզում ես քեզ սպաննել հրապարակագրութեամբ, մեղք չէ՞ս...»:

Ինչքան որ դիտողութիւնը արդարացի էր, բայց եւ այնպէս շատեր կ'անգիտանային թէ Ռուբէն ինչպէս ընկճուած էր հոգեպէս թէ մարմնապէս, կարծես ալ կարողութիւն չէր մնացած երկարաշունչ աշխատանքի: Արեան ճնշումը չափազանց կը տանջէր զինքը, իսկ միւս կողմէ, ապրուստի ծանր մտահոգութիւնները եւ զրկանքները չէին ներեր (ինչպէս մեր բոլոր հայ լեզուով գրողներու պայմանները) որ աւելի տանելի կեանք մը ունենար: Այսուհանդերձ՝ ո՛չ մէկ դժգոհանք իր ճակատագրին հանդէպ՛, միայն մէկ անգամ, կը յիշենք, ան լայնօրէն բացաւ իր սրտի ծալքերը: Առաջին անգամ զգացինք, թէ այդ սրտին մէջ, երեւութապէս հանդարտ, ինչ ալեկոծում կար:

Նամակ մը տուաւ որպէսզի կարդանք, նոյնպէս «Հայրենիք»ի խմբագրութենէն ուղղուած, 1956-ին, Ազապլար (8) ստորագրութեամբ, ուր կ'ըսէ. «...Գրած էք ձեր գրքերու մասին, գիտէք անշուշտ որ հոս գիրքի գործը գրեթէ մեռած է: Երանի հայ գիրով ու գրականութեամբ հետաքրքրուող ըլլար, սիրով պիտի ուզէի բոլորը սպառելու մասին խոստում տալ»:

Մենք կրնանք երեւակայել այն տպաւորութիւնը որ գործած է իր հոգիին վրայ այդ տխուր իրականութիւնը: Պէտք է ընդունինք թէ իսկական արուեստագէտը եւ կամ բանաստեղծը սովորական էակ մը չէ, անոր զգայարանքները չափազանց դիւրազգած են, հետեւաբար անոր վիշտը աւելի մեծ կ'ըլլայ:

Ինչքան ալ Ռուբէն շատ լաւ գիտէր, թէ վիշտը մարդուն բարձրացման չարժառիթն է եւ վսեմ գործերու ստեղծագործութեանց աղբիւրը - «Լաց, տղաս, լաց, լաց որ մեծնաս...» (Վ. Թէքէեան), «Rien nous rend plus grand qu'une grande douleur» (Musset)-, բայց Ռուբէնի ցաւը տարբեր էր. սարսափով կը տեսնէր ճերմակ ջարդի սոսկալի աւերները, այլասերումը մեր սքանչելի սերունդին, օտար հորիզոններու տակ. եթէ կը շարունակէր գրել՝ որովհետեւ ստիպուած էր, փոքր վարձատրութեան մը համար. այլապէս ինչո՞ւ գրեմ կ'ըսէր, քանի որ ընթերցող չկայ եւ ոչ ալ քաջալերող: Ու վերջին հրատարակութիւնը եկաւ հաստատելու այդ տխուր իրականութիւնը. իր «Պատմուածքներ»ուն մեծ մասը մնաց անվաճառ (9):

Իրաւացիօրէն դիտել կու տար, թէ հայ գրողը միմիայն իր հայրենիքին մէջ գրելով կրնայ ապրիլ եւ յարգանքի արժանանալ, նամանաւանդ իրեն պէս ժողովրդային գրող մը:

Այսօր, երբ մեր տրամադրութեան տակ ունինք իր ստացած բոլոր նամակները, առիթը ունեցանք կարդալու Ստ. Զօրեանի նամակը, Երեւանէն ուղղուած 1924-ին, որ կու գայ պարզելու մեզի Ռուբէնի ներքին պայքարը, եւ մենք հաստատապէս համոզուած ենք որ այդ նամակը խոր ազդեցութիւն գործած է իր վրայ եւ մտատանջած է զինքը մինչեւ իր մահը: Մենք պիտի ուզէինք ամբողջութեամբ հրատարակել սոյն նամակը, բայց երկար ըլլալուն պատճառաւ պիտի արտատպենք միմիայն յատկանշական մասերը.-

«...Այժմ էլ, այս տողերը գրելիս այդ միտքն է կրկին զբաղեցնում ինձ. թէ ինչո՞ւ այստեղ, մեր երկրում չես: Դու որ քո գրական ոգով ու ըմբռնումներով աւելի մօտ ես եղած պրոլետարիատին: Դու որ առաջին բելետրիստն ես եղած մեր մէջ, որ հայ, ռուս, հրեայ եւ այլազգի պրոլետարների կեանքը տուել ես քո պատմուածքներում: Դու ինչո՞ւ այստեղ չես... Այստեղ, ուր ամէն ինչ պէտք է հարազատ լինէր քեզ ու քո գրչին: Երեւանում հաւաքուած են շատ հին ու նոր գրողներ, լաւ կ'անես դու էլ փէշդ թափ տաս ու գաս: Դու հօ քաղաքական գործիչ չես, որ իմիգրանտ ես դարձել: Իբրեւ գրող մարդ քեզ աւելի կարեւոր է ժողովուրդը իր մարդկային կենցաղով, տագրումներով ու պայքարով, եւ որովհետեւ դու հայ գրող ես, հայ ժողովրդի կեանքից կտրուած չպիտի մնաս տարիներով: Այստեղ ամէն օր կարելի է ժողովուրդից բան սովորել. իսկ այդտեղ, պարզ է դու չես կարող օտար կեանքը տալ իր հեղինակից աւելի լաւ եւ ուրեմն պիտի ապրես յիշողութիւններով կամ գրես ալեգորիկ եւ ֆանտաստիկ գործեր:

Մի խօսքով լաւ կ'անես գաս եւ հանճարդ չթաղես այդտեղ: Ես, սիրելիս, ամէն բան, գուցէ, կարող եմ լինել, բայց ոչ ստախօս եւ ոչ կեղծաւոր: Խիստ արտայայտութիւններիս վրայ չբարկանաս այլ խորհիր, լաւ մտածիր...» (10):

Դժուար էր թափանցել իր սրտի գաղտնիքներուն, չափազանց ժուժկալ էր խօսակցութեան մէջ, ինչ կը վերաբերէր իր անձին: Բայց բաւ էր որ մեր խօսակցութիւնը ըլլար հայրենիքի շուրջ եւ կամ ուզէինք իմանալ իր յուշերէն դրուագ մը և կամ խօսիլ իր նախասիրած հեղինակներուն մասին (օտարներ՝ Կ. Համսուն, Սենքեւիչ, Մաքսիմ Կորքի, Թոլսթոյ, Դոստոեւսկի, Մոփասան, Մոլիէռ, Հիւկօ, Մարք Տուէն, Տիքէնս, Հայերէն՝ Րաֆֆի, Դուրեան, Պարոնեան եւ Սիամանթօ) (10բ) որպէսզի այդ լռակեաց, մելամաղձոտ եւ առանձնակեաց մարդը փոխէր իր արտայայտութիւնը, իր բանաստեղծի և ծայրայեղ հայրենասէրի հոգին մերկանար, իր խօսակցութիւնը կը դառնար հմայիչ, իսկ իր պատմուածքներովը բոլորս լարուած կը պահէր:

Ինչ որ հայկական է իրեն համար սրբութիւն էր. հայ ցեղը իր բոլոր թերութիւններով իրեն համար կը մնար բարձրագոյնը: Հայրենաշունչ բանաստեղծութիւն մը եւ կամ իր սիրելի անհետացած ընկերոջ մը յիշատակը անպայման իր աչքերէն արցունք կը խլէին:

Մեզիպէսները որոնք հայրենիք տեսած չէին եւ անոր կարօտով կ'ապրէին, Ռուբէնին մէջ կը տեսնէին ոչ միայն ընկերը կամ բարեկամը, այլ՝ հայրենիքի մէկ մասունքը. ան իր յուշերով, իր պատմուածքներով հայրենիքի կենդանի պատկերն էր մեզի համար:

Երբեք չէր փնտռեր կարեւոր անձնաւորութիւններու ընկերակցութիւնը, ընդհանրապէս ան կը փնտռէր հասարակ մարդը, որուն մէջ կը գտնէր որոշ նմանութիւն իր անձին, իր ուսումնասիրութեանց եւ գրչի նիւթը:

Կը խուսափէր կարելի եղածին չափ իր նմանին ձանձրոյթ պատճառելէ. եւ ճակատագիրը իրեն վիճակեց այնպիսի մահ մը, որ իր շատ սիրած շուրջիններուն նոյնիսկ նեղութիւն չպատճառեց. առաւօտուն մեռած գտան իր անկողնին մէջ, կարծես քնացած ըլլար:

Ռուբէն փայլն էր որեւէ կարեւոր հաւաքոյթի, իր իմաստալից ճառերով եւ հաճելի խօսակցութեամբ: Ռուբէնի մահով մեր գաղութը ոչ միայն կը կորսնցնէ իր լաւագոյն մտաւորականը, այլ ամբողջ Հայութիւնը, ըլլայ հայրենիքէն ներս, ըլլայ հայրենիքէն դուրս, կը կորսնցնէ իր ամենասիրելի եւ գնահատելի գրողներէն մէկը:

ՀԱՅԿ (11)

---

(1) Ուրիշ վկայութեան մը համաձայն, իր կինը Հայաստան մնացած է:

(2) Շանեաւսկի կամ Շանեւսկի ժողովրդական համալսարան յաճախած է նաեւ Եղիշէ Չարենցը, 1916 Սեպտեմբերէն մինչեւ 1917 Մարտ:

(3) «Պատանի»ի մէջ, նոյնպէս 1912-ին Չարենց հրատարակած է իր առաջին բանաստեղծութիւնը՝ «Ծաղիկները հեզ...»:

(4) Աւելի ճիշդ՝ Հայ Գրողների Կովկասեան Ընկերութիւն:

(5) «Հայրենիք» ամսագրի 1924-ի առաջին մրցանակը:

(6) «Նաւասարդ» հայերէն եւ սպաներէն ամսագիրը լոյս տեսած է 1953 - 1958-ին, Պուէնոս Այրէս, եւ Հ.Մ.Ը.Մ.-ի պաշտօնաթերթն էր: Սպաներէն բաժինը կը խմբագրէր Րաֆֆի Միրաքեան:

(7) Հաւանաբար Արտաշէս Չիլինկիրեան (Ռուբէն Դարբինեան):

(8) «Հայրենիք»ի վարչական պատասխանատու:

(9) Ռուբէնի հրատարակած հատորներուն ցանկը հետեւեալն է. «Թափառաշրջիկները» (Թաւրիզ, 1927), «Գնդակահարուածները» (Փարիզ, 1931), «Որբերը» (Պուէնոս Այրէս, 1940), «Պատմուածքներ» (Պուէնոս Այրէս, 1952):

(10) Նամակը մէջբերուած է 1922 թուականի խորհրդահայ ուղղագրութեամբ:

(10բ) Կը պահենք բնագրին տառադարձութիւնը:

(11) Հայկ Ստեփանեան (1901 - 1982), հրապարակագիր, թարգմանիչ: 1947-ին Եգիպտոսէն տեղափոխուած է Արժանթին, ուր ապրած է մինչեւ իր մահը: Գրական գեղարուեստական բնոյթի յօդուածներով աշխատակցած է զանազան թերթերու: Ի միջի այլոց, սպաներէնի թարգմանած է Դ. Դեմիրճեանի «Վարդանանք» վէպը (անտիպ):

---

entretien

avec le producteur

ALAIN TERZIAN

Alain Terzian a créé sa société de production en 1979. A quarante-deux ans, il a déjà produit 51 films. Autour de lui s'est constitué une famille, des réalisateurs dont il produit les films (de Broca, Poiré, Labro, Téchiné....) aux techniciens auxquels il fait régulièrement appel.

Le 30 Octobre est sorti le dernier film qu'il a produit : *Les Clés du Paradis*, de Philippe de Broca. Coïncidence ou paradoxe ? *Mayrig* de Henri Verneuil va sortir le 21 Novembre. Et l'homme qui dans le film devient metteur en scène (de théâtre), cet Arménien de la deuxième génération, ce pourrait être Alain Terzian. Propos.

DE BROCA. J'ai vu *Cartouche* à treize ans. On nous l'avait projeté sur un drap dans le préau de l'école, rue du Pont de Lodi dans le sixième arrondissement. J'ai été fasciné par le film, la prestation de Belmondo, le nom du producteur Alexandre Mnouchkine que je ne connaissais pas à l'époque, celui de de Broca qui était le magicien de cette aventure. Plus tard, quand l'idée s'est formée d'aller vers le cinéma, de Broca faisait un peu partie de mes fantasmes. Aujourd'hui, j'ai envie d'arriver à me dire qu'on a refait des films comme *Cartouche* et *L'Homme de Rio*.

LE PUBLIC. La seule chose absolument inacceptable au cinéma c'est l'ennui. C'est hélas la sanction de l'échec : manque de talent, manque d'application ou manque de chance. Un film ennuyeux qu'on appelle ambitieux, ce n'est même pas une confusion, c'est une escroquerie. La première ambition d'un film est d'être fait pour le public, à condition de s'astreindre à des critères de qualité et de ne pas faire de concessions. Avec comme exigences absolues un fonctionnement professionnel du plus haut niveau et le désir de faire rêver.

LE SYSTEME. Il faut faire cent films pour savoir si vingt de bon en sortiront. Si l'on n'en fait que dix, il en sortira peut-être un de bon, peut-être aucun. Il est important d'assumer ce risque, de le compenser par une aide de l'Etat, pour que les talents s'épanouissent et se renouvellent. Mais on assiste aujourd'hui à une dérive des aides très dangereuses pour la pérennité du système. Il faut s'interroger sérieusement sur un retour aux missions d'origine de l'ensemble des mécanismes qui ont été créés pour protéger et aider le cinéma français, le renouvellement et l'expression des talents. Il n'est pas évident que les plus grosses notoriétés qui en permanence peuvent travailler avec les grandes sociétés américaines ou japonaises aient besoin de cultiver ce type d'aide. Une telle dérive nous mettrait en danger après 1993.

LE CINEMA. Un tournage, cela représente beaucoup d'attente pour quelques instants privilégiés. Entre «Moteur !» et «Coupez !» on enregistre l'émotion. Notre métier consiste à créer les conditions d'organisation de cette émotion et à la capturer pour la restituer ensuite sur la toile au public. C'est cela le vrai cinéma.

LE DESIR. Le cinéma s'invente par rapport à ses obsessions et ses désirs, avec beaucoup d'acharnement, d'humilité et de sacrifices. A ceux qui y viennent avec l'idée que c'est une question de rentabilité à court ou long terme, on peut prédire des désillusions, des souffrances économiques et des faillites.

LA CHANCE. La vraie chance, dans la vie, ce sont les rencontres et le regard que l'on porte sur les autres à partir d'un objectif un peu passionnel. Plus on avance dans le métier, plus on mesure l'immensité de ce qu'on ne contrôle pas.

L'ECHEC. Par définition les échecs sont plus nombreux que les réussites. Il faut savoir les utiliser à travers leurs vertus pédagogiques. Les encaisser, les surmonter puis les analyser et les rendre constructifs. A partir de là, l'échec devient une stratégie de croissance.

En cas d'échec c'est le producteur qui est responsable, parce qu'à un moment il aurait du dire non. Tandis qu'un succès couronne la réussite d'une équipe.

L'HOMME. Je suis un curieux mélange. A la fois astronaute de mon propre futur, nostalgique de mon enfance. et hyper nostalgique de mes racines.

Propos recueillis par
François MESTOUDJIAN
le 23 Octobre à Paris

Imprimé sur les Presses du Journal «HARATCH» — 83, Rue d'Hauteville - 75010 Paris   Commission Paritaire: N° 55935

ԿԻՐԱԿԻ
ԴԵԿՏԵՄԲԵՐ 1
DIMANCHE
1er DECEMBRE
1991

LE NUMERO : 5,00 F

ՅԱՌԱՋ
ՄԻՏՔ ԵՒ ԱՐՈՒԵՍՏ
Թիւ 166
ՀԻՄՆԱԴԻՐ՝ ՇԱՒԱՐՇ ՄԻՍԱՔԵԱՆ (1925-1957)

HARATCH
LE PREMIER QUOTIDIEN ARMENIEN EN EUROPE-FONDE EN 1925
DIRECTRICE: ARPIK MISSAKIAN
83, RUE D'HAUTEVILLE — 75010 PARIS
TEL. : 47. 70. 86. 60 — TELEX : HARATCH 280 868 F
— FAX : 48. 00. 06. 70 —
C.C.P. PARIS 15069-82 E
ԲԱԺԱՆՈՐԴԱԳՐՈՒԹԻՒՆ
Ֆրանսա : Տար. 900 Ֆ. — Վեցամսեայ : 460 Ֆ.
Արտասահման : Տար. 1.200 Ֆ. (ամէնօրեայ առաքում)
1050 Ֆ. (շաբաթական առաքում) — Հատը : 5,00 Ֆ.

67րդ ՏԱՐԻ – ԹԻՒ 17.679
Fondateur SCHAVARCH MISSAKIAN
67e ANNEE — No 17.679

Mozart immuable

par

Edouard EXERJEAN

Le 5 Décembre 1991, ce que fut l'«Année Mozart» s'achève, deux siècles après la fin de celui qui, par un jour d'hiver particulièrement rigoureux, disparut, abandonné de tous, dans une Vienne indifférente après avoir été souvent tyrannique avec l'un de ses musiciens qui aurait dû être parmi les plus fêtés.

Rendant à son génie la place qui lui revient à jamais, la postérité s'est acquittée de cette «dette», à la mesure du compositeur marginal que fut Mozart. A l'image de Molière qui ne craignait pas de porter sur la scène des sujets que l'autorité royale, toujours sous influence, pouvait censurer à son gré, Mozart s'est imposé par une volonté farouche d'indépendance. Toute servilité dans sa création l'aurait définitivement installé dans la convention d'un exercice auquel bon nombre de compositeurs parmi ses contemporains n'ont pas su échapper.

S'il est vrai que Mozart n'a pas failli à la tradition d'œuvres de circonstance qui, pour quelques subsides, lui permettaient d'entretenir des relations dont l'utilité n'est pas toujours justifiée, que retient-on de cette œuvre abondante ? Une diversité qui en fait aussi son universalité. Mozart s'est illustré dans tous les genres : la musique de chambre sous des formes multiples et avancées (les quintettes avec deux altos entre autres), le piano (sonates, concertos, variations), la voix (les airs de concert souvent méconnus recélant des trésors), le violon, la musique symphonique et l'incontournable : l'opéra.

La scène reste indissociable de la création mozartienne. Des opéras les plus fameux (Don Juan, Les Noces de Figaro, Cosi fan tutte, L'Enlèvement au Sérail, La Flûte Enhantée) aux moins réputés et non moins attachants (Mithridate, Idoménée, La Clémence de Titus), tout Mozart se lit et s'impose à travers cette succession de portraits que sa sensibilité et sa science ont rendu pour la plupart inoubliable.

Son défenseur contemporain le plus passionné, Robbins London, dont les récents ouvrages font autorité en matière de connaissance mozartienne, l'a bien exprimé : «*Mozart est partout. Il domine tout. Parce que Mozart c'est l'émotion, l'intelligence, le bonheur, la tristesse de la condition humaine*».

Mozart avait-il besoin de son bicentenaire pour le révéler davantage ? Loin des effets à la fois positifs et pervers de l'opération médiatique qui s'en est emparée, l'œuvre de Mozart reste toujours à découvrir. Abandonnant aux grandes surfaces les «Marche Turque» et autres «Petite Musique de Nuit», découvrons dans un catalogue si riche ces partitions que le concert distille parcimonieusement.

Dans une lettre du 28 Décembre 1782, à propos de ces trois premiers concertos pour piano, Mozart écrit : «*Ces concertos tiennent juste le milieu entre le trop difficile et le trop facile ... Ils sont très brillants ... agréables aux oreilles, naturels, sans tomber dans la pauvreté ... ça et là... les connaisseurs seuls peuvent y trouver aussi satisfaction... pourtant, de façon que les non-connaisseurs en puissent être contents, sans savoir pourquoi...*».

Propos révélateurs sur l'approche d'une œuvre dans laquelle le charme, l'élégance, le raffinement pourraient occulter toute la profondeur et l'émotion. La pudeur à masquer les sentiments, loin des «abus» romantiques, n'en est pas moins complice d'une force psychologique indéniable. Si l'on croit Mozart seulement brillant et libertin, on se prive de l'essentiel : Mozart tragique et secret, discret sur la souffrance mais non moins éloquent. Outre certaines de ses compositions d'importance, il est des Sonates pour piano, pour piano et violon, des Andante de Concertos, des trios, des quatuors —si divers dans leur assemblage instrumental — et surtout des quintettes (celui avec clarinette, immuable, ceux avec deux altos d'une beauté si immédiate et d'une modernité surprenante), sans oublier certains airs de concert dont on ne peut ici que susciter la curiosité à les découvrir, qui parlent d'eux-mêmes sans autre commentaire.

Le Mozart «délicieux» s'exprime alors en un langage appréhendant un autre univers, annonçant certaines pages aussi mystérieuses de Beethoven et Schubert.

C'est en quoi Mozart reste énigmatique. Les conflits de sa vie affective,sociale, publique, n'y trouvent pas précisément de réponse mais profitent à l'œuvre pour lui donner sa dimension insaisissable.

Musicien hors du temps, précurseur mais pas chef d'école, Mozart a d'abord séduit par sa précocité : son alliée et son ennemie. Le public accepte mal la mâturité d'un enfant prodige. Le don s'est ici confondu avec le miraculeux de l'enfance. Le travail acharné, la maladie, l'impatience et la lassitude morale, l'impécuniosité, une certine incompréhension ont accompagné Mozart tout au long de sa courte vie sans altérer pour autant sa jovialité et surtout cette force d'improvisation qui dicta aussi certains de ses comportements.

L'inattendu, c'est peut-être ce qui n'a pas fini de nous le rendre encore plus perceptible.

Mozart heureux ou malheureux ? Entre le mythe et la réalité, cette frontière à peine palpable où chacun retrouve l'expression d'une générosité, d'une humanité imparables.

C'est en quoi le bicentenaire de sa mort a eu «sa» vérité : rappeler que ce compositeur d'exception, —ceci n'amoindrit en rien la qualité des autres—, touche autrement, parce qu'il reste à jamais tout proche de notre sensibilité, celle de l'instant et celle de toujours.

ԱԲՐԱՀԱՄ ԱԼԻՔԵԱՆ

Մխիթար Սեբաստացի

Ա.

Նա իր երկրում երկիրն իր փնտռեց, առանց գտնելու,
Խնճուելով վանքերի կածանների մէջ խոնարհ·
Նա՝ ի բնէ կապտածիր ովկիանների այցելու,
Գուցէ եւ իր հայրենի մէ՛կ ջրհորով գոհանար:

Բայց, օ՜ ահեղ յայտնութիւն, որ դարձրեց ուխտադիր
Փերեզակի պէս անխոնջ փերեզակի այս որդուն
Եւ ցոյց տալով սոսկումի իր անձաւները. - Մտի՛ր, -
Հրամայեց, պարզելով գութն իր մի չոր փախաթում:

Ապա խորեց փորձութեան խոր ու որդնոտ խոր վիրապ,
Նրա յոյսի իրանուց թռչած տմոյն մի տրէզ,
Որ իր սիրով նա սիրտն իր՝ պատկերը եօթը վիրաց,

Մաքրէր խոց ու խայթերից եւ թէպէտ եւ շատ հեռու,
Բայց մի պանդուխտ մշակի, այգեպանի տենչի պէս,
Լոկ ի՛ր երկրում երկիրն իր գտնէր, առանց փնտռելու:

Բ.

Բայց աւելի անձուկ է ծիրը մտածման,
Որ պարփակի նրան, քան թէ իր Աստծուն
Պարպանդող անգամ մատուռը գիւղական,
Որ դարեր է ցոլցլում մէ՛կ մոմի բոցում:

Եւ հայեացքն է խաբուսիկ այս սլացքի դէմ,
Ինչպէս հողմոտ ծովում խոյանքը խարակի·
Երախտագէտ սիրտն իր սիրով միայն գիտէ,
Որ քովթարին հանգչող խոյակը բազմակի
Քարայնութեամբ է քարտաշի մուրճը կտտել:

Ամէն ծաղիկ մէկ դիմագիծը չէ՞ հողի,
Իսկ նրա դէմքն ամբողջ՝ ծաղկունքը բովանդակ:
Ուզո՞ւմ ես, որ մի պահ մտքիդ դէմ փողփողի
Մեծ աբբայի գէթ պնակէն սրբաքանդակ·
Քաղի՛ր բառերը հայկազեան, մէկիկ-մէկիկ,
Որոնց լոյսից նա քառսներ վանեց ի բաց,
Արա՛ այնպէս, որ թռչունները երգեցիկ
Իրենց հագագն ու փետուրները տան նրանց,
Յետոյ վերցրո՛ւ քո ափերի մէջ բոլորին,
Շնչիդ գոլով շնչաւորի՛ր գէթ մի վայրկեան
Եւ Նոյի պէս մէկ առ մէկ կամ երամովին
Բա՛ց թող նրանց պատուհանից քո տապանի
Դէպի արեւը վաղորդեան:

Եւ կը տեսնես սուրբին, ի՜նչ փոյթ թէ ո՛չ լման:

Գ.

Ծոփքի ծո՛ւփ հովեր, դո՛ւք շշնջացիք
Խորհուրդն իր անուան նրա ունկն ի վար,
Եւ դո՛ւ, Ալիսի մեղմասիւք ալի՛ք,
Երբ ափ նետուեցիր, ինչպէս հոծ վտառ:
վանքերի՛ զանգեր, որ ձեր ողկոյզի
Հոյզը քամեցիք հնձանում նրա,
Իմաստն իր անուան, ինչպէս սուրբ ցփսի,
Դո՛ւք բացիք նրա ողջ կեանքի վրայ,
Որպէսզի նա, ձեր ձայնին ունկնդիր՝
Իջնէր մինչեւ խոր ընդերքն այդ անուան,
Ինչպէս ամառն է կորիզից անդին
Թափանցում մրգի ծառի ապագան,
Որպէսզի կախէր աշխարհիկ սիրոյ
Շորն ունայնութեան մեխից ժանգատար,
Զգենար լոյս, Բան, վարք հեզաբարոյ
Եւ գալոց ու ի՛նձ լինէր մխիթար...

Վենետիկեան փողոցներ

Արփիին

Ա՛հ, փողոց չեն ասոնք· մանուկնե՛ր են խաժակ,
Որ, կկըզած կայտռուն առուներու եզրին՝
Մանրիկ ջրաղացներ կը դարձընեն լռին,
Եւ չես գիտեր՝ ուրկէ այս քաղաքն են խուժած:

Ահ, փողոց չեն ասոնք, այլ խենթ ու մերթ խաղաղ՝
Այլ պահուըտուք խաղցող չարաճճի լաճեր,
Որոնք ամէն կողմէ կարծես լո՛ւռ կ'աղաչեն,
Որ իրենց հետ դուն ալ գոնէ քիչ մը խաղաս:

Եւ կը թուի, թէ միշտ խաղընկերի կարօտ
Փողոցները այս բոլիկ փողոցները այս խուժան
Բուն խաղընկեր գտան միայն, միայն այժմ,
Երբ իրենց մէջ տեսան բանաստեղծ ու ռաբսօտ՝

Տանթէ, Պայրըն ու Բից, Ռիլքէ ու Վարուժան:

1991, *Օգոստոս* 7, *Վենետիկ*

‘‘ՅԱՌԱՋ‘‘Ի

ՀԱՐՑԱԶՐՈՅՑԸ

ԱԲՐԱՀԱՄ ԱԼԻՔԵԱՆԻ

ՀԵՏ

Հ.- Ի՞նչ կը մտածէք ձեր կեանքի մասին, որ բնաւ բարեգութ չեղաւ ձեզի հանդէպ, ստիպելով խոյս տալ անկէ, որուն համար օր մը ճամբայ ելաք պատանեկան խանդով ու դողութեամբ:

Պ.- Ռուս վսեմական բանաստեղծ մը կայ՝ Ֆէոտոր Թիւթչեւ, 19-րդ դար: Երկար, շա՜տ երկար տարիներէ ի վեր ես տարաժամող ամէն օրուան դիմաց սովորութիւն էր դարձուցած, Նարեկացիի չարխափան «Ընկալ քաղցրութեամբ»-ի պէս, արտասանել անոր մէկ տողը, որ բառացի կը թարգմանուի այսպէս. «Օրն ապրուեցաւ. փառք չա՜տ, Աստուա՛ծ»: Մօտաւորապէս այն, ինչ մենք յօրանջելու պէս կ'ըսենք յաճախ. «Այսօր ալ ապրեցանք»: Այո՛, միայն մօտաւորապէս: Եւ ահա հիմա, երբ խորհրդային սպանդային տարիներու մթութենէն, ինչպէս ակնակուր անտառէ մը դուրս ելած ըլլալու տպաւորութիւնն ունիմ տակաւին, չեմ դադրիր, ռուս բանաստեղծին մէկ բառը փոխելով, ամենայն գոհունակութեամբ բացագանչելէ. «Կեանքն ապրուեցաւ. փառք չա՜տ, Աստուա՛ծ»:

Հ.- Այն օրը, հանդիպման ժամանակ, «մարդու ոգեկան կենսագրութիւնը» արտայայտութիւնը գործածեցիք, ակնարկելով արտաքին դէպքերուն ու պատահարներուն բոլորովին անտարբեր ներքին ինքնամփոփ «խլութեան» մը: Ե՞րբ եւ ո՞ւր սկսաւ ձեր ոգեկան կենսագրութիւնը:

Պ.- Յամենայն դէպս ո՛չ Պէյրութ՝ Համազգայինի Հայ Ճեմարանին մէջ, ուր Սուրիոյ պզտիկ ու կոկիկ քաղաքէ մը՝ Ալեքսանտրէթէն եկած գաւառացի տղեկը, որ ես էի, չնչահեղձ կ'ըլլար դրական ու քաղաքական «միջանցուկ քամիներու» անօրինակ յորդութեան դիմաց, ո՛չ ալ, առաւել եւս, Երեւանի մէջ, ուր իմ ունեցած ոգեկանէն ու հոգեկանէն ալ պարպուեցայ, երբ խորհրդային վարչաձեւը ճիշդ ու ճիշդ իրենց վրայ կարուած պարեգօտի պէս տօնականօրէն զգեցած եւ անոր մէջ իրենք զիրենք այնքա՜ն հանդիստ ու բնական զգացող յոռովայնէ սթալինիկներու առաջին իսկ հպանցման տակ իմ մէջէս կրկին դէպի հայրենի հողի ընդերքը վերադարձաւ այն սրբազան ու անանուն դողը, որ թերեւս Հայկ Նահապետէն իսկ կը մեկնէր զի՛ս թրթռացնելու ի խնդիր: Ամէն պարագայի մէջ այդպէս կը հաւատար երբեմնի պատանին:

Հիմա, այս անհրաժեշտ յստակեցումներէն ետքը, կրնամ ճշգրտագոյնս ըսել, թէ ե՛րբ եւ ո՛ւր սկսաւ իմ ոգեկան կենսագրութիւնս. 1950ի Սեպտեմբերին, Մոսկուա քաղաքին մէջ: Այսքան ճշգրտութեան եւ անմիջականութեան պատճառն այն է, որ, նախ, այս հարցումը տարիներ շարունակ գերագոյն յաճախանքներէս մէկըն է եղած, եւ որ, երկրորդ, 1947-ին խորհրդային գաղափարին դուռը հոգեսարս ճռինչով ու չռինդով վրաս գոցուելէն եւ յատկապէս «բռնէ-բռնէ-ի տարուան» (1949) արհաւրոտ գիշերներէն յետոյ առաջին անգամ ըլլալով ինքզինքս սանկ-նանկ ապահով զգացի Մաքսիմ Կորքի Գրականութեան Հիմնարկի հինաւուրց պատերէն ներս, ուր թէեւ Հայաստանի Գրողներու Միութեան յանձնարարականով, բայց բոլորովին թիւրիմացաբար ընդունուեցայ: Ըստ իս, այս «թիւրիմացաբար»ն ալ, աւելի քան Մոսկուայի մէջ հայրենադարձ առաջին ուսանողն ըլլալուս հանգամանքը, պատճառ դարձաւ, որ այստեղ ալ նուազ պիչ ու ամենատես յառումով չհսկեն վրաս արգոսեան աչքերը, քան Երեւանի մէջ: Սակայն հակառակ այդ հսկումներուն, հակառակ պարբերաբար սաստկացող խստութիւններուն եւ մայրաքաղաքէն առժամապէս բացակայելու երբեմնակի հրահանգներուն, հակառակ ամենադժնդակ տարուան՝ 1952-ի աւարտին ինստիտուտի կուսակցական կազմակերպութեան հասցէագրուած եւ զիս ամէն խորհրդայինի ոխերիմ թշնամի հռչակող մատնագիրին, որուն, ոչ աւելի, ոչ պակաս, ստալինեան լաուրեատ հեղինակը՝ հիմա «մոռացկոտ» երանաւէտ անգիտութեամբ քիչ կը մնայ, որ դաշնակցական ամբողջ խայտաբղէտ մամուլը քաշէ վրան եւ Երեւանի փողոցներն իյնայ դիմակահանդէսի բարեմիտ խամաճիկին պէս, - հակառակ այս բոլորին եւ թերեւս ալ ի հեճուկս այս բոլորի, այդ տարիները եղան մէկ-մէկ ամրափակ խորվիրապներ, ուր ինքնաքսորանքի խորունկ գիտակցութեան սեւ կորեկահացով ապրեցաւ ոգեկանի սուրբը, անտրտունջ, միայն ամէն վայրկեան իր մենութեան համար եւ իր մենութենէն երկիւղ կրելով:

Հ.- Իսկ այդ սուրբի տենչութեան մէջ ի՞նչ տեղ էր վերապահուած բանաստեղծութեան:

Պ.- Առնուազն տասնըհինգ տարի բանաստեղծութիւնը հօն կար ու չկար: Կար, քանի որ զիս իր ետեւէն այդ ափերը բերելով առաջուընէ շատ աւելի դժբախտ հայմաթլոս *մը դարձուցած ըլլալու պատասխանատուութեամբ զղջումի ծպտուններ կը հանէր իր ալքերէն: Չկար, որովհետեւ, ինչքան ալ դարմանալի թուի, պարզապէս լեզու չունէր. Երեւան ոտք կոխելէս ընդամէնը քանի մը ամիս ետքը, «ժողովուրդը չի հասկնայ» պատրուակելով, միայն արեւելահայերէն՝ «պետական լեզուով» գրելու խնդիր յարուցեցին, իսկ որոշ ժամանակ անց՝ մեծագոյն անարգանքը հասցուցին արեւմտահայերէնին, զայն* պաշտօնապէս *ժարկոն եւ աղտոտ լեզու հռչակելով: Որքան գիտեմ, դեռ ողջ է այսպէս հռչակած «մաքրալեզու» էքս-նախարարը: Բայց ի՞նչ հարկ հիմա անունը տալով խռովելու անոր, հայր Ղ. Ալիշանի արտայայտութեամբ «արդէն ճերմակը դեղին դարձած ալեւոյթը», մանաւանդ որ ան ալ այս լպրծուն օրերուն Հայաստան - Սփիւռք միասնութեան լորձնաշուրթն ջատագովներէն մէկն է անտարակոյս:*

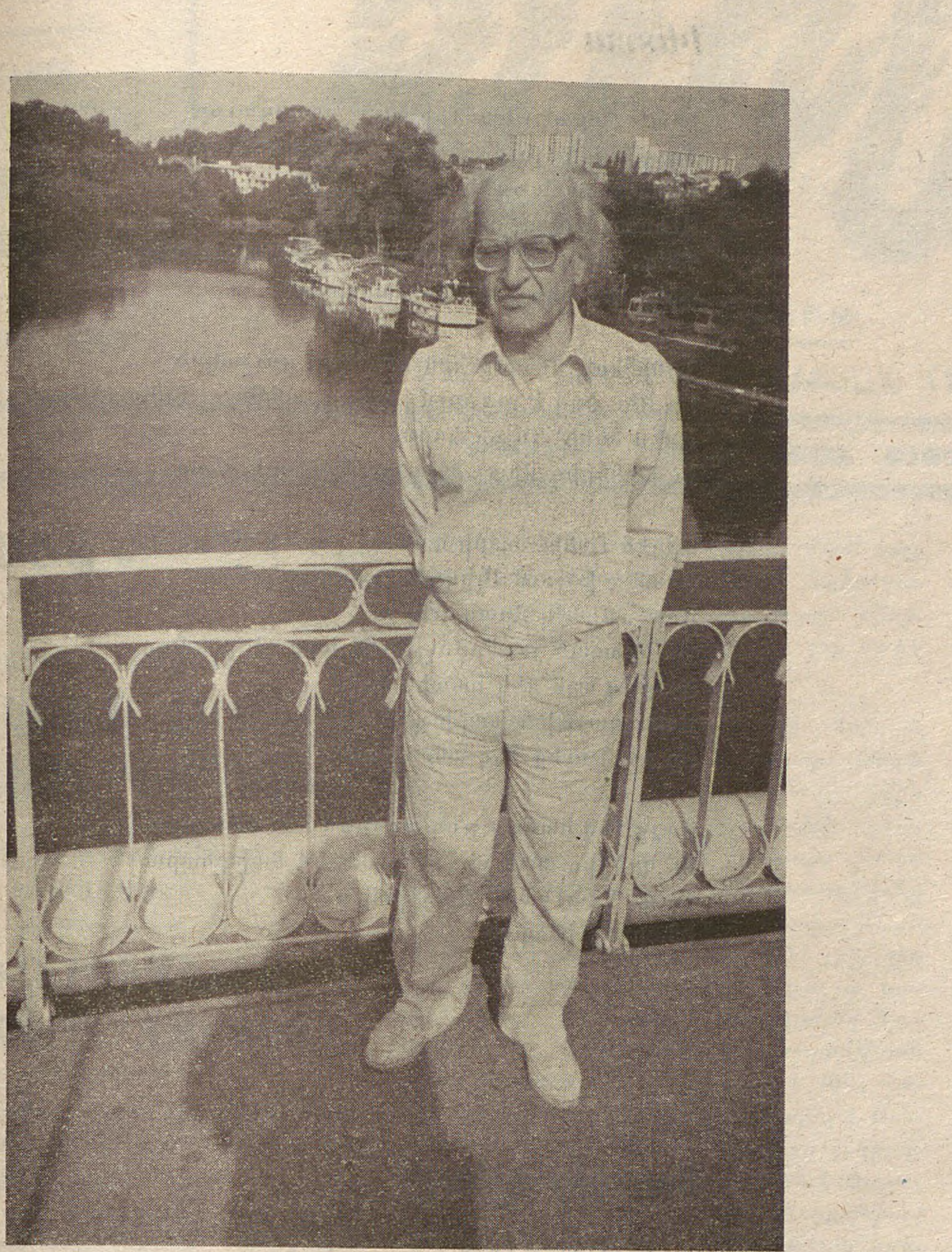
Հ.- Այն ատեն չէ՞ր որ գրախանութներէն հաւաքեցին եւ փճացուցին ձեր նոր լոյս տեսած արեւմտահայերէն բանաստեղծութիւններու հաւաքածոն:

Պ.- Այո՛: Ժամանակին ես գրած եմ այդ մասին: Յօդուածը, ի՛նչ խօսք, կարեւոր կրճատումներով եւ «հերոսներու» անուններու յապաւումով հրատարակեց «Գրական Թերթ»ը: Զայն 1989-ին արտատպեց «Բագին» ամսագիրը, այդ առթիւ որպէս յիշեցում թարմացնելով ծրագրուած վըթարի զոհ բանաստեղծ Անդրանիկ Թերզեանի մահուան շուրջ Վահէ Վահեանի եւ Ա. Ծառուկեանի յոյժ կարեւոր վէճը, զոր ես չէի գիտեր: Ուստի զանց կ'առնեմ մանրամասնութիւնները, մանաւանդ որ ի սրտէ այդ ամբողջ պատմութեան անարժան կը համարեմ վերոյիշեալ հաւաքածոն:

Հ.- Այս առընչութեամբ ի՞նչ կը խորհիք մեր կուսակցութիւններու «հայրենադարձութեան» եւ արեւմտահայերէնի ապագայի մասին:

Պ.- Օ՜, շատ ջղայնացուցիչ, որով եւ վիճայարոյց նիւթեր են ատոնք: Միայն այն կրնամ ըսել, որ արեւմտահայերէնը հիւանդագին կծկումներու շրջան մը կը բոլորէ յատկապէս հիմա, երբ առնուազն եօթը տասնամեակ թունդ արեւմտահայ մեր կուսակցութիւնները մէկ օրէն միւսը հրաշիւք իմն գրեթէ արեւելահայացան*, եւ վախնամ շուտով, արդէն Հայաստանէն, «լիտերներ» ուղարկելով արտասահման, իրենց դարասկիզբեան* օրիէնտացիայով *Նորէն ձեռք զարնեն «յետամնաց տաճկահայը» ղեկավարելու, առաջնորդելու գործին: Բայց չէ՞ որ նախքան «հայրենադարձութիւնն» ալ իրենց այս կամ այն ամեակը նշելու համար ըսկսած էին նորաթուխ կուսակցական, մեծածախս ճառախօսներ հրաւիրել հայրենիքէն, կարծես* եօթանասուն *տարի, ի չգոյէ արեւմտահայ հռետորներու, այդ տօնական օրերը լուռ՝ պատն երեսին նստած ըլլային, փանջունիներու եւ Երուխանի կոստանեաններուն ախը քաշելով: Եւ ինչո՞ւ չհրաւիրէին. ո՛վ գիտէ, թերեւս խորհրդային տարիներուն այդ ճառախօսները, մայիսեան ապստամբութեան փառաբանութիւնը մոռցած՝ նոր ու փառահեղ* շտրիխ *մը աւելցուցեր էին, ըսենք, Պանք Օթոմանի գրաւման կամ Խանասորի արշաւանքի պատմութեան լուսաբանման վրայ, այնպիսի* շտրիխ *մը, որ վրիպեր էր բոլոր յուշագիրներու աչքէն:*

Մեր կուսակցութիւնները իրենց դըլխաւոր քաղաքականութեան մէջ ոչ միայն մոռցած են կարծես աշխարհի չափ հող ու տագնապներով գալարուն իրենց զանգուածները ի Սփիւռս աշխարհի, ոչ միայն իբր թէ յանուն ժողովրդականութեան ռեւերանսներ *կ'ընեն յայտ ու անյայտ անցեալով անձանց առջեւ, անոնց համար իրենց դուռները լայնափեռեկ դարպասներու վերածելով, ոչ միայն նորաստաց լեզուով նորաստաց ընթերցողներու կը հաճոյանան «մանիֆեստ»ներով, չպժգալով դեռ երէկ իրենց իսկ հայհոյած օտար բառերէն, այլեւ իրենցմէ մէկուն մէկ թերթին օրինակով վաղը նաեւ կրնան ուղղագրութեամբ* աքեղեանանալ*, որպէսզի չվշտացնեն այն խեղ մը պնդագլուխները, որոնք դող ի սիրտ, թէ օր ծերութեան չըլլայ թէ յանկարծ ստիպուին գլուխ հանելու «դարն ապրած» մեսրոպեան հնչիւնային համակարգէն, տարբեր բան կը պատրուակեն եւ տարիներով իրենց իսկ լեռնացուցած խեցբեկ խեղագրութիւններուն ետեւէն, նայած տիրող ջերմաստիճանին, մերթ հարբուխտ, մերթ քաջաձայն կը բարբառին. «Թող Սփիւռքն ինքը բարեհաճի ուղղեգրել մեր ուղղագրութիւնը, եթէ ոչ, իր գործն է, թող մինակը պաշտպան կանգնի դասականին»: Եւ ցարդ մեր կուսակցութիւններէն ո՛չ մէկը քաջութիւնն ունեցաւ միայն հետեւեալ պատասխանը տալու այս տանուագին լկտի անզիջողութեան. «Պարոնա՛յք, նոյնիսկ այս այնքա՜ն բնական եւ մեր միասնութեան մեծապէս սատարող սրբազան գործօնի նկատմամբ ձեր բռնած դիրքէն 1918 թիւի հոտ կը փչէ: Անշուշտ կը հասկնաք, թէ ձեր անմիջական նախնեաց ի՛նչ մոլորութեան կ'ակնարկենք: Այն ատեն ձեր սահմաններուն մէջ անապահով չէինք բնաւ, հիմա ալ չէք, անցան - գացին այն երբեմն «երանելի» օրերը, երբ կուղբի մորթէ ձեր փողփողուն գլխարկը թեք դրած՝ ձեր կրեմլերգակ բանաստեղծուհիին պէս կը հաւատայիք, թէ Արաքսի «այն ափից այս ափը մինչեւ Մոսկուայո՛վ է անցնում ճանապարհը...»: Այնպէս որ եկէք ըմբռնենք զիրար, քանի դեռ ուշ չէ, քանի դեռ մերն է Էրզրումը»:*



Հ.- Բայց մեր կուսակցութիւնները իրենց եղած երկիրներէն ալ կրնային այսօրինակ թելադրանքներ ընել, այնպէս չէ՞:

Պ.- Ի հարկէ: Եւ միայն թելադրանքներ, ոչ իսկ կէս կոր յորդոր: Առհասարակ անհասկնալի է, թէ ինչու անոնք իրարու ետեւէն, կարծես գիրար հրմշտկելով, փութացին դրասենեակներ հաստատել Երեւանի մէջ: Անժամանակ չէ՞ր արդեօք այդ արտորանքը, որ ատենին գրաւեց կեդրոնի եւ հարեւաններու ուշադրութիւնը: Չեմ գիտեր, հակառակ պարտութեան բոլոր նշաններուն, դէթ այս վերջիններուն վրայ տիրական ներգործութիւն ունենալու տեսանկիւնէն դիտելով, ես միայն լսել կը կարծեմ դատաւորին սուլիչին ձայնը, թէ հիւսիսային Գողիաթին մէջքը գետին է եկած վերջնականապէս: Տա՛ր Աստուած, սխալէի չարաչար:

Այնուհետեւ: Ո՞վ կրնայ հաւաստել, թէ մեր կուսակցութիւններուն Հայաստանեան թափօրին յառաջապահ շեփորին հունչը խեփորի մը շշունչէն աւելի ազդեց որոշիչ «դէպքերու ճակատագրին» վրայ: Այս իմաստով, ի՛նչ մեղքս պահեմ, այդ մուտքը Հայաստան ինծի յիշեցուց 1961-ին Կոստան Զարեանի հապշտապ ներգաղթելն ու հակառակ Ալեքսանդր Մանցոնիի նմանօրինակ արարքով արդարանալու մանկունակ փորձին՝ իր մաքրաջրումներուն հակազդեցութիւնները, որոնք, ա՛ւաղ, նոր ու գիտակից ընթերցողներ չըհաւաքագրեցին նոյնիսկ հոյաշունչ «Տատրագոմի հարսը»ին համար, ա՛լ չեմ խօսիր զարեանական ամբողջ ստեղծագործութեան շուրջ ստեղծուած թեւաթափ հետաքրքրութեան մասին:

Ճակատագրական է կուսակցութիւններու եւ զանազան միութիւններու դերը Սփիւռք - արեւմտահայերէն իրերահաջորդ անօթներու մակարդակի պահպանման մէջ: Ուշադրութեան վայրկենական խոտորումն իսկ կրնայ պատճառ դառնալ շիթի մը, շիթերու ցնդումին: Ի լրոյ գիտեմ, որ դեռ վերջերս միայն ու միայն նիւթական պատճառներով երկու դպրոցներ են գոցուած Պոսթըն ու Փարիզ: Աւելի քան հասկնալի է ու գովելի, որ ահա երեք տարիէ ի վեր ոչ միայն կուսակցութիւնները, այլ ամբողջ սփիւռքահայութիւնը գլխապատառ տարուած է Հայաստանով ու Արցախով: Բայց համեմատութիւնները պահելու ժամանակն է արդէն: Ժամանակն է, որ գօտիներուն կապած տեղացի նորընծայ մեծահարուստները՝ ցեխովիկ - քոփերաթորները, իրենց սուրը նետեն հազար կտոր եղող Սփիւռքի նժարին վրայ եւ իրենք ալ տղամարդավարի քակեն ու բանան քսակնին, որ, գաղտնիք չէ, յոյժ զգայուն եղաւ անգամ արտասահմանեան օգնութեան հանդէպ: Եթէ Հայաստանը նոյնիսկ «աղքատիկ գրօսաշրջիկներու» Սփիւռք ունի /թող այդպէ՛ս ըլլայ, Իգոր Մուրադեա՛ն/, Սփիւռքը այդ ալ չունի, ինքն է եւ իր մինուճար գլուխը, զոր, շէն ու պայծառ մնան, կ'աշխատին բնաւ առանձին չձգել հայրենի հարուստ գրօսաշրջիկներ /հիւրե՛ր, հիւրե՛ր, ի՛նչ հիւրեր, Շաւարշ Նարդունի՛, լո՛յս իջնէ վրադ/: Ինչպէս առանց Հայաստանի չիք Սփիւռք, այնպէս ալ առանց Սփիւռքի չիք Հայութիւն: Հայութեան արեւմտեան հատուածը բոլորովին տարբեր որակ է, որ ի գին ամէն զոհողութեան պէտք է պահուի - պահպանուի «մինչեւ ցկատարած աւուրց բաբելոնեան»:

Ինչ կը վերաբերի արեւմտահայերէնի ապագային. ուրիշ ճար ու ճարակ չկայ, ան, թէ՛ Հայաստանի հողին վրայ եւ թէ՛ արտասահմանի մէջ զօրաշարժի ենթարկելով մշակութային անխտիր բոլոր միջոցները, իր երեք գլխաւոր առաքինութիւններով՝ կուռութեամբ, թափանցիկութեամբ եւ հարստութեամբ զօտեպինդ՝ պէտք է «սուսեր խաչաձեւէ» իր արեւելեան եղբօր հետ: Որքան յամառ ըլլայ սուսերամարտը եւ անզիջում, այնքան կը նպաստաւորուի «մէկ ազգ, մէկ հայրենիք» նպատակը, եւ գուցէ նաեւ մերձենայ անոր հորիզոնը:

Հ.- Այդ սուսերամարտին գոնէ ստուերը կա՞յ հիմա:

Պ.- Ո՛չ: Որովհետեւ արեւմտեան եղբայրը, սուսերը ձեռքին՝ կեցած է անխըլիրտ, համակերպիկ, հազիւ պահէ պահ, ձեւի համար, փորձելով պաշտպանուիլ: Ան այդպէս կեցած է արդէն վաղուց, թէեւ մանաւանդ վերջերս, աւելի ու աւելի յաճախակի եւ վտանգաւոր կը դառնան իր եղբօր հարուածները: Այդ հարուածները այնքան վտանգաւոր չէին դառնար, եթէ զանոնք հասցնող սուսերին մետաղը անխառն ըլլար եւ հիւսիսային հարեւանի հանքերէն ու իրենք զիրենք արդէն սպառսպառ քամած գաւառաբարբառներու տաճկահոտ խաւերէն արջասպի տոկոս մը չունենար: Անշուշտ խօսքս աննկատ սողոսկող ռուսաբանութիւններու եւ առհասարակ հինէն մնացած տաճկերէն բառ ու բանի մասին է, զորս հայաստանցին, անոնց ծագումին անգիտակ՝ կը գործածէ աջ ու ահեակ:

Հ.- Մի՞թէ Արեւմտահայը չունի օտարաբանութիւններու այդ ցաւը:

Պ.- Անշուշտ որ ունի: Մէկ տարբերութեամբ սակայն: Մինչ, ըսենք, արեւմտահայ գրողը, իր գրչին տակ եկող օտարաբանութիւններու աղբիւրին՝ օտար լեզուներուն քաջածանօթ, դոյզն զգօնութեան պարագային ի վիճակի է դիւրութեամբ փրցնելու իր ստեղծագործութեան կտաւին փակած այդ կոծոծները, իր արեւելահայ գրչակիցը ուզէ ալ՝ չի կրնար մաքրել զանոնք, յատկապէս գաւառաբարբառներէն խուժողները, որոնց ընտանութեան հանգամանքն է խաբուսիկ:

Հ.- Դուք շուրջ տասը չափածոյ եւ արձակ գրքեր էք թարգմանած գրեթէ բոլորն ալ փրանսերէնէ: Ի՞նչը ստիպեց ձեզի, որ զբաղիք նաեւ թարգմանութեամբ, ի՞նչ է թարգմանութիւնը ձեզի համար, եւ ձեր թարգմանած գրքերէն ո՞ր մէկը աւելի կը սիրէք:

Պ.- Թարգմանութեամբ սկսայ զբաղիլ, որովհետեւ անվնաս, քաղաքականութենէ հեռու, ուստի գլխացաւանքներէ զերծ գործ էր եւ քիչ մըն ալ դրամ կը բերէր՝ անօթի չմեռնելու չափ: Հրատարակչութենէն քեզի կու տային գիրք մը, որ հազար ու մէկ գրաքննիչներու մանրադիտակին տակէն անցած էր, եւ կ'ըսէին՝ թարգմանէ՛: Կը կատարէիր պատուէրը եւ պատասխանատու էիր թարգմանութեան միայն գեղարուեստական կողմին համար: Բայց կային «արքունի» թարգմանիչներ, որ այդ պատասխանատուութիւնն ալ չունէին եւ շատ աւելի կը վարձատրուէին: Մէկ խօսքով, այդ ասպարէզին մէջ ալ կը գործէր մեր ժողովրդական առածը. «Հաստ ու բարակ մէկ հաշիւ է, վայ բարակ մանողին»:

Ես բարակ մանող էի, որովհետեւ թարգմանութիւնը ամէն բանէ առաջ լեզուական երեւոյթ է ինծի համար, որ իւրաքանչիւր թարգմանուելիք գրքի ժամանակաշրջանին համեմատ՝ ինձմէ կը պահանջէր հայ գրականութեան այդ դարու լեզուին «ըսկը - ծըսկը քննել»: Ահա թէ ինչու կը սիրեմ իմ բոլոր թարգմանութիւններս, քանզի բոլորի մէջ ալ աշխատած եմ քակիս ներած չափով լեզուական համադամներով պարարել նախ եւ առաջ իմ քիմքս, գրեթէ մինչ ի տհաճութիւն խմբագիրներուս: Անոնց մէջ կային ազնիւ մարդիկ, որոնք թաքնօրէն կարօտով կը մասնակցէին սեղանիս, կային նաեւ սմսեղուկներ, նոյն սեղանը գլխիվայր շրջելու պատրաստ:

Հ.- Ճիշդ է որ պայմաններու բերմամբ չէք կրցած կանոնաւոր հետեւիլ սփիւռքահայ գրականութեան ընթացքին: Բայց եւ այնպէս այն, ինչ ի վիճակի էք եղած թէկուզ պատահաբար ընթերցելու այդ գրականութենէն, անպայման ընդհանուր պատկերացում մը գոյացուցած է ձեր մէջ: Չէի՞ք փափաքիր խօսիլ ձեր տպաւորութիւններէն:

Պ.- Արուեստի որեւէ երեւոյթի մասին ամէն կարծիք երկար, անընդմիջական հաղորդակցութեան, սերտակցութեան ու սրտակցութեան է կարօտ: Սփիւռքահայ գրականութեան հետ իմ կապս, դժբախտաբար, հազիւ քանի մը տարուան պատմութիւն ունի, եթէ ի հարկէ կարելի է կապ կոչել վաղ պատանեկան ընթերցումներս, որոնք գլխաւորաբար Հայ Ճեմարանի այն ատենուան, ինչպէս աշակերտներս կը կոչէինք «պանիր - հաց» գրապահարանին «Հարստութիւնը» եղող «Հայրենիք» ամսագրի հատուկտոր թիւերով էին սահմանափակուած: Անկէ ետքը աւելի քան քառորդ դար խորհրդային սահմանային փշալարերէն փոթորկայուրծ թռչուններու նման բախտի բերմամբ ներս ինկած քանի մը աչքահար գրքերով սփիւռքահայ արդի եւ մանաւանդ դասական հարուստ արձակի մասին ափյափոյ գաղափար իմ կողմէս մեղք կ'ըլլար առաջի Աստուծոյ եւ որդւոց մարդկան: Սակայն երկու-երեք տարիէ ի վեր փոքրիշատէ մերձուստ չփուելս սփիւռքահայ ժամանակակից բանաստեղծութեան հետ կարգ մը խորհրդածութիւններ կը յուշէ ինծի: Ըստ իս, ամենահետաքրքրականն ու արգասաբերը այնտեղ տիրող ոճերու պէսպիսութիւնն է, զոր, անշուշտ, տարբեր մշակոյթներու կլիման է կեանքի կոչած իր ըստ բաւականին անզայտ կրկներեւոյթներով, որոնց տեւողութենէն շատ բան է կախուած: Չէ՞ որ գեղիրապաշտութեան ինքն իր մէջ հետզհետէական կերպարանափոխութենէն, անոր պատկերակերտման ընազանցական միջուկին ու գիտակցական պատեանին աստիճանական թափանցիկ գոյակցումէն տակաւ կրցաւ լիովին նպաստաւորուիլ ֆրանսահայ բանաստեղծութիւնը, որ քանի մը անուններ դասականացուց, եւ որուն երակը, ինչպէս կ'ըսէ մեր ժողովուրդը, կանաչ է տակաւին: Պէտք է ըսեմ, որ զիս բնաւ չի խանդավառեր «յանձնառու» կոչուող բանաստեղծութիւնը, որուն «միթեր» կործանելու մոլուցքը ինքնին կործանելիք միթ մըն է դարձած արդէն քանի մը գաղութներու մէջ: Կրնա՞ք ի գործ դնելով ձեր արուեստին ամբողջ «ո՛չ»ին հրաշքը, եթէ ունի, դիմագրաւելու, տոկալու միթեր տուէք այս ժողովուրդին: Ժամանակը չէ անկէ կորզելու թէկուզ սնահաւատութեան օճառաջուրէն թռած պղպըջակն անգամ, որուն կառչած՝ թերեւս ան կարենայ աւելի երկար մնալ ուծացման հոսանքին վրայ: Դաժան է գուցէ, բայց ճակատագիր է, պէտք է ըսել. ապրելով մեծ, ազատ, Ադամայ եղին պէս անհող ազգերու երկրին մէջ եւ աչքի պոչով անոնց գրականութեան նայելով գրականութիւն մշակելու ատեն ալ պէտք է ականջի օղ ընել մեզի համար մանաւանդ ահեղօրէն ճշմարիտ ասացուածքը. «Ինչ որ ներելի է Զեւսին, ներելի չէ եզին»: Իցի՛ւ թէ առժամապէս:

Հ.- Դուք ձեր վերջին քերթուածը՝ «Թուղթ չափաբերական»ը գրած էք արեւմտահայերէն: Ինչո՞ւ մետասաներորդ ժամուն այս վերադարձը ձեր առաջին գրքի լեզուին:

Պ.- Այո՛, մետասաներորդ ժամուն, երբ մօտ է երեկոն, քանի որ «կէսօրն անցած է շատոնց»: Խնդիրն այն է, որ երկար, շա՛տ երկար տեւեց հայ բոլշեւիկ սատրապներուն ալ միահեծան իշխանութիւնը, որու տարիներուն կէսէն աւելին բաժին ինկաւ նաեւ ինծի: Սակայն անցնինք. «Ա՛լ մի՛ յուզեր վէրքս, մայրի՛կ», -ինչպէս կ'երգուի մեր քաղաքային երգերէն մէկուն մէջ: Գալով այն հարցին, թէ ինչո՛ւ վերադարձայ արեւմտահայերէնին: Նախ՝ պատեհ առիթի կը սպասէի վերջապէս ու վերջնապէս նաեւ հրապարակաւ համբուրելու համար մօրս եւ Պէյրութի Սահակեան վարժարանին մէջ հայերէնի սիրելագոյն ուսուցիչիս լեզուն, որ անոնց բերնէն կը հոսէր, ինչպէս «Ջուրն աներկմիտ երանութեան»: Երկրորդ, ի շարս այլ բարեմասնութիւններու, ինծի համար արեւմտահայերէնի հանճարն է անոր բացառական հոլովը, զոր շատ կը սիրեմ, եւ որ թէք զառիթափի, կարմրածառի կարծր բունին իջնող կացինի եւ զինուորական նուագախումբի մը ծնծղաներուն պէս կտրուկ է, սուր, զնգուն ու երկարաձիգ: Չեմ գիտեր աւելի պարզ ու բարդ, աւելի սրընթաց, աւելի ցնծուն ու անպարագիծ բանաստեղծական տուն, քան Մ. Մեծարենցի «Տո՛ւր ինծի, Տէ՛ր...» քերթուածին վերջին եռատողը՝ համա՛կ բացառական (բայց արակա՛ն) հոլով.

Ճամբաներէն, ու գետերէն, ու դաշտերէն,
Անտառներէն, ու լեռներէն,ու ձորերէն,
Տանիքներէն, ու տուներէն,ու դուռներէն՝

Տո՛ւր ինծի, Տէ՛ր, ուրախութիւնն
անանձնական:

Խնդրեմ, վերարտադրեցէ՛ք որեւէ լեզուով: Մալարմէի aboli bibelot-ն չէ աւելի անհնարինը [illegible]: Ու դեռ ըսողներ կան, թէ քերթողութիւնը [illegible] է:

Ի՞նչ խօսք, վերոյիշեալ եւ այլ կէտեր չափ կարեւոր են հակառակ անոր որ, ըստ բոլոր գրախօսներու, ես արեւելահայերէն գրելով ալ գրեթէ արեւմտահայերէն եմ գրած: Այնպէս որ, վերադարձս մասնակի է միայն: Նոր կատարեալ Անառակ որդւոյն մեղայականին չի նմանիր:

Ահա՛: Հաւանութիւն չէ՞ք տար:

Հ.- Ինչո՞ւ: Կամքը ձերն է: Չէ՞ որ լեզուն ամենամեծ ազատութիւնն է գրողին:

Պ.- Շնորհակալ եմ:

■

Սիւնեաց աշխարհ

Այրեր ու ժայռեր, չոր, ինչպէս աքեր,
Որ կայծոռիկն իսկ, թւում է, կ'այրի,
Քարշեպներ գայթուն, քերծեր ահարեկ՝
Վհատութեան պէս, վիհերի ծայրին:

Նոյնիսկ քարայծի կպչտուն կճղակ
Ապառաժների փոշին չի խախտի·
Գուցէ լոկ քամին զանան ու կծղած
Կռունչի հունտեր ցանի ըստ բախտի:

Եւ ահա, ինչպէս սոսկումի քարտէզ,
Կրագիր բառեր քթթում են առկայծ·
«Անցո՛րդ, ահ, զգո՛յշ: Այստեղ մարդ կարծես
Արցունքի շիթ է, թարթիչից առկախ...»:

Ժայռեր մագլողի փորձութեան հոգո՞ց,
Թէ՞ անդունդների անզուսպ ներշնչանք:
Բայց նոյն քերծն է լոկ բառերն այս հեգող,
Նոյն քերծը, որին կառչել են նրանք:

Ամէն քայլի դէմ՝ նոր սահանք քարէ,
Նոր սպառնալիք ու ժայթք ժայռեղէն:
Կարծես թռչելով պարեխեց պարեխ,
Սակռեր, փրկուած, ճչում են.. Եղեւ՜...

«Եղեւ» է գոչում ծմակի ծերպից
Գահավէժ գետը՝ համակ շուարանք,
«Եղեւ» է շրջում ժայռարմատ ծփին,
Եւ ուրցը՝ վախի վերյուշը վրան:

Եւ սփինքսօրէն քայքայուն քերծեր
Մեկնում են կեանքի թնճուկ ու վարկած,
Միայն, ախ, զգո՜յշ... Այստեղ մարդ կարծես
Արցունքի շիթ է, թարթիչից առկախ:

Կ. Գ.

Զուզեց լսել, սակայն չըսի՞ ես իրեն,
Թէ ամէնէն ապահով տունը նորէն
Քերթուածն է, Երգը անտուն,
Երբ երկնային աղուէսադրոշմ ունիս դուն:

Զուզեց լսել՝ ա՜յլ ձայներու ունկնդիր,
Որ ոսկիի ունէին գոյն եւ պնդութիւն յակինթի...
Եւ ես ահա հռնդիւնն իր կը լսեմ
Թշուառական երկրի մը խոր հիւսիսէն,
Ուր մանրամաղ ձիւներդ քու, տէ՜ր Աստուած,
Արդէն վաղո՜ւց ոսկորներ են աղացած:

Բանաստեղծութիւն

Բանաստեղծութի՛ւն, բոցաշունչ քուրայ,
Ես էլ ուզեցի, եղեամը բարակ
Զորացընելով սալերից վրայ,
Վառնառել որպէս քարաղ ու բորակ:

Բանաստեղծութի՛ւն, մեղուային աղեղ,
Որ զոյգ ծառեր է շաղկապում մի պահ,
Ես էլ ուզեցի իմ միրգը քաղել,
Երբ նիւկ էր հակում պտղօրէն մի պարս:

Բանաստեղծութի՛ւն, քաղցրագո՜յն ժխտում
Ինքնահանութեան եւ ամենայնի,
Ես էլ ուզեցի, որ ծիլը փթթուն
Քո բացասման իսկ արմատից յառնի:

Բանաստեղծութի՛ւն, հող ու կաւ բրծուն,
Ես էլ ուզեցի, որ ջուրը զուլալ,
Մինչեւ տեղալը որպէս ջաղք ու ձիւն,
Նախ մէկով զտուի, միւսի մէջ ցոլայ:

Բանաստեղծութի՛ւն, լեռնալին խորունկ,
Վրան կապտածիր, բարակ սառցաշերտ,
Ուր ես էլ յախուռն ու բուքուկրունկ
Պարել ուզեցի ստուերների հետ:

Բանաստեղծութի՛ւն, բորբ արօսենի,
Ճիւղերում երկինք ու չուող սագեր:
Ես էլ ուզեցի, Սերկէյ Եսենի՛ն,
Սեւ դօդօշն ու ձիւն վարդը պսակել:

Ես էլ ուզեցի, ցանկացայ սաստիկ...
Ի՜նչ փոյթ, թէ հացըս կռնծեց հունտում.
Ինձ չէր յագեցնի ո՛չ մի այլ խորտիկ,
Օ, սուրբի բաղարջ, բանաստեղծութի՛ւն:

Ինտրա

Իրա՛ւ, որպէս կամքիդ հլու աղանդաւոր
Գուցէ հիմա լուռ աղօթեմ ես քեզ համար,
Ինչպէս հացի օթեկ բեկոր,
Աւետարանն անութիս տակ,
Քե՛զ, անհո՜ւն զոհ զոհերի մէջ իմ.անհամար,
Քե՛զ, իմ վերջի՜ն մեծ նահատակ:

Նռնիների մէջ մի հին հով կայ յուշակոծ,
Որ Սեւ ծով է բուրում, բուրգ, բանգ ու երկրաժեշտ:
Ամէն նռնի՝ լոյսի հոգոց
Եւ խոհերիդ վրայ խրուած խաւարէ շեշտ:

Արդէն քանի՜ տարի կանաչ, չոր, կանաչ, չոր
Խոտն է խշշում Սլիվանի կամուրջի մօտ·
Աա՛, միա՜կ ծրագաւոր,
Քո երազած յաւերժութիւնն հաց չէ՞ր հիմա
Թէկուզ այն մէկ հատիկ նռնենի
Ճառագայթի նշխարի դէմ,
Որ բաշխուեց քեզ անձրեւոտ մի առաւօտ...

Բայց քեզ համար թո՛ղ աղօթեմ ես, անութիս
Ու կրծքիս տակ աւետարանն իմ նախընտրած՝
Քե՛զ, Զրաքեա՛ն, Զրաքիտի՛ս,
Ինտրա՜, Ինտրա՜:

Ստուգիչ կշեռք

(Փոխան ինքնադատութեան)

Գիտեմ, թէ ինչպէս կ'ընթերցես դու ինձ,
Իմ կիրթ, բազմազբա՜ղ ժամանակակից...

Իմ բախտից /Աստուա՜ծ, մի՛ տար, որ անգամ
Չարի չար բախտով բախտաւոր դառնամ/
Մի օր կ'ուշանայ սաւառնակը քո,
Եւ դու սպասման սրահի մէջ գոց
Կը շրջես խոժոռ:
Դրսում կը տեղայ
Անձրեւը, գուցէ ձիւնը շափիւղայ:
Դու, անիծելով անձրեւ, մէգ ու ձիւն
Եւ նրանց պատճառ՝ մեր հայր Աստուծուն,
Յոգնած բախտակից մարդկանցից մռայլ
Եւ թղթախաղից՝ նամպրուկի վրայ,
Լուռ կը մօտենաս թերթի կրպակին·
Մախուած կը լինեն նոյնիսկ հին ու մին
Պարբերականներ՝ թերթեր ու հանդէս:
Յուցափեղկի մէջ տխուր կը դիտես
Ստուար պատի պէս փոր տռուած վէպեր,
Իւրաքանչիւրը՝ մէկ նամպրուկ զուտ բեռ:
Եւ ահա շքեղ շարքի մէջ նրանց,
Երկնաքերերի սլացքում կորած
Հին մատուռի պէս լուռ կը նայի քեզ
Գրքոյկն իմ՝ երկչոտ, ամաչաւոր, հեզ:

Կը զնես դժգոհ:
Վառնառողը ծեր
Կարծես թէ ուսից մի մեծ սար գցէր,
Կը շնչի թեթեւ, զի ի տես նրան
Արդէն անգարն (1) էր գրոհում վրան...

Կը զնես ու տեղ կ'որոնես ազատ:
Եւ մի գինովի զառանցանքից զատ,
Էովին կառչած խուլ բարձրախօսին՝
Կը թերթես գիրքըս՝ աւքըս քո մասին:
Աչքերիդ տակով տողերըս կ'անցնեն
Շարժանկարդուղքի պէս մեղմ տնքալէն:
Սկզբում ամէն «խրթին» խօսք ու բառ
Կը ներես դու ինձ մեծահոգաբար:
Բայց ահա տակաւ կը սկսես արդէն
Զայրոյթից եռալ, ինչպէս որմզդեղն (2)·
- Ի՛նչ, բանաստեղծն այս ուզում է, որ ես
Գրպանս «Հայկազեա՞ն» կրեմ դեղի պէս:
Թէ Երեւանում այս լեզուով խօսես,
Կ'ասեն· «Ա՛յ գեաղա, նո՞ւժելի Հայ ես...» (3):

Յանկարծ թռիչքիդ թիւը կը լսես:
Արտորանքիդ մէջ չես յիշի, որ ես
Սահել եմ, ընկել նստարանիդ տակ,
Ինչպէս նմռթկուած, հին, անպէտք տոմսակ:

Շնորհակա՜լ եմ քո սաւառնակից,
Ի՛մ հայրենակից, ի՜մ հայրենակից...

---

(1) Անգար - դլոււխ ցաւ:
(2) Որմզդեղն - հիւսիսային եղջերու (Ֆր. élan):
(3) Գեաղա - (պարս.) - լակոտ:
Նո՞ւժելի - (նէուժե՞լի) - (ռուս.) - միթէ՞, իսկապէ՞ս:

Imprimé sur les Presses du Journal «HARATCH» — 83, Rue d'Hauteville - 75010 Paris Commission Paritaire: N° 55935