

ՖՐԻՏՈՒՆ ԶԻՅՁԷ

ՈՂԲԵՐԳՈՒԹԵԱՆ
ԾՆՈՒՆԴԸ

Թարգմանություն՝ Մարկ. Նշանեան

Կու տանք հոս թարգմանաբար Ֆ. Նիցչեի «Ողբերգութեան ծընունդը» գործին 1-10 գլուխները (գիրքը կը բաղկանայ ընդամենը 25 գլուխներէ)։ Այդ գործը լոյս տեսած է 1872-ին, Լայպցիկի մէջ, «Ողբերգութեան ծնունդը, երաժշտութեան ոգիէն» ամբողջական խորագրով։ 2րդ հրատ.՝ 1874, 3րդ հրատ.՝ 1886։ Երրորդ հրատարակութեան մէջ՝ ենթախորագիրը նոյնը չէ, քանի որ Նիցչէ ջնջած է «Երաժշտութեան ոգիէն»ը, եւ անոր տեղը դրած՝ «Հելլենականութիւն եւ յոռետեսութիւն»։ Այդ հրատարակութեան առիթով՝ Նիցչէ գրած է նաեւ յառաջաբան մը, «Ինքնաքննադատութեան փորձ մը» վերնագրով։ Յառաջաբանը հոս մէկ քով ձգած ենք։ Զանց առած ենք նաեւ Ռիչարտ Վակնէրին ուղղուած ձօնը։

Հետեւեցանք մեր թարգմանութեան համար Նիցչեի Ամբողջական Գործերու վերջին (եւ հաւանաբար ալ՝ վերջնական) հրատարակութեան (Պերլին, Տը Կրիւթէր, որուն մօտ «Ողբերգութեան ծնունդը» պարունակող հատորը լոյս տեսաւ 1972-ին)։ Հոս ամէն չըջանի անտիպներն ու տարբերակները հրատարակուած են նոյն չըջանի գործերէն ետքը, իբր ծանօթութիւն եւ յաւելուած։ Զանոնք գործածեցինք ցանցառ կերպով միայն. յետագային լոյս տեսնելիք ուսումնասիրութեամբ մը պիտի ակնարկենք աւելի հանգամանօրէն այդ անտիպներուն, եւ պիտի անդրադառնանք Նիցչեի թարգմանութեան յարուցած հարցերուն մասին։ Այդպիսի անդրադարձ մը անհրաժեշտ է, որովհետեւ ամէն թարգմանութիւն կ'որդեգրէ յատուկ ոճ մը ու կը հիմնուի թարգմանական ընտրութիւններու եւ որոշումներու վրայ։ Փիլիսոփայական գրութիւններու պարագային, ասոնք կը կարօտին պատճառաբանուած արդարացումի, առնուազն՝ լուսաբանութիւններու։ Հոս կը բաւականանանք սակայն «մերկ» թարգմանութիւնը ներկայացնելով, աւելցնելով միայն բացատրական ծանօթութիւններ եւ «բառարան» մը։ Ծանօթութիւններ եւ բառարան անհրաժեշտ օժանդակներ են, եթէ կ'ուզենք որ մեկնողական ընթերցում մը կարենայ հիմնը խլ թարգմանութեան վրայ։ Ընդհանուր ներածութիւնը կը վերապահենք այլ առիթի։ Հոն պիտի բացատրենք մեկնողական ընթերցումին եւ թարգմանական արարքին յարաբերութիւնը եւ անչըջանցելիութիւնը։ Կը դնենք «մտածող» թարգմանութեան մը պահանջը։

Նիցչեի գիրքը կը բաժնուի, առաջին ակնարկով, երեք մասերու։ Առաջինը մինչեւ 10րդ գլուխ՝ կը ներկայացնէ Դիոնիսեանի եւ Ապողոնեանի զլխաւոր յղացքները եւ կը քննէ յունական բանաստեղծութեան եւ դիւցազնիւրգութեան աշխարհը այդ յղացքներու կիրարկումով։ Այս բաժինը կը յանգի Ողբերգութեան ծնունդի հար-

ցին, Դիոնիսոսին ուղղուած ծէսերէն ու տօնակատարութիւններէն: Հոս քննարկուած ողբերգականերն են՝ Էսքիլէս եւ Սոփոկլէս, ու զլիսաւոր հարցը վստահաբար՝ ողբերգական դասի (քորոսի) նշանակութիւնն է: 11րդ գլուխէն սկսեալ՝ Նիցչէ կ'անցնի Ողբերգութեան եւ ողբերգական ոգիի անկումին նկարագրութեան եւ մեկնաբանութեան: Եւրիպիդէսի եւ սոկրատեան «գիտականութեան» ազդեցութեան ընդմէջէն ինչ որ կը զարգանայ այդ ձեւով՝ արդիական աշխարհի զլիսաւոր ձգտումներու քննադատութիւնն է: Երրորդ բաժնին մէջ վերջապէս՝ Նիցչէ կը ներկայացնէ Վալկնէրի օփերան իբրեւ հին յունական ողբերգութեան ոգիին վերածնունդը արդիական Գերմանիոյ մէջ, իբրեւ Դիոնիսոսի եւ Ապոլլոնի յաւիտենական պայքարին մէկ նոր ցայտքը, կոչուած «գերմանական էութիւնը» արթնցնելու եւ նորոգելու:

Թարգմանութիւնը կեցնելով 10րդ գլուխին՝ կեդրոնացած եղանք Դիոնիսոս-Ապոլլոն պայքարին եւ քորոսի հարցին վրայ:

ՈՂԲԵՐԳՈՒԹԵԱՆ ՄՆՈՒՆԴԸ

Գլուխ 1.....	259
Գլուխ 2.....	264
Գլուխ 3.....	268
Գլուխ 4.....	271
Գլուխ 5.....	275
Գլուխ 6.....	281
Գլուխ 7.....	285
Գլուխ 8.....	290
Գլուխ 9.....	297
Գլուխ 10.....	303
Ծանոթություններ.....	309
«Բառարան».....	321

Ո Ղ Բ Ե Ր Գ ՈՒԹ Ե Ա Ն

Ծ Ն ՈՒ Ն Դ Ը

1

Շատ քան շահած պիտի ըլլամք ի նպաստ գեղագիտութեան, հասնելով ո՛չ միայն տրամամաքանական քափանցողութեամբ, այլևս ներհայեցողական անմիջական վստահութեամբ, այն իրողութեան՝ թէ արուեստի զարգացումը կապուած է ապողոնեանի եւ դիոնիսեանի երկուութեան, ինչպէս սերնդագործութիւնը՝ սեռերու երկուութեան, ասոնց յարատեւ պայքարին ու միայն պարբերական հաշտութեան ընդմէջէն: Ապողոնի եւ Դիոնիսոսի անունները փոխ կ'առնենք Յոյներէն, որոնք արուեստի իրենց ըմբռնումին խորիմաստ գաղտնագիտութիւնը բանիմացին կը տրամադրեն ո՛չ անշուշտ յղացմանով, այլ իրենց դիցակաճառի յատկապէս յստակ կերպաւորումներով: Ապողոնին եւ Դիոնիսոսին, այսինքն Յոյներուն մօտ արուեստի երկու աստուածներուն յղուելով՝ կը գիտակցինք յունական աշխարհին մէջ գոյացող ահաւոր հակադրութեան մը: Հակադրութիւնը կը վերաբերի ե՛ւ ծագումին, ե՛ւ յանգակէտին. իրարմէ կը բաժնէ ապողոնեան ծագում ունեցող կերպարուեստը մէկ կողմէ, ու միւս կողմէ՝ երաժշտութեան անկերպար արուեստը, որ Դիոնիսոսինն է: Երկու մղումներ, այդքան տարբեր մէկը միւսէն, զուգահեռաբար կ'ընթանան այսպէս, յանախ բացայայտ երկատրոհումով, զիրար գրգռելով մշտանորոգ ու հետզհետէ աւելի ուժեղ ծնունդներու ի խնդիր, այդ ծնունդներուն մէջ յաւերժացնելու համար պայքարը իրենց հակադրութեան, զոր «արուեստ» քառը, թէեւ երկուքին հասարակաց, երեսութեայէս միայն կը կամրջէ. մինչեւ որ վերջապէս հելլենական «կամք»ին բնագանգական մէկ հրաշագործ արարումով՝ զուգուած երեւին, եւ այդ զուգաւորումէն ծնունդ տան ատտիկեան Ողբերգութեան, այսինքն արուեստի մը որ նոյնքան դիոնիսեան է, որքան ապողոնեան:

Այս երկու մղումները աւելի ընտանի դարձնելու միտումով, մտածեմք զանոնք պահ մը իբրեւ իրարմէ բաժնուած *հրազի* եւ *արբշտանքի* գեղարուեստական աշխարհները: Բնախօսական երկու երեւոյթներուն միջեւ նշմարելի է ի հարկէ այդ նոյն հակադրութիւնը, որ կայ ասողոնեանի եւ դիոնիսեանի միջեւ: Երագին մէջ է առաջին հերքին որ կը ներկայանան, Լուկրէսի պատկերացումին համաձայն, հոյապանծ աստուածներու կերպարները մարդոց հոգիներուն առջեւ⁽¹⁾: Երագին մէջ է նոյնպէս, որ մեծ արձանագործը գերմարդկային էակներու հմայիչ յօրինուածքը կը տեսնէր: Ու եթէ հեղինական բանաստեղծին հարց տրուէր քերթողական յղացումի գաղտնիքներուն մասին, պիտի յիշէր ան իր կարգին երագը, ու պիտի փոխանցէր նոյն ուսուցական աւանդը, զոր կը գտնեմք Հանս Զաֆսի Վարպետ-Երգիչներուն մէջ.

Բարեկա՛մ, այդ իսկ է քերթողի գործ
Որ ան իր երագը մեկնէ ու նշէ.
Հաւատա, նշմարտագոյն ցնորքը մարդուս
Իր աչքին կը բացուի երագի մէջ.
Բանարուեստն ու ամէն քերթողականի
Ո՛չ ինչ են քան երագի մեկնութիւն:

Երագի աշխարհներուն արտադրութեամբ՝ ամէն մարդ լման արուեստագէտ մըն է: Այդ աշխարհներու գեղեցիկ երեւութականութիւնը նախադրեալը կը հանդիսանայ համայն կերպարուեստին, եւ նոյնիսկ ասկէ զատ (ինչպէս պիտի տեսնուի աւելի անդին) բանաստեղծութեան մէկ կարեւոր մասին: Մեր վայելածը կերպարի անմիջական ըմբռնումն է, որով բոլոր ձեւերը կը խօսին մեզի ու անտարբեր կամ զանցառելի բան չի մնար: Բայց երագի իրականութեան ամենակենսալից պահուն իսկ, անոր երեւութականութեան նշուլոտ ներգարգացումը ունիմք տակաւին: Ի՛մ փորձառութիւնս գտնէ՝ այդ է: Փորձառութիւն մը, որուն յանախակութիւնն ու բնականութիւնը պարզելու համար՝ կրնայի բազմաթիւ վկայութիւններ բերել, բանաստեղծներու յայտարարութիւնները ոգեկոչել: Իրականութիւն մը կայ, որուն մէջ կ'ապրինք ու կանք. եւ սակայն իմաստասէրը ասոր տակ պահուած ուրիշ իրականութիւն մը կը նախգգայ, այնպէս որ իրեն համար՝ իրականութիւնն ալ երեւութական բան մըն է: Մարդերն ու իրերը մերք իբր գոտ ուրուականներ կամ երագային կերպարներ տեսնելու այս ձիրքը Շոփընհաուրըի աչքին՝ իմաստասիրական կարողութեան յատկանիշն է: Արդ, ինչպէս իմաստասէրը կը վարուի գոյութեան իրականութեան հետ, նոյնպէս ալ գեղարուեստով յուզ-

տող մարդը՝ երազի իրականության հետ: Կը դիտէ՝ նշգրտութեամբ եւ հանդիմանալով, որովհետեւ երեւցող պատկերներէն կը հանէ կեանքի մեկնութիւն մը, եւ պատահարներուն ընդմէջէն կը մարգուի կեանքին համար: Համայնական ըմբռնողութեամբ կատարուած այս փորձառութիւնը չի սահմանափակուիր նաեւ հանելի ու բարեմպաստ պատկերներուն. ամէն ինչ կը տողանցէ իր առջեւ՝ լուրջը, խռովիչը, տխուրը, մթագիւնը, խափանուած ըլլալու յանկարծական զգացումները, պատահականութեան չար խաղերը, անձկալի սպասումները, կարն խօսքով՝ կեանքի ամբողջ «աստուածային կատակերգութիւնը», դժոխքն ալ մէջը. ու չի տողանցէր իբրեւ շուքերու թատրոն մը միայն — քանի երագողը կ'ապրի, իր տառապանքով կը մասնակցի այդ տեսարաններուն. բայց չի տողանցեր նաեւ առանց այն թեթեւ ու անցողակի տպաւորութիւնը ձգելու, թէ երեւութեանն հետ է որ գործ ունիմք: Ոմանք ինծի պէս պիտի յիշեն թերեւ, թէ երազի վտանգներուն եւ սարսափներուն մէջ ինքզինք քաշելովու ձեռով՝ յաջողած են պոռալ իրենք իրենց. «Երազ մըն է, կ'ուզեմ որ շարունակէ»: Լսած եմ նոյնիսկ, որ որոշ անձեր ի վիճակի են երեք գիշեր շարունակաբար, կամ ասկէ ալ աւելի, միեւնոյն երագին հետեւութիւնը երկարագելու: Այս իրողութիւնները յստակ կերպով կը փաստեն, թէ մեր ամենախոր էութիւնը, մեր բոլորին հասարակաց ենթահողը ինքն իր մէջ կը կատարէ երագին փորձառութիւնը, խորունկ հանդիման ու գուարթ անհրաժեշտութեամբ:

Երազի փորձառութեան այդ գուարթ անհրաժեշտութիւնը Յոյներու կողմէ արտայայտուել է Ապոլոնի կերպարով, քանի որ Ապոլոնը, կերպաւորական ուժերու աստուածը, միեւնոյն ատեն՝ նախագուշակ աստուածն է: Իր անունին արմատական առումով՝ «նառագայթափայլ»ն է ան, լոյսի աստուածութիւնը ⁽²⁾, ու կը տիրապետէ նաեւ երեւութեան մերաշխարհին գեղեցիկ երեւութականութեան վրայ ⁽³⁾: Բարձրագոյն նշմարտութիւնը, յիշեալ վիճակներու կատարելութիւնը — հակադրուած՝ պակասաւոր ձեւով հասկնալի տուրնջեան իրականութեան —, հետեւաբար՝ բունի ու երազի ընթացքին բուժող, օգնական բնութեան մը խոր գիտակցութիւնը. ասոնք բոլորը միասին խորհրդանշական նմանաբանութիւնը կը հանդիսանան ⁽⁴⁾ բանդագուշակական կարողութեան ⁽⁵⁾, եւ ընդհանուր առմամբ՝ արուեստներուն, որոնք կեանքը կարելի կը դարձնեն եւ արժանի ապրուելու: Բայց այդ փափուկ գիծն ալ, գոր երագային պատկերը պէտք է անցնի անտագին ազդեցութիւն մը չունենալու համար (հակառակ պարագային՝ երեւութեանը պիտի խաբէր մեզ, իբրեւ հում իրականութիւն մերկայանալով), չէր կրնար իր կարգին

բացակայ ըլլալ Ապոդոնի պատկերէն. այսպէս կը բացատրուին կերպարուեստի աստուծոյ միւս յատկանիշները՝ չափաւոր սահմանափակումը, բիրտ յոյգերէն ազատագրումը, զգաստալից անդորրութիւնը: Իր աչքը պէտք է ըլլար «արեգակնային», իր ծագումին համաձայն: Նոյնիսկ երբ այդ աչքը իր գայրոյթը կը փայլատակէ, նոյնիսկ երբ չարաբաստիկ ձեւով կը դիտէ, անոր վրայ կը յամենայ գեղեցիկ երեսութեանութեան օծումը: Այնպէս որ Ապոդոնին համար շեղակի իմաստով կ'արժէ Շոփընհաուըրին ըսածը Մայաի քողէն յափշտակուած մարդուն մասին («Աշխարհը իբրեւ կամք եւ վերկայացում», Ա, էջ 416). «Ինչպէս իր մակոյկին մէջ նստած նաւաստին, սպառնալից ծովէն շրջապատուած, բարձրացող ու գահավիժող ջուրերու զանգուածներուն անձնատուր, կրնայ վտիտ նաւակին վստահիլ իր կեանքը, նոյնպէս՝ տառապանքներու աշխարհի մը մէջ նետուած անհատը ապահով է, Principium individuationis-ին վստահելով: Այո՛, Ապոդոնին վերաբերեալ կարելի է ըսել, թէ անհատականացման սկզբունքին վրայ այս անդրդուելի վստահութիւնը եւ անկէ յափշտակուող մարդուն հանգիստ նայուածքը ի՛ր մէջ կը գտնեն իրենց կատարելագոյն արտայայտութիւնը: Մարդ պիտի ուզէր մինչեւ իսկ Ապոդոնը ի՛նքն՝ անհատականացման սկզբունքին աստուածային հոյակապ պատկերը նկատել, որուն շարժումովն ու նայուածքին ընդմէջէն՝ «երեսութեան»ի ամբողջ հանդիման ու իմաստութիւնը, ամբողջ գեղեցկութիւնը նաեւ, խօսուն կը դառնան մեզի:

Նոյն հատուածին մէջ, Շոփընհաուըր կը նկարագրէ մարդս պաշարող ահաւոր *սարսափը*, երբ յանկարծ կը մոլորի ան երեսութիւն նամաչումը պայմանաւորող ձեւերուն առջեւ ⁽⁷⁾, տեսնելով որ հիմնաւորութեան սկզբունքի ⁽⁸⁾ որեւէ մէկ կերպարանք կը թուի բացառութիւն մը կրել: Եթէ այդ ահին ու սարսափին կցելու ըլլանք այն հեշտախառն հմայքը, որ անհատականացման սկզբունքի նաթոտումով՝ կը բարձրանայ մարդուն եւ նոյնիսկ բնութեան ամենագաղտնի խորքերէն, այն ատեն՝ կարելիութիւնը ստեղծած կ'ըլլանք դիոնիսեանի էութեան վրայ ակնարկ մը նետելու: Արբշտանքի նմանաբանութեամբ՝ ա՛յլ անլի մօտիկ պիտի դառնայ հիմա ան մեզի: Դիոնիսեան յոյգերը – որոնց սաստկացումով՝ եմքակայականը կ'առաջնորդուի դէպի անհետացում, մինչեւ ամբողջական ինքնամոռացում – կ'արթննան թէ՛ քմրեցուցիչ ըմպելիներու ազդեցութեամբ (սկզբնական շրջաններու մարդիկն ու ժողովուրդները բոլորն ալ օրհներգութիւններով կը խօսին ասոնց մասին), թէ՛ ալ գարնան ամեհի մօտեցումին առթիւ, որ հեշտալի

Քափանցումով կը համակէ համայն բնութիւնը: Գերմանական միջնադարուն եւս՝ նոյն դիոնիսեան ուժերու իշխանութեան տակ կը գտնուէին այն հետզհետէ անոդ թափորները, որոնք երգով ու պարով վայրէ վայր կը դեգերէին: Սուրբ Յովհաննէսի եւ Սուրբ Ֆայթի այդ պարախումբերուն մէջ կը վերագտնենք Յոյներու քակոսեան դասերը, որոնց նախապատմութիւնը Փոքր Ասիայէն անցնելով՝ կ'երկարի մինչեւ Բաքելոն եւ իր շուայտալից Ասֆեանքը: Մարդիկ կան, որոնք այդպիսի երեսոյթներէ հեռու կ'ուզեն մնալ, ինչպէս «Ժողովրդական հիւանդութիւններ»է, եւ այս՝ փորձառութեան պակասի կամ պարզ քթամտութեան պատճառով: Իրենց անձին առողջութեան զգացումովն առկուն, ծաղրական կամ պախարակող արտայայտութիւններով կը մօտենան այդ երեսոյթներուն: Խեղճերը չեն անդրադառնար, թէ որքա՛ն ուրուականային եւ մահագոյն հանգամանք կրնայ ներկայացնել իրենց «առողջութիւն»ը, երբ դիոնիսեան խանդակաթներու կայծկլտուն, եռուն կենսաւետութիւնը կ'անցնի իրենց կողքին:

Դիոնիսեան դիւքանքով, մարդոց միջեւ աղերսը չէ՛ միայն որ կը վերահաստատուի. բնութիւնն ալ, այլապէս օտարացած, թշնամացած կամ լուծի տակ պահուած, կը տօնէ վերստին իր հաշտութիւնը իր որդիին՝ մարդուն հետ: Երկրագունդը ինքնաքերաքար կ'աւանդէ իր դահամունքները, եւ գիշատիչ կենդանիները խաղաղութեամբ կը մօտենան ժեռափունքներուն եւ ամայքներուն: Դիոնիսոսի յոպակը ծաղիկներով ու դափնեպսակներով կը յորդի, եւ իր լուծին տակէն կ'անցնի ընծառիւծն ու վագրը: Պէթհովէնի «Ուրախութեան» յաղթերգը նկարի մը վերածեցէ՛ք, ու երեւակայութեամբ ետ մի՛ մնաք, նոյնիսկ երբ միլիոնաւոր անձեր ահաբեկած՝ փոշիին մէջ ընկղմին՝ այդ ձեւով՝ կրնաք դիոնիսեանին մօտենալ: Այդ պահուն՝ ազատ է ստորկը, այդ պահուն՝ կը ցնդին բոլոր կարծրացած, թշնամական սահմանափակումները, որոնք մարդոց միջեւ հաստատուած են անձկութեան, կամայականութեան, կամ «անպատկառ նորոյթ»ի մը պատճառաւ ⁽⁹⁾: Այդ պահուն՝ աշխարհներու ներդաշնակութեան աւետիսով, ամէն մէկը իր նմանին հետ ո՛չ միայն միացած կը զգայ ինքզինք, հաշտեցեալ, միախառնուած, այլեւ կը զգայ ինքզինքը համայն ⁽¹⁰⁾, ինչպէս թէ Մայաի բոլը պատռուած ըլլար, եւ անկէ մնային ցնցոտիներ միայն, խորհրդալից սկզբնական Համայնին առջեւ ծածանող: Մարդը, երգով ու պարով, կ'երեւայ իբրեւ բարձրագոյն համայնութեան մը անդամը. մոռցած է քալելն ու խօսիլը. պարելով պիտի բարձրանայ ու թո՛ւ օգնելուն մէջ: Իր շարժումներէն յայտնուածը՝ կախարդական վերացումն է: Ինչպէս

հիմա անասունները կը խօսին, ինչպէս հողը կաթ ու մեղր կ'արտադրէ, նոյնպէս ալ՝ մարդէն գերբնական երանգաւորումով բան մը կը քնդայ — աստուած է դարձած, ի՛նքն է որ հիմա այսպէս հմայուած ու վերացած կը դեգերի, ինչպէս երազներուն մէջ տեսած էր աստուածներուն դեգերիլը: Մարդը դադրած է արուեստագէտ ըլլալէ. ի՛նքն է այլեւս արուեստի գործը: Ամբողջ բնութեանէն բխող այդ ուժը, որ կ'ուղղուէր արուեստին, կը յայտնագործուի հոս, արբշտանքի սարսափներուն մէջ, սկզբնական Համայնի բարձրագոյն հեշտանքին ու գոհացումին ի խնդիր: Ազնուագոյն ձայներանգը, ամենէն քանկագին մարմարը՝ մարդը հոս կը խմորուի ու կը ֆանդակուի, եւ դիոնիսեան աշխարհներու արուեստագէտին մուրճի հարուածներուն հետ՝ կը քնդայ ելեւսիսեան խորհրդակոչը. «Կը տապալի՞՞, միլիոնաւորներ: Աշխա՛րհ, ունի՞ս աղօտ զգացումը քու ստեղծիչիդ»:

2

Ապողոնեանը եւ իր հակադիր եզրը՝ դիոնիսեանը նկատի առինք մինչեւ հիմա իրրեւ գեղարուեստական ուժեր ⁽¹⁾, որոնք բնութեանէն կը բխին *առանց արուեստագէտի մը միջամտութեան*, եւ որոնց միջոցաւ բնութեան գեղարուեստական մղումները ուղղակի եւ անմիջապէս իրենց գոհացումին կը հասնին. նախ իրրեւ երազի պատկերներու աշխարհը, որուն կատարելութիւնը որեւէ կապ չունի անհատին մտաւորական մակարդակին կամ գեղարուեստական զարգացումին հետ. յետոյ՝ իրրեւ արբշտալի իրականութիւն, որ իր կարգին՝ ուշադրութիւն չ'ընծայեր անհատին, եւ կը փորձէ նոյնիսկ անհատականութիւնը ջնջել ու գայն միութեան միսքիւ գզացումով մը փրկագործել ⁽²⁾: Այս անմիջական վիճակները բնութեան գեղարուեստական վիճակներն են: Ասոնց դէմ յանդիման՝ ամէն արուեստագէտ «ընդօրինակող» մը կ'ըլլայ ⁽³⁾. Եթէ ապողոնեան արուեստագէտ է, ընդօրինակուածը երազային վիճակն է, իսկ եթէ դիոնիսեան արուեստագէտ է՝ արբշտանքի վիճակը: Երրորդ կարելիութիւնը, ինչպէս յունական Ողբերգութեան պարագային, միաժամանակ արբշտանքի եւ երազի արուեստագէտ ըլլալն է: Այս վերջինը պէտք է երեւակայել իրրեւ այն մէկը, որ դիոնիսեան զգլխանքին ու միսքիֆական ինքնանշատութեան անձնատուր՝ կը տապալի մեկուսացած, խանդակաթ դասերէն անդին, եւ այդտեղ՝ երազի ապողոնեան ազդեցութեան ներքեւ իր իսկ վիճակը, այսինքն՝ աշխարհի կորիզային խորքին հետ իր միութիւնը, յայտնուած կը տեսնէ *երազի նմանաբանական պատկերով մը*:

Ասոցիացիոն հակադրություններու ձեռով տրուած ընդհանուր նախադրեալներն էին: Կրնամք հիմա Յոյներուն անցնիլ, տեսնելու համար, թէ ո՞ր չափով եւ մինչեւ ո՞ր աստիճանը իրենց մօտ զարգացած էին բնութեան յատուկ այդ գեղարուեստական մղումները: Այդ ձեռով ի վիճակի կ'ըլլամք աւելի խոր կերպով հասկնալու եւ արժեւորելու յոյն արուեստագէտին յարաբերութիւնը իր «սկզբնապատկեր»ներուն հետ⁽⁵⁾, Արիստոտելի արտայայտութեամբ՝ յոյն արուեստագէտին մօտ «բնութեան ընդօրինակութիւնը»⁽⁶⁾: Հակառակ անոր որ Յոյները շատ բան գրած ու պատմած են երազի շուրջ, հաւանականէն անդին չենք կրնար անցնիլ, երբ կ'ուզենք Յոյներու երազներուն մասին խօսիլ: Թէեւ այդ հաւանականն ալ շատ հեռու պիտի չըլլայ իրականութենէն: Հաստատելով իրենց աչքին կերպընկալ կարողութիւնը, անհաւատալիօրէն յստակ ու որոշ, հաստատելով նաեւ գոյներու իրենց պայծառ ու ճշգրիտ զգացողութիւնը, մարդ չի կրնար չհետեւցնել իրենց երազներուն համար ալ՝ գիծերու եւ յատկագիծերու, գոյներու եւ խմբաւորումներու տրամաբանական յաջորդականութիւն մը, ինչպէս չի կրնար չենթադրել իրենց լաւագոյն բարձրագոյն դակներու օրինակով՝ տեսարաններու շարունակականութիւն մը, իրենցմէ ետքը հասած բոլոր սերունդներուն ամօք մերշնչելու աստիճան: Այդ գիծերու, գոյներու, տեսարաններու կատարելութիւնը պիտի արտօնէր մեզ, եթէ բաղդատութիւն մը հոս թոյլատրելի է, երազող Յոյները իբրեւ Հոմերոսներ ներկայացնել, եւ Հոմերոս՝ իբրեւ երազող Յոյն մը: Ինչ որ շատ աւելի խոր համեմատութեամբ մը արդարանալի է, քան թէ երբ արդի մարդը իր երազներու կապակցութեամբ՝ կը համարձակի ինքզինքն Շեքսպիրին հետ բաղդատել:

Հակադարձաբար՝ հաւանականութիւն չէ միայն այս անգամ, երբ ըսենք որ հսկայ խրամատ մը իրարմէ կը բաժնէ դիոնիսեան Յոյները եւ դիոնիսեան բարբարոսները: Հին աշխարհի բոլոր ծագերուն — մօրը հոս մէկ քով պիտի ձգենք —, Հոմէն մինչեւ Բարեւոյն, կրնամք ապացուցել դիոնիսեան տօնակատարութիւններու գոյութիւնը. ասոնց տիպարը սակայն յունական տօնակատարութիւններու տիպարին կը համեմատուի այնպէս ինչպէս սատիրը (որուն անունն ու յատկանիշները կու գան քաղէն՝ նոխազէն) քուն ինքն՝ Դիոնիսոսին: Գրեթէ ամէն տեղ, այդ տօներու կեդրոնին, սեռային սանձարձակութիւնը կար, որուն ալիքներուն հոսումը կը զանցէր ամէն տեսակի ընտանեկան իսկութիւն եւ ասոր պատկանելի սկզբունքները: Բնութեան ամենավայրենի անասնութիւնները հոս շղթայագերձ՝ ազատ ասպարեզ կը գտնէին, մինչեւ այդ նոդկալի խառնուրդը հեշտամէքի ու վայրագութեան, որ միշտ ալ երեւցած է ինձ իբր «վիուկներու» իսկական

«դեղ»ը: Այդ տոնակատարութիւններու տեղագին յոյգերուն ծանօթին Յոյները, քանի որ իրենց երկիրը բաց էր անոնց առջեւ, ցամաքի ու ծովու բոլոր մամբաներով. բայց իրենք երկար ատեն՝ պաշտպանուած մնացին անկէ, շնորհիւ Ապողոնի կերպարին, որ հոս՝ իր համայն հպարտութեամբ կը կանգնէր, ու Մեդուսային գլուխը կը ցցէր այդ կոշտ, այդ ծամածուռ դիոնիսեան ուժին դէմ, ամենէն վտանգաւոր ուժը, որ յայտնուած ըլլար երբեւիցէ: Ապողոնի փառապանծ, պատկառազոր կեցումովը յաւերժացաւ դորիական արուեստին մէջ: Կացութիւնը սակայն դարձաւ մտահոգիչ, եւ դիմադրութիւնը նոյնիսկ՝ անկարելի, երբ վերջապէս՝ հելլենական խորագոյն արմատներէն իրենց մամբան շինեցին նոյնաման մոլումներ. այն ատեն՝ դելփեան աստուծոյ ազդմունիքը սահմանափակուեցաւ իր գօրաւոր հակառակորդին ձեռքերէն քնաջնջման գէնքերը հտ առնելու դերին, շնորհիւ ժամ առաջ կնքուած հաշտութեան մը: Այս հաշտութիւնը ամենէն կարեւոր պահն է յունական ծեսի պատմութեան մէջ. ուր որ տանին մեր նայումովը, այդ դէպքին յեղումները տեսանելի են: Երկու հակառակորդներու միջեւ հաշտութիւն մըն էր, ուր խիստ կերպով կը ճշդորոշուէին այդ վայրկեանէն սկսեալ երկուքին կողմէ յարգուելիք սահմանները, եւ ուր կը վնասէր ընծաներու պարբերական փոխանակութիւնը: Խորքին մէջ՝ խրամատը չէր կամրջուած: Բայց եթէ քննելու ըլլամք հիմա, թէ ի՞նչ ձեւով յայտնագործուեցաւ դիոնիսեան ուժը այդ կնքուած հաշտութեան ճնշումին ընդմէջէն, Յոյներու Բակֆոսասոներուն մէջ կը նկատենք նոր նշանակութիւն մը, որ կը գատորոշէ զանոնք բարեխոնական Սաֆեանքէն, ուր մարդը կը վերադառնար վագրի ու կապիկի մակարդակին: Այդ նոր նշանակութեան համաձայն, յունական տօները աշխարհի փրկագործման տօներ կ'ըլլային, եւ այդ օրերը՝ այլափոխման օրեր: Բնութիւնը հոս՝ միայն կը հասներ իր գեղարուեստական ցնծութեան. անհատականացման սկզբունքի պատուածքը հոս՝ միայն կը դառնար գեղարուեստական երեւոյթ⁽⁸⁾: Վիուկներու նողկալի դեղը, հեշտանքի ու վայրագութեան խառնուրդը, անգոր էր այլեւս հոս. միակ բանը որ կը յիշեցնէր զայն — ինչպէս փրկարար դեղը կը յիշեցնէ մահացու թոյնը —, դիոնիսեան խանդակաբներու յոյգերուն մէջ նշմարելի երկուութիւնն էր, այդ հրաշալի ձուլումովը, այդ երեւոյթը որուն համաձայն ցաւերը հանդիս կ'արթնցնեն, ցնծութիւնը՝ մարդուն կուրծքէն տառապալից ձայներանգներ կը պոկէ: Բարձրագոյն ուրախութեան պահուն՝ կը լսուի սարսուլի պոռչտուիք, կամ անվերադարձ կորուստին պատմաւոր կարօտալի ողբը: Յունական տոնակատարութիւններուն ընթացքին երեւան եկածը բնութեան մէջ գոյացող այսպէս ըսուած՝ զգացական գիծ մըն էր,

ինչպես թէ բնութիւնը ողորար ու հառաչէր անհատներուն ծնունդ տուող իր կոտորակումին պատճառաւ: Այդպիսի կրկնակ տրամադրութեամբ մը օժտուած էին խանդակաթները, եւ անոնց երգը, անոնց շարժումներու լեզուն նոր, անիմաց բաներ էին Հոմերոսի աշխարհին մէջ: Դիոնիսեան երաժշտութիւնն էր մասնաւորաբար, որ վախ ու սարսափ կը յարուցանէր: Ճիշդ է որ երաժշտութիւնը երեւութապէս ծանօթ էր Յոյներուն իբր պառլոմենան արուեստ, բայց ծանօթ էր նշգրտօրէն ըսուած՝ իբր կշռոյթի ակելոժութիւն, որուն կերպարանաւոր ոյժը կը զարգացուէր պառլոմենան վիճակներու ներկայացման ի նպաստ: Ապոլոնի երաժշտութիւնը հնչիւններով կազմուած դորեան ճարտարապետութիւն էր, բայց զայն կազմող հընչիւնները հագիւ կը նշանակուէին, փանդիոն յատուկ ձեւովը: Ինչ որ գգուշութեամբ հեռու կը պահուէր այդպէս՝ դիոնիսեան երաժշտութեան եւ ընդհանրապէս՝ ամէն երաժշտութեան բուն նկարագիրը կազմող տարրն էր, հնչիւնին ցնցող բրտութիւնը, մեղեդիին միաւորական հոսքը, եւ դաշնակութեան իրապէս անբաղդատելի աշխարհը, իբրեւ պառլոմենանին հետ անաղբիւս տարր: Դիոնիսեան Օրիներգութեան⁽⁹⁾ մէջ՝ մարդը իր խորհրդանշական կարելիութիւններուն բարձրագոյն կէտին հասած էր. ատկէ առաջ երբեք չզգացուած, երեւան չեկած բան մը իր նամբան կը փնտռէր այդտեղ դէպի դուրս, բան մը որ Մայայի փողին ջնջումն էր, համայնութիւնն էր, իբր մարդկային ցեղի ու բնութեան իսկ՝ հանճարը: Արդ, բնութեան էութիւնը խորհրդանշականօրէն միայն կրնայ արտայայտուիլ: Այնպէս որ խորհրդանշաններու նոր աշխարհ մը անհրաժեշտ է, եւ ամենէն առաջ՝ մարմնի ամբողջ խորհրդանշականութիւնը, ո՛չ միայն քերնի, դէմքի, խօսքի, այլեւ պարական բոլոր շարժումներու, անդամներու կշռութաւոր շարժականութեան խորհրդանշականութիւնը: Այն ատեն միայն կ'անին խորհրդանշական միւս ոյժերը, մոլեգին ու յանկարծական անուամով մը, երաժշտութեան ոյժերը, կշռոյթով, ուժականութեամբ, ներդաշնակութեամբ: Ըմբռնելու համար խորհրդանշական բոլոր ոյժերու այդ համայնական շղթայագերծումը, մարդ պէտք է հասած ըլլայ արդէն իսկ անդրփոխումի այն գագաթին, որ տուեալ ոյժերուն մէջ կ'ուզէ խորհրդանշաբար արտայայտուիլ: Օրիներգական սպասարկուն Դիոնիսոսի՝ իր նմաններուն կողմէ միայն կրնայ հասկցուիլ: Ի՞նչ անհուն զարմանքով դիտելու էր զինքը պառլոմենան Յոյնը: Զարմանքով մը, որուն տարողութիւնը չափելու համար՝ պէտք է համեմատել զայն իր մէջ գոյացած սարսափին, որովհետեւ այդ ամէնը այնքան ալ անծանօթ չէին իրեն, որովհետեւ պառլոմենան գիտակցութիւնը ուրիշ բան չէր, եթէ ոչ այս դիոնիսեան աշխարհը ծածկող ֆօդ մը:

Հասկնալու համար հիմա այս բոլորը, պարտիմ *ապողոնեան մշակոյթի* նարտար շէնքը քար առ քար քակել, մինչեւ որ տեսնուին այն հիմերը, որոնց վրայ կառուցուած էր ան: Ամենէն առաջ կը յայտնուին ողիմպիական աստուածներու հրաշալի կերպարները, շէնքի վերնասնկատին կանգնած, ու անոնց արարմունքը, որ հետունները լուսաւորող բարձրաքանդակներուն մէջ ներկայացուած՝ պննագարդ երիզ մը կը կազմէ: Ճիշդ է որ Ապողոնն ալ կայ հոս, իբրեւ աստուածութիւն մը ուրիշներու կարգին, որ չի պահանջեր որեւէ առաջնութիւն. բայց պէտք է խաբուիմք ատկէ: Ապողոնին մէջ մարմնաւորուած մղումն է, որ ծնունդ տուած է ողիմպիական ամբողջ աշխարհին. այդ իմաստով՝ Ապողոնը կրնամք նկատել ողիմպիական աշխարհին հայրը: Արդեօք ո՞ր ահաւոր կարիքէն կը ժայթքէր այդքան լուսաճաճանչ ընկերութիւն մը:

Ով որ սրտին մէջ այլ կրօնք մը ունենալով՝ կը մօտենայ Ողիմպիականներուն եւ կը փնտռէ ասոնց մէջ բարոյական բարձրութիւն, սրբութիւն, մարմնագուրկ ոգեղինութիւն կամ ողորմաբաշխ սիրոյ նայուածքներ, ան՝ սրտնեղ ու հիասթափ, շուտով կոնակ պիտի դարձնէ անոնց: Հոս ոչինչ կայ որ նզնում, ոգեղինացում կամ պարտականութիւն յիշեցնէր. հոս, ինչ որ խօսուն է մեզի համար՝ փարթամ, մինչեւ իսկ յաղթերգական գոյութիւնն է, որով բոլոր գոյաւորները կ'աստուածանան, ըլլան անոնք բարեքեր թէ չարաբաստիկ: Եւ զիրենք դիտողը իրաւունքով՝ կրնայ շփոթայոյզ կանգնիլ կեանքի այդ անբեւակայելի լիայորդութեան առջեւ, ինքզինքին հարց տալով, թէ դիւքական ո՞ր ըմպելի կու տունք եմ այս ամբարիսաւան մարդիկը, քանի որ կարող եմ անոնք կեանքը այնպէս ըմբռնելու, որ ո՛ւր ալ նային՝ կը հանդիպին Հեղինէի ծիծղուն դէմքին, իտեալ պատկերը իրենց իսկ գոյութեան, «անուշ զգայարականութեան մը մէջ ծփացող»: Յետահայեաց դիտողի հասցէին պէտք է սակայն բացագանչեմք. «Հոսկէ անդին մի՛ երթար, լսելէ առաջ, թէ Յոյներու ժողովրդական իմաստութիւնը ի՛նչ կ'ըսէ հոս առջեւդ այնքան անբացատրելի պայծառութեամբ պարզուող կեանքի մասին: Հին առասպելին համաձայն, Միդաս թագաւորը երկար ատեն անտառներուն մէջ որոնած է իմաստուն Սիդնոսը՝ Դիոնիսոսի ընկերակիցը, առանց գայն ձեռք ձգել կարենալու: Երբ ան վերջապէս իր դէմը կանգնած է, թագաւորը հարցուցած է իրեն, թէ ի՛նչ է մարդուս համար լաւագոյնը, ամենացանկալին: Դեւը խտապարանոց լուրսեան մը մէջ անշարժ մնացած է, մինչեւ որ թագաւորի պնդումներուն վրայ՝ պայթի վերջապէս իր զիլ քրիփը,

հետեւեալ բառերուն միախառն՝ «թշուառ սերունդ, մէկ օրուան կեանք ունեցող, բախտի ու տաժանքի գաւակներ, ինչո՞ւ կը ստիպես զիս ըսելու բան մը, որուն չըստիլը աւելի օգտակար պիտի ըլլար քեզի համար: Լաւագոյնը ամբողջովին անհասկնալի է քեզի ու բու մամաններուդ, քանի որ լաւագոյնը ծնած չըլլալն է, պարզապէս *չըլլալն* է, *ոչի՛նչ* ըլլալը: Ստկէ վար ամենալաւը քեզի համար՝ շուտով մեռնիլն է»:

Ի՞նչ է ողիմպիական դիցակահառին յարաբերութիւնը ժողովրդական այս իմաստութեան հետ: Այն մէկն է, որ կայ չարչարանքներու մէջ մեռնող մարտիրոսին եւ անոր տառապանքներուն բազմահմայ տեսիլքին միջեւ:

Ողիմպիական կախարդանքներուն լեռը կարծէք կը բացուի հիմա մեր առջեւը, ցոյց տալով իր արմատները: Յոյնը կը ճանչնար գոյութեան սարսափներն ու ընդվզեցուցիչ կողմերը, կը կրէր զանոնք իր մորթին վրայ: Որպէսզի կարենար ապրիլ, ստիպուած էր հետեւաբար սարսափներուն եւ ընդվզումներուն դէմ՝ Ողիմպիականներու երազային ու պսպղացող ծնունդը քարծրացնել: Բնութեան տիտանական զօրութիւններուն հանդէպ ահաւոր անվստահութիւնը, ամէն ինչի վրայ անողորմաբար զահակալող Մօյրան ⁽¹⁾, մեծ մարդասէր Պրոմէթէոսին անգղը, իմաստուն Եդիսոսին ճակատագիրը, Ատրիդեաններու ամբողջ ցեղին վրայ ծանրացող անեծքը, որ Օրեստը կը տանէր մինչեւ մայրասպանութիւն, կարն ըսուած՝ անտառներու աստուծոյ առասպելական իմաստասիրութիւնը, որ մեկամաղձոտ Ետրուսկները իրենց կործանումին առաջնորդած է, այս բոլորը Յոյներուն կողմէ անդադար յաղթահարուելու ու զանցուելու է, Ողիմպիականներու գեղարուեստական *միջնաշխարհ*ին միջոցաւ. կամ առնուազն՝ ֆօդարկուելու է ու աչքէ հեռացուել: Որպէսզի կարենային ապրիլ, Յոյները հարկին տակն էին այդ աստուածները ստեղծելու, ամենախոր ստիպողութենէն դրդուած: Հոլովոյթ մը՝ գոր կրնանք հետեւեալ ձեւով պատկերացնել. սկիզբը կար սարսափի աստուածներու տիտանական կարգը, ու յետոյ՝ դէպի գեղեցիկը տանող ապոլոնեան մղումի ներգործութեամբ ծնունդ տրուել է, դանդաղ անցքով մը, ուրախութեան աստուածներու ողիմպիական կարգին – ինչպէս վարդերը կը ցայտեն փշալից մացառուտէն: Արդ, այդ դիւրագրգիռ ու զգայուն ժողովուրդը, յախտուն կերպով ցանկացող, *տառապելու* կարողութեամբ եզակիօրէն օժտուած, ինչպէ՞ս պիտի կարենար տանիլ գոյութիւնը, եթէ նոյն գոյութիւնը ցոյց չտրուէր իրեն աստուածներուն մէջ, բայց այս անգամ՝ քարծրագոյն փառքով լուսապսակուած: Այդ մղումը, որ կեանքի կը կոչէ արուեստը իբրեւ

գոյութեան ամբողջացումն ու կատարելագործումը, (ու ասոնց հրապոյրը կը համոզէ, թէ կեանքը կրնայ ապրուիլ տակաւին), այդ նոյն մղումն է, որ ծնունդ կու տար ողիմպիական աշխարհին, որով յունական «կամֆ»ը ինքզինքին այլակերպիչ հայելի մը կը ներկայացըներ: Աստուածները այսպէս կ'արդարացնեն մարդկային կեանքը, քանի որ իրենք ալ նոյն կեանքը կ'ապրին -ինչ որ աշխարհիս աստուածաբանական չատագովութեան միակ գոհացուցիչ ձեւն է ⁽²⁾: Այդպիսի աստուածներու պայծառ արեւափայլին տակ, գոյութիւնը ինքն իրմով՝ կը զգացուէր իրրեւ ամենացանկալի բանը, եւ հոմերական մարդոց բուն ցաւը՝ գոյութենէն հրաժեշտ առնելն էր, եւ յատկապէս՝ վաղածամ հրաժեշտը: Այնպէս որ կրնայինք շրջել Սիդնուսի իմաստաբանութիւնը, եւ ըսել, թէ «ամենադաժանը այդ մարդոց համար՝ վաղածամ մահն է, ու ատկէ ետք՝ մահը առհասարակ»: Տրտունջ մը որ հնչեց՝ կ'ողբայ ան վերստին Ափիլէսի կարճատեւ կեանքը, մարդկային ցեղի տերեւամման փոփոխութիւնն ու դեգերումը, հերոսներու ժամանակաշրջանի անկումը: Մեծագոյն հերոսին համար իսկ՝ անարժան չէ վերապրելու ցանկութիւնը, նոյնիսկ իբր վարձկան աշխատուոր: Ապողոնեան մակարդակին՝ «կամֆ»ը այնքան յախուռն կերպով կը փարի կեանքին, հոմերական մարդը այնքան մէկ կը զգայ ինքզինք կեանքին հետ, որ տրտունջն իսկ կը դառնայ գովերգութիւն:

Հոս աւելցնել պէտք է, որ արդի մարդոց կողմէ այնքան կարօտով դիտուած ներդաշնակութիւնը՝ մարդուն ու բնութեան միութիւնը (գոր նշելու համար՝ Շիլլըր արուեստական բառ մը շրջագայութեան մէջ դրաւ՝ *naiv*, «պարզամիտ» բառը ⁽³⁾), երբեք այդքան ալ պարզ, ինքնաբերաբար երեւան եկող, գրեթէ անխուսափելի վիճակը չէ, որուն հանդիպէինք անպայման ամէն մշակոյթի մուտքին, ինչպէս թէ ըլլար ան մարդկութեան մէկ դրախտը: Այդպէս կրնար հաւատալ այն ժամանակաշրջանը միայն, որ Ռուսոյի էմիլը կ'ուզէր արուեստագէտ համարիլ, եւ Հոմերոսի անձով՝ բնութեան ծոցը մեծցած արուեստագէտ էմիլ մը գտած ըլլալու ցնորքը կը մշակէր: Արուեստի մէջ երբ «պարզամիտ»ին հետ դէմ յանդիման կը գտնուինք, պարտքին տակն ենք ապողոնեան մշակոյթին բարձրագոյն ազդեցութիւնը տեսնելու հոն: Այդ մշակոյթը սկսած է անպայման տիտաններու թագաւորութիւն մը տապալելով, ճիւղանք մեծցնելով: Յաղթահարած է ան իր աշխարհահայեացքի սարսափազդու խորութիւնը, տառապելու իր գերագրգիռ կարողութիւնը, շնորհիւ ուժեղ ցնորապատկերներու եւ հեշտալից պատրանքներու: Բայց որքան հագուադէպ են այն պահերը, ուր մարդ կը հասնի պարզամիտին,

կ'ընկուզի ամբողջապես գեղեցիկ երեսութեան ունեւորեալ մէջ: Եւ որքա՛ն անբաղդատելիօրէն վեհ է Հոմերոսը այդ իսկ պատմառով, ինքը որ իբր անհատ՝ ապողոնեան ժողովրդական մշակոյթին հետ յարաբերութեան մէջ էր այնպէս, ինչպէս արուեստագէտ անհատը՝ ժողովուրդի եւ առհասարակ՝ բնութեան երազելու կարողութեան հետ: Հոմերական «պարգամութիւն»ը ըմբռնելի է միայն իբր ապողոնեան պատրանքին կատարեալ յաղթանակը: Պատրանք մը՝ զոր բնութիւնը այնքա՛ն յաճախ կը գործադրէ, իր նպատակներուն հասներու համար: Իսկական նպատակակէտը ցնորական պատկերով մը կը փոխարկուի: Մեր կարկառուն թեւերը պատկերին կ'ուղղուին, իսկ բնութիւնը իր բուն նպատակին կը հասնի մեր պատրանքին ընդմէջէն: Յոյներուն մօտ՝ «կամֆ»ը կ'ուզէր ինքզինքը դիտել, համարին, արուեստի աշխարհին պայծառ աշխակերպութեան շնորհիւ: Իրենք գիրքնէ կարենալ մեծարելու համար, անոր արարածները ինքզինք պէտք է արժանի զգային մեծարուելու, իրենց անդրադարձը պէտք է տեսնէին աւելի բարձր ոլորտի մը մէջ, առանց որ իրենց ներհայեցողութեան այդ ամբողջացած աշխարհը ազդէր իրենց վրայ իբրեւ հրամայական կամ իբրեւ մեղադրանք: Այդ ոլորտը գեղեցկութեան ոլորտն է, որուն մէջ Յոյները կը տեսնէին իրենց ցոլացումները, այսինքն՝ Ողիմպեանները: Գեղեցկութեան այդ հայելացումով⁽⁴⁾, հելլենական «կամֆ»ը կը պայքարէր գեղարուեստականի կողմին գոյացող համադիր⁽⁵⁾ տաղանդին դէմ՝ տառապելու եւ տառապանքի իմաստութիւնը համելու տաղանդը: Իր յաղթանակին յուշարձանն է Հոմերոսը, պարգամիտ արուեստագէտը:

4

Այս պարգամիտ արուեստագէտին մասին՝ երազի համամասնութիւնը կու տայ մեզի որոշ լուսաբանութիւններ: Վերադառնա՛նք այն երազողին, որ իր երազային աշխարհի պատրանքին անձնատուր, առանց զայն խանգարելու, կը բացագանչէ ինքզինքին՝ «երազ մըն է, կ'ուզեմ որ երազը շարունակուի»: Ասկէ պէտք էր հետեւցնել երազի հայեցողութեան պատմառած ներքին հանոյքի խորութիւնը. բայց հայեցողութենէն բխող այդպիսի ներքին հանոյքով մը երազել կարենալու համար, պէտք էր մասն օրուան սարսափազդու պատրանքները մոռցած ըլլալ: Այս բոլոր երեւոյթները ի վիճակի ենք հիմա, երազահան Ապողոնի դեկին տակ, մօտաւորապէս հետեւեալ ձեւով մեկնաբանելու: Վստահ է, որ երբ նկատի կ'ունենանք կեանքի երկու երեսները՝ արթունը եւ երազայինը, առաջինն է, որ կը թուի

մեզի նախընտրելին, կարելու, արժեքաւորը, ապրուելու արժանին, պիտի ըսէի՝ միակ ապրուածը: Եւ սակայն յարակարծիք թող չթուի, եթէ հաստատեմ, որ մեր էութեան խորհրդաւոր հիմունքէն (որուն յայտնակերպութիւններն ենք մենք) եթէ դիտելու ըլլանք իրողութիւնը, այն ատեն՝ ճիշդ հակառակ արժեւորումն է, որ հաւաստի է: Որքան շատ գիտակցիմ ի հարկէ բնութեան մէջ գոյացող այդ ամենահզօր գեղարուեստական մղումներուն, եւ ասոնց մէջ՝ ներքին կարօտի մը, որ կը տանի դէպի երեւութականութիւն եւ անոր միջոցաւ ձեռք ագուած փրկագործութիւն մը, այնքան աւելի կը զգամ անհրաժեշտութիւնը բնագանցական վարկածի մը. այն վարկածը, որուն համաձայն՝ ճշմարիտ-գոյացողը, սկզբնական Համայնը, իրր յաւերժապէս տառապող ու հակասական, պէտք ունի միաժամանակ հրապուրիչ տեսիլքին, հանդաբեր երեւութականութեան, որպէսզի տեսականապէս փրկագործուի: Մինչդեռ մենք, ամբողջովին անձնատուր՝ այդ երեւութականութեան, բաղկացած՝ անկէ, ստիպուած ենք զայն իրր ճշմարիտ-անգոն ըմբռնելու եւ զգալու, այսինքն իրրեւ անվերջ լինելութիւն մը ժամանակին, տարածութեան եւ պատմառականութեան մէջ, այլ խօսքով՝ իրր փորձառական իրականութիւն: Եթէ ուրեմն պահ մը մեր սեփական «իրականութենէն» հեռացնենք մեր նայուածքը, եթէ մեր փորձառական գոյութիւնը ու առհասարակ՝ աշխարհը ըմբռնելու ըլլանք իրր սկզբնական Համայնին վերկայացումը, ամէն վայրկեան արտադրուող, այն ատեն՝ երազն ալ մեր աչքին պիտի արժէ իրր *երեւութականութեան երեւութականութիւն*, հետեւաբար՝ ա՛լ աւելի մեծ գոհացում մը այն սկզբնական տեսչանքին, որ կը տանի դէպի երեւութականը: Նոյն պատմառով ալ՝ բնութիւնը, իր խորքին մէջ դիտուած, այդ աննկարագրելի հանդիման է որ կը դիմաւորէ պարզամիտ արուեստագէտը ու պարզամիտ արուեստի գործը, որոնք մմանապէս՝ «երեւութականութեան երեւութականութիւն» են միայն: Ռաֆայէլ, մէկը՝ այդ անմահ «պարզամիտ»ներէն, մմանաբանական նկարի մը մէջ ներկայացուցած է կարողականութեան այս նուագեցումը, երեւութականութենէ երեւութականութիւն (1), այսինքն՝ պարզամիտ արուեստագէտին ու միեւնոյն ժամանակ՝ ապողոնեան քաղաքակրթութեան գործողութիւնը: Իր *Ալլակերպութիւն* խորագրուած նկարին մէջ՝ վարի մասը ցոյց կու տայ նախ այսահար երեխային, յետոյ՝ յուսահատ բռնակիրներուն եւ անձկութեամբ շփոթահար աշակերտներուն ընդմէջէն՝ անդրադարձ պատկերը յաւերժացած ըսկզբնական Ցաւին, աշխարհի միակ հիմունքին: «Երեւութական»ը հոս՝ կրկնելովն է (2) յաւիտեական հակասութեան, որ հայրն է ամէն ինչի: Ու այդ երեւութականութենէն կը յառնէ, գերդ բովիճայի

քուրում մը, տեսանման նոր երեւութական աշխարհ մը, որմէ ոչինչ կը տեսնեն առաջինին մէջ մխրնուած անձերը – պսպղուն ծփում մը զուտ հեշտանքին մէջ, հեռաւոր նայուածքներու ճանաչող, ցաւագերծ հայեցողութեամբ: Հոս մեր առջեւ ունինք, գեղարուեստական բարձրագոյն խորհրդանշականութեամբ, ապողոնեան գեղեցկութեան աշխարհը եւ ասոր յետնամասը՝ Սիդնոսի ահարկու իմաստութիւնը, ու ներքմբոնումով կը հասկնանք առոնց փոխադարձ անհրաժեշտութիւնը: Արդ, Ապողոնը կը դիմաւորէ մեզ վերստին իբր անհատականացման սկզբունքի աստուածացումը, որուն մէջ իրագործուած է սկզբնական Համայնի յաւիտեապէս ձեռք ձգուած նպատակակէտը՝ իր փրկագործումը երեւութականին միջոցաւ: Ապողոնն է, որ ցոյց կու տայ մեզի, վեհ շարժումով մը, թէ տառապանաց այս աշխարհը անհրաժեշտ է, որպէսզի անոր ընդմէջէն՝ անհատը դրդուի փրկագործական տեսիլքի արտադրութեան, ու այս տեսիլքին հայեցողութեան անձնատուր՝ հանդարտ նստի ծովուն մէջտեղը, իր տատանող մակոյկին մէջ:

Եթէ անհատականացման այս սկզբունքը երբեւիցէ մտածուի հրամայականի գետնին վրայ, իբրեւ պատուերներ արձակող, մէկ օրէնք կը ճանչնայ միայն՝ Անհատը. այսինքն՝ անհատի սահմաններուն պահպանումը, հեղեղական առումով՝ *չափը*: Ապողոն, իբր բարոյական աստուածութիւն, իր հետեւորդներէն չափ կը պահանջէ, ու զայն պահպանել կարենալու համար՝ ինքնանաւաչում: Այսպէս՝ գեղեցկութեան գեղագիտական անհրաժեշտութեան կողքին, կը գտնուին «ձանի՛ր գեղ» եւ «Պահեա՛ր զչափ» պահանջները: Մինչդեռ ամբարիսւանութիւնն ու սահմանագանց չափագերծութիւնը ⁽³⁾ ոչ-ապողոնեան ոլորտին պատկանող թշնամական դեւերը կը նկատուէին, համարուելով նախապողոնեան ժամանակին՝ Տիտաններու շրջանին կամ արտ-ապողոնեան աշխարհին յատկանիշները: Մարդոց հանդէպ իր տիտանական սիրոյ հետեւանքով է, որ Պրոմէթէոս պիտի բզկտուէր անգղէն, եւ նոյնպէս Սփինքսի տեղծուածը լուծող իր չափագուրկ իմաստութեան հետեւանքով է, որ Եւդիպոսը չարագործութիւններու գլխապտոյտ առթող Քաթառի մը մէջ պիտի գտորէր: Դեյվիսն աստուածը այսպէ՛ս կը մեկնաբանէր յունական անցեալը:

Նոյնքան «տիտանական» եւ «բարբարոս» կը թուէր ապողոնեան Յոյնին աչքին՝ Դիոնիսեանի ազդեցութիւնը: Բայց այս պարագային՝ չէր կրնար ինքն իրմէ ծածկել այն իրողութիւնը, թէ ինքն ալ ներքնապէս այդ տապալած Տիտաններուն եւ Հերոսներուն ազգակիցն

էր: Եւ ասկէ աւելին ալ կար, քանի որ կը զգար թէ իր ամբողջ գոյութիւնը, ասոր ամենայն գեղեցկութեամբն ու չափաւորութեամբը միասին, Ցաւի ու ձանաչումի փողածածկ յետնամասի մը կը յենուէր, ու այդ յետնամասը կը յայտնուէր վերստին իր աչիւն Դիոնիսեանին ընդմէջէն: Եւ Տե'ս: Ապողոնը չէր կրնար ըլլալ առանց Դիոնիսոսի: «Տիտանական»ը եւ «քարքարոս»ը վերջին հաշուով՝ նոյնքան անհրաժեշտ էին, որքան՝ Ապողոնեանը: Եւ հիմա մտնով պատկերացնեմք, թէ ինչպէ՛ս երեւութականութեան եւ չափաւորութեան վրայ կառուցուած, արուեստականօրէն ամբարտակուած աշխարհի մը մէջ՝ դիոնիսեան տօնակատարութիւններու յատուկ վերացումին հնչումը կը թնդար, դիւքական եղանակներով, հետզհետէ աւելի հրապուրիչ: Պատկերացնեմք, թէ ինչպէ՛ս այդ տօնակատարութիւններու ընթացքին՝ բնութեան ամբողջ սահմանազանցութիւնը — հանոյքին, տառապանքին ու ճանաչումին մէջ — յանկարծ լսելի կը դառնար իր թափանցող պոռչտուժով: Պատկերացնեմք, թէ ժողովուրդին մէջ ծայր տուած այս դիւային երգեցողութեան դէմ՝ ի՛նչ նշանակութիւն կը ստանար Ապողոնի սաղմոսասաց արուեստագէտը, իր տաւիդին ուրուականային հնչերանգներով: «Երեւութականութեան» տրամադրուող արուեստներուն Մուսաները կը տօգումէին, դէմ յանդիման գալով արուեստի մը հետ, որ արբշտանքին ընդմէջէն՝ կ'ըսէր ճշմարտութիւնը: Ու Սիդնեսի իմաստութիւնը «Աւա՛ղ, աւա՛ղ» կը գոչէր գուարթագին Ողիմպեաններու անվրդովութեան դիմաց: Անհատը, իր բոլոր սահմաններով ու չափերով, կ'ընկղմէր դիոնիսեան վիճակներու անդրփոխման մէջ, ու կը մոռնար դիոնիսեան պատուիրանները: *Մահ-մահադանդուլթիւնը* կը յայտնակերպուէր իբր ճշմարտութիւն: Հակասականութիւնը, ցաւերէն ծնած Հեշտանքը ինքնաբերաբար խօսք կ'առնէին, բնութեան ծոցէն բխելով: Եւ այսպէս հոն ուր Դիոնիսեանը թափանցեց, Ապողոնեանը վերցուեցաւ մէջտեղէն, պարզապէս ջնջուեցաւ: Նոյնքան վստահութեամբ գիտեմք սակայն, որ երբ գրոհին առաջին առնուեցաւ՝ դելփեան աստուծոյ տեւքն ու փառաւորութիւնը արտաբերուեցաւ աւելի սպառնալից ու խտրաբարոյ քան երբեւիցէ: Ուրիշ ձեւով չեմ կրնար ի հարկէ *դորեան* պետութիւնը եւ դորեան արուեստը հասկնալ, եթէ ոչ իբրեւ Ապողոնեանի պատերազմական մէկ յարատեւող խարիսխը: Այդքան յամառ ու անմատչելի արուեստ մը, իր մարտկոցներուն մէջ ամրափակ, այդքան զինական ու խիստ դաստիարակութիւն մը, այդքան անագորոյն ու խիստ պետականութիւն մը՝ Դիոնիսեանի տիտանական-քարքարոս եւութեան դէմ իրենց անդադրում ընդդիմութեամբ միայն կրնային քիչ շատ երկար տնել:

Մինչեւ հոս՝ ուրիշ բան չըրի, եթէ ոչ մանրամասնել ինչ որ նկատելի կու տայի աշխատասիրութեանս սկիզբը: Բացատրեցի, թէ ինչպէ՛ս Դիոնիսոս եւ Ապոլոն մշտանորոգ ու իրերայաջորդ ծնունդներու ընդմէջէն՝ զիրար ուժեղացնելով, տիրած են ամբողջ հելլենական եւութեան վրայ. թէ ինչպէ՛ս «արոյր»ի ժամանակաշրջանէն անդին, իր տիտանական կռիւներով եւ ժողովրդական իր խիստ փիլիսոփայութեամբ, հոմերական աշխարհը կը զարգանայ, դէպի գեղեցկութիւն ձգտող ապոլոնեան մղումին տիրապետութեան տակ: Թէ ինչպէ՛ս այս «պարզամիտ» շփեղութիւնը Դիոնիսոսի ներխուժ հոսանքին մէջ կ'ընկլուզի վերստին. թէ ինչպէ՛ս վերջապէս այս նոր զօրութեան դէմ յանդիման՝ Ապոլոնեանը կը բարձրանայ դորեան արուեստի եւ աշխարհահայեացքի խստապարանոց փառաւորութեան: Հին ժամանակներու հելլենական պատմութիւնը, այս երկու ոսոխ սկզբունքներու պայքարով, գեղարուեստական չորս ընդարձակ շրջաններու կը բաժնուի ուրեմն, բայց այն ատեն՝ հարկին տակն ենք այս լիներութեան ու ձգտումին վերջնական ծրագիրը հարցաճննելու, եթէ չենք ուզեր, որ չորրորդ շրջանը՝ դորեան արուեստինը արժեւորուի իբր գեղարուեստական յիշեալ մղումներու գագաթնակէտն ու նպատակակէտը: Հոս է, որ մեր նայուածքին կը ներկայանայ Ատտիկեան Ողբերգութեան եւ տրամական Օրհներգութեան ⁽⁴⁾ վեհապանծ ու դրուատալից արուեստը, իբր հասարակաց նպատակակէտը երկու մղումներուն, որոնց ամուսնական խորհրդալից կապը նախորդ շրջաններու երկար գուպարէն յետոյ՝ փառաւորութեամբ մամն որդիով մը - միաժամանակ՝ Անտիկոնէ եւ Բասանդրա:

5

Կը մօտենամք հիմա մեր ուսումնասիրութեան բուն նպատակակէտին, քանի որ մեր ծրագիրն էր նանչնալ դիոնիսեան-ապոլոնեան հանճարը եւ անկէ սերած արուեստի գործը, կամ առնուազն՝ նախագուշական գաղափար մը կազմել այդ ընծայական խորհուրդին մասին: Հոս հարց պիտի տրուի սակայն նախ եւ առաջ, թէ ո՛ր գգալի կը դառնայ առաջին անգամ ըլլալով հելլենական աշխարհին մէջ այդ նոր սաղմը, որ յետագային՝ մինչեւ Ողբերգութիւն եւ տրամական Օրհներգութիւն զարգացած է: Այս կէտին շուրջ, հնադարեան շրջանը պատկերաւոր տեղեկութիւններ կու տայ մեզի, իր կերպարուեստական գործերուն կամ ուլուսակներուն վրայ՝ Հոմերոսը եւ Արքիլոքոսը կողք կողքի ներկայացնելով, իբրեւ յունական բանաստեղծութեան

նախահայրերը եւ ռահվիրաները, այն վստահելի համոզումով, որ այս երկու իրերահաւասար ու ամբողջովին ինքնատիպ բնութիւնները միայն նկատառման արժանի էին. որ անոնցմէ կրակէ հոսանք մը կը վազէր, հասնելով իրենց ետքը եկող բոլոր Յոյներուն: Հոմերոս՝ ինքն իր մէջ ծուարած երագատես ծերունին, տիպարը՝ ապողոնեան ու պարզամիտ արուեստագետին, զարմանքով կը դիտէ վայրագօրէն կեանքի մէջ հրուած, Մուսաներու կռուասէր սպասարկու Արփիլոփոսին կրֆոտ գլուխը: Արդիական գեղագիտութիւնը ուրիշ բան չգտաւ անլցնելիք, եթէ ոչ այն մեկնաբանութիւնը, որուն համաձայն հոս՝ «առարկայական» արուեստագետին դէմ յանդիման դրուած է առաջին «ենթակայական» արուեստագետը: Շատ բանի չի ծառայեր այս մեկնաբանութիւնը, քանի որ մեր արժեքափերով՝ արուեստի մէջ ինչ որ ենթակայական է տկար արուեստագետէն կու գայ. արուեստի ամէն մէկ եղանակի ու մակարդակի համար՝ ենթակայութեան վրայ յաղթանակ մը կը պահանջենք, «ես»էն փրկութիւն մը կ'ենթադրենք, եւ անհատական կամքի կամ հանոյականութեան լուրջութիւնը կը դնենք իբրեւ պայման: Չենք կրնար հաւատալ նոյնիսկ, թէ գեղարուեստական դոյզն յաջողութեամբ մը ձեռք ձգուի իրապէս, եթէ չկայ առարկայութիւն, զուտ անշահախնդիր հայեցողութիւն: Այդ պատճառով՝ մերօրեայ գեղագիտութեան կողմէ լուծուելիք առաջին խնդիրը այն է, թէ ինչպէ՛ս կրնայ արդեօք «ֆնարերգակ»ը արուեստագետ ըլլալ: Քանի որ բոլոր ժամանակներու փորձառութեան համաձայն՝ միշտ «ես» կ'ըսէ ան, ու իր երգերով մեր առջեւը կը դնէ իր կիրքներուն եւ իր տենչանքներուն ամբողջ ստեղծաշարը: Հոմերոսի կողքին կանգնած այդ Արփիլոփոսն ալ մեզ կը սարսափեցնէ, իր ատելութեան ու իր փամհրանքին աղաղակովը, իր ցանկութիւններուն գինեքաթաւ արտաքիտումներովը: Ինքը, որ առաջին ենթակայական արուեստագետը կոչուած է, արդեօք այդ իսկ պատճառով՝ ոչ-արուեստագետի տիպարը չէ՞: Բայց այն ատեն ուրկէ՞ կու գայ այդ պատկառամքը, զոր ցոյց տուած է իրեն հանդէպ, իբր բանաստեղծ, դելփեան պատգամախօսը շատ նշանակալից յայտարարութիւններով, երբ գիտենք որ Դելփէն օմախն էր «առարկայական» արուեստին:

Շիլլըր իր բանաստեղծական աշխատանքի ծնունդիչ պայմաններուն վրայ լոյս սփռած է հոգեբանական նկատողութեան մը շնորհիւ, որ իրեն իսկ անբացատրելի կը թուէր, առանց սակայն կասկածելի ըլլալու: Ստեղծագործական արարքը նախորդող նախապատրաստական վիճակին մասին՝ կը յայտնէ ի հարկէ, թէ այդ պահերուն իր առջեւն ու իր մէջն ունեցածը պատկերներու շարք մը չէ եղած, մտածումներու

պատճառականութեամբ կարգաւորուած, այլ աւելի՝ երաժշտական տրամադրութիւն մը («Զգացողութիւնը չունի իմ մօտս սկիզբէն՝ որոշակի ու յստակ առարկայ մը, առարկան ետքը միայն կը կազմուի: Ինչ որ կայ սկիզբը՝ երաժշտական որոշ հոգեկան տրամադրութիւն մըն է, ու ետքը միայն՝ ասոր կը յաջորդէ իմ մօտս բանաստեղծական գաղափարը») ⁽¹⁾: Եթէ ասոր աւելցնենք հիմա ամբողջ հնադարեան ֆնարերգութեան կարեւորագոյն երեւոյթը, իմա՝ ամենուրեք բնական նկատուած միացումը, մինչեւ իսկ նոյնութիւնը՝ ֆնարերգակին եւ երաժիշտին միջեւ – այդ իրողութեան բաղդատմամբ՝ մեր այսօրուան ֆնարերգութիւնը աստուծոյ մը կառափնաթափ արձանին կը նմանի –, այն ատեն՝ մախորդ էջերուն մեր ներկայացուցած գեղագիտական բնագանցութեան վրայ հիմնուելով, ֆնարերգակը կընամք հասկնալ այլեւս հետեւեալ ձեւով: Նախ իբր դիոնիսեան արուեստագէտ՝ ամբողջապէս մէկ դարձած է ան սկզբնական Համայնին հետ, ասոր Ցաւին ու Հակասականութեան հետ, ու սկզբնական Համայնին պատնէնը ⁽²⁾ կ'արտադրէ իբր երաժշտութիւն, այլապէս ընդունուած ըլլալով, որ երաժշտութիւնը իրաւամբ աշխարհի կրկնութիւնը կոչուած է, աշխարհի երկրորդ ձուլումէն: Բայց ասկէ անդին՝ երաժշտութիւնը տեսանելի կը դառնայ դարձեալ իր աչքին, ինչպէս թէ երագի նմանաբանական պատկերով: Ինչ որ տեղի կ'ունենայ ապողոնեան երագի ներգործութեամբ: Սկզբնական Ցաւին կրկնեւոյթը առանց պատկերի եւ առանց յղացքի՝ երաժշտութիւնը, ու նոյն Ցաւին փրկագործումը երեւութականութեան մէջ կ'արտադրեն այս ձեւով երկրորդ անդրադարձ մը, իբր մասնակի նմանաբանութիւն կամ օրինակ ⁽³⁾: Արուեստագէտը, դիոնիսեան եղանակաւորումով, արդէն իսկ վրայ տուած է իր ենթակայականութիւնը. աշխարհի սրտին հետ իր միութիւնը ցոյց տուող պատկերը երագային տեսարան մըն է հիմա, որ իր աչքին կ'ընծայէ սկզբնական Հակասութիւնն ու Ցաւը, երեւութականութենէն ըստ սկզբնական Հանդիմանի հետ: Քնարերգակին «ես»ը ուրեմն գոյաւորութեան ⁽⁴⁾ անդունդէն կը հնչէ: Ու մերօրեայ գեղագէտներու իմաստով հասկցուած «ենթակայականութիւն»ը, որ իրեն վերագրուած է, յերկրամբ մըն է պարզապէս: Երբ Յոյներու առաջին ֆնարերգակը՝ Արփիլոֆոսը իր մոլեգին սէրը ու միաժամանակ իր արեամարեամքը կը յայտնէ Լիւքամբէսի աղջիկներուն, ի՛ր կիրքը չէ որ կը պարէ մեր առջեւը քակֆոսեան յորձանապտոյտ շուայտանքով: Մեր տեսածը Դիոնիսոսն է, Մեմադներն են, արքշահանին յանձնուած ու բռնին մէջ ընկղմող խանդակաթ Արփիլոֆոսը: Այսպէս կը նկարագրէ գինձ Եւրիպիդէս՝ միջօրեի արեւուն տակ: Ու ահա՝ Ապողոնը կը մօտենայ իրեն, կը դպի իր նակտին դափնիի նիւղով մը: Քնարողին դիոնիսեան-երաժշտական հմայափոխութիւնը կ'արձակէ այն ատեն իր շուրջ պատկերներու

կայծեր, փնարերգական բանաստեղծութիւններ, որոնք իրենց բարձրագոյն զարգացման կէտին՝ Ողբերգութիւն ու տրամական Օրհներգութիւն կը կոչուին:

Կերպարուեստագէտը ու ասոր ազգակից դիւցազներգակը երկուքն ալ՝ պատկերներու գոտ հայեցողութեան մէջ ընկղմած են: Դիմիսեան երաժիշտը ինք՝ առանց որեւէ պատկերի միջամտութեան, ամբողջովին նոյնացած է սկզբնական Ցաւին. անոր սկզբնական արձագանգն է: Քնարերգակ հաննարը անդրփոխման ու միութեան միսթիֆական վիճակէ մը դուրս՝ կը զգայ անը պատկերներու եւ մամարանութիւններու աշխարհի մը, որ իր գունաւորումի, տրամաբանական կարգի եւ արագութեան յատկանիշներով՝ ծայրէ ծայր կը տարբերի կերպարուեստագէտի ու դիւցազներգակի աշխարհէն: Դիւցազներգակը օրինակի համար՝ այս պատկերներուն ու լայն ասոնց մէջ կ'ապրի, գուարթախոհ բաւականութեամբ, եւ չի յոգնիր զանոնք մինչեւ իրենց մանրագոյն գիծերուն մէջ դիտել: Զայրացած Ափիլէսի պատկերը իրեն համար կը մնայ պատկեր միայն. զայրագին արտայայտութիւնը կ'ըմբռնէ ան երեւութեանէն քաղած իր երազային հանդիմով, այնպէս որ ինքը, երեւութեանութեան պատկերացումին շնորհիւ, պատասպարուած է անոր կերպարներուն հետ նոյնանալու, անոնց մէջ ձուլուելու վտանգէն: Միջդեռ փնարերգակին պատկերները ուրիշ բան չեն, եթէ ոչ ինքն իսկ, կամ եթէ կը նախընտրէ՝ իր զանազան առարկայացումները. հետեւաբար ինքը, իբր շարժիչ կեդրոնը այդ աշխարհին, կրնայ «ես» ըսել: Միայն թէ այդ հստակութիւնը արթուն ու փորձառական-իրական մարդունը չէ: Միակ հստակութիւնն է, որ իսկապէս գոյաւոր ու յաւիտեական ըլլայ, միակը որ իրերու խորքէն քիսած ըլլայ. ասոր պատճեններուն ընդմէջէն է, որ փնարերգակը կը թափանցէ մինչեւ իրերու խորքը: Պատկերացնենք հիմա, թէ ինչպէ՛ս ան այդ պատճեններու կարգին նաեւ ինքզինքը կը տեսնէ իբր ոչ-հաննար, մէկ բառով՝ կը տեսնէ իր «նիւթ»ը⁽⁵⁾, այդ ամբողջ եռուզեռը ենթակայական կիրքերու եւ կամեցողութիւններու, որոնք ուղղուած են դէպի որոշակի, իրեն իրական թուացող ինչ մը: Հոս, եթէ փնարերգակ հաննարը եւ իրեն հետ առնչուած ոչ-հաննարը մէկ կ'երեւին տակաւին, որպէս թէ առաջինը ինքն իրմէ հանէր այդ տկուր դերանունը, այդ «ես»ը, երեւութեանութիւնը այլեւս պիտի չկարենայ խաբել մեզ, ինչպէս խաբած էր բոլոր անոնք, որոնք փնարերգակը կը մկրտէին ենթակայական բանաստեղծ: Իրականին մէջ՝ Արփիլոֆոսը, կ'ուզեմ ըսել՝ կիրքէն խանձուած, սիրող ու ատող այդ մարդը, հաննարին մէկ տեսիլքն է միայն, եւ այդ հաննարը դադրած է արդէն իսկ Արփիլոֆոսն ըլլալէ,

դառնալով աշխարհային հանճար, որ սկզբնական Ցաւը կ'արտայայտէ խորհրդանշաբար, Արքիլոքոս մարդուն մամարանական պատկերով⁽⁶⁾: Մինչդեռ ենթակայականօրէն կամեցող ու տենչացող Արքիլոքոսը բանաստեղծ չէ երբեք, ու չի կրնար ըլլալ: Ինչ որ չի նշանակեր բնաւ, թէ քնարերգակը ստիպուած է իր առջեւը Արքիլոքոս մարդուն երեւոյթը⁽⁷⁾ միայն տեսնելու, իբրեւ յաւիտենական Գոյին մէկ անդրադարձը: Ողբերգութիւնը կ'ապացուցանէ, թէ քնարերգակին տեսլային աշխարհը որքա՛ն կրնայ հեռանալ այդ երեւոյթէն⁽⁸⁾, հակառակ որ ան ամենամօտիկն է:

Շուփընհաուըր չէ ծածկած ինքզինքին այն դժուարութիւնը, զոր քնարերգակը կը յարուցանէ արուեստի իմաստասիրական նկատառման առջեւ, ու կը կարծէ ան լուծում մը գտած ըլլալ, ուր չիմ կրնար հետեւիլ իրեն, թէեւ միակն էր ինքը, երաժշտութեան հանդէպ իր բնագանգական խոր գգայնութեամբ, որուն ձեռքը տրուած ըլլար դժուարութիւնը վնասկանօրէն հարթելու միջոցը, այնպէս՝ ինչպէս կը կարծես՝ ես հարթած ըլլալ գայն ներկայ տողերուն մէջ, իր ոգիին համաձայն եւ ի պատիւ իրեն: Ինքը Lied-ին բուն էութիւնը հետեւեալ ձեւով կը նկարագրէ («Աշխարհը իբրեւ Կամֆ եւ վերկայացում», Ա., էջ 295)․ «Կամֆին ենթական է, այսինքն՝ սեփական կամեցողութիւնը, որ կը լեցնէ հեղինակին գիտակցութիւնը, երբեմն իբր շղթայագերծ ու գոհացում գտած կամեցողութիւն (ուրախութիւնը), աւելի յաճախ սակայն՝ իբր արգիլումի ենթարկուած (տխրութիւնը), բայց միշտ իբր յոյզ, կիրք, հոգեկան շարժուն վիճակ: Ասոր կողքին սակայն ու միասնաբար՝ երգիչ-հեղինակը աչք նետելով զինք շրջապատող բնութեան վրայ, գիտակից կը դառնայ ինքզինքին իբր գուտ ու կամագուրկ ճանաչումի ենթական, որուն հոգեկան անդրդուելի հանգիստը կը հակադրուի այդ պահէն սկսեալ՝ միշտ սահմանափակ, միշտ պակասաւոր կամեցողութեան ճնշումին: Այս հակադրութեան, այս փոփոխակիութեան զգացումն է, որ երգին մէջ կ'արտայայտուի, ու ընդհանուր կերպով՝ քնարերգական վիճակը կը կազմէ: Այդ վիճակին մէջ ի հարկէ՝ գուտ ճանաչումը կը մօտենայ մեզի, մեզ փրկելու համար կամեցողութենէն եւ ասոր ճնշումէն, ու կը հետեւինք գուտ ճանաչումին: Միշտ չէ սակայն, որ կը հետեւինք անոր, քանի որ կամեցողութիւնը, անձնական նպատակներու յիշեցումով, կը քաժնէ մեզ վերստին հանգիստ հայեցողութենէն: Բայց միշտ ալ կ'ազատագրուինք նորէն կամեցողութենէն, շնորհիւ նոր ու գեղեցիկ շրջապատի մը, որուն մէջ գուտ ճանաչումը կը ներկայանայ մեզի իբր ընծայ: Այս պատճառով ալ՝ երգին ու քնարերգական տրամադրութեան մէջ՝ կամեցողութիւնը (նպատակներու հանդէպ անձնական

շահագրգռութիւնը) եւ միւս կողմէ՝ ներկայացող ու ընծայուող շրջապատին գուտ հայեցողութիւնը հիմնալիօրէն կը խառնուին իրարու։ Երկուքին միջեւ յարաբերութիւններ կը փնտռուին ու կ'երեւակայուին։ Ենթակայական տրամադրութիւնը, այլ խօսքով՝ կամքին յուզականութիւնը, մասնակից կը դառնայ դիտւած շրջապատին, եւ այս ալ անդրադարձ շարժումով մը՝ անոր կը հաղորդէ իր գոյնը։ Իրաւ *Հիտը* վերարտադրութիւնն է այսպէս հոգեկան վիճակի մը խառնուած ու բաժանուած ամբողջութեան»։

Ո՞վ կրնայ անտեսել, որ այս նկարագրութեան մէջ քնարերգութիւնը յատկանշուած է իբր անկատար արուեստ մը, նպատակակէտի մը ձգտող ու երբեք չհասնող, նոյնիսկ կարելի է ըսել՝ իբր կէս-արուեստ, որուն *հուժիւնը* իբր թէ կը կայանայ մէկ կողմէ՝ կամեցողական ու միւս կողմէ՝ գուտ հայեցողական վիճակներու, իմա՝ ապագեղարուեստական եւ գեղարուեստական վիճակներու զարմանալի խառնուրդին մէջ։ Մենք կը հաստատենք ընդհակառակը, որ ենթակայականի եւ առարկայականի այդ ամբողջ հակադրութիւնը (որուն համաձայն Շոփընհաուըր կը դասաւորէ դեռ արուեստները, ինչպէս թէ արժեչափով մը) պարզապէս չի պատկանիր գեղագիտութեան, քանի որ կամեցող ենթական, իր եսասիրական նպատակները հետապնդող անհատը, արուեստի հակառակորդ միայն կրնայ նկատուիլ, ո՛չ թէ անոր սկզբնաւորութիւնը։ Եթէ ենթական արուեստագէտ է սակայն, փրկուած է ան արդէն իսկ իր անհատական կամքէն եւ ձեռով մը մէտիումը⁽⁹⁾ դարձած՝ որուն ընդմէջէն իսկապէս գոյաւոր միակ ենթական իր փրկագործումը կ'անեստ երեւութականութեան շնորհիւ։ Որովհետեւ պէտք է վերջապէս յստակ դառնայ մեր բոլորին համար, իբր վերակոչ համեստութեան թէ վերաբժնւորումի, որ արուեստի ամբողջ կատակերգութիւնը մեր հաշւոյն տեղի չ'ունենար, մեր բարեփոխութիւնը կամ մեր զարգացումը չի հետապնդեր բնաւ։ Եւ պէտք էր աւելցնել՝ մենք չենք կրնար համարուիլ արուեստի աշխարհին իսկական արարիչները։ Արտօնուած ենք մինչեւ իսկ ենթադրելու, թէ անոր իսկական արարիչի աչքին՝ պատկերներ ենք, գեղարուեստական հեռարձակումներ, թէ մեր բարձրագոյն արժէքը կը կայանայ արուեստի գործեր ըլլալու մեր նշանակութեան մէջ — որովհետեւ գոյութիւնը եւ աշխարհը *յաւիտենապէս կ'արդարանան իբրեւ գեղագիտական երեւոյթ*⁽¹⁰⁾ եւ այդպէս միայն։ Մինչդեռ գիտակցութիւնը զոր ունինք մերը եղող այդ նշանակութեան մասին՝ շատ չի տարբերիր պատատին վրայ նկարուած գիւտորներու գիտակցութենէն, նոյն պատատին վրայ ներկայացուած նակատամարտին մասին։ Այնպէս որ արուեստի

մասին մեր բովանդակ գիտութիւնն ալ ծայրէ ծայր պատրամաւոր է, քանի որ երբ կը յանձնուին աշխարհի գիտութեան մը՝ ոչինչով կը միանան ու կը նույնանան այն էութեան, որ արուեստի կատարելութեան միակ արարիչն ու հանդիսատեսը ըլլալով՝ կը պատրաստուի յաւիտեանական վայելքի մը: Երբ գեղարուեստական յղացումի արարքին մէջ հանճարը կը միախառնուի աշխարհի սկզբնական արուեստագէտին հետ, այն ատեն միայն՝ բան մը գիտէ արուեստի յաւիտեանական էութեան մասին: Որովհետեւ երբ աշխարհակից մէջ կը գտնուի՝ հրաշալիօրէն հաւասար է ան հեփիաթի սոսկալի պատկերին, այն մէկը որ կրնար իր աչքերը դէպի ներս դարձնել ու ինքզինքը դիտել. ան միաժամանակ ենթակայ է ու տարկայ աշխարհուն, միաժամանակ՝ հեղինակ, դերասան ու հանդիսատես:

6

Գիտական հետազոտութիւնը Արփիլոֆոսի կապակցութեամբ կարելի է իրողութիւն մը յայտնաբերած է: Արփիլոֆոսն է, որ *ժողովրդական երգը* գրականութեան ⁽¹⁾ մէջ ներմուծեր է: Այդ արարքն է, որ Յոյներու աչքին՝ զինք արժանի դարձուցեր է Հռոմբոսի կողմէն իր բացառիկ դիրքին: Ի՞նչ է սակայն ժողովրդական երգը, եթէ հակադրելու ըլլանք զայն ամբողջովին ապողոմեան բնոյթ ունեցող դիւցազներգութեան: Բայց ուրիշ ի՞նչ կրնայ ըլլալ, եթէ ոչ Ապողոմեանի եւ Դիոնիսեանի վերամիացումին *vestigium perpetuum*⁽²⁾: Միշտ նոր վերածնունդներով ուժեղացող իր հսկայ զարգացումը բոլոր ժողովուրդներուն մէջ՝ բնութեան յատուկ աշխարհի մղումներու զօրութիւնը կը փաստէ: Ապողոմեան-Դիոնիսեան կրկնակ մղումը իր հետեւերը կը ձգէ ի հարկէ ժողովրդական երգին մէջ այնպէս, ինչպէս համանման ձեւով՝ ժողովուրդի մը բակֆոսեան գեղարուեստները իր երաժշտութեան մէջ կը յաւերժանան: Պատմագիտութիւնը նոյնիսկ ի վիճակի պէտք է ըլլար ապացուցանելու, թէ ինչպէ՛ս ժողովրդական երգերով հարուստ ամէն ստեղծագործ ժամանակաշրջան քափանցուած է դիոնիսեան հոսանքներէ, զոր պարտինք միշտ հիմնական ու ենթադրեալ տարրը նկատելի ժողովրդական երգին:

Ժողովրդական երգը կ'արժէ սակայն մեզի համար առաջին հերթին՝ իբր աշխարհի երաժշտական հայելի, իբր սկզբնական մեղեդի, որ յետոյ երազային զուգահեռ յայտնակերպութիւն մը կը փնտռէ, ու կ'արտադրէ զայն բանաստեղծութեան մէջ: *Մեղեդին ուրեմն սկզբնատարրն է ու ընդհանուրը*, որ աշխարհի սակ պատմաւորով՝ բազմաթիւ

առարկայացումներու կրնայ ենթարկուիլ, զանազան գրութիւններու տարբերակներով: Ժողովուրդի պարզամիտ արժեւորումին համաձայն՝ մեղեդին իր կարեւորութեամբ ու անհրաժեշտութեամբ կը զանցէ ամէն ինչ: Ան է որ ծնունդ կու տայ իրմէ դուրս՝ բանաստեղծութեան, վերանորոգ ու անդադրում ծննդաբերութեամբ: Ժողովրդական երգին բաժանումը զանազան տուններով՝ ուրիշ իմաստ չունի: Այդ երեսոյթը ես զարմանքով դիտած եմ միշտ, մինչեւ որ վերջապէս բացատրութիւնը գտնեմ: Ով որ ժողովրդական երգերու ժողովածու մը կը ֆննէ, օրինակ՝ «Տղուն Հրաշալի Նոյնիւր»⁽³⁾, եւ ի հարկէ՝ կը ֆննէ զայն հոս տրուած տեսաբանութեան մեկնելով, անհամար օրինակներ պիտի գտնէ, որոնք այն իրողութիւնը կը հաստատեն, թէ տեսարար ծնանող մեղեդին իր շուրջ կայծկլտացող պատկերներ կը ցայտեցնէ: Այդ պատկերները, իրենց բազմաբնու հանգամանքով, իրենց փոփոխակիութեամբ, իրենց խելացնոր գահավիժումով, ուժ մը կը յայտնաբերեն, որ իր վայրագութեամբ՝ օտար է դիւցազներգական երեսութեան տեսքին եւ ասոր հանդարտ ու տեսական հոսումին: Դիւցազներգութեան դիտանկիւնէն՝ ֆնարերգական պատկերներու այս անհաւասար ու անկանոն աշխարհը պարզապէս դատապարտելի է: Եւ դատապարտած են զայն վստահաբար ապոդոքսեան տօնակատարութիւններու դիւցազներգական մեծաշուք հագներգունները, Տերպանդրոսի ժամանակաշրջանին:

Կը տեսնենք ուրեմն, որ ժողովրդական երգերու բանաստեղծութեան մէջ՝ լեզուն իր ամբողջ ուժովը կը ձգտի *երաժշտութիւնը ընդօրինակելու*⁽⁴⁾: Այդ պատճառով՝ Արփիլոֆոս սկզբնաւորութիւնն է ֆերթողական նոր աշխարհի մը, որ կը հակաճառէ հոմերական աշխարհը, իր խորագոյն մակարդակին: Հոս է որ կը գտնենք միակ կարելի յարաբերութիւնը ֆերթողութեան եւ երաժշտութեան միջեւ, քառին ու հնչիւնին միջեւ: Բառ, պատկեր, յղացք կ'որոնեն արտայայտութիւն մը, որ ըլլար երաժշտութեան համանման⁽⁵⁾, ու կը հպատակին այսուհետեւ երաժշտութեան իշխանութեան: Այս իմաստով՝ Յոյն ժողովուրդի լեզուին պատմութեանը մէջ կրնանք երկու գլխաւոր հոսանքներ զանազանել, նայած թէ ի՞նչ է լեզուին կողմէ ընդօրինակուածը՝ երեսոյթներու եւ պատկերներու աշխարհը, թէ երաժշտութեան աշխարհը: Կը բաւէ պահ մը մտածել Հոմերոսի եւ Պինդարի միջեւ գոյներու, շարահիւսական կառուցածքի, քառական նախանիւթի գետնին վրայ՝ լեզուական տարբերութիւններուն, ըմբռնելու համար այդ հակադրութեան նշանակութիւնը: Եւ այն ատեն՝ որեւէ մէկուն համար բացայայտ պիտի դառնայ այն իրողութիւնը, թէ Հոմերոսին եւ Պինդարին միջեւ երկարող

Ժամանակաշրջանին հնչած պետք է ըլլան *Ողիմպոսի սրինգին բակըստեան եղանակները* ⁽⁶⁾, որոնք մինչեւ Արիստոտէլի դարաշրջանը՝ կը գինովցնէին ու կը խանդավառէին անհամեմատօրէն աւելի զարգացած երաժշտութեամբ մը շրջապատուած մարդիկ, եւ վստահաբար ալ իրենց սկզբնական ազդեցութեամբ՝ ժամանակիցներու բանաստեղծական բոլոր արտայայտամիջոցները ընդօրինակութեան կը հրաւիրէին: Կը յիշեցնեմ հոս մերօրեայ ծանօթ մէկ երեւոյթը, որ մեր գեղագէտներուն միայն կրնայ տակաւին խորթութիւլ: Միշտ նորոգուած փորձառութիւն մըն է տեսնել, թէ Պէթհովէնի համանուագ մը իւրաքանչիւր ունկնդիրի կը պարտադրէ պատկերաւոր մեկնութիւն մը, կարեւոր չէ թէ այդ տարբեր աշխարհներու բաղդատութիւնը հասնի խայտաբղետ ու ցնորածին, մինչեւ իսկ հակասական արդիւնքի մը: Արդիական գեղագէտներուն սովորութիւնն է, ճիշդ սրամտութիւն մը գործադրել, այդպիսի բաղդատութիւններու վրայ ծիծաղելով, եւ անտեսելով բուն իրողութիւնը, որ իսկապէս՝ բացատրութեան կը կարօտի: Այն պարագային իսկ, երբ երգահանը իր յօրինումին վրայ պատկերաւից կերպով արտայայտուած է, օրինակ երբ ան համանուագ մը «Գեղջկական» տիտղոսած է, հատուած մը՝ «Առուակի եզերքին տեսարան», ուրիշ մը՝ «Գեղջուկներու զուարթ խմբաւորում» կոչած է, ասոնք երաժշտութենէն ծնած մամանքանական ⁽⁷⁾ պատկերացումներ են միայն, եւ ո՛չ թէ երաժշտութեան կողմէ ընդօրինակուած առարկաներ: Պատկերացումներ են, որոնք երաժշտութեան դիօնիսեան պարունակութեան մասին ո՛չ մէկ տեղեկութիւն կրնան տալ մեզի, որոնք նոյնիսկ՝ մասնաւոր մեկնաշնորհ մըն ալ չունին, այլ պատկերներու բաղդատմամբ: Այս հոլովոյթը, որուն համաձայն երաժշտութիւնը կը պարպուի պատկերներ արտադրելով ⁽⁸⁾, կը մնայ մեզի փոխադրել երիտասարդութեան թարմութեամբ ու լեզուական ստեղծագործ կարողութեամբ օժտուած ազգային հաւաքականութեան մը վրայ, կոահելու համար, թէ ինչպէս կը ծնի տուներով բաժնուած ժողովրդական երգը, եւ ինչպէս լեզուական կարողութիւնը գործի կը մղուի այդ նոր սկզբունքին կողմէ, որ երաժշտութեան ընդօրինակութիւնն է:

Ու քանի որ արտօնուած ենք հիմա ճնարքերգական բանաստեղծութիւնը երաժշտութեան ընդօրինակական կայծկլտացումը նկատելու պատկերներու եւ յղացներու մէջ, կրնանք հետեւաբար հարց տալ. «Իբրեւ ի՞նչ երեւան կու գայ երաժշտութիւնը, պատկերներու եւ յղացներու հայելիին մէջ»: Պատասխան՝ *երեւան կու գայ իբրեւ կամք*, կամք բառը կարդալով Շոփրնիաուրքի իմաստով, այսինքն՝

իրբեւ այդ եզրը, որ կը հակադրուի հայեցողական ու կամագորկ գեղարուեստական տրամադրութեան: Հոս պէտք է գատորոշուին ամենահատուկերը եւ տեղեւորութիւնը, որովհետեւ երաժշտութիւնը չի կրնար ըստ եւութեան կամ ըլլալ — իրբեւ այդ՝ պիտի ախտորոշէ արուեստի բնագաւառէն, կամքը ըլլալով ինքն իր մէջ ոչ-գեղարուեստականը: Բայց իբր կամք է, որ երաժշտութիւնը երեւան կու գայ, իբր կամք է որ կ'երեւի: Որովհետեւ անոր երեւոյթը պատկերներով արտայայտելու համար, քնարերգակը պէտք ունի կիրքի բոլոր յոյզերուն, հակումի շշուկէն մինչեւ զառանցանքի ու ցնորքի որոտումը: Երաժշտութեան մասին մամաքանութիւններով խօսելու մոլորմէն դողուած, կը հասկնայ ան ամբողջ բնութիւնը եւ ինքն ալ մէջը՝ իբր յաւիտեական կամեցողը, տենչացողը, կարօտողը: Բայց այնքան ատեն, որ երաժշտութիւնը պատկերներով կը մեկնէ, ինքն կը հանգչի ապողոնեան հայեացքի հանդարտ ծովուն կեդրոնը, որքան ալ երաժշտութեան մետիոմին ընդմէջէն իր շուրջը դիտածները անկասելի ու փոքորկալից շարժումի մէջ ըլլան: Երբ նաեւ ինքզինքն կը դիտէ նոյն մետիոմին ընդմէջէն, իր իսկ պատկերը կը տեսնէ գոհացումի չհասած վիճակին մէջ: Իր կամեցողութիւնը, իր կարօտը, իր հառաչանքները, իր ցնծութիւնը՝ իրեն աչքին մամաքանական նշաններն են, որոնցմով ինք կը մեկնաբանէ երաժշտութիւնը: Այս է քնարերգակին երեւոյթը⁽⁹⁾: Իբր ապողոնեան հանճար՝ կը մեկնաբանէ երաժշտութիւնը կամքի պատկերին ընդմէջէն, մինչդեռ ինքն ամբողջովին ազատագրուած է կամքի ազահութենէն: Ինքն զուտ ու անայլայլ արեւային աչքն է:

Այս ամբողջ վիճարկումին գլխաւոր կէտը ուրեմն սա է. քնարերգութիւնը կախեալ է երաժշտութեան ոգիէն այնքան, որքան երաժշտութիւնը ինք իր լման անսահմանութեամբ՝ անկախ է պատկերէն ու յղացէն, *պէտք* չունի անոնց, ու զանոնք կը *հանդուրժ* միայն իր մօտ: Քնարերգակին քանաստեղծութիւնը ոչի'նչ կրնայ արտայայտել, որ չըլլար արդէն իսկ երաժշտութեան մէջ, ընդհանրութեան եւ օրինականութեան բարձրագոյն մակարդակին, ու երաժշտութիւնն է, որ կը պարտադրէ քնարերգութեան անցքը դէպի պատկերներու լեզուն: Անհնար է լեզուական միջոցներով երաժշտութեան տիեզերական խորհրդանշականութիւնը սպառել, որովհետեւ երաժշտութիւնը խորհրդանշաբար կը յարաբերուի սկզբնական Համայնի կորիզին մէջ գտնուող սկզբնական հակասութեան եւ սկզբնական ծաւիւն. կը խորհրդանշէ ուրեմն ոլորտ մը, որ ամէն տեսակի երեւոյթէ վեր է, ամէն տեսակի երեւոյթ կը կանխէ: Երաժշտութեան հետ բաղդատմամբ, ամէն երեւոյթ մամաքանական

նշան մըն է միայն ⁽¹⁰⁾: Այնպէս որ լեզուն, իբրեւ երեւոյթներու օրկան ու խորհրդանիշ ⁽¹¹⁾, երբեք ու որեւէ ձեւով չի կրնար երաժշտութեան խորագոյն մերսիդին դէպի դուրս բերել, այլ կը մնայ միշտ, ընդօրինակութեան իր պաշտօնը ստանձնելով երաժշտութեան հանդէպ, անոր հետ արտաքին յարաբերութեան մը մէջ: Երաժշտութեան խորագոյն իմաստը, քնարերգական ամբողջ պերմախօսութեամբ հանդերձ, քայլ մը իսկ չի մօտեմար մեզի:

7

Նախորդ գլուխներուն մէջ վիճարկուած գեղարուեստական բոլոր սկզբունքները պարտինք հիմա օգնութեան կանչել, մեր ճամբան գտնելու համար յունական Ողբերգութեան ծագումի լարիւրինքոսային հարցին մէջ: Ձեմ կարծեր, որ անտեղի ըլլայ հաւաստելը թէ այս հարցը մինչեւ այսօր երբեք լռջօրէն չէ դրուած, յիշեցնելով դեռ իր լուծումին մասին: Եւ ասիկա՝ հակառակ այն իրողութեան, որ հնադարեան աւանդութեան հողմացրիւ կտորները պարբերաբար կը կարկտնուին, յետոյ վերստին բաժան բաժան ըլլալու դատապարտուելով: Աւանդութիւնը կ'ըսէ մեզի ամենայն վնասկանութեամբ, որ Ողբերգութիւնը ծնած է ողբերգական դասէն, ու սկզբնականօրէն դաս եղած է միայն, եւ ուրիշ ոչինչ: Ասկէ մեր պարտականութիւնը, որ է՝ ողբերգական դասը քննել մինչեւ իր կտրիզը, իբր սկզբնական բուն տրամը, առանց բաւականանալու գեղագիտական ընթացիկ տեսութիւններով, որոնց համաձայն՝ ողբերգական դասը իտէալական հանդիսատեսն է, կամ ալ բնմին իշխանական տարածութեան դէմ յանդիման՝ ժողովուրդը կը ներկայացնէ ⁽¹⁾: Այս վերջին բացատրութիւնը, որ լաւագոյնը կը թուի շատ մը քաղաքագէտներու աչքին (ինչպէս թէ ժողովրդական դասին մէջ՝ ժողովրդավար Աթենացիները բարոյական օրէնքի անդրդուելիութիւնը ներկայացուցած ըլլային, եւ դասն ալ միշտ իր իրաւունքին վրայ հաստատ մնացած ըլլար թագաւորներու յորդագեղ օրինագանցումներուն դէմ), կրնայ որքան որ ուզէ՝ Արիստոտելի մէկ յայտարարութեան պաշտպանութիւնը վայելել, այսուհանդերձ՝ որեւէ ազդեցութիւն չունի Ողբերգութեան սկզբնական կազմաւորման վրայ: Պատճառը այն է, որ ասոր գուտ կրօնական սկզբնաշրջանին՝ ո՛չ ժողովուրդին եւ իշխանին միջեւ հակադրութիւնը, ո՛չ ալ առհասարակ՝ ընկերային ու քաղաքական ոլորտը կը մասնակցէին: Ասկէ զատ՝ երբ նկատի առնենք քորոսին ⁽²⁾ ծանօթ ու դասական ձեւը, ինչպէս կ'երեւի ան Եսփիլէսի եւ Սովոկլէսի մօտ, մեծագոյն լրբութիւնը չէ՞ «ժողովուրդի սահմանադրական ներկայացուցչութեան» մը նախա-

զգացումին մասին խօսիլ, լրբութիւն մը որուն առջեւ ուրիշներ չեն ընկրկած: Հնադարեան պետական սահմանադրութիւնները չեն ճանչնար in praxi ⁽³⁾ ժողովրդական ներկայացուցչութիւնը, եւ յուսալ պէտք է, որ անոր «նախազգացում»ն ալ չեն ունեցած իրենց Ողբերգութեան մէջ:

Դասի՝ քորոսի այս քաղաքական բացատրութենէն աւելի հոչակաւոր է Ա. Վ. Շլէկըլի ⁽⁴⁾ քաղաքարը անոր մասին. կը յանձնարարէ դասը նկատել հանդիսատեսներու ամբոյսին միջուկը, անոր մէկ քաղուածքը, այլ խօսքով՝ նկատել զայն «իտեալ հանդիսատես»ը ⁽⁵⁾: Այս տեսակէտը եթէ մօտեցնուի պատմական աւանդութեան, որուն համաձայն՝ Ողբերգութիւնը սկզբնականօրէն քորոս էր միայն, կ'երեւի իբր այն՝ ինչ որ է. իբր հում, գիտականութենէ զուրկ, եւ սակայն փայլուն հաստատում մը, որ իր փայլը կը քաղէ արտայայտութեան խտացուած ձեւէն միայն, այդ զուտ գերմանական ⁽⁶⁾ նախապաշարուած համակրութենէն դէպի ամէն ինչ, որ «իտեալ» կ'որակուի, եւ երկրորդաբար ալ՝ մեր ժամանակաւոր զարմանքէն: Կը զարմանամք ի հարկէ, երբ մեզի ծանօթ թատրոններու հանրութիւնը յունական դասին հետ կը քաղդատենք, ու հարց կու տամք մենք մեզի, թէ արդեօք ինչպէ՞ս կարելի է այդ հանրութեան իտեալականացումով՝ ողբերգական դասին մօտէն որեւէ բան մէջտեղ հանել: Մտովի կը հերքենք այն ատեն վարկածը, եւ շլէկըլեան վարկածին յանդիմանութիւնը թերեւս աւելի կը հմայէ մեզ քան թէ յունական հանրութեան հիմնական տարբերութիւնը, գոր կը թելադրէ ան: Կը կարծէինք ի հարկէ, որ իսկական հանդիսատեսը, ով որ ալ ըլլայ ան, միշտ գիտակից պէտք է մնայ այն իրողութեան, թէ իր առջեւը՝ արուեստի գործ մը ունի, եւ ոչ թէ փորձառական իրականութիւնը: Մինչդեռ յստակ է, որ Յոյներու ողբերգական դասը բեմին վրայ շարժող կերպարները ստիպուած է ընդունելու իրենց մարմնաւոր գոյութեամբ: Ովկիանոսեաններու դասը օրինակ ⁽⁷⁾՝ իրապէս համոզուած է, որ իր առջեւը Պրոմէթէոս տիտանը կը տեսնէ, եւ ինքզինքն ալ մոյմքան իրական կը նկատէ, որքան՝ բեմին վրայի աստուածը: Ու ա՞յս պիտի ըլլայ հանդիսատեսի ամենաքարճար ու ամենագուտ տիպարը. Ովկիանոսեաններուն մօտէն՝ Պրոմէթէոսը մարմնապէս ներկայ, իրական նկատողը: Եւ իտեալ հանդիսատեսի յատկանիշը ա՞յս պիտի ըլլար. բեմին վրայ պտտիլ, եւ աստուածը իր չարչարանքներէն ազատել: Կը հաւատայինք, որ հանրութիւնը գեղագէտ ըլլալու էր, որ անհատ հանդիսատեսը աւելի օժտուած է, երբ արուեստի գործը ի վիճակի է իբր արուեստ, այսինքն՝ իր գեղագիտական հանգամանքովն ընկալելու: Եւ ահա կը հասնէր շլէկըլեան յայտարարութիւնը, հաւաստիացնելով որ կատարելապէս

իտեալ հանդիսատեսին վրայ բեմի աշխարհը կ'ազդէ ոչ թէ գեղարուեստական, այլ՝ մարմնաւոր ու փորձառական կերպով: Ու կը հառաչէինք. ա՛խ, այս Յոյները, մեր գեղագիտութիւնը կը վերիվայրեն: Ու կը վարժուէինք ալ ատոր: Եւ ամէն անգամ երբ Բորոսի հարցը նիւթ դառնար՝ կը կրկնէինք շլէկըլեւան պատգամը:

Բայց աւանդութիւնը, որ այնքան քաջայայտ է այս կէտին շուրջ, կը հակահասէ Շլէկըլի կարծիքը: Բուն Բորոսը, առանց բեմի, մէկ խօսքով՝ Ողբերգութեան առաջնահերթ կերպարանքը անհաշտ կը մնայ իտեալ հանդիսատեսներէ քաղկացած դասի մը գաղափարին հետ: Եւ արդէն արուեստի ի՞նչ տեսակի սեռ մը պիտի ըլլար այդ մէկը, որ հանդիսատեսի յղացքէն պիտի ֆադէր իր յատկանիշները, եւ որուն իսկական ձեւաւորումը պիտի նկատուէր «հանդիսատեսը ինքն իր մէջ»: Առանց հանդէսի հանդիսատես մը՝ պարզ հակասութիւն մըն է: Վախճամ՝ Ողբերգութեան ծնունդը պիտի չգտնէ իր քացատրութիւնը ո՛չ՝ զանգուածի խելքին գերարժեւորումով, ո՛չ ալ հանդէսէ գուրկ հանդիսատեսի յղացքով: Խնդիրը շատ աւելի բարդ է, եւ չի թոյլատրեր ամէն պարագայի որ այսքան տափակ նկատողութիւններով՝ մօտեցանք իր իսկութեան:

Քորոսի նշանակութեան մասին անհամեմատօրէն աւելի արժեքաւոր յղացումի մը հասած էր Շիլլըր, «Մեսիմայի հարսը» քատերգութեան հոչակաւոր յառաջաբանին մէջ: Քորոսը կը նկատուէր հոն իբր կենդանի պատ մը, զոր Ողբերգութիւնը իր շուրջը կը կանգնեցնէ իրական աշխարհէն ձերբազատուելու եւ իր իտեալական գետինը, իր բանաստեղծական ազատութիւնը սահմանելու համար:

Այս գլխաւոր գեղեցիկ՝ Շիլլըր կը պայքարի «բնական»ի գոեհիկ յղացքին դէմ, տրամական բանաստեղծութենէն պահանջուած պատրանքին դէմ: Թատրոնի ցորեկը արուեստական ցորեկ մըն է, քատրոնի ճարտարապետութիւնը խորհրդանշական ճարտարապետութիւն մըն է, չափածոյ լեզուն իտեալական նկարագիրով մը օժտուած է. եւ սակայն, կ'ըսէ Շիլլըր, նոյն ընդհանուր սխալը կը գործենք տակաւին: Ձի բաւեր ի հարկէ իբր բանաստեղծական ազատութիւն միայն ընդունիլ ինչ որ բանաստեղծութեան էութիւնն իսկ է: Քայլ մը եւս կատարել պէտք էր: Այդ վեռական քայլը Բորոսի ներմուծումը հանդիսացած է, որմէ սկսեալ քաջայայտ ու արժանաւոր կերպով պատերազմ հռչակուած է արուեստի մէջ ամէն տեսակի քնապաշտութեան դէմ: Ինծի այնպէս կը թուի, թէ այդպիսի յղացումի մը մասին է, որ մեր դարաշրջանը ինքզինքն աւելի խելացի կարծելով՝ «կեղծ իտեալապաշտութիւն» մերժողական կարգախօսքը կը գործածէ: Վախճամ

ընդհակառակը՝ որ քնականի եւ իրականի հանդեպ մեր նորօրեայ պաշտամունքովը՝ իտեպաշտութեան ճիշդ հակոտնեայ կէտին հասած ըլլանք, իմա՝ մեղրամովէ կերպարներու շրջանին: Ասոնց մէջ ալ արուեստ կայ անտարակոյս, նոյնքան՝ որքան մեր օրերուն համուած որոշ վէպերու մէջ: Միայն թող չտանջեն մեզ յայտարարելով որ այդ արուեստին մէջ՝ Շիլլերի եւ Կեթէի «կեդծ իտեպաշտութիւն»ը զան-ցըւեր է:

Շիլլերի ճշմարիտ յղացումին համաձայն՝ ճիշդ է, որ «իտեալ» գետնի մը վրայ կը շարժի յունական այծամարդերու բորոսը, այսինքն՝ սկզբնական Ողբերգութեան դասը, ու այդ գետնինը բարձրաբերձ դիրքի մը վրայ կը գտնուի մահկանացուներու իրական ուղիներուն քաղդատմամբ: Յոյնը այդ դասին համար ծփուն կառուցուածք մը լաստակերտած էր, յերկրածոյ *բնական վիճակի* մը անուամբ, եւ անոր վրայ տեղաւորած էր յերկրածոյ *բնական չափեր*: Ողբերգութիւնը այս հիմունքին վրայ բարձրացաւ ու անցաւ, եւ այդ իսկ պատճառով է, որ սկիզբէն՝ անբարգաւորեցաւ իրականութիւնը կեդծելու տաղտկալի պարտականութենէն: Ինչ որ չի նշանակեր, թէ կառուցուածը երկնքի եւ երկրի միջեւ կամայական երեւակայութեան մը կողմէ արտադրուած շինծու աշխարհ մըն էր: Այդ աշխարհը նոյնքան իրականութեամբ ու հաւաստիութեամբ օժտուած էր, որքան՝ Ողբիպիոսը իր բոլոր քնակիչներով՝ հաւատացեալ Հիլլէնի աչքին: Այծամարդը՝ իբր դիոնիսեան դասի անդամ, կ'ապրի իրականութեան մը մէջ, որուն իրաւասութիւնը կրօնական բնոյթ ունի, Առասպելի ու ծեսի միջամտութեամբ: Իրմով կը սկսի Ողբերգութիւնը, իր բերնով կը խօսի անոր դիոնիսեան իմաստութիւնը. ասոնք առ այժմ նոյնքան օտարոտի իրողութիւններն են, որքան այն մէկը՝ թէ Ողբերգութիւնը ծնունդ կ'առնէ բորոսէն: Թերեւս սկզբնակէտ մը գտնենք այս իրողութիւններու նկատառման համար, եթէ աւելցնենք, թէ այծամարդուն, այսինքն՝ յերկրածոյ այդ քնական էակին յարաբերութիւնը քաղաքակիրթ մարդոց հետ այն յարաբերութիւնն է, զոր կը հաստատենք մէկ կողմէ՝ դիոնիսեան երաժշտութեան ու միւս կողմէ՝ քաղաքակրթութեան միջեւ: Քաղաքակրթութեան մասին Ռիշարտ Վակները կ'ըսէ, թէ երաժշտութիւնը զայն կը ջնջէ, ինչպէս արեւը՝ լապտերներուն լոյսը: Նոյն ճեւով, կարծեմ, յոյն քաղաքակիրթ մարդը ինքզինքը բարձուած ու ջնջուած կը զգար այծամարդոց դասին դէմ յանդիման: Ու դիոնիսեան Ողբերգութեան առաջին ներգործութիւնը այն եղաւ, որ պետութիւնը, ընկերութիւնը ու առհասարակ՝ մարդոց միջեւ գոյացող խրամատները հոն կը չէզոքանային, բնութեան սիրտը վերադարձնող միութեան գերիշխան զգացումէ մը

տարուած: Բնագանցական միփթարանքը (որ կ'ընծայուի ամէն իրաւ Ողբերգութեան կողմէ. այս ըսածս կ'արժէ իբր քեւադրանք) կը հետեւէր այն հաստատումին, թէ կեանքը իրերու խորքին մէջ եւ ի հետեւիս երեւոյթներու փոփոխականութեան՝ անկործանելի ու հանդարաշխ գօրութիւն մը կը պարունակէ, ու այդ միփթարանքը մարմնաւորուած յստակութեամբ կը յայտնուի այծամարդոց դասով: Բնական էակներու դաս մըն էր, ինչպէս թէ այդ էակները քաղաքականութեան հետին՝ անշնչելի կեանքով մը շարունակէին ապրիլ, ու յաւիտեանապէս նոյնը մնային հակառակ սերունդներու միջեւ եւ ժողովուրդներու պատմութեան մէջ անդադրում փոփոխակիութեան:

Այդ դասով կը միփթարուէր խորաքափանց Հելլէնը, որ այնքան եզակիօրէն օժտուած էր ամենանրբին ու ամենածանր տառապանքները կրելու կարողութեամբ. Հելլէնը, որ հատու նայուածքով մը կը դիտէր այսպէս կոչուած աշխարհային պատմութեան մէջ գոյացող ահաւոր միտումը դէպի բնաշնչում, որ կը դիտէր բնութեան վայրագութիւնը, ու վտանգին տակն էր կամփի պոստայական ժխտումին ձգտելու: Ջիմֆ փրկողը արուեստը եղաւ, ու արուեստին ընդմէջէն զիմֆ իր հաշույն փրկողը՝ կեանքը:

Դիոնիսեան վիճակի յափշտակութիւնը, գոյութեան սովորական սահմաններու եւ սամանագծութիւններու վերացումով, կը պարունակէ ի հարկէ իր մէջ, այնքան ատեն որ կը տեսէ, *քնախտական* տարր մը, որուն մէջ ամէն ինչ որ անցեալին ապրուած է՝ կը սուզուի: Մոռացումի երեւոյթ մը կայ հոս, որ խրամատի պէս կը զատորոշէ իրարմէ ատօրեայ իրականութեան եւ դիոնիսեան իրականութեան աշխարհները: Երբ ատօրեայ իրականութիւնը կը գրաւէ վերստին մարդուն գիտակցութիւնը, նողկանքով կը զգացուի ան: Այնպէս որ այդ վիճակներու արդիւնքը ճգնաւորական տրամադրութիւն մըն է՝ կամքը ժխտող: Այս իմաստով՝ դիոնիսեան մարդը շատ նման է Համլէթին: Երկուքն ալ, առնուազն մէկ անգամ, իրաւ նայուածք մը նետած են իրերու էութեան վրայ, երկուքն ալ ճանաչողութենէն անցած են, ու նողկանք կը զգան գործելու ստիպողութեան առջեւ: Որովհետեւ իրենց համար՝ գործելը բան մը չի կրնար փոխել իրերու յաւիտեանական էութենէն, ու ծիծաղելի կը թուի իրենց, տկարութեան նշան մը կը թուի, երբ իրենց կը քեւադրուի իր ծիծիներէն դուրս ելած աշխարհը վերստին կարգի բերել: Ճանաչողութիւնը կը մեռցնէ գործելը, վասնզի գործելը պատրանքներով կը շղարշէ, իր յատկանիշն է: Այս է Համլէթի վարդապետութիւնը, ա՛յս, եւ ոչ թէ երագող Հանսի հեղգ իմաստութիւնը: Հանսը ի հարկէ՝ չի յանգիր երբեք արարումի, բայց

պատճառը այն է, որ կարելիութիւններու բազմապատկութիւնը կը մտմտացնէ զինք: Մինչդեռ մտմտալը չէ, այլ իրաւ ճանաչողութիւնը, անագորոյն ճշմարտութեան մէջ նետուած նայուածքը, որ կը ննչէ արարմունքի տանող ամէն մէկ դրդումի վրայ, Համլէթի ինչպէս դիմնիսեան մարդուն պարագային: Եւ հոս՝ միտքարանձաւի զօրու չէ այլեւս, կարօտը կ'անցնի մահուան յաջորդող աշխարհի մը գաղափարէն անդին, գոյութիւնը կը ժխտուի ու գոյութեան հետ՝ անոր փոքրիկումն անդրադարձը աստուածներու կերպարներուն մէջ, կամ ալ՝ անմահ անդեմականի մը մէջ: Գիտակից ըլլալով այլեւս մէկ անգամ դիտուած ճշմարտութեան՝ մարդ ամէն կողմ կը տեսնէ գոյաւորութեան ընդվզելի ու անհեթեթ երեսը, կը հասկնայ Օֆելիայի նակատագրին խորհրդանշական տարրը, կը հասնի անտառներու աստուծոյ՝ Սիդնուսի իմաստութեան: Եւ կը մողկայ:

Բարձրագոյն վտանգն է այս, որ կը սպառնայ կամփին: Բայց հոս է նաեւ, որ կը մօտենայ *արուեստը*, իբր փրկարար, բժշկարար կախարդուի (8): Ա'ն միայն կրնայ տարբեր ուղղութիւն մը տալ մողկանքէն դրդուած այդ մտածումներուն՝ գոյութեան ընդվզելի եւ անհեթեթ երեսին մասին, ա'ն միայն կրնայ գանձնէ վերածել պատկերացումներու, որոնց հետ կարելի ըլլայ առնուազն ապրիլ. *վեհութեան* պատկերացումը, իբր ընդվզելիին գեղարուեստական զսպումը, եւ *կատակերգութեան* պատկերացումը, ուր գեղարուեստական նաւթով կը պարպուի (9) անհեթեթին առջեւ զգացումն ու մողկանքը: Բակոնսեան օրհներգութեան այծամարդոց դասը յունական արուեստին փրկարար արարքն է: Դիմնիստի ընկերակիցներուն այս միջնաշխարհին շնորհիւ՝ կ'անհետանան նախորդիւ նկարագրուած բոլոր տագնապները:

8

Այծամարդը, ինչպէս արդի ժամանակներու հովուերգական հօտաղը, ծնունդն են դէպի Սկզբնականն ու Բնականը տանող կարօտալից ձգտումի մը: Բայց Յոյնը ի'նչ աներկիւղ ըմբռնումով կը ձգտէր դէպի անտառներու մարդը, մինչդեռ որքա՛ն թուլամորթ ամօթխածութեամբ արդիական մարդը պարապեցաւ փափկասուն, դայլայլող, շաղկապիտուն հովիւի մը ինքնահաճոյ պատկերով: Տակաւին ճանաչողութենէ չբախանցուած բնութիւն մը, որուն մէջ քաղաքակրթութեան դէմ ամուր փականքները անեղծ մնացած էին —, ա'յս է, որ Յոյնը կը տեսնէր այծամարդուն մէջ, որ այդ իսկ պատճառով՝ կապիկին հետ չէր նոյնացած դեռ: Մարդուն սկզբնապատկերն էր ան ընդհակառակը, իր բարձրագոյն եւ ուժեղագոյն ձգտումներուն արտայայտութիւնը:

խանդին անձնատուր կաթոգին էակ մը, զոր աստծոյն մօտիկութիւնը կը հրապուրէ, ցաւակից ընկեր մը, որուն մէջ աստծոյն տառապանքը կը կրկնուի, իմաստուն տեսանող մը, որ բնութեան խորագոյն ծոցէն կը հանէ իր գիտութիւնը, վերջապէս՝ խորհրդապատկեր մը *Բնութեան սերնդագործական ամենակարողութեան, զոր Յոյնը վարժուած էր* պատկառալից ապշոպանքով մը դիտելու։ Այժմամարդը վսեմ եւ աստուածային բան մըն էր։ Այդպէս պէտք է երեւցած ըլլայ մասնաւորապէս՝ դիոնիսեան մարդուն եւ անոր ցաւերով կրտսած նայուածքին։ Ան պիտի վիրաւորուէր հօտադին անարատ ու իմացածին կերպարանքէն։ Իր աչքը, վսեմ գոհացումով, կը յամենար բնութեան մեծաբանդակ, անսօզ ու անխոռով տառերուն վրայ։ Հոս՝ ֆաղափակրթութեան պատրանքը սրբուած, հեռացուած էր մարդու սկզբնապատկերէն, հոս՝ ֆաղագերծ կը յայտնուէր իրաւ մարդը, Մօրուսաւոր Սատիրը, ցնծալից բացագանչութեամբ դէպի իր աստուածը։ Իր առջեւ՝ ֆաղափակիրք մարդը հիմնայատակ կը փլէր, վերածուելով ստապատիր ծաղրանկարի մը։ Շիլլերին ըսածը կ'արժէ նոյնպէս ողբերգական արուեստի այս սկզբնաւորութեան մասին։ Բորսը կենդանի պատ մըն է ներխուժող իրականութեան դէմ, որովհետեւ ան — այժմամարդոց դասը — գոյութեան աւելի իրաւ, աւելի իրական ու աւելի լման կրկնապատկեր մը կ'ընծայէ, քան թէ ինքզինքը սովորաբար միակ «իրականութիւն»ը նկատող ֆաղափակիրք մարդը⁽¹⁾։ Բանաստեղծութեան ոլորտը աշխարհէս դուրս չի գտնուիր, ինչպէս թէ ցնորածին անկարելիութիւն մը ըլլար, բանաստեղծի մը ուղեղին մէջ բուսած։ Կ'ուզէ ատոր նիշդ հակառակը ըլլալ՝ ճշմարտութեան անպանդոյն արտայայտութիւնը, եւ այդ ըլլալու համար՝ ստիպուած է իրմէ հեռու պահելու ստապատիր անարատութիւնը, որ ֆաղափակիրք մարդուն իրականութիւնն է։ Մէկ կողմը՝ բնութեան իսկական ճշմարտութիւնը, միւս կողմը՝ ֆաղափակրթութեան սուտը, որ ինքզինք կը ձեւացնէ իբր միակ «իրականութիւն»ը — այս հակադրութիւնը նման է այն միւս հակադրութեան՝ իրերու յաւերժական ու ինքն իրմով գոյացող կորիզին եւ երեւոյթներու աշխարհին միջեւ⁽²⁾։ Ողբերգութիւնը իր բնագանցական միսիքարանքով՝ նշան կ'ընէ դէպի գոյութեան այդ կորիզին կեանքը, որ կը յաւերժանայ երեւոյթներու յարատեւ անկումի կողքին։ Նոյն ձեւով՝ այժմամարդոց խորհրդանշականութիւնը նմանաբանական պատկերի մը միջոցաւ կ'արտայայտէր արդէն իսկ սկզբնական յարաբերութիւնը՝ ինքն իրմով գոյացողին եւ երեւոյթին միջեւ։ Արդիական մարդուն հօտաղը ուրիշ բան չէ վերջին հաշուով, եթէ ոչ մշակութային պատրանքներու գումարին մէկ շինծու պատկերը, որ իր աչքին կ'արժէ իբր բնութիւն։ Դիոնիսեան Յոյնը ինք՝ ճշմարտութիւնը կ'ուզէ, կ'ուզէ բնութիւնը իր

ոյժի գագաթին — եւ կը հմայափոխուի այծամարդու:

Այսպիսի տրամադրութիւններէ եւ մանաշողական փորձառութիւններէ տարուած՝ Դիոնիսոսի սպասարկուներու կաթոգին երամը կը ցնծայ: Այդ տրամադրութիւններուն եւ փորձառութիւններուն զօրութիւնը այնքան մեծ է, որ կը կերպարանափոխէ գիրեմք իրենց իսկ աչքերուն: Իրենց ցնորած մայուածքներուն առջեւ կը յայտնուին իրենք իբրեւ բնութեան վերածնած հանճարներ, իբրեւ այծամարդեր: Այս բնական երեւոյթին գեղարուեստական ընդօրինակութիւնն է ողբերգական դասի յետագայ կազմութիւնը: Ճիշդ է որ այդտեղ՝ գատորոշում մը անհրաժեշտ կը դառնար դիոնիսեան հանդիսատեսներուն եւ դիոնիսեան կախարդանքով կերպարանափոխուածներուն միջեւ: Բայց պէտք է մոռնալ, որ աստիկեան Ողբերգութեան հանրութիւնը ինքզինք կը վերագտնէր յառաջաքեմի ⁽³⁾ դասին մէջ, եւ ուրեմն խորքին մէջ՝ հակադրութիւն չկար հանրութեան եւ դասին միջեւ: Երկուքին կազմած ամբողջութիւնը ուրիշ բան չէր, եթէ ոչ իր կարգին՝ պարող եւ երգող այծամարդոց հսկայ ու վսեմ բորոս մը. կամ մարդոցմէ կազմուած բորոս մը, որոնք այծամարդերը կ'ընդունէին իբրեւ իրենց փոխանորդները ⁽⁴⁾: Շլէկըլի խօսքը կը բացայայտուի հիմա աւելի խոր իմաստով մը: Դասը «իտէալ հանդիսատես»ն է այն չափով, որ ան միակ տեսանողն է՝ բեմի տեսլային աշխարհին տեսանողը: Հանդիսատեսներու հանրութիւնը, մեր թատրոններու օրինակով, անծանօթ էր Յոյներուն: Ասոնց թատրոններու համակեդրոն կորագիծերով բարձրացող պատշգամային կառոյցին մէջ, որ հանդիսատեսներու վայրը կը կազմէր, ամէն մարդ կրնար բուն իմաստով՝ անտեսել իր շուրջը տարածուող քաղաքակիրթ աշխարհը, կրնար յագեցած տեսողութեամբ մը՝ ցնորանքին մէջ մտնել, ու իր կարգին՝ դասին պատկանիլ: Այս յղացումին համաձայն, արտօնուած ենք Սկզբնական Ողբերգութեան մէջ իր ամենատարրական մակարդակին վրայ դիտուած դասը՝ դիոնիսեան մարդուն անդրադարձը անուանել: Այս իրողութիւնը ամենայստակ կերպով՝ դերասանին յատուկ եղանակաւորումին մէջ կը տեսնուի: Եթէ իրապէս օժտուած է, իր աչքին առջեւ կը տեսնէ ան ի հարկէ զգայարանական պատկերի մը պէս ծփացող՝ դերը, զոր պիտի ստանձնէ: Այծամարդոց դասը մոյնպէս՝ դիոնիսեան ամբոյսին տեսիլքն է ամենէն առաջ, այնպէս՝ ինչպէս բեմի աշխարհը դասին տեսիլքն է: Այդ տեսիլքին ոյժը այնքան մեծ է, որ ան մայուածքը բոլոր ու անզգամ կը դարձնէ «իրականութեան» ⁽⁵⁾՝ ձգած տպաւորութեան հանդէպ եւ շուրջի նստարաններուն վրայ տեղաւորուած քաղաքակիրթ մարդոց հանդէպ: Յունական թատրոնի արտաքին կերպարանքը լեռներուն մէջ կորսուած

ձոր մը կը յիշեցնէ: Բեմին մարտարապետութիւնը երեսն կու գայ ամպամած ու լուսողող նկարի մը նման: Լեռան մէջ թափառող բակֆոտուհիները վերէն կը դիտեն նկարը, կարծէք ան հիասքանչ շրջանակը ըլլար, որուն կեդրոնին՝ Դիոնիսոսի պատկերը կը յայտնուի:

Գեղարուեստական այս սկզբնական երեւոյթին խօսքը եղաւ հոս Ողբերգութեան դասը բացատրելու համար: Այդ երեւոյթը գրեթէ գայթակղալից հանգամանք մը ունի, եթէ բաղդատելու ըլլանք գայն այն մտաւորական յղացումներուն հետ, որոնց ընդմէջէն կ'ըմբռնենք գեղարուեստական տարրական եղանակաւորումները: Մինչդեռ կասկած չկայ. բանաստեղծը այն ատեն միայն բանաստեղծ է, երբ ինքզինքը շրջապատուած կը տեսնէ ապրող ու գործող էակներով, որոնց ամենագաղտնի էութեան մէջ կը թափանցէ ինքը: Արդի տաղանդին մէկ իւրայատուկ տկարութեամբ՝ մեր մէջ հակամիտութիւնը կայ գեղարուեստական սկզբնային երեւոյթը՝ աւելի քարդ ու վերացական ձեւով պատկերացնելու, քան թէ հարկաւոր է: Իրաւ բանաստեղծին համար, փոխաբերութիւնը հոնտորական դարձուածք մը չէ, այլ՝ փոխանորդ պատկեր մը, որ աչքին առջեւ իրապէս կը ծփայ յղացքի մը փոխարէն: Իրեն համար, կերպար մը հոսկէ հոնկէ քաղուած եզակի գիծերու կաղապարուած գումարը չէ, այլ իր աչքերուն առջեւ ապրող անձ մը, որ կը պարտադրէ իր կենսաւետութիւնը ու նկարիչի նշանաման տեսիլքէն կը զատորոշուի անով միայն՝ որ չի դադրիր ապրելէ ու գործելէ: Ինչպէ՞ս կ'ըլլայ, որ Հոմերոսի նկարագրութիւնները շատ աւելի պատկերալից են քան միւս բոլոր բանաստեղծներունը: Պատճառը այն է, որ ինքը աւելի կը գործածէ իր տեսողութեան կարողութիւնը: Բերքողութեան մասին այդքան վերացական կերպով կը խօսինք, որովհետեւ բոլորս ալ վատորակ բանաստեղծներ ենք: Խորքին մէջ, գեղագիտական երեւոյթը պարզ է: Մարդ տեսարար կենդանի խաղ մը դիտելու եւ անդադար՝ ոգիներու թափօրներով շրջապատուած ըլլալու կարողութիւնը թող ունենայ, եւ այն ատեն՝ ան կ'ըլլայ բանաստեղծ: Մարդ ինքզինք կերպարանափոխելու, այլ մարմիններու եւ հոգիներու ընդմէջէն խօսելու մղումը թող զգայ, եւ այն ատեն՝ ան կ'ըլլայ թատերագիր:

Դիոնիսեան յոյզը ի վիճակի է ամբողջ զանգուածի մը՝ այս գեղարուեստական ձիրքը հաղորդելու, այսինքն՝ ինքզինք ոգիներու թափօրով մը շրջապատուած տեսնելու, անոր հետ մէկ զգալու ձիրքը: Ողբերգութեան դասին մէջ տեղի ունեցող այս եղանակաւորումը թատերգութեան սկզբնական երեւոյթն է՝ ինքզինք տեսնել կերպա-

բանափոխուած վիճակով, եւ գործել այնպէս, ինչպէս թէ մարդ իրապէս այլ մարմնի մը մէջ, այլ կերպարի մը մէջ փոխադրուած ըլլար: Եղանակաւորում մըն է այս, որ կը գտնուի տոամին զարգացման հոլովոյթին սկիզբը: Ինչ որ կը տարրերի հագներգութի պարագայէն, քանի որ այս վերջինը չի ձուլուիր իր պատկերներուն մէջ, այլ զանոնք կը դիտել իրմէ դուրս, մկարիչին նման: Հոս պատահածը՝ անհատականութեան վերացում մըն է արդէն իսկ, օտար բնութեան մը մէջ ներմուծումով: Եւ պէտք է աւելցնել, որ այդ պատահածը համահարակի բնոյթ ունի. մարդոց խումբ մը ամբողջ կը զգայ ինքզինքն այդ ձեւով կախարդուած: Ահա՛ ինչու բափկոսեան Օրհներգութիւնը խումբով երգուած միւս բոլոր եղանակներէն կը տարբերի: Կոյսերը օրինակ, որոնք իրենց ձեռքը դափնիի ոստեր բռնած՝ հանդիսաւոր քայլով դէպի Ապոդոնի մեհեանը կը բարձրանան, ու թափօրով իրենց ապոդոնեան յաղթերգը կը հնչեցնեն, կը մնան ինչ որ են, կը պահեն իրենց քաղաքային ինքնութիւնը: Մինչդեռ բափկոսեան Օրհներգութեան դասը կերպարանափոխուած էակներէ քաղկացած դաս մըն է, որուն մէջ քաղաքացիի անցեալը, ընկերային դիրքը յօդս ցնդած են: Ասոնք իրենց աստծոյն անժամանակ սպասարկումները դարձած են, ընկերութեան հաստատուած շրջանակներէն դուրս: Խմբական քնարերգութեան միւս բոլոր կտորները Հիլէններուն մօտ՝ ուրիշ բան չեն, եթէ ոչ ապոդոնեան անհատ երգիչին աստիճանական, երբեմն ահարկու բարձրացումը: Մինչդեռ բափկոսեան Օրհներգութեան մէջ՝ անգիտակից դերասաններու համայնք մըն է, որ կանգնած է մեր առջին, եւ այդ դերասաններէն ամէն մէկը իր շուրջինները կերպարանափոխուած կը տեսնէ:

Հմայափոխութիւնը այսպէս՝ որեւէ տոամական արուեստի ըսկըքնաւորութիւնն է: Այդ հմայափոխութեամբ՝ դիոնիսեան խանդակաթը ինքզինքն կը տեսնէ իբր այծամարդ, եւ իբր այծամարդ է նաեւ, որ կը տեսնէ աստուածը: Այսինքն ինքն կերպարանափոխուած ըլլալով՝ ինքն իրմէ դուրս նոր տեսիլքի մը հանդիսատեսը կ'ըլլայ, իբր ապոդոնեան կատարելագործումը իր վիճակին: Այս նոր տեսիլքով է, որ Տոստը կ'ամբողջանայ:

Պահելով հիմա այս իրողութիւնը ի մտի՝ մեզի կը մնայ յունական Ողբերգութիւնը հասկնալ իբր դիոնիսեան դաս, որ պատկերներու ապոդոնեան աշխարհի մը մէջ կը պարպուի անդադար: Դասին վերապահուած բաժինները, որոնք ծայրէ ծայր՝ հիւստած են Ողբերգութեան, ձեւով մը արգամդը կը կազմեն ուրեմն այսպէս կոչուած տրամասացութեան, այսինքն՝ ընդհանուր բնական

աշխարհին, բուն առումով՝ տոամին: Իրերայաջորդ բազմաթիւ պարպումներով ⁽⁸⁾, Ողբերգութեան այս սկզբնային հիմունքը կը ճառագայթէ դէպի դուրս՝ Տոամի տեսիլքը արտադրելով: Տեսիլք, որ ամբողջովին՝ երազային երեւոյթ է, եւ այդ իսկ չափով՝ դիւցազն-երգական բնոյթ ունի: որ սակայն փոխադարձաբար դիտմիտեան վիճակի մը իբր առարկայացում՝ չի ներկայացներ ապողոմեան փրկագործումը երեւութականութեան մէջ, այլ ընդհակառակը՝ անհատին կոտորակումը, սկզբնական Գոյին հետ անոր համայնացումը: Այսպէսով, Տոամը ապողոմեան մարմնացումն է այն ամէն ինչին, որ կարելի է նանչնալ ու կատարել դիտմիտեան վիճակին մէջ: Եւ հետեւաբար՝ ահարկու անդունդ մը կը բաժնէ գայն դիւցազներգութեան:

Քորոսը՝ յունական Ողբերգութեան դասը, որ դիտմիտեան յոյգով գերագրգիռ զանգուածին խորհրդանիշն է, իր լման բացատրութիւնը կը գտնէ ուրեմն մեր հոս ներկայացուցած տեսակէտով: Ինչպէս որ վարժուած էինք մինչեւ այսօր դասին գրաւած դիրքին արդիական բեմին վրայ կամ օփերային մէջ, անկարող պիտի ըլլայինք ըմբռնելու, թէ ինչպէ՛ս Յոյներու ողբերգական դասը կրնար աւելի հին, աւելի սկզբնային, աւելի կարեւոր ըլլալ քան բուն «գործողութիւն»ը — թէւ այս իրողութիւնը հաստատ ու բացայայտ էր աւանդութեան ճգած տեղեկութիւններուն մէջ: Մինչեւ այսօր՝ մենք դարձեալ անկարող էինք աւանդութեան կողմէ ստուգուած այս կարեւորութիւնն ու ըսկըզբնաւորութիւնը հաշտեցնելու այն միւս իրողութեան հետ, որ դասը կը բաղկանար ստրկացած էակներէ, սկիզբը մոյմիսկ՝ այծամման սատիրներէ: Մինչեւ այսօր վերջապէս՝ յոյն թատրոնի յառաջաքննը կը մնար մեզի համար առեղծուած մը: Մինչդեռ հիմա՝ այն եզրակացութեան հասանք, թէ քեմը եւ անոր հետ միասին՝ գործողութիւնը խորքին մէջ եւ սկզբնականօրէն՝ իբր *տեսիլք* միայն մտածուած էին, թէ միակ «իրականութիւն»ը ⁽⁹⁾ դասն էր, այսինքն ա՛յն՝ որ տեսիլքը ինքն իրմէ դուրս կ'արտադրէ ու այդ տեսիլքին մասին կը խօսի, պարի, քառի, ձայնի ամբողջ խորհրդանշականութեամբ: Դասը իր տեսիլքին մէջ՝ իր տէրն ու վարպետը կը դիտէ, իմա՝ Դիտմիտոսը, եւ ատոր համար է որ յաւիտեանականօրէն կը մնայ *սպասարկուի* իր դիրքին վրայ: Կը տեսնէ իր աստծոյ տառապանքն ու փառաւորումը, ահա թէ ինչո՛ւ ինքը չի *գործէր*: Պահելով հանդերձ իր աստծոյ դէմ յանդիման՝ սպասարկուի իր դիրքը, ան բնութեան բարձրագոյն արտայայտութիւնն է, անոր դիտմիտեան արտայայտութիւնը: Իբր այդ՝ իր խօսքերը խանդոտ պատգամախօսութիւններ ու իմաստուն խօսքեր են, բնութեան խօսքերուն պէս: Ան *ցաւակից*ն է, եւ իբր այդ՝ *իմաստուն*ը միաժամանակ, բնութեան սիրտէն ճշմարտու-

քիւնն աւետողը: Այսպէս կը ծնի իմաստուն եւ խանդոտ այծամարդուն ցնորատիպ եւ այնքան գայթակղելի թուացող կերպարը, որ միեւնոյն ատեն՝ *«պանդոյր մարդ»*ն է, *աստծոյ հակադրուած: Բնութեան եւ անոր ուժեղագոյն մղումներուն կրկնապատկերն է, անոր խորհրդանշը նոյնիսկ, եւ միեւնոյն ատեն՝* անոր իմաստութեան եւ արուեստին առաջնալը, մէկ անձի մէջ հաւաքուած՝ երաժիշտ, բանաստեղծ, պարող, տեսլահար:

Այս հասկացողութեան համաձայն, աւանդութեան համաձայն մանւ, սկիզբները՝ Ողբերգութեան ամենամախնական շրջանին, Դիոնիսոսը (բեմին վրայ բուն հերոսը եւ տեսիլքին բուն կեդրոնը) իրապէս ներկայ չէ՛ր, այլ կը պատկերացուէր միայն իբր ներկայ⁽¹⁰⁾: Այլ խօսքով՝ սկզբնականօրէն Ողբերգութիւնը «ֆորոս» է միայն, եւ ոչ թէ «տոամ»: Աւելի ուշ կու գայ փորձը՝ աստուածը իբրեւ իրական⁽¹¹⁾ ցոյց տալու, եւ տեսլալին կերպարանքը իր այլակերպիչ շրջափակով այնպէս մը ներկայացնելու, որ տեսանելի ըլլայ ան ամէն աչքի համար: Հո՛ւ է, որ կը սկսի «տոամ»ը նեղ իմաստով: Ասկէ սկսեալ՝ բակֆոսեան օրհնեմբական դասը պարտականութիւնը կը ստանայ հանդիսատեսներու տրամադրութիւնը այնպիսի ձեւով մը դիոնիսականօրէն բարձրացնելու, որ երբ ողբերգական հերոսը բեմին վրայ յայտնուի՝ անոնք անկերպարան դիմակաւոր մարդ մը չտեսնեն այլեւս, այլ՝ իրենց իսկ յափշտակութենէն ծնունդ առած տեսլալին կերպարանք մը: Պատկերացնենք Ադմետը, որ խոր ներգգացումով կը յուշէ իր կինը՝ Ալկեստիսը՝ որմէ վաղուց բաժնուած է ան, եւ որուն ներհայեցական ոգեկոչումով կը հիւծի: Ու ահա իրեն կը մօտենայ յանկարծ նոյն կերպարանքով, նոյն շարժումներով օժտուած կնոջ մը ֆօդածածկ պատկերը: Նրեւակայեմք իր յանկարծական դողը, իր անհանգստութիւնը, մտքին մէջ կատարուող փոթորկոտ բաղդատութիւնը, իր բնագդական համոզումը — կազմած կ'ըլլանք այդ ձեւով՝ նմանաբանական պատկերը այն զգացումին, որ կը համակէր դիոնիսեան յոյզով լեցուն հանդիսատեսը, երբ նոյնացած ըլլալով արդէն իսկ անոր ցաւերուն հետ՝ կը տեսնէր աստծոյն մուտքը բեմին վրայ: Դիմակաւոր կերպարանքին վրայ կը փոխադրէր ակամայ իր հոգւոյն առջեւ կախարդանքով թրթռացող աստծոյ պատկերը, եւ կերպարանքին իրականութիւնը կը լուծուէր իր աչքին, վերածուելով ոգեղէն անիրականութեան մը: Ասիկա այլեւս ապողոմեան երազային վիճակն է, ուր տւրնջեան աշխարհը կը ֆօդարկուի, ուր նոր աշխարհ մը կը կազմուի մեր աչքին առջեւ, աւելի յստակ, աւելի հասկնալի ու աւելի յափշտակիչ քան առաջինը, եւ այսուհանդերձ՝ ստուերամած, անընդմէջ փոփոխութեան ենթարկուած: Ասոր համաձայն՝ Ողբերգու-

թեմէն ներս կը հաստատենք ոճերու համայնատարած հակադրութիւն մը. լեզու, գոյն, շարժականութիւն, խօսքի ուժականութիւն կը բաշխուին դասի դիտման համարժեքներէն եւ բեմի ապողոնեան երազի աշխարհին միջեւ, իրրեւ արտայայտութեան ամբողջովին գատորոշ ոլորտներ: Ապողոնեան երեւոյթները, որոնց մէջ Դիոնիսոս կ'առարկայանայ, կը դադրին այլեւս «յաւիտենական ծով մը, փոփոխական ծածանում մը, առկայծող կեանք մը»⁽¹²⁾ ըլլալէ, ինչպէս դասի երաժշտութիւնն էր տակաւին, կը դադրին միայն զգացում ու երբեք պատկերի խտացումին չհասած ոյժը ըլլալէ, ուր Դիոնիսոսի խանդավառ սպասարկուն աստծոյն մօտիկութիւնը կ'ընդգգար: Հիմա բեմէն խօսողը դիւցազներգական կերպաւորումին յստակութիւնն ու կայունութիւնն ունի, հիմա՝ Դիոնիսոսը դադրած է ոյժերու լեզուով զրուցելէ, կը խօսի դիւցազներգական հերոսի մը մնան, գրեթէ հոմերական լեզուով:

9

Ամէն ինչ, որ մակերեսին կը հասնի յունական Ողբերգութեան ապողոնեան բաժնին մէջ, այսինքն՝ տրամասացութեան մէջ, կը թուի պարզ, թափանցիկ ու գեղեցիկ: Այդ իմաստով՝ տրամասացութիւնը հելլէն մարդուն կրկնապատկերն է, եթէ ընդունելու ըլլանք, որ այդ մարդուն բնոյթը պարհին մէջ կը յայտնուի, որովհետեւ պարհին մէջ՝ ամենամեծ ոյժը զօրութեանական կը մնայ, նշունելով հանդերձ շարժումներու նկունութեան ու փարթամութեան ընդմէջէն: Այսպէս՝ սոփոկլէսեան լեզուն անակնկալի կը բերէ մեզ իր ապողոնեան որոշակիութեամբ ու պայծառութեամբ: Ասոր հետեւանքը այն է, որ կը կարծենք մէկ նայուածքով իր էութեան ամենէն ծածուկ խորքին հասած ըլլալ, զարմանալով նաեւ, որ այդ խորքին տանող նամբան այդքան կարճ է եղեր: Եթէ սակայն մեր նայուածքը հիմա բաժնեմք հերոսի նկարագրային յատկանիշներէն, որոնք մակերեսին եկած՝ տեսանելի դարձած են (եւ նկարագիրը իրականին մէջ՝ ուրիշ բան չէ, եթէ ոչ մութ պատի մը վրայ լուսարձակուած պատկեր մը, այսինքն՝ միայն ու միայն երեւոյթ), եթէ խորանմանք այդ պայծառ անդրադարձներուն մէջ հեռարձակուած բուն առասպելին միմէջեւ յատակը, այն ատեն՝ տեսողական ծանօթ երեւոյթ մը յիշեցնող բայց հակադարձուած եղելութեան մը առջեւ կը գտնուինք: Երբ, ի հարկէ, արեւը սեւեռելու ուժեղ փորձէ մը յետոյ՝ մարդ իր կուրացած աչքը կը հեռացնէ անկէ, աչքերուն առջեւ կը տեսնէ գունաւոր մութ բիծեր, կարծէք՝ անոնք բուժական միջոցներ ըլլային: Արդ, շրջուած կերպով մը՝ սոփոկլէսեան հերոսին լուսարձակուած նկարագրային երեւոյթները (մէկ

խօսւոյ՝ դիմակին ապողոնեան կողմը) անխուսափելի ծնունդն են բնութեան ահաւոր մերսիդիէն մերս մետուած նայուածքին, կարծէ՛ք՝ լուսապայծառ բիծեր ըլլալին անոնք, նայուածքը բուժելու սահմանաւ՝ գիշերուան սարսափներու պատճառաւ վնասէն: Ա՛յդ իմաստով միայն միշդ հասկցած պիտի ըլլանք «յունական անվրդովութեան» լուրջ ու նշանակալից յղացքը: Մինչդեռ մեր օրերուն՝ անվրդովութեան յղացքին կը հանդիպինք ամէն անկիւնադարձի, բայց սխալ հասկցուած, չվտանգուած բարեկեցութիւն նշանակէր ան կարծէ՛ք:

Յունական բեմին ամենէն տառապալից կերպարը, դժբախտ Եւդիպոսը, Սոփոկլէսին կողմէ հասկցուած է իբր ազնուական մարդը, որ իր իմաստախոհութեան հակառակ՝ սահմանուած է սխալներ գործելու եւ թշուառութեան մէջ ապրելու, որ իր անչափ տառապանքին ընդմէջէն սակայն՝ իր շուրջը կախարդական ու օրհնաբեր զօրութիւն մը կը ցայտեցնէ վերջաւորութեան, զօրութիւն մը՝ որ կը մնայ գործօն մոյնիսկ իր մեկնումէն անդին: Ազնուական մարդը մեղք չի գործեր, ա՛յդ է որ կ'ուզէ ըսել խորաթափանց բանաստեղծը: Իր արարմունքին հետեւանձով՝ կրնայ ան ամէ՛ն օրէնք, բնական ամէ՛ն կարգաւորութիւն, մոյնիսկ բարոյական յարաբերութիւններու ամբողջ աշխարհ մը կործանել, մնաց որ մոյն արարմունքին ընդմէջէն՝ ազդմունքներու աւելի բարձր, աւելի դիւբական շրջանակ մը կը կազմուի, եւ այդ ազդմունքները մեր աշխարհ մը կը հիմնեն, հին աշխարհի փլատակներուն վրայ: Այդ կ'ուզէ ըսել բանաստեղծը կրօնաշուկ մտածողի իր հանգամանքովը: Ինչ որ ցոյց կու տայ ան նախ եւ առաջ իբր բանաստեղծ՝ հոյակապ յրթմոքեամբ հանգուցուած թմբուկ մըն է, զոր դատաւորը դանդաղօրէն, մաս առ մաս, կը փակէ ու կը լուծէ իր իսկ կործանումին գինովը: Այդ տրամախոհական լուծումին պատճառաւ զուտ հեյլէնական հանդիքը այնքան մեծ է, որ գերազանց անվրդովութեան հոսանք մը կը հասնի ամբողջ գործին, ու կը մեղմացնէ հոլովոյթին սարսափագոյու ենթադրեալներու ցցունութիւնը: «Եւդիպոս Բողոնոսի մէջ» թատերգութիւնը մոյն անվրդովութիւնը կը ցուցաբերէ, բայց անհուն այլակերպութեան մը բարձրացած: Թըշուառութեան չափազանցութենէն հարուածուած ծերունիին դէմ, որ իր տառապանքին մէջ՝ զուտ *կրաւորականութեամբ*⁽¹⁾ մը յանձնած էր ինքզինք բոլոր պատահածներուն, կը կանգնի հոս ի հարկէ գերեզմարային անվրդովութիւնը, որ աստուածային ոլորտներէն կ'իջնէ ու թելադրական ձեւով կը յայտնէ, թէ հերոսը իր զուտ կրաւորական կեցուածքով հասած է բարձրագոյն մերգործութեան աստիճանին: Այդ մերգործութեան ազդեցութիւնը իր անձնական կեանքէն շատ աւելի անդին պիտի երկարի, մինչդեռ անցեալին՝ իր գիտակից ճգնումներն

ու թարթափումները գին՝ առաջնորդած էին միայն դեպի կրաւորա-
 կանութիւն: Այսպէս՝ մահկանացուներու աչքին անլուծելի թնճուկ մը
 թուացող Եւդիպոսի առասպելը կը պարզուի ու կը փակուի տակաւ, եւ
 մարդկային խորագոյն հանդիման կը համակէ մեզ ի տես տրամա-
 խոհութեան դէմ՝ աստուածային հակապատկերին: Ենթադրելով
 հանդերձ, որ մեր բացատրութեամբ՝ յարգած եղանկ բանաստեղծին
 ըսածը, կարելի է հարց տալ, թէ սպառնա՞ծ է արդեօք այս ձեւով
 առասպելին բովանդակութիւնը: Հոս կը տեսնուի, որ բանաստեղծին
 ամբողջ յղացածը ուրիշ բան չէ, եթէ ոչ այդ լուսարձակ պատկերը, գոր-
 բութարար բնութիւնը մեր աչքին առջեւ կը դնէ վիհին մէջ նայուածքէն
 յետոյ: Եւդիպոս՝ հայրասպանը, Եւդիպոս՝ իր մօր տարփաւորը,
 Եւդիպոս՝ Սփինքսի առեղծուածները լուծողը: Ի՞նչ կ'ըսէ մեզի այս
 նակատագրական արարքներու երրորդութիւնը: Հնադարեան,
 մասնաւորապէս Պարսկաստանի մէջ տարածուած ժողովրդական
 հաւատալիքի մը համաձայն՝ իմաստուն կախարդը կրնայ միայն
 տոհմապղծութենէ մը ծնած ըլլալ⁽²⁾: Ինչ որ առեղծուածներ լուծող եւ
 իր մայրը կնութեան առնող Եւդիպոսին կիրարկուելով՝ կը յանգեցնէ
 մեզ հետեւեալ մեկնաբանութեան. հոն, ուր բանդագուշական եւ դիւ-
 թական ուժերու ազդեցութեամբ՝ խախտած են ներկայի ու ապագայի
 ընթացքը, անհատականացումի անյեղի օրէնքը, եւ առհասարակ՝
 բնութեան յատուկ հմայքը, այդ խախտումը կը բացատրուի
 անպայման բնականութեան դէմ գործուած ճիւղային զանցումով մը,
 հոս՝ տոհմապղծութիւնը: Ի հարկէ՝ ինչպէ՞ս կրնայ մարդ բնութիւնը
 բռնադատել, գայն մղել իր գաղտնիքներու յանձնումին, եթէ ոչ անոր
 դէմ յաղթական դիմադրութեամբ մը, այսինքն՝ անբնականը գոր-
 ծադրելով: Այս իրողութիւնը կը տեսնեմ ընդելուզուած՝ Եւդիպոսին
 նակատագրուած սարսափելի երրորդութեան մէջ: Ո՛վ որ կը վերծանէ
 բնութեան՝ երկրնոյթ Սփինքսին առեղծուածը, ստիպուած է նաեւ
 բնութեան սրբազնագոյն կարգադրութիւնները խորտակելու՝ հայրը
 սպանելու, մայրը կնութեան առնելու: Կ'երեւի՝ ա՛յս է, որ առասպելը
 կ'ուզէ մեր ականջին փսփսալ. իմաստութիւնը, եւ ի մասնաւորի՝
 դիմնիսեան իմաստութիւնը հակաբնական վայրենութիւն մըն է, եւ ո՛վ
 որ իր գիտութեամբ՝ բնութիւնը ոչնչացումի անդունդը կը տապալէ
 դատապարտուած է իր կարգին՝ բնութեան տարբալուծումի
 փորձառութիւնը իր վրայ կատարելու: «Իմաստութեան ծայրագնու-
 թիւնը իմաստունին դէմ կը դառնայ. իմաստութիւնը ոմիր մըն է բնու-
 թեան դէմ», ասոնք են առասպելին պատգամները: Հելլենական
 բանաստեղծը սակայն, արեւու շողին պէս, կը հպի վսեմ ու վախազդու
 առասպելին, ինչպէս թէ ամ ըլլար Մեմնոնի սիւնը, եւ յանկարծ՝ կը
 սկսի հնչել — սոփոկլեսեան մեղեդիներ լսելի դարձնելով:

Կրաւորականութեան փառքին կը հակադրեմ հիմա ներգործութեան փառաբանումը, այն՝ որ Եսփիլէսի Պրովէթնոսը կը լուսապսակէ: Ինչ որ հոս՝ մտածող Եսփիլէսը ըսելիք ունէր մեզի, ինչ որ սակայն իբր բանաստեղծ՝ կոսահել կու տայ միայն նմանաբանական պատկերով մը, նոյն բանը փոխադրութեանցաւ աւելի ուշ երիտասարդ Կէօթէին կողմէ, Պրովէթնոսի բերնին մէջ դրուած այս համարձակ քառերով՝

«Նստած եմ հոս, մարդիկ կը ձեռն
Իմ պատկերիս համաձայն,
Յեղ մը, ինծի նման,
Որ տառապի, արտասուէ,
Որ վայելէ, զուարճանայ,
Ուշադրութիւն չընծայէ
Քեզի, ինչպէս ես»⁽³⁾:

Մարդը, դէպի Տիտանականը քարձրանալով, ձեռք կը ձգէ քաղաքակրթութիւնը իր պայքարին շնորհիւ, եւ աստուածները հարկին տակ կը դնէ իրեն հետ կապ հաստատելու, որովհետեւ ինքը իր յատուկ իմաստութեամբ՝ անոնց գոյութիւնն ու անոնց սահմանները իր տրամադրութեան տակ ունի: Կէօթէի «Պրովէթնոս»ը, իր հիմնական գաղափարին համաձայն, անկրօնութեան վաւերական գովերգութիւն մըն է, բայց ամենէն հրաշալիւն անոր մէջ կը մնայ Եսփիլէսեան ներշնչումով խոր ձգտումը դէպի *արդարութիւն*: Մէկ կողմը կայ անչափելի տառապանքը քաջ ու միայնակ անհատին, ու միւս կողմը՝ աստուածներու անձուկը իրենց վերջալոյսին նախզգացումէն յառաջ եկող: Կայ վերջապէս այս երկու աշխարհներու — երկուքն ալ ի հարկէ՝ տառապանքի աշխարհներ — զօրութիւնը, որ զանոնք հաշտութեան եւ բնագանցական միութեան կը հարկադրէ: Այս ամբողջը կը յիշեցնէ զօրեղ կերպով՝ Եսփիլէսեան աշխարհահայեացքի կեդրոնական կէտը, անոր սկզբունքը, քանի որ Եսփիլէս աստուածներու եւ մարդոց վերեւ կ'ընդունի գահակալ Մօյրան՝ յաւիտեական արդարութիւնը: Ի տես այս զարմանալի յանդգնութեան, որով Եսփիլէս ողիմպիական աշխարհը արդարութեան նժարներուն վրայ կը զետեղէ, ստիպուած ենք յիշելու, թէ խորաթափանց Յոյնը իր կրօնական խորհուրդներով անժխտելիօրէն ամուր հիմեր ունէր բնագանցապէս մտածել կարեւորու համար, այնպէս որ երբ կարգը գար Ողիմպեաններուն՝ կրնար ընթացք տալ իր սկեպտիկական տարրերուն ներքին, ձգելով որ արտայայտուին անոնք: Յոյն արուեստագետը մանաւանդ այդ աստուածութիւններուն հետ փոխադարձ կապի մը աղօտ զգացումը ունէր: Եսփիլէսի Պրովէթնոսին մէջ է, որ այդ

զգացումը լաւագոյն կերպով խորհրդանշուած է: Տիտանական ար-
ւեստագէտը իր մէջ կը գտներ այն հաւատքը, թէ կարող էր ինք մարդիկ
ստեղծելու, եւ առնուազն՝ ողիմպիական աստուածները ոչնչացը-
նելու, մէկն ու միւսը իր բարձր իմաստութեան շնորհիւ, զոր
ստիպուած էր այլապէս փախելու յաւիտեանական տառապանքով մը:
Մեծհանճարին այս «կարողութիւն»ը, որուն դէմ նոյն-
իսկ յաւիտեանական տառապանքը անբաւական պիտի գար, եւ ար-
ւեստագէտին հերոսոտ հպարտութիւնը — ասոնք են Եսթիլեանեան
ստեղծագործութեան պարունակութիւնն ու ոգին, մինչդեռ Սոփոկլէս
իւր Եւդիպոսով՝ ձայները կը լարէ սրբազանի յաղթերգութեան
նախերգանքին համար: Բայց Եսթիլեանեան մեկնաբանութեամբ իսկ՝
Առասպելի սարսափները տակաւին ամբողջութեամբ չեն
խորաչափուած: Աւելին՝ այդ հանդիմանքը, զոր արուեստագէտը կ'առնէ
իւր լինելութենէն, գեղարուեստական ստեղծագործութեան այդ ան-
վրդովութիւնը, որ չարաբաստիկին դէմ գլուխ կը բռնէ, ուրիշ բան չեն
եթէ ոչ՝ պայծառ պատկեր մը, ուր ամպերը եւ երկինքը տխրութեան
սեւաթոյր ծովու մը մակերեսին կը ցլանան: Պրոմէթէոսի զրոյցը
սկզբնական սեփականութիւնն է արիական բոլոր ժողովուրդներուն,
եւ վաւերագիր մըն է, որ կը փաստէ անոնց հակումը դէպի խորիմաստը
եւ ողբերգականը: Եւ անհաւանական պիտի չթուի, եթէ Պրոմէթէոսի
առասպելին մէջ արիական էութեան համար նոյն յատուկ նշանակու-
թիւնը տեսնենք՝ որ մեղքի եւ անկումի առասպելինն է սեմական էու-
թեան՝ համար: Անհաւանական պիտի չըլլայ նոյնիսկ, եթէ երկու
առասպելներուն միջեւ ազգականութիւն մը տեսնենք, ինչպէս եղբոր
ու քրոջ միջեւ: Պրոմէթէոսի առասպելը միամիտ մարդկութեան կողմէ
կրակին ընծայուած գերազանց արժէք մը կ'ենթադրէ, ինչպէս թէ
կրակը ամէն զարգացող մշակոյթի պաղղաղիւնը⁽⁴⁾ ըլլար: Բայց ըսել
թէ մարդը կրակին վրայ ազատօրէն կ'իշխէ, թէ չի ստանար զայն
երկնքի պարգեւով, իբր հրավառ կայլակ կամ տաճարոյ արեւաշող,
այս՝ սրբապղծութիւն կը թուէր վստահաբար այդ հայեցողապաշտ նա-
խամարդոց աչքին, աստուածային բնութենէն բան մը գողնալու մեղք
արարք մը: Առաջին փիլիսոփայական խնդիրը ստեղծած է այսպէս ան-
միջապէս մարդուն եւ աստուծոյ միջեւ տխուր եւ անլուծելի հա-
կադրութիւն մը, եւ յետոյ հրած է նոյն հակադրութիւնը բոլոր քաղա-
փակրթութիւններու դռներուն: Լաւագոյնն ու բարձրագոյնը մարդ-
կութեան բաժնին մէջ՝ անպատկառ սրբապղծութեամբ մը կը գրաւուի,
ու մարդկութիւնը սահմանուած է կրելու ասոր հետեւանքները, այ-
սինքն՝ տառապանքներու եւ մտավախութիւններու ամբողջ շարանը,
որով վիրաւորուած երկնայինները կ'այցելեն — ու պետք է այցելեն —
ազնուականօրէն բարձրացող մարդկային ցեղը: Ինչ որ դժուրակ մտա-

ծում մըն է, սրբապղծութեան վերագրուած *արժանիք*ին պատմառով: Այս մտածումը զգալիօրէն կը շեղի նաեւ մեղքի ու անկումի սեմական առասպելէն, ուր Զարին սկզբնաւորութիւնը հետաքրքրութիւնն է, սրտապատիր իտալեական խաղացմունքը, հրապուրելու հակամիտութիւնը, ծածկոտանութիւնը, մէկ խօսքով՝ ամբողջ շարք մը գերազանցապէս իգական յատկանիշներու: Ընդհակառակը՝ ինչ որ արիական պատկերացումը կը բնորոշէ՝ վսեմ յղացումն է *հերզոյթական մեղքին*, որ պրոմէթէական բուն առաքիւնութիւնն է: Միեւնոյն ատեն գտած եղանկ այս ձեւով՝ Ողբերգութեան յոռետեսութեան բացարձակ ենթահողը, իմա՝ մարդկութեան մէջ ծաւալող *արգարացումը*. ուր Զարը պէտք է հասկնալ կրկնակ իմաստով՝ մարդոց յանցանքները ու այդ յանցանքներուն պատճառած տառապանքը: Իրերու էութեան մէջ Զարաբաստիկը (գոր հայեցողապաշտ արիականը չի միտիր ժխտելու սին պատճառաբանութիւններով), այսինքն՝ աշխարհին սիրտը բնակող Հակասութիւնը, իր աչքին կը յայտնուի իբր տարբեր աշխարհներու խառնաշփոթութեան արդիւնքը, օրինակ՝ աստուածային աշխարհի եւ մարդկային աշխարհի, որոնցմէ իւրաքանչիւրը առանձին՝ իր իրաւունքին մէջն է, բայց միւսին ինչ որ տրուած՝ ստիպուած է տառապելու իր առանձնացումին պատճառաւ: Անհատը կը ձգտի դէպի համընդհանուրը, կը փորձէ անհատականացման հմայիչ շրջանակը զանցել ու աշխարհի *համայն* էութիւնը ի՛նքն ըլլալ: Այս ձգտումին ու այս փորձին հետեւանքը այն է, որ ինքն իր վրայ կը փորձարկէ իրերուն մէջ պահուած սկզբնական Հակասութիւնը, մէկ բառով՝ կը դառնայ սրբապղծ ու տառապալից: Սրբապղծութիւնը այսպէս Արիականներուն կողմէ այրական կը սեպուի, մինչդեռ մեղքը Սեմականներուն աչքին՝ կնոջական է: Նոյնպէս՝ սկզբնական սրբապղծութիւնը այր մարդու մը կողմէ գործուած է, մինչդեռ սկզբնական մեղքը՝ կնոջ կողմէ: Ու վիճակներու դասը կ'ըսէ արդէն.

«Մեր ըրածը ճշգրիտ չէ:
Հազար քայլով կիճը կ'ընէ
Բայց որքան ալ աճապարէ
Մէկ ոտումով մարդն հասած է»⁽⁵⁾:

Ո՛վ որ կը հասկնայ Պրոմէթէոսի գրոյցին այս խորագոյն կորիզը — իմա՝ տիտանական քաղաքներով օժտուած անհատին մօտ՝ սրբապղծութեան պարտադիր անհրաժեշտութիւնը —, պէտք է զգայ միեւնոյն ատեն այս յոռետես պատկերացումին մէջ՝ ապոլոնեան եզրին հակադրուող հանգամանքը: Որովհետեւ Ապոլոնին ուզածը եզակի էակներուն մէջ հանգստութիւն յառաջացնել է, անոնց միջեւ

սահմաններ գծելով եւ այդ սահմանները անդադար իրրեւ աշխարհի ամենասուրբ օրէնքները յիշեցնելով ինքնաճանաչումի եւ Զափապահութեան յորդորներուն միջոցաւ: Որպէսզի այս ապողոնեան ձգտումին հետեւանով սակայն՝ ձեռք չանշարժանայ ու չհասնի եզրիտական կարծրացումին ու սառնութեան, որպէսզի մէկ հատիկ ալիքի մը ուղին եւ շրջանակը սահմանելու ճիգով ամբողջ ծովուն շարժականութիւնը չվախճանի, դիտմիսեան մակընթացութիւնը մերթ-ընդ մերթ կը կործանէր բոլոր այդ նեղ ոլորտները, որոնց մէջ ապողոնեան միակողմանի «կամֆ»ը կը փորձէր շղթայել հելլենականութիւնը: Դիտմիսեանի այդ յանկարծակիօրէն ուռնացող մակընթացութիւնը կը շալկէ այն ատեն անհատներու զանազանուած փոքր ալիքաւորումները, այնպէս՝ ինչպէս Պրոմէթէոսի եղբայրը՝ Ատլասը իր կռակին կը բեռցնէր երկրագունդը: Տիտանական սաստիկ պահանջ մը կայ այստեղ՝ բոլոր զանազանուած անհատներու Ատլասը դառնալու, եւ զանոնք շալկարարձ՝ հետզհետէ աւելի քարձր, հետզհետէ աւելի հեռու փոխադրելու: Այդ պահանջը հասարակաց կէտն է Պրոմէթէականին եւ Դիտմիսեանին միջեւ: Եսփիլէսեան Պրոմէթէոսը այս հասկացողութեամբ՝ դիտմիսեան դիմակ մըն է, մինչդեռ ասկէ առաջ նշուած իր խոր հակումով դէպի արդարութիւնը՝ Եսփիլէս կը հաղորդէ թափանցատեսին՝ հօրեական կողմէ իր ծագումը Ապողոնէն, անհատականացումի եւ արդարութեան սահմաններուն հսկող աստուածէն: Այնպէս որ Եսփիլէսեան Պրոմէթէոսի կրկնակ էութիւնը՝ իր միաժամանակ դիտմիսեան եւ ապողոնեան բնոյթը կրնայ արտայայտուիլ յղացական հետեւեալ ձեւով. «ամէն ինչ որ կայ՝ արդար է եւ անարդար, եւ երկու պարագաներուն ալ՝ նոյնքան արդարացի»:

Ա՛յս է աշխարհդ, ա՛յս է աշխարհ ըսուածը —:

Անառարկելի աւանդութեան մը համաձայն, իր հնագոյն կերպարանով՝ յունական Ողբերգութեան միակ նիւթը Դիտմիսոսի տառապանքներն էին, եւ երկար ժամանակ բեմին վրայ միակ հերոսը ինքը՝ Դիտմիսոսն էր: Բայց նոյնքան վստահութեամբ՝ կարելի է հաւաստիացընել, որ մինչեւ Եւրիպիդէս՝ Դիտմիսոսը երբեք չէ դադրած ողբերգական հերոսը ըլլալէ, որ ուրեմն յունական բեմին բոլոր հռչակաւոր կերպարները՝ Պրոմէթէոս, Եւրիպոս այդ սկզբնական հերոսին դիմակներն են միայն: Բոլոր դիմակներուն ետին՝ մէկ ու միակ աստուածութիւն մը պահուած է, ա՛յս է իսկական քացատրու-

թիւնը այդ հռչակաւոր կերպարներու տիպարային «իտեականութեան», որ միշտ գարմացումով կը յիշուի: Զեմ յիշեր՝ ո՞վ հաստատած է, թէ բոլոր անհատները իբրեւ այդ՝ կատակերգական բնոյթ ունին, հետեւաբար չեն կրնար ողբերգական ըլլալ: Ասկէ պէտք պիտի ըլլար մաքու հետեւցնել, որ Յոյներուն համար առհասարակ՝ անհատները *Հանդուրժելի* չէին ողբերգական բեմին վրայ: Եւ ի հարկէ՝ այնպէս կը թուի, թէ փաստօրէն այդ է որ զգացած են: Նոյն իմաստով՝ ապողոնեան արժեւորումը «իտեա»յին (սկզբնապատկերին) ընդդէմ «իտու»ին (կրկնապատկերին)⁽¹⁾ խոր կերպով դրոշմուած է հելլենական եութեան մէջ: Պատոնական եզրաքանութիւնը գործածելով, պիտի կարեւորեն թերեւս հետեւեալը ըսել յունական բեմի կերպարներուն մասին. Դիոնիսոսը, միակը որ իսկապէս իրական⁽²⁾ ըլլայ, կը յայտնակերպուի կերպարներու քաղմակիութեամբ մը, կրելով պայջարող ու անանձնական կամֆի ցանցին մէջ պարուրուող հերոսի մը դիմակը: Յայտնակերպուող աստուածը, երբ կը խօսի ու կը գործէ, դեգերուն, ցանկացող ու տառապող անհատի մը կը նմանի: Դիւցազներգական որոշակիութեամբ ու յստակութեամբ *յայտնակերպուիլը* սակայն՝ կը կատարուի առհասարակ՝ երազներու մեկնաբան Ապողոնի ազդեցութեամբ, քանի որ Ապողոնը դասին դիոնիսեան վիճակը իր իսկ աչքին կը մեկնաբանէ այդ նմանաբանական յայտնակերպութեան ընդմէջէն: Իրականութեան մէջ՝ հերոսը Խորհրդախաղերու տառապալից Դիոնիսոսն է, անհատականացումի չարչարանքները իր վրայ փորձարկող աստուածը, որուն մասին քաղմահրաշ առասպելներ կը պատմեն, թէ ինչպէս իր երեխայութեան ժամանակ՝ Տիտաններուն կողմէ յօշոտուեր է, եւ այդ վիճակին մէջ պաշտուեր է Զակրէոս անունին տակ: Առասպելը կը թելադրէ այդ ձեւով, որ յօշոտումը՝ բուն դիոնիսեան *տառապանքը*⁽³⁾ հաւասար է կերպարանափոխութեան մը, օգի, ջուրի, կրակի եւ հողի եղանակներով: Կը թելադրէ ուրեմն, որ անհատականացման վիճակը պէտք է նկատուի ամէն տառապանքի աղբիւրն ու սկզբնապատճառը, ինքն իր մէջ դատապարտելի բան մը: Դիոնիսոսի ժպիտէն ծներ են ողիմպիական աստուածները, եւ իր արցունքներէն՝ մարդիկը: Իբր յօշոտուած աստուած իր գոյութեան ընթացքին՝ կրկնակի բնոյթ մը ունեցած է Դիոնիսոս, նախ՝ անագորոյն, վայրենացած դելի մը, յետոյ՝ մեղմ ու ազնուաբարոյ իշխանի մը նման: Իր երկրպագուներու յոյսը սակայն իր վերածնունդն էր, իր յարութիւնը, գոր պէտք է փորձենք հասկնալ իբր անհատականացումի վերջաւորութեան նախագուշակութիւնը: Այդ դեռ գալիք երրորդ Դիոնիսոսին կ'ուղղուէր երկրպագուներու ծափ ու ծիծաղով քարճարացող երգեցողութիւնը: Եւ այդ գալուստին յոյսովը միայն՝ հրեւումնաֆի շող մը կրնայ բարձրանալ պատառատուն, անհատներու

բաժանումով անբուժած աշխարհի երեսին: Այդ է, որ կ'ըստ առասպելը պատկերաւոր ձեւով. յաւիտեանական սուգի մը մէջ ընկլուգած Դեմետեր դիցուհին առաջին անգամ ըլլալով կը հրնուի վերստին, երբ իրեն կ'ըսուի, թէ Դիոնիսոս կրնայ մէյ մը եւս իր արգանդէն ծնիլ: Նշուած յղացումներուն մէջ կը տեսնեմք արդէն իսկ խորաբախանց ու յոռետես աշխարհահայեացքի մը քաղաղրիչ տարրերը, ու միեւնոյն ատեն՝ Ողբերգութեան Խորհուրդներուն ուսուցումը. հիմնաւոր գիտելիքը՝ միութիւնը ամէն գոյաւորի, յետոյ՝ անհատականացման հասկացողութիւնը իբր Զարին սկզբնապատճառ, վերջապէս՝ արուեստին յղացումը իբր այն հրնուաբեր յոյսը, թէ անհատականացման շրջան կարելի է կտրել անցնիլ, վերստեղծուած միութեան մը նախագուշակութեամբ:

Նշմարեցինք արդէն իսկ, որ հոմերական դիւցազներգութիւնը ողիմպիական քաղաքակրթութեան բանաստեղծութիւնն էր, որուն միջոցաւ այդ քաղաքակրթութիւնը երգած է իր սեփական յաղթանակը տիտանական կռիւի սարսափներուն դէմ: Հիմա ողբերգական բանաստեղծութեան գերակշիռ ազդեցութեամբ՝ հոմերական առասպելները կը վերածնին, ու իրենց կերպարանափոխուած վերածնունդով ցոյց կու տան ողիմպիական քաղաքակրթութեան պարտութիւնը ա'լ անլի խոր աշխարհահայեացքի մը կողմէ: Պրոմէթէոս՝ ըմբոստ Տիտանը իր ողիմպիական դահիճներուն ծանուցած էր, որ իրենց իշխանութիւնը մեծ վտանգի տակ կը գտնուի, եթէ ժամ առաջ չդաշնակցին իրեն հետ: Եւ Եսթիլէսի մօտ կը կարդանք սարսափահար, իր վերջաւորութեան անձկութիւնը ասորոյ Զեւսի դաշնակցութիւնը Տիտանին հետ: Այսպէս՝ Տիտաններու հին ժամանակաշրջանը յետագային Տարտարոսէն դուրս հանուելով՝ կը բերուի վերստին լոյսին: Վայրի եւ մերկ բնութեան փիլիսոփայութիւնը նշմարտութեան անսփօղ նայուածքով կը դիտէ իր առջեւը պարող հոմերական աշխարհի առասպելները, ու առասպելները կը տօգունին, կը դողդղան այդ աստուածուհիին⁽⁴⁾ կայծակնակերպ աչիւն առջեւ — մինչեւ որ դիոնիսեան արուեստագետին զօրեղ բռունցքը զանոնք մղէ նոր աստուածութեան սպասարկութեան: Դիոնիսեան նշմարտութիւնը կը ստանձնէ այս ձեւով առասպելի ամբողջ բնագաւառը, իբր իր գիտութեան խորհրդանշական համակարգը, ու կ'արտայայտէ այդ գիտութիւնը մասամբ՝ Ողբերգութեան պաշտօնական ծէսով, մասամբ ալ՝ տրամակերպ խորհրդախաղերու գաղտնի արարմունքով, քայց երկու պարագաներուն՝ հին առասպելի փոխին տակ: Ո՞ր ոյժն էր արդեօք, որ Պրոմէթէոսը կ'ազատէր իր անգղերէն, եւ առասպելը կը կերպարանափոխէր, դիոնիսեան իմաստութիւնը փոխանցող միջոցի մը վերածելով գայն: Երաժշտութեան հերակլէսեան ոյժն էր այդ:

Ողբերգութեան մէջ բարձրագոյն յայտնակերպութեան կը հասնի ան, յաջողելով առասպելը մեկնաբանել նոր ու այս անգամ՝ ամենէն խորաթափանց նշանակալիութեամբ: Այդ է, որ նախորդ էջերուն մէջ հաստատեցինք ու յատկանշեցինք իբրեւ երաժշտութեան ուժեղագոյն կարողութիւնը: Որովհետեւ առասպելներու ճակատագիրն է՝ տակաւ սեղմուիլ պատմական հոչակուած իրականութեան մը նեղմտութեան մէջ, եւ յետագայ շրջաններուն՝ պատմագիտական լուսարձակով դիտուիլ իբր պատահած ու անցած իրողութիւն: Յոյները արդէն իսկ այդ նամբուն վրայ էին: Ամբողջ առասպելաբանութիւնը՝ իրենց երիտասարդական երազը պատմագրական-փորձառական դրոշմ մը պիտի կրէր խստակրօն ու կամայական մօտեցումի մը հետեւամտով. գայն պիտի նկատէին իրենց երիտասարդական շրջանի *պատմութիւնը*: Այս ձեւով է, որ սովորաբար կ'անհետանան կրօնքները, երբ ի հարկէ՝ կրօնքի մը առասպելական նախատուեալները կը համակարգայնացւին ուղղափառ հաւատապաշտութեան մը խիստ ու բանապաշտ սեւեռումով, վերածուելով պատմական եղբիւրներուն նմանութեան գումարի մը, եւ երբ մարդիկ կը սկսին անձկութեամբ առասպելներու նշարտացիութիւնը պաշտպանել, միեւնոյն ժամանակ փշափաղուելով անոնց բնական վերապրումի ու վերընձիւղումի հաւանականութենէն, երբ վերջապէս առասպելին հանդէպ զգայնութիւնը կ'անհետանայ եւ իր տեղը մօտք կը գործէ կրօնքին կողմէ բարձրացուած պատմական հիմնաւորութեան մը նորելու պահանջը: Այսպէս է, որ երաժշտութեան նորածին հանճարը ձեռք կ'առնէր անհետացման դատապարտուած առասպելը, եւ այդ ձեռքին մէջ առասպելը կը փթթէր անգամ մը եւս, տակաւին չտեսնուած գոյներով, եւ բուրմունքով մը, որ բնագանգական աշխարհի կարօտալից նախզգացումը կ'արթնցնէր: Այս վերջին փառաւոր փթթումէն ետքն է, որ Առասպելը ամբողջովին կը տապալի, որ իր տերեւները կը տժգումին, եւ կարգը կու գայ հնադարեան Լիւքեաններուն⁽⁶⁾, որոնք քմծածաղով լեցուն՝ կ'որոնեն հողմացրիւ, գունաթափ եւ թռչնած ծաղիկները: Ողբերգութեան մէջ է, որ Առասպելը կը հասնի իր խորագոյն իմաստին, իր ամենէն նշանակալից կերպաւորումին: Անգամ մը եւս կը կանգնի, ինչպէս վիրաւոր հերոս մը, եւ իր ոյժին ամբողջ ծայրագնութիւնը մահամերձին իմաստալից հանգստութեամբ կը բոցավառի իր աչքին մէջ՝ վերջին, ուժեղ փայլով մը:

Ի՞նչ կ'ուզէիր դուն՝ սրբապիղծ Ներիպիդէս, երբ այդ մահամերձը կը փորձէիր քոնադատել եւ քո սպասարկութեանդ ենթարկել: Մեռաւ քո քիրտ ձեռքերդ մէջ, եւ այն ատեն՝ պէտք ունեցար դուն ընդօրինակուած, դիմակաւոր առասպելի մը, որ Հերակլէսի կապիկին

նման՝ իր հին փառքով այլևս կարկտանուիլ գիտեր միայն։ Եւ ինչպէս մեռած էր առասպելը քեզի համար, նոյնպէս մեռած էր երաժշտութեան հանճարը։ Դուն, յափշտակելու մարմաջով տարուած, կրնայիր երաժշտութեան բոլոր անդաստանները թալանել, ուրիշ բանի պիտի չհասնէիր, եթէ ոչ ընդօրինակուած ու դիմակաւոր երաժշտութեան մը։ Եւ քանի որ դուն լիքն էիր Դիոնիսոսը, քեզ լիքն Ապոլլոնը։ Այնպէս որ բոլոր կիրքերը կրնաս դուրս քաշել իրենց թափստոցէն, կրնաս քերել ու շղթայել զանոնք քու շրջանակիդ մէջ, կրնաս հիւսել ու սրել քու հերոսներուդ հաշուոյն՝ սովորական տրամախոհութիւն մը — քու հերոսներդ ալ ընդօրինակուած ու դիմակաւոր կիրքեր ունին միայն, եւ կը խօսին միայն ընդօրինակուած ու դիմակաւոր ճառախօսութիւններ։

ՖՐԻՏՐԻԽ ՆԻՅԶԷ

ԾԱՆՕԹՈՒԹԻՒՆՆԵՐ

Գլուխ 1.

(1) Sb'u De rerum natura, V, 1169-1182

(2) Der «Scheinende», die Lichtgottheit: Scheinen կը նշանակէ «փայլիլ», «նառագայթել», «շողալ»: Ապողոն արմատապէս՝ Արեգակն է, արեգակին աստուածը, նառագայթողը: Sb'u Վարուժանի Վահագն քերթուածը.

Ո՛վ դու Վահագն աստուածահայր զօրութեան

Ո՛վ Տիգրանի սերմին մէջ

Դու մարգացած Արեգակ

Լուս՝ հոգիս, նառագայթով մը օծէ

Շրթունքներս այս...:

(3) Գեղեցիկ երեւութականութիւնը՝ der schöne Schein: Scheinen ո՛չ միայն կը նշանակէ «փայլիլ» ու «նառագայթել», այլ կը նշէ նաեւ երեւութականը, ինչ որ «առ երեւոյթ» է միայն, ու կը թարգմանուի ընդհանրապէս՝ «թուիլ»: Այս իմաստով՝ Schein բառը որոշեցինք թարգմանել համակարգայնորէն՝ «երեւութականութիւն» (տե՛ս ներածութիւնը այս մասին): Կարելի չէր անշուշտ Schein եւ scheinen բառերուն վրայ Նիցչէի եւ գերմաներէն լեզուի խաղը նոյնութեամբ վերարտադրել: Պէտք է սակայն գիտակից մնալ երկու բառերու նոյնութեան, երբ կը լրդանք որ «նառագայթափայլ աստուածը (scheinend) կը տիրապետէ գեղեցիկ երեւութականութեան (Schein)»: Աւելցնենք հետեւեալը. Schein եւ scheinen անշուշտ երկուքն ալ լոյսին առնչուած են, ուրեմն՝ աչիւն ու երեւումին: Հսկերէնն ալ ունի համապատասխան շարք մը բառերու, «երեւ» արմատով. երեւոյթ, երեւիլ, երեւութական, եւ հոս նաեւ նոյն նախադասութեան մէջ՝ *երեւակայութիւն*: Երեւակայութեան ներաշխարհը երեւութականին աշխարհն է, որովհետեւ նախ եւ առաջ՝ *է՛րեւի*, յուսաւոր ծիրի մը մէջ, ուրեմն Ապողոնի փաղփում յուսածիրին մէջ: Հայերէնն ալ իր կարգին երեւակայութիւնը կը հպատակեցնէ Ապողոնի տիրապետութեան:

(4) Խորհրդանշական մամաքանութիւն՝ symbolischer Analogon: Sb'u Տրդ գլուխի ճրդ նկատողութիւնը:

(5) Բանդագուշակեան կարողութիւն՝ wahrsagende Fähigkeit: Wahrsagendը՝ բանդագուշակման է, կամ մարգարէութիւնը: Բայց արմատական ատումով՝ «նշմարտութեան ասք»ն է: Նիցչէ կը փորձէ հոս Ապողոնի զանազան յատկանիշները թուել, եւ անոնց ներքին միութիւնը ցոյց տալ: Ինչպէ՞ս կրնայ նոյն աստուածը ըլլալ միաժամանակ կերպարոյստի եւ բանդագուշակի աստուածը: Երկուքը իրենց արմատը ունին երագին մէջ: Երագին

պատկերները կը հպատակին աւելի «բարձր նշմարտութեան» մը քան թէ «հում իրականութիւնը»:

(6) Principium individuationis՝ անհատականացման սկզբունք:

(7) An den Erkenntnisformen der Erscheinung: Erscheinung, գոր պիտի բարգմանենք գրեթէ միշտ «երեւոյթ» բառով (տե՛ս ներածական նկատողութիւնները)՝ Քանթէն եկող յղացք մըն է: «Երեւոյթի նաճաչումը պայմանաւորող ձեւերը» թեմնիք արտայայտութիւն մըն է Քանթի «*Ձուտ բանականութեան ընդհանրատուութիւնը*» գործին մէջ, ու իրմէ յետոյ դարձած է գերմանական փիլիսոփայութեան ամենէն ընթացիկ եւ նոյնիսկ՝ ջրուած տարագներէն մէկը: Նիցչէ ստացած է զայն վստահարար Շոփրնհաուըրէն: Կարեւոր չէ ներկայ համագիրին մէջ՝ Քանթի յղացքներուն բուն նշանակութիւնը: Ըսենք միայն հետեւեալը. «նաճաչում»ը կը վերաբերի միայն «երեւոյթ»ին, եւ պայմանաւորուած է որոշ «ձեւերով», առաջին կարգին՝ զգացողութիւնը (Anschauung) պայմանաւորող զուտ ձեւերը՝ ժամանակ եւ տարածութիւն, յետոյ՝ «իմացութեան» զուտ ձեւերը՝ տրամաբանական «ստորոգութիւն»ները, օրինակ՝ պատճառականութիւնը: Նիցչէի ներշնչութիւնը «երեւոյթ»ի յղացքին հետ այս մեկնակէտէն չի բխիր:

(8) Der Satz von Grund: Արագ բանաձեւումով մը՝ այս սկզբունքին ըսածը հետեւեալն է. ամէն երեւոյթ կամ իրողութիւն իր բանական հիմնաւորութիւնն ունի, իր պատճառը, այլ երեւոյթի մը կամ այլ իրողութեան մը մէջ: Սկզբունքը այս ձեւով բանաձեւուած է առաջին անգամ ըլլալով՝ Լայբնիցին կողմէ: Կարելի է զայն կարդալ Լայբնիցի La Monadologie գործին մէջ, 32րդ հատուած. (Principe de la raison suffisante, en vertu duquel nous considérons qu'aucun fait ne saurait se trouver vrai, ou existant, aucune énonciation véritable, sans qu'il y ait une raison suffisante, pourquoi il en soit ainsi et non pas autrement):

(9) Տե՛ս Ծիլըր, «Ուրախութեան» օրհներգութիւնը:

(10) Համայն՝ eins, որ կը նշանակէ մէկ: Սկզբնական Համայն՝ Ureins: Տե՛ս նաեւ բառարանը այս բառին համար:

Գլուխ 2.

(1) Künstlerische Mächte: Կու տանք հոս գերմաներէնը, որովհետեւ երկու բառեր կան՝ Kraft եւ Macht, որոնք կը թարգմանուին «ոյժ» եւ «զօրութիւն» բառերով: Իմաստաբանական գատորոշումը նոյն ձեւով չի կատարուիր սակայն: Macht բառին շուրջ՝ տե՛ս նաեւ ներածութիւնը:

(2) Նիցչէ կը յարագրէ հոս քրիստոնէական յղացումը, քանի որ կը գործածէ erlösen բառը: Կը յղուի քացայայտ կերպով քրիստոնէական փրկագործութեան: Յղումը կը մնայ սակայն ներշնչութիւն, ինչպէս աւելի վարը՝ երբ Դիոնիսոսի տառապանքին կամ չարչարանքներուն համար՝ կը գործածէ Leiden բառը, որ կը նշէ սովորաբար Քրիստոսի չարչարանքը: Հոս խօսողը արդէն իսկ «անձամբ Աստուծոյ» մը՝ Դիոնիսոսի առաքեալն է, ինչպէս կ'ըսէ Նիցչէ իր «Ինքնաբանադատութեան Փորձ»ին մէջ, որ այս գիրքին պիտի ծառայէր իբրեւ

ներածական (գրուած 1886-ին): Նոյն ինքնագնահատութեան 5րդ բաժնին մէջ՝ կը խօսի գիրքին հակա-ֆրիստոնեական բնոյթին մասին:

(3) Nachahmen: «Ընդօրինակութիւն»ը կը նշէ ու կը յատկանշէ արուեստագէտին օրինակիմակը, Պլատոնէն ի վեր: Հոս՝ Նիցչէ կը փորձէ նոյն յղացքը վերստեղծել, կենագործել աւանդութիւնը:

(4) Selbstentäusserung: Բառացի իմաստով՝ կը նշանակէ ինքզինքէն դուրս ելլել, ինքզինքէն պարպուիլ, ուրիշ վիճակի մը մէջ փոխադրուիլ: Նշուածը անհատական սահմաններուն ջնջումն է, որով դիոնիսեան արուեստագէտը, կամ դիոնիսեան դասին պատկանող խանդակաբը կը միանայ «սկզբնական Համայն»ին, կը «համայնի»: (Վերափոխումը վիճակի փոփոխութիւն մըն է, մարդկային սահմաններէն դուրս անդրութիւնը դասական լեզուով՝ «բոլոր սահմաններու զանցում»ն է): Անդրփոխումը անհատական ինքնութեան կորուստ մըն է:

(5) Urbilder: Գերմաներէնը կը գատորոշէ Vorbild եւ Urbild: Առաջինը սովորական բառ մըն է, որ կը նշանակէ «բնորոշ»: Երկրորդը աւելի փիլիսոփայական բառ մըն է: Պլատոնական «իտէա»ն օրինակ՝ Urbild կը թարգմանուի, իրրեւ բնորոշներու բնորոշ, սկզբնապատկեր:

(6) Տե՛ս Արիստոտելէս, «Յաղագս Բանարուեստի», Peri Poietika, 1447 a 16: Այս յղումը կը տրուի գերմանացի հրատարակիչներուն կողմէ, ու կը վերաբերի հատուածի մը, որ բոլոր արուեստներու հասարակաց կէտը կը սահմանէ իրրեւ «նմանահանութիւն», կամ «ընդօրինակութիւն»: Այդ հատուածին մէջ սակայն բնութեան խօսքը չկայ բացայայտ կերպով: Տե՛ղն է հոս քանի մը բառ աւելցնելու «ընդօրինակութիւն» կամ «նմանահանութիւն» յղացքին շուրջ: Ինչպէս որ տեսնա՛ք՝ Նիցչէ կը գործածէ nachahmen (ընդօրինակել, նմանահանել), եւ Nachahmung (ընդօրինակութիւն, նմանահանութիւն), որոնք սովորական թարգմանութիւնն են նաեւ յունարէն mimeshai եւ mimesis բառերուն: Քանի մը տող առաջ՝ Նիցչէ կը յատկանշէ արուեստագէտը իրրեւ «ընդօրինակող», որուն ընդօրինակածը առարկաներ չեն անշուշտ, այլ բնութեան մէջ գտնուող մղումներ եւ վիճակներ: Այդ մղումները արդէն իսկ գեղարուեստական բնոյթ մը ունին, Նիցչէի յատկանշումով, եւ ուրեմն, իրենց մէջ ունին, իրենց մէջ կը կրեն «ընդօրինակելիութիւնը», ընդօրինակութեան սկզբունքը, անկախ՝ ապոդոքսեանի եւ դիոնիսեանի խաղէն: Բան մը կայ հոս որ կը պատկանի «ընդօրինակութեան տեսաբանութեան» խորագոյն խաին, ու կը զանցէ հաւանաբար Նիցչէի դիտարկածը: Երկրորդ նկատողութիւն մը հոս պիտի վերաբերէր mimesis յղացքին: Նիցչէ կը յղուի բացայայտ կերպով Արիստոտելէսին, բայց կ'այլափոխէ իր յղոյթը: Ջայն այլափոխելով հանդերձ՝ կը պահէ mimesis-ին աւանդական հասկացութիւնը իրրեւ «ընդօրինակութիւն»: Ֆրանսերէն ալ օրինակ՝ mimesisը վերծանուած է միշտ imiter բառով: Առաջին փոփոխութիւնը 1980-ին լոյս տեսած Փրանսերէն թարգմանութիւնը կը բերէ (La Poétique, Texte, traduction, notes par R. Dupont-Roc et J. Lallot, Seuil), որ կ'առաջարկէ նոյն բառին համար՝ représenter: Թարգմանիչները կու տան հոս բանասիրական բացատրութիւն մը (անդ, էջ 20), որ հետեւեալն է. յունական mimeshai բային սեռի խնդիրը կրնայ գործածուիլ երկու տարբեր իմաստներով. մէկը, որ կը նշէ բնորոշը,

միւսը որ կը նշէ արտադրոյթը: Նոյնպէս՝ եթէ նկատի առնենք հայերէն «ներկայացմեք» բայը, անոր սեռի խնդիրը կրնայ նշանակել «փոխանորդուած»ը, կամ ներկայացուածը, ներկայացումին արտադրոյթը: Նոյնն է mimesthaiի պարագան, որուն սեռի խնդիրը կրնայ նշանակել «ընդօրինակուած»ը եւ «արտադրուած»ը: Աւանդութիւնը պահած է միայն առաջին իմաստը: Արուեստը կ'ընդօրինակէ: Փորձելով «արուեստի քնագանցութիւն» մը, Նիցշէ չէր կրնար ըսել ուրիշ բան, գոնէ առաջին ակնարկով:

(7) Satyr, Այծամարդ: Երկու բառերն ալ՝ Սատիր եւ Այծամարդ, պիտի գործածենք իբրեւ այդ էակներու յատուկ անունը:

(8) Ästhetisches Phänomen:

(9) Օրինակներէն, յունական Դիքիրամբը, Դիոնիսոսին ծիսակատարութիւններու երգն է, որ ծնունդ կ'առնէ Ք.Ա. Յոգ դարուն մօտաւորապէս: Երգին կ'ընկերանային նուագածուներ եւ պարողներ: Յունական Դիքիրամբը իր գեղարուեստական կատարելութեան կը հասնի Արիօնով, եւ իրմէ՛ յետոյ՝ Սիմոնիդէսի եւ Պինդարի գործերով: Աւանդութեան համաձայն՝ անկէ՛ դուրս ելած է ատտիկեան Ողբերգութիւնը: Յոգ դարու վերջաւորութեան կը ծնի «նոր դիքիրամբ» ըսուածը, ուր չկայ այլեւս տուններով բաժանումը, եւ ուր երաժշտական տարրը մասամբ անկախացած է «քանաստեղծութենէն»:

Գլուխ 8.

(1) Մօյրան ֆակտագիրը «մարմնաւորող» աստուածուհին է: Հոս՝ ինչ որ կը ֆանջնանք, ֆանաչողութեան ամբողջ ծիրը Մօյրա-ին գահակալութեան ենթակայ է, եւ այս՝ նոյնքան մարդոց որքան աստուածներուն համար:

(2) «Աշխարհի աստուածաբանական ջատագովութիւն» ծանր արտայայտութեամբ թարգմանեցինք հոս գերմաներէն՝ Theodizee, ֆրանսերէն՝ Théodicée, որ արմատական առումով՝ կը նշանակէ «Աստուծոյ արդարացում»ը: Չարը արդարացնելու կամ բացատրելու աստուածաբանական փորձն է, որ իր սկզբնաւորութիւնը ունի թերեւս Եպիկուրի կամ Յորի մօտ, բայց զարգացած է միջնադարեան աստուածաբանութեան մէջ, մինչեւ Լայբնիցի հռչակաւոր Theodizee (1710): Խորքին մէջ՝ նպատակներու գիտութիւն մըն է, քանի Չարի երեւոյթը կը բացատրուի աստուածային նպատակներով:

(3) Ծիլլըր, «Պարզամիտ բանաստեղծութեան եւ զգացական բանաստեղծութեան մասին», 1795: Նախ բառը գերմաներէնի մէջ կը ներմուծուի Կէլլըրդի կողմէ (1715-1769), բայց Ծիլլըրն է որ կու տայ անոր արուեստագիտական իր իմաստը, որուն կը յղուի հոս Նիցշէ:

(4) Schönheitspiegelung: Անդրադարձումի կամ հայելացումի խաղ մը, հոլովոյթ մը ծնունդ կու տան գեղեցկութեան ոլորտին: Գեղեցկութիւնը յատկանիշն է այդ «այլակերպիչ» անդրադարձին, բայց է՛ միեւնոյն ատեն՝ անոր էութիւնը, այն իմաստով՝ որ աստուածային գերագոյն անդրադարձ է որ գեղեցկութիւն ըսուածը կը գտնէ իր բուն նշանակութիւնը:

(5) Համադիր՝ korrelativ:

Գլուխ 4.

(1) Jenes depotenzieren des Scheins zum Schein: Potenzը գորութիւնն է, կարողութիւնը, նաեւ սեռային իմաստով: Ատկէ զատ՝ կարողութիւնն է, թուաբանական առումով: Potenzieren՝ թուաբանական գործողութիւնն է, որ թիւ մը կը բարձրացնէ այսի՛նչ կարողութեան: Depotenzieren բառով՝ պէտք է մտածել հակառակ գործողութիւնը, որով կարողութիւնը կը նուազի: Բայց անշուշտ՝ Potenz կը նշէ նաեւ արիստոտելեան «կարողականութիւն»ը, «գորութեանականութիւն»ը, հակադրուած՝ իրագործուած վիճակին: Սկզբնական Համայնի երեւութականացումը պէտք է հասկնալ իրրեւ կարողականութեան նուազեցումի առաջին մակարդակ մը: Երկրորդ մակարդակը կու գայ նկատառման, երբ գործ ունինք «Երեւութականութեան երեւութականութեան» հետ (Schein des Scheins), կամ անդրադարձի անդրադարձին հետ: Այդ «մակարդակ»ին կը գտնուի երազը, ինչպէս ապողոնեան արուեստը, որոնք կը ներկայացնեն սկզբնական Ցաւի, սկզբնական Հակասութեան աւելի ցած աստիճան մը: Կը մասնակցին ուրեմն այդ Ցաւին, այդ Հակասութեան ամոքումի, փրկագործութեան եղանակաւորումին: Նիցչէ փոխ առած է հաւանաբար այդ բառը Վակներէն: Ցեռ մահու հատուածներուն մէջ (նոր հրատարակուած), կը կարդանք ի հարկէ հետեւեալը (1871 գրուած)․ «Բաղդատութիւն՝ Դիթիրամբի եւ Ողբերգութեան...: ... Արարումին խորունկ իմաստը, երբ բաղդատելու ըլլանք գայն խօսքերուն մէջ պարունակուած մտածումի խեղճութեան: Դիթիրամբի գործողութիւնը խորհրդանշական է: Իտեալականութիւնը կը գտնուի աշխարհի անարտայայտ պատկերին մէջ: Խօսքը ցանկութեան խորհրդանշանն է միայն: Խօսքին համար, տեսանելի աշխարհը իր *նուազած կարողականութեամբ* կը յատկանշուի, ինչպէս կ'ըսէ նշմարաւորեմ Վակները: Տոմին մէջ՝ դիմիսեան տրամադրութիւնը պատկերներով կը պարպուի: Դիթիրամբին մէջ՝ պատկերներու աշխարհը երկրորդական կը մնայ»:

(2) Der Schein ist hier Widerschein des ewigen Widerspruchs: Վերապահած ըլլալով «երեւոյթ» բառը Erscheinungին համար, հազիւ կրնանք վերստեղծել հոս Schein ու Widerscheinի (երեւութականութիւն եւ կրկներեւոյթ) միջեւ բառախաղը, մանաւանդ որ Widerscheinը իր կարգին՝ կը շինուի Wider արմատով, ինչպէս Widersphuchը, «հակասութիւն»ը: Երկրորդ նկատողութիւն մըն ալ անհրաժեշտ է հոս: «Յաւիտեանական Հակասութիւն»ը կը թարգմանէ յունական Polemosը: Այնպէս որ երբ Նիցչէ կ'ըսէ յաջորդ մախադասութեան մէջ՝ թէ հայրն է ան ամէն ինչի, կը կրկնէ Հերակլիտէսի խօսքը Polemosի մասին:

(3) Selbstüberebenheit und Übermass: Այս երկու բառերով՝ Նիցչէ կը թարգմանէ յունական hybrisը, որ՝ ամբարտաւան ու ամբարհաւան ըլլալու չափ անճանապատեանութիւնն է, ու միաժամանակ՝ անկարգ, սահմանազանց չափագործութիւնը, որով մարդը կամ հերոսը կը փորձէ հաւասարիլ աստուած-

ներում: Übermass բառին մեջ՝ կայ շեշտուած կերպով *զանցումի* գաղափարը, չափի, օրէնքի ու սահմանի գանցումը: Նիցչէ կը հասկնայ յունական *hybris* իրրեւ ապողոնեան Օրէնքին գանցումը, իրրեւ պղծում՝ մը անհատի սահմաններում, ու անոնց պահպանումի պատուիրանին:

(4) «Տրամական Դիքիրամբ»ի մասին երբ կը խօսի հոս Նիցչէ, յստակ չէ թէ բուն Ողբերգութեան՝ կ'ակնարկէ, կամ աւելի մախնական ձեւի մը, ուր չկայ տակաւին իսկական իմաստով՝ թատերգութիւն մը, այսինքն՝ գործողութիւն մը, այլ միայն՝ դասին եւ հերոսին միջեւ, կամ դասին եւ աստուծոյ միջեւ տրամախօսութիւն մը: Պէտք է մոռնալ որ Դիքիրամբը Դիոնիսոսին ուղղուած Օրիններգութիւնն է, ու Ողբերգութիւնները կը ներկայացուէին տարին մէկ անգամ Դիոնիսոսի տօնակատարութիւններուն ընթացքին, առիթ տալով մարտական մրցումի մը՝ մասնակցող թատերագիրներուն միջեւ:

Գլուխ 5.

(1) Տե՛ս Շիլլըրի մամակաները Կէօթէին ուղղուած, 18-3-1796:

(2) Abbild, գոր կը թարգմանենք պատճէն կամ կրկնապատկեր: Նախընտրելի է, ինչպէս հոս, «պատճէն» ըսել, երբ ո՛չ կրկնեռելոյթը, ո՛չ ալ մանաւանդ՝ ընդօրինակուածը, կրկնուածը պատկերի բնոյթ ունին: Abbildին մէջ կայ անշուշտ Bild բառը, բայց Abbildը վերապահուած է ամէն պարագայի՝ պատճէնաւորումի գործողութեան:

(3) Gleichnis oder Exempel:

(4) «Գոյաւորութիւն», «Գոյ» կը թարգմանեն գերմաներէն Sein բառը: Այս բառը կու գայ երկու երեք անգամ միայն Նիցչէի այս գրութեան մէջ, առանց մասնաւոր թեքմիք կշիռ մը ունենալու, սկզբնական Համայնին իրրեւ փոփոխակ միայն: Wesen բառին վերապահուած է «էութիւն»ը:

(5) Sein «Subjekt»: Կրնայ երկու բան նշանակել՝ «իր նիւթը», ինչպէս թարգմանեցինք, եւ «իր ենթական»: Բառախաղ մը կայ հաւանաբար հոս, գոր կարելի չէր վերարտադրել հայերէնի մէջ: Բառախաղը կը բացատրուի անով՝ որ «նիւթ» կրնան նկատուիլ ենթակայական կիրքերն ու կամեցողութիւնները, այսինքն՝ բուն ենթակային, աշխարհային «եւս»ին պատկանող մղումները դէպի իրական կարծուածը:

(6) Ֆիշեցնենք որ Gleichnis բառը թարգմանեցինք կա՛մ «նմանաբանութիւն», կա՛մ «նմանաբանական պատկեր», կա՛մ ալ «նմանաբանական նշան»: Gleichnisartig (ածական) կը թարգմանենք «նմանաբանական», եւ նոյն բառը իբր դերբայ՝ «նմանաբանութեամբ»: Նիցչէ կը գործածէ նաեւ Analogon բառը իրրեւ Gleichnisi գոյտ հոմանիշ մը, եւ այն առեն՝ կը թարգմանենք գայն նոյնպէս՝ «նմանաբանութիւն»: Երբ Analogieն այս թեքմիք իմաստով չէ գործածուած՝ կը թարգմանենք գայն պարզապէս՝ «նմանահանութիւն»:

(7) (8) Phänomen:

(9) Medium, որ կրնայ նշել գերբնական յատկութիւններու տէր անձը, բայց նաեւ երկու եզրերու միջեւ գտնուող միջին տարածութիւնը:

(10) Այս նշանաւոր նախադասութիւնը գերմաներէն կը հնչէ սապէս. Denn

nur als ästhetisches Phänomen ist das Dasein und die Welt ewig rechtfertigt:

Գլուխ 6.

(1) Հոս' Literatur: Այս բառը հագուադեպ է նիցչեի այս գործին մէջ: Կը նշէ գրութիւն, գրութիւն բնագաւառը, ուր կ'ա'մ մասնաւոր ստեղծագործութեան հարց մը չի դրուիր, կ'ա'մ ալ արտադրութեան ընդօրինակական բնոյթ մը ունի նիցչեական իմաստով («ճնարքերգական բանաստեղծութիւնը... երաժշտութեան ընդօրինակական կայծկլտացումը պատկերներու եւ յղացքներու մէջ»): Աւելի վար՝ իմաստային նոյն երանգաւորումով է որ նիցչէ կը գործածէ Text բառը, զոր թարգմանեցինք «լեզուական տարբերակ», բաց ձգելով երկու կարելիութիւններ. թեքսթը կրնայ ըլլալ ի հարկէ՝ ժողովրդական երգի լեզուական երեսակը, անոր խօսքերը, պատկերներով ու յղացքներով կազմուած. բայց կրնայ ունենալ նաեւ «գրութեան» իմաստը, նշելով ժողովրդական երգի բանորում փոխադրութիւնը գրականութեան մէջ, իբր Literature:

(2) Յարակալ վկայութիւն:

(3) Des Knaben Wunderhorn: Առաջին ստուարածաւալ ժողովածուն գերմանական ժողովրդական երգերու: Լոյս տեսած է 1806-1808 տարիներուն, երեք հատորով, Աֆիմ Ֆոն Առնիմի եւ Պոլեմբանդի կողմէ հրատարակուած: Գերմանական վիպապաշտութեան հիմնադրերէն մէկն է: 1846-ին, երրորդ հրատարակութեան առթիւ, չորրորդ հատոր մը աւելցուած է հրատարակիչին կողմէ սկզբնական երեք հատորներուն, եւ այս ամբողջական ձեւն է, որ կը կազմէ այսօր «Հրաշալի Նոյնիւր»ը: Wunderhorn բառը այսօր Գերմանի մը համար ունի միայն այդ նշանակութիւնը. կը յիշեցնէ անմիջականօրէն ժողովրդական երգերու այդ ժողովածուն, եւ ուրեմն վիպապաշտական ժամանակաշրջանը: Աւելցնենք որ 1806-ին՝ Կեթէն գրադատութիւն մը նուիրած է «Հրաշալի Նոյնիւր»ին, գրադատութիւն մը որ ծանօթ էր նիցչէին, քանի որ այս վերջինը իր կենդանութեան չհրատարակուած հատումներուն մէջ՝ կը գրէ. «Ժողովրդական երգը — ժողովրդական միա՞կ իսկական արուեստը... Կեթէ եւ ժողովրդական երգը, արուեստի միա՞կ վաւերական ձեւը» (Յետ-մահու հատումներ, 1871):

(4) «Ընդօրինակեք» կը թարգմանէ հոս ինչպէս նախորդիւ՝ գերմաներէն nachahmenը:

(5) Համանման՝ analog:

(6) Կ'արտագրենք հոս Ամբողջական Գործերու հրատարակիչին ծանօթութիւնը. «Ողիմպոսը Փոփիկայէն եկող պատմական-առասպելական կերպար մըն է, որ կը խորհրդանշէր յունական երաժշտութեան հանդիպումը Փոփր Ասիայէն եկած երաժշտութեան հետ»:

(7) Gleichnisartig:

(8) Prozess einer Entladung der Musik in Bildern: Entladungը կուտակուած ուժի մը, զօրութեանականութեան մը պարպումը կը նշէ, ինչպէս

երկտրական ամրոցի մը պարագային: Ֆրեյտս նոյն բառը կը գործածէ հաւաքուած ոյժի մը, պրկուածութեան մը, յարձակողականութեան մը պարպուիլը նշանակելու համար (մանաւանդ *Սրամաութիւնը եւ իր յարաբերութիւնները Անգլոսակիցին հետ* իր գործին մէջ, 1905): Երկու պարագաներուն նշմարելի է «ուժական» փոխաբերութեան մը գործածութիւնը, նշելու համար բնագանգական, բնախօսական կամ հոգեբանական գործողութիւն մը: Պէտք է նկատել որ Նիցչէ այս հատուածին մէջ՝ նոյն երեւոյթին համար զուգահեռաբար երկու տեսակի փոխաբերութիւն կը գործածէ, մէկը որ ինչպէս հոս՝ ուժական բնոյթ ունեցող փոխաբերութիւն մըն է, միւսը որ ընդօրինակութեան դասական «փոխաբերութիւն»ն է: Պատկերներու ծնունդը եւ անհրաժեշտութիւնը կը բացայայտուի մէյ մը՝ երաժշտութեան հանդէպ՝ ընդօրինակութեան եղանակաւորումով մը, որ լեզուին պաշտօնն է ժողովրդական երգին մէջ, մէյ մըն ալ՝ զօրութեան մը պարպումին ուժական գործողութեամբ: — Յստակ է որ Entladung բառը պէտք է մօտեցնել 4րդ գլուխին մէջ գործածուած Depotenzen բառին, զոր թարգմանած էինք «կարողականութեան նուազում»: Երաժշտութիւնն ալ պարպուելով՝ ծնունդ կու տայ պատկերներու երեւութականութեան, ու կը հպատակի կարողականութեան նուազումի հոլովոյթի մը: — Պէտք է աւելցնել վերջապէս հետեւեալ նկատողութիւնը, որ էական է. նոյն բառն է՝ Entladung, զոր Նիցչէ կը գործածէ յունական katharsisը, «կիրքերու գտումը», թարգմանելու համար (*Ողբերգութեան ծնունդը*, գլուխ 22):

(9) Phänomen.

(10) Jede Erscheinung (ist) nur ein Gleichnis, որ կը յիշեցնէ Կեօքէի խօսքը Ֆաուսթի մէջ՝ Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis, այսինքն՝ «ամէն ինչ որ կ'անցնի խորհրդապատկեր մըն է», կամ «բոլոր անցաւոր երեւոյթները նմանաբանական նշան են միայն»:

(11) Organ und Symbol

Գլուխ 7.

(1) Vertreten: Բառը ընդհանրապէս բաղաձայնական ներկայացուցչութեան պարագային կը գործածուի, բայց կը նշէ առ հասարակ՝ «փոխանորդութիւն»ը:

(2) Պահեցիմք հոս յունական «ֆորոս» բառը թարգմանելու համար Chöre, ֆրանսերէն՝ choeur: Հայերէնը կ'ըսէ մաւր «դաս»:

(3) Գործնականապէս, կիրառական գետնի վրայ:

(4) Ա. Վ. Շլէկըլը, (1767–1845), գրականագէտ: Կը նկատուի վիպապաշտ շրջանի գեղագիտութեան եւ գրականութեան պատմութեան հիմնադիրներէն մէկը: Թարգմանութեան տեսաբան էր մաւր, ու գերմաներէն լեզուին տուած ամբողջ շարք մը կարելոր թարգմանութիւններու: Համրածանօթ են գրականութեան եւ արուեստի մասին իր դասախօսութիւնները 1800–ական թուականներուն, մասնաւորաբար՝ տրամական արուեստի մասին դասախօսութիւնները, 1808–ին Վիէննայի մէջ: Ասոնց է որ պիտի ակնարկէ հոս Նիցչէն:

(5) Ա. Վ. Շլէկըլը, *Տրամական արուեստի եւ գրականութեան մասին*,

1809-1811:

(6) Germanisch, n'չ թէ deutsch: Քմծիծաղով գործածուած է հոս germanisch ձևը Նիցչէի կողմէ:

(7) Ովկիանոսեանները Էսփիլէսի Պրոմէթէոս քատերգութեան բոլորը կը կազմէին:

(8) Kunst բառը (արուեստ) գերմաներէն՝ իգական է:

(9) Entladung... des Ekels: Տե՛ս Յրդ գլուխի Յրդ նկատողութիւնը: Ընդ-վըզելին ու անհեթեթը կը վերաբերին «գոյաւորութեան», հեռու են ուրեմն միայն ենթակայական զգացումներ ըլլալէ: Ի վերջոյ՝ ընդվզողը, մոդկացողը «խորագոյն քանաչողութեան» հասած մարդն է: Երբ արուեստը իր վսեմութեամբ՝ կը զսպէ ընդվզելին, իր գործողութիւնը չի վերաբերիր միայն անհատներու ենթակայական զգացումներուն. գոյաւորութեան ազատագրումն է կատարուածը: Նոյնպէս՝ երբ մոդկանքը կը պարպուի, կը թեթեւնայ, կատարուածը կրնայ անշուշտ ենթակայական արդիւնքներ ունենայ, քանի որ արուեստի շնորհիւ՝ անհատը կը պարպուի իր մոդկանքէն: Բայց հոս եւս՝ «պարպում»ի, «թեթեւացում»ի գործողութիւնը իր իմաստը կը գտնէ ենթակայականէն անդին: Որովհետեւ վտանգուածը հեղինակամտութեան մէջ մոդկանքի երեւոյթով՝ կամքն է: Կամքն ու գոյաւորութիւնը կը փրկուին Յոյներուն մէջ, եւ Յոյներուն շնորհիւ, իրենց արուեստին ընդմէջէն: Պրկումի «թեթեւացում», մոդկանքի «պարպում», երկու պարագաներուն՝ Entladungն է:

Գլուխ 8.

(1) 'Քաղաքակրթութիւն՝ Kultur, քաղաքակրթ մարդը՝ der Kulturmensch: Kultur կրնայ անշուշտ մասն «մշակոյթ» նշանակել: Բնութիւն / քաղաքակրթութիւն կամ բնութիւն / մշակոյթ հակադրութիւն մը կը փայլէ հոս Նիցչէի գրութեան մէջ: Ամէն ինչ որ քաղաքակրթութեան կը պատկանի ժխտական իմաստով նշուած է, եւ այդպիսի պարագաներու՝ Նիցչէ կը սիրէ գործածել լատինական ծագումով բառեր, օրինակ՝ Kultur եւ ո՛չ թէ Bildung: Նոյնպէս՝ ինչ որ «իրականութիւն» թարգմանեցինք մերկայ համագիրին մէջ՝ Realitätն է: Գերմաներէնը ունի պարզապէս երկու բառեր՝ Realität եւ Wirklichkeit, «իրականութեան» յղացքին համար: Երկու բառերուն միջեւ՝ իմաստային տարբերութիւն չկայ: Հեղինակի մը կամայական որոշումով է որ երկուքէն մէկը, ընդհանրապէս՝ լատինական ծագում ունեցողը, կը գործածուի իմաստային ժխտական նրբերանգով: Թարգմանական յոռուումը՝ իրականութիւն բառը չակերտելը եղաւ, երբ գերմաներէն՝ Realität բառն է գործածուածը:

(2) Այս վերջին հակադրութիւնը քանքան հզօրացնողութեամբ արտայայտուած է: Ding an sichի եւ Erscheinungի միջեւ հակադրութիւնն է: Ding-ը՝ «իք»ն է, բայց Ding an sichը հոս՝ «իմքն իրմով գոյացողը» թարգմանեցինք: «Իմքն իրմով գոյացողը՝ սահմանումով՝ անհասանելին է, ուրիշ յատկանիշ չունի, անհասանելի է որեւէ քանաչողական արարքի, ներհայեցողական որքան ըմբռնողական: «Ճանաչողութեան» եւ «փորձ»ին արմատական սահմանն է, որմէ կարելի է միայն մէկ քան հետեւեցնել՝ որ մարդ

ըստածը «սահմանաւոր» է: Նիցչէն կը գործածէ անշուշտ յղացքը տարբեր ձեւով:

(3) Յառաջաբան՝ Orchestra: Յունարէն արմատական տուումով՝ կը նշանակէ «պարողներու վայր»ը: Յունական թատրոնին մէջ՝ այն վայրն էր, որ բորոսին վերապահուած էր: Եթէ նիշդ է որ ամէն ինչ յունական թատրոնի մէջ ծնունդ կ'առնէ սկզբնական դասէն, այն ատեն՝ Օրֆեստրան իբրեւ յառաջաբան՝ կու գայ բնէն առաջ:

(4) Հոս «փոխանորդութիւն»ը տրուած է repräsentieren բառով: Բայց ընդհանրապէս՝ stellvertreten բառն է որ կը գործածուի:

(5) Նիցչէն կը չակերտէ հոս Realität բառը:

(6) Urphänomen: Ur մասնիկը կը նշէ ինչպէս միշտ՝ սկզբնականը, ծագումը: Աւելի վեր՝ Urscheinung կ'ըսուէր մոյմ բանը նշելու համար, այսինքն՝ Ողբերգութեան ծնունդ տուող սկզբնական եղելութիւնը, «կախարդական փոխակերպութիւն»ը եւ «տեսանողութեան» եղանակաւորումը դիմիսական դասին մէջ: Աւելի վար մոյմպէս՝ «գեղագիտական երեւոյթ»ը՝ das ästhetische Phänomen:

(7) Weil er... anschaut: Anschauen բայը կը գործածուի թափանցող նայուածքի մը համար: Հոս անշուշտ՝ տեսնուածը տեսիլք մըն է, ու որոշ յատկութիւն մը եւ հաւաքական անդրփոխումի եղանակաւորում մը ամերածեշտ եմ այդ տեսիլքին տեսանողը ըլլալու համար: Բայց Նիցչէն կը խաղայ նաեւ բառերու հետ, երբ Հոմերոսի նկարագրութիւններու «պատկերալից» հանգամանքը կը վերագրէ դիտելու, տեսնելու այդ յատկութեան: Որովհետեւ «պատկերալից»ը գերմաներէն կ'ըսուի anschaulich:

(8) Պարպում՝ Entladung, ինչպէս վերը՝ «պարպուի» թարգմանած էինք sich entladenը: Հոս եւս՝ «պարպում»ի գործողութիւնը կ'արձակէ պատկերներ, կը ճառագայթէ, պատկերներու աշխարհ մը արտադրելով: *Տոմարին տեսիլքը* բորոսին տեսածն է: Տեսնելը եւ տեսիլք արտադրելը փոխադարձ գործողութիւններ են, որոնք կը հասկցուին իբր պրկումի մը, կախարդական ու փոխակերպութեան վիճակի մը «պարպում»ը, թեթեւացումը:

(9) Նորէն Նիցչէն է որ կը չակերտէ բառը: Պատմաւոր յստակ է. բորոսը ամէն ինչ է, բացի սովորական, բաղաձայն իմաստով՝ «իրականութիւն» ըսուածէն:

(10) ... Sondern wird er als vorhanden vorgestellt. Տե՛ս բառարանը Vorstellung բառին: Կը պատկերացուի կամ կը վերկայացուի իբր ներկայ, բայց ամէն պարագայի՝ չի ներկայացուիր բնին վրայ: «Ներկայ» թարգմանեցինք հոս՝ Vorhanden բառը, որ կը նշէ նշգրտորէն՝ առկայութիւնը, չօշափելի կերպով մը:

(11) Իրական՝ real:

(12) Տե՛ս Կեօթէի *Ֆաուստը*, 505-507:

Գլուխ 9.

(1) Rein als Leidender: Leiden բառը երկու իմաստ ունի, մէկը՝ տառապիլ, բայց միւսը՝ կրել, տանիլ, հանդուրժել, ուրկէ Leidenschaft, հայերէն՝

«կիրք»ը: Ծերունի Նեդիպոսը *գուտ կրաւորականութեամբ* իր տառապանքներուն յանձնուողն է, զանոնք ընդունողը: Ինչ որ Նիցչէ կ'ըսէ մէկ քառուկ՝ als Leidender:

(2) Հրատարակիչները կու տան հոս հետեւեալ յղումը. Catulle, Carmina, 90, 3-4: Նոյն շրջանին գրուած իր տետրակներուն մէջ, Նիցչէ կը գրէ — «Կատուլլին համաճայն» (Westphal. 120) Պարսիկները կը հաւատային թէ տոհմապաշտութիւնը ծնունդ կու տայ կախարդի մը:

(3) Կէօթէ, *Պրոմէթէոս*, 51-57:

(4) Palladium, յունարէն՝ Palladion, կու գայ յոյն դիցունիի անունէն՝ Պաղղաս: Պաղղադիոնը փայտէ արծառն մըն էր, որ կը ներկայացներ Պաղղաս Աթենէն, եւ կը ծառայէր քաղաքի պաշտպանութեան եւ ապահովութեան: Ողիսէոսը եւ Դիմովեդէսը Դրոյայի պաղղադիոնը կը գողման:

(5) Կէօթէ, *Ֆաուստ*, 3982-3985:

Գլուխ 10.

(1) Տե՛ս մանաւանդ՝ Պղատոն, *Պրիտէյա*, Հանրապետութիւնը, գլուխ 7:

(2) «Իրական» հոս՝ real, առանց ո՛չ մէկ ժխտական ներքերանգի անշուշտ:

(3) Տե՛ս գլուխ 9, ծանօթ 1, եւ գլուխ 2 ծանօթ 2:

(4) «Աստուածուհին» նշմարտութիւնն է, գերմաներէն՝ Wahrheit, որ իգական քառ մըն է:

(5) Լիւքեան՝ Lucien:

ԲԱՌԱՐԱՆ

Abbid. *պատճէն* կամ *կրկնապատկեր*: Abbid սովորաբար գերմաներէն՝ «վերարտադրութեան» նշանակութիւն ունի, առանց որ այդ վերարտադրութիւնը ըլլայ անպայման պատկեր մը: Տե՛ս գլուխ 5, ծան. 2:

Ahnung. *նախազուշակութիւն, նախազգացում*:

Ästhetisch. *գեղագիտական* կամ *գեղարուեստական*: Առաջինը կը վերաբերի երբեմն աւելի՝ գեղագիտութեան իբր իմացական մարզ: Երբ յստակ կերպով այդպէս է, այն առեւն՝ կը թարգմանենք ամէն պարագայի՝ «գեղագիտական»: Ընդհանրապէս սակայն տարբերութիւնը զգալի չէ: Քանի մը անգամ կը գործածուի նաեւ künstlichի եւ ästhetischի տարբերութիւնը: Յիշեցնենք նաեւ որ *Մեհեանի* հռչակաւոր «հանգանակ»ը կը գործածէ «գեղեցկագիտութիւն» բառը («Կ'ուզեմք հիմնել լեզուի գեղեցկագիտութիւն մը...»), իմաստով մը որ չի վերաբերիր այնքան գեղագիտութեան իմացական մարզին, որքան «գեղարուեստական»ին:

Bann. «հմայիչ սահման», կամ *հմայիչ շղթայ*: Անհատականացման սահմանումին համար կը գործածուի բառը միշտ Նիցշէի կողմէ: Bannen կը նշանակէ «կախարդել», «հմայել»:

Chor. *դաս* կամ *քորոս*: Երկրորդը յունական բառն է:

Darstellung. *ներկայացում*: Գործողութիւնը որ ներկայ կը դարձնէ, կը րերէ նայուածքին առջեւ, կը բացայայտէ: Հայերէն բառը ունի նաեւ թատերական ներկայացման իմաստը, որուն համար գերմաներէնը կ'ըսէ Vorstellung (տե՛ս այս բառը), ու կրնայ առկէ զատ յղել փաղափական ներկայացուցչութեան, որուն համար գերմաներէնը ունի Vertretung: Առաջին պարագան երբեք չի պատահիր մեր թարգմանած էջերուն մէջ, եւ ամէն պարագայի՝ կ'ըսէինք այն առեւն «թատերական ներկայացում»: Երկրորդ պարագան՝ մէկ անգամ, ու նշուած է ծանօթութեամբ մը:

Dialektik. *տրամախոհութիւն*, եւ ուրեմն՝ dialektisch *տրամախոհական*:

Einheit. *միութիւն* կամ *համայնութիւն*: Այս երկրորդ թարգմանութիւնը կու գայ անկէ որ Einheit բառը Նիցշէի կողմէ կը գործածուի

նշելու համար դիտման խելագարության վիճակին մեջ՝ անհատական սահմաններու զանցումը, որով «ես»ը, Ինտրային պես խօսելու համար, կը վերագտնէ իր «հանրութիւն»ը, իր «հանրեութիւն»ը: Sb'ս Ureins:

Entladung. *պարպում, թեթեւացում*: Sb'ս ծանօթութիւն 8, գլուխ 6: Ուժական փոխաբերութեան էական բառն է: Պարպուող միշտ (ինչպէս կ'ըսեն՝ բարկութիւնս պարպեցի) ուժականութեան մը, զօրութեան կանութեան մը բնոյթը ունի:

Entzückung. *Հմայախարութիւն*: Sb'ս Verzückung եւ Verzauberung:

Erlösung. *Քրկագործութիւն*: Քանի որ քրիստոնէական յղացքին կը յղուի Նիցչէ ներշնչութեան կերպով: Sb'ս ծան. 2, գլուխ 2: Բառը կրնար թարգմանուիլ նաեւ «ազատագրում» ըսելով (անհատականացման հմայիչ սահմաններէն ազատագրումը):

Erscheinung. *երեւոյթ, յայտնակերպութիւն*: (Erscheinen. երեւան գալ, երեւիլ, յայտնակերպուիլ):

Gestalt. *կերպար, ինչպէս՝ Figur* (բայց պէտք է նշմարել որ «կերպ» արմատը կը գործածուի նաեւ կերպարունստի պարագային, plastische Kunst, եւ ուրեմն՝ ամէն անգամ որ plastisch յղացքը կու գայ Նիցչէի գրիչին տակ՝ օրինակ՝ կերպաւորական կամ կերպադրական ուժ մը կը ներկայացնէ Ապոլոնը):

Dithyramb. *Օրհներգութիւն*: Sb'ս գլուխ 2, ծան. 9:

Gleichnis. Բառին սովորական իմաստն է «փոխաբերութիւն» կամ «խորհրդանիշ»: Բայց Նիցչէ կը գործածէ գայն համակարգայնօրէն ու հետեւողականութեամբ՝ նշելու համար պատկերը կամ նշանը, որուն մէջ երեւան կու գայ ինչ որ անպատկերելի ու անյղանալի է, ինչ որ սակայն էապէս պէտք ունի պատկերին, ըլլալու համար: Այս բացատրութիւնը կը թելադրէ անմիջապէս Gleichnis թարգմանութիւնը «խորհրդապատկեր» բառով, որ Ինտրայինն է, ու Ինտրան կը գործածէ գայն ճիշդ Նիցչէի իմաստովը: Նոյն Ինտրան կ'ըսէ նաեւ «պատկեր» (Ամէն բան լոյս պատկեր մ'է), եւ «իրապատկեր»: Այնպէս որ Gleichnisը Ինտրայական «հոյապակի»ն է, զուտ թափանցիկութիւն, որ իր կերպաւորումով միայն կը հասնի երեւումի, «թեւ երկնքին լոյսէն՝ գոթական հոյապակիի մը սրբանկարը կը հոծուի

անդրաշխարհով»: Ու երբ Նիցչէ կը գրէ թէ ամէն երեւոյթ Gleichnis է, կը մտածէ վստահաբար Կեօթէի Ֆաուստի նշանաւոր տողին. Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis, «Ամէն ինչ որ կ'անցնի խորհրդապատկեր մըն է»: Բայց չուզեցինք այսուհանդերձ թարգմանել «խորհրդապատկեր» բառով, որովհետեւ տասնեակ անգամներ՝ Նիցչէ կը գործածէ gleichnisartig ածականը, եւ կարելի չէր «խորհրդապատկերային» բառը շինել: Եւ երկրորդ պատճառը՝ Նիցչէ կը գործածէ Analog բառը նոյն Gleichnisի իմաստով: Վերջապէս՝ կարելի չէր «խորհրդանիշ», որովհետեւ այդ բառը վերապահուած էր Symbolին, որ կուգայ Նիցչէի գրութեան մէջ: Ուղղուելով ուրեմն Analogին վրայէն, թարգմանեցինք *«նմանաբանութիւն»*, *«նմանաբանական պատկեր»*, կամ *«նմանաբանական նշան»*: Gleichnisartig՝ *նմանաբանական*:

Handeln. արարմունք:

Heiter, Heiterkeit. ածականը օդի, երկնքի համար գործածուած՝ կը նշանակէ «պայծառ». իբրեւ հոգեկան յատկանիշ՝ կը նշանակէ *զուարթ, անվրդով*: Ուրկէ՝ *«անվրդովութիւն»*, թարգմանելու համար գոյականը: Այս գիրքին տիրաբառերէն մէկն է: Այդ բառով է որ կը յատկանշուի գլխաւորապէս դասական Յոյներու արուեստը. ֆրանսերէն կը խօսուի «sérénité grecque»ի մասին: Գերմաներէն Heiterkeit, ինչպէս ֆրանսերէն sérénité կը յղուին սովորաբար, ընթացիկ կերպով, յունական այդ դասականութեան: Այս յղումը իր արմատը ունի հաւանաբար Կեօթէի ժամանակաշրջանին մէջ, եւ Վինֆրէյմանի հետազոտութիւններուն, յայտնագործութիւններուն եւ տեսաբանութիւններուն (Կեօթէի եւ Վինֆրէյմանի օրով, 18-րդ դարու վերջաւորութեան, կը վերյայտնուի դասական Յունաստանը Գերմանիոյ մէջ, իր «անվրդովութեան» յատկանիշով, իբր սկզբնապատկեր եւ իբրեւ տիպարային երեւոյթ, բոլոր արուեստներուն համար): Նիցչէի գլխաւոր մտահոգութիւններէն մէկը փակել է այդ յղացքը եւ այդ յղացումը. «Ինքնաբերական պատկեր»ի մէջ՝ կը խօսի «այն հարցական նշաններ»ուն մասին, «գորս դրած էր Յոյներու եմքադրեալ «անվրդովութեան» եւ յունական արուեստին դիմաց»: «Անվրդովութիւն»ը կը դառնայ պարզունիւս յատկանիշ մը:

Kultur. գրեթէ միշտ՝ *քաղաքակրթութիւն*, եւ ո՛չ՝ մշակոյթ: Kulturmensch մշակուած մարդը չէ օրինակ, որ պիտի հակադրուէր անմշակին, պանդոյրին: Յունական թատրոնի հանդիսատեսները այդ իմաստով մշակուած էին, քանի որ կը ճանչնային մեր-

կայացուած առասպելները: Բայց նոյնքան ալ կրնային անմշակ ըլլալ, արդիական իմաստով: Միայն թէ փաղափարքութեան մը կը պատկանէին, փաղափարքուած մարդկութեան մը:

Leid. տառապանք: Նորէն դժուար քառ մը, ֆանի որ Leiden (յոգնակի) կը նշէ միշտ Դիոնիսոսի տառապանքները, բայց das Leiden (եզակի) գերմաներէն՝ կը յղէ սովորաբար Քրիստոսի չարչարանքներուն: Ատկէ զատ՝ Leiden (բայը) կը նշանակէ «կրել», «հանդուրժել»: Ատկէ կու գայ ամբողջ հատուածը ծերունի Եւդիպոսի կրաւորականութեան մասին: Տե՛ս նաեւ գլուխ 9, ծան. 1:

Prozeß. եղանակաւորում:

Schein. երեւութականութիւն: Տե՛ս գլուխ 4, ծան. 1, 2: Միակ տեղը ուր մեր ընտրութիւնը (Erscheinung՝ երեւոյթ, Schein՝ երեւում քականութիւն) չէր փայլը, Widerschein քառին պարագային էր, գոր ստիպուած էինք քարգմանելու «կրկնեւերելութիւն», տե՛ս գլուխ 4, ծան. 2: տե՛ս գլուխ 4, ծան. 2:

Selbstentäußerung. անդրփոխում: Տե՛ս գլուխ 2, ծան. 4:

Schwärmer. խանդակաթ: Ինչպէ՞ս կարելի էր՝ առիկի մշտնադարձ քարգմանել dionysische Schwärmer, Դիոնիսոսի խանդակաթները: Պէտք է մոռնալ որ խնդրոյ առարկայ երեւոյթը ժողովրդական, հաւաքական «խելագարութեան» երեւոյթ մըն է, բայց կրօնական կամ սրբազան բնոյթ մը ունեցող, այսինքն՝ սահմանափակ իր տարողութեամբ եւ իր ազդմունքներով, ֆանի որ «խանդակաթ»ներն են, որոնք իրենց վրայ կը հրաւիրեն աստուծոյ շանթը, ուրեմն՝ կ'երեւցնեն զայն, պաշտպանելով միաժամանակ ժողովուրդը սրբազան վարակումի անխուսափելի հետեւանքներէն: Արդիական ժամանակներու համապատասխան երեւոյթ մը կարելի է տեսնել թերեւս Տերվիշներու խելագարութեան ու «անդրփոխում»ին մէջ, ժամերով պարելէ յետոյ: Պարող ու երգող դեզերուն խումբեր կը կազմէին ըստ երեւոյթին այս Դիոնիսոսի խանդակաթները:

Sein/Dasein. Տե՛ս քարգմանած ենք «Գոյ» կամ «Գոյաւորութիւն»: Ո՛չ Նիցշէի գործածութիւնը, ո՛չ ալ մեր քարգմանութիւնը մասնաւոր անդրադարձումի կը կարօտին: Տե՛ս գլ. 5, ծան. 4: Dasein՝ գոյութիւն:

Stellvertretung. *փոխանորդութիւն*:

Trieb. *մղում*: *Միջնդեռ* Instinkt՝ *բնազդ*: Մեր թարգմանած էջերուն մէջ՝ Triebն է որ մեծ դեր կը խաղայ. ապողոնեանը եւ դիոնիսեանը օրինակ՝ մղումներ են, բնական մղումներ, գրեթէ բնախօսական բնոյթով, քանի որ կը յայտնուին նախ՝ բնախօսական երեւոյթներով՝ երազը, եւ դիոնիսեան արքշտանքը:

Überrass. *չափարկութիւն*, կամ *սահմանազանցութիւն*: Կը համապատասխանէ յունական ubris-ին: Տե՛ս գլ. 4, ծան. 3:

Ureins. *Սկզբնական Համայնը*: Նիցչէ կը գործածէ նաեւ das Eins, գոր կը թարգմանենք նոյնպէս *Համայնը*: Ուրիշ նաեւ Einheit մեր թարգմանութիւնը, ո՛չ միայն միութիւնը, այլեւ՝ *Համայնութիւնը*: Համայնը կը հակադրուի անհատականացման սկզբունքէն տիրապետուած բազմազանին, այլազանութիւններուն, բազմակի մասնաւորութիւններուն: Դժուար էր «սկզբնական Մէկ»ը, կամ «ըսկըզբնական Մի»ն ըսել, թարգմանելու համար Ureinsը: Նիցչէ կը գործածէ նաեւ einswerden, որուն համար մեր թարգմանութեան համաձայն՝ ունիմք ինտրայական «*Համայնիլ*» («Պատկերները, այլազան ու անթիւ, ցաւեր են հոգւոյն մէջ որովհետեւ իրենց մասնաւորութեամբը թերի են, ու կը դիմադրեն հոգիին որ ընդհանուր է իսկապէս, ու իւրացնել, համայնիլ կը տեւալայ»: Ինտրա կ'ըսէ նաեւ՝ «համայնէն իւրացուիլ»):

Verzauberung. Գործածուած է նշելու համար կերպարանափոխութիւնը դիոնիսեան խանդակաթներուն, իրենց «խելագարութեան» պահերուն: Թարգմանեցինք՝ «*Հմայափոխութիւն*», բառը առնելով նորէն ինտրայէն: Նիցչէի մօտ սակայն՝ հմայափոխութիւնը հաւաքական երեւոյթ մըն է, որով Դիոնիսոսի խանդակաթները գիրար կը տեսնեն այծամարդի կերպարանով, ինչպէս թէ աստուածը բնակէր այլեւս իրենց մէջ:

Verzückung. *Հմայք, յափշտակութիւն*:

Vorstellung. *պատկերացում*, կամ *վերկայացում*:

Բացատրելու համար «պատկերացում»ի եւ «վերկայացում»ի տարբերութիւնը, ինչպէս անոնց միացումը մէկ բառի մէջ, պէտք է դառնալ պահ մը Տրդ գլուխի այն նախադասութեան, որ կեդրոնական կը թուի ըլլալ: Հետեւեալն է. «...Ողբերգութեան ամենամախնական ժամանակաշրջանին՝ Դիոնիսոսը, այսինքն՝ բեմին վրայ բուն հերոսը

Եւ բուն կեդրոնը տեսիլքին, ներկայ չէր իրապէս, այլ կը պատկերացուէր միայն իբր ներկայ (ist...nicht wahrhaft vorhanden, sondern wird nur als vorhanden vorgestellt): ...Աւելի ուշ՝ կու գայ փորձը աստուածը իբրեւ իրական (real) ցոյց տալու, եւ տեսլային կերպարանքը... այնպէս մը ներկայացնելու (darstellen) որ տեսանելի ըլլայ ան ամէն աչքի համար»: Խնդրոյ առարկայ է հոս Ողբերգութիւնը իր ծագումի շրջանին, ուր ո՛չ տոսմ կայ, ո՛չ ալ գործողութիւն (յունարէն՝ «գործողութիւն»ը կ'ըսուի dran) բեմին վրայ: Կայ միայն դասը: Եւ սակայն Ողբերգութիւնը սկսած է արդէն իսկ, քանի որ Դիոնիսոսի տեսիլքով է որ կը սկսի: Աւելի միշտ՝ կը սկսի երբ աստուածը կը պատկերացուի իբր գոյաւոր: Այսինքն՝ հմայափոխութեան եւ տեսլահարութեան գործողութեան մէջ, որով կը յայտնակերպուի աստուածը, կայ իր գոյաւորութեան վերաբերող «պահ» մը: Իբրեւ գոյաւոր, շոշափելի, vorhanden, իբր գգայարանապէս ներկայ է որ կը պատկերացուի յայտնակերպուող աստուածը: Նիցչէ կը վերակազմէ այս ձեւով սկզբնական եղելութիւնը, սկզբնական փնտմանը: Բայց կու գայ ասկէ յետոյ՝ երկրորդ հանգրուան մը, ուր այլեւս կազմուած է Ողբերգութիւնը իբր թատերական, եւ այն ատեն՝ պատկերացումը կը փոխուի «վերկայացում»ի, քանի որ աստուածը կը ներկայացուի (darstellen) բեմին վրայ, ու շփախումբը կը խաղայ այլեւս հանդիսատեսներու տրամադրութիւնը բարձրացողին դերը, որպէսզի յառաջանայ հանրութեան մէջ հմայախաբութեան եղանակաւորում մը: Տեսլային կերպարանքը կը ներկայացուի, այսինքն՝ կը դրուի հանդիսատեսներուն աչքին դիմաց: Այդ գործողութեամբ՝ սկզբնական եղանակաւորումի տեսլային կերպարանքը չէ որ կ'երեւի անշուշտ բեմին վրայ, այլ անոր վերկայացումը: Պատկերացումը իբրեւ իրական՝ տեսիլքի ներքին եղանակաւորումին մաս կազմող պահ մըն է ուրեմն. մինչդեռ վերկայացումը թատերական գործողութեան յատկանշումն է, այն գործողութեան որով տեսիլքին մէջ իրական պատկերացումը բեմին վրայ կը ներկայացուի: Տեսիլքին մէջ յայտնակերպուողին իբրեւ իրական «պատկերացում»ը եւ «վերկայացում»ի թատերական գործողութիւնը մոյն բառով կը նշուին գերմաներէն՝ Vorstellung: Ինչ որ շատ մուրք կը դարձնէ յղացական տարբերակումը: -Ցատակ է որ մեծ դժուարութիւն մը կը ծագի Նիցչէի յղացումէն Ողբերգութեան ամենամախնական վիճակին մասին, իբր բորոս ու միայն բորոս: Քանի որ 7-րդ գլուխին մէջ՝ Նիցչէ կը բացատրէ, թէ իր դերին համար օժտուած հանդիսատեսը ի վիճակի է արուեստը իբրեւ արուեստ ընկալելու, այսինքն՝ յայտնի կերպով հոս՝ իբրեւ վերկայացում: Ատկէ մեկնելով՝ կարելի է հարց տալ, թէ

կարելի՞ է արդեօք փոխադարձաբար արուեստի ձեւի մը մասին խօսիլ (Ողբերգութիւնը՝ միայն ֆորոս) հոն՝ ուր վերկայացումի գործողութիւնը չէ սկսած տակաւին: Ի վերջոյ՝ ո՞ւր եւ ինչպէ՞ս կը սկսի վերկայացումը: Յիշեցնեմք միայն, թէ 7-րդ գլուխի համագիրը տարբեր է ու կը յղուի արդէն իսկ կազմուած թատրոնին: Այդ համագիրին մէջ քննադատուածը շէկէյեան կարծիքն է, որուն համաձայն ֆորոսը իտեալ հանդիսատեսն է: Նիցչէ կ'առարկէ թէ ո՛չ մէկ ձեւով հանդիսատեսին դերը չի կրնար խաղալ, քանի որ հանդիսատեսը կ'ենթադրէ իր փոխադարձը՝ *վերկայացող* ներկայացումը, մինչդեռ յունական ֆորոսը կը նկատէ աստուածը մոյնքան որքան ինքզինքը իբրեւ գոյաւոր, իբրեւ իրական:

Մ. ՆՇԱՆԵԱՆ