

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

Բարիկյան Լիլիթ Ժիրայրի

Ժան Ժընեն 20-րդ դարի 2-րդ կեսի ֆրանսիական
դրամատուրգիայի համատեքստում

ԱՏԵՆԱԽՈՍՈՒԹՅՈՒՆ

Ժ.01.07- «Արտասահմանյան գրականություն» մասնագիտությամբ բանասիրական
գիտությունների թեկնածուի գիտական աստիճանի համար

Գիտական ղեկավար՝

Բանասիրական գիտությունների թեկնածու

դոցենտ Անուշ Ռոստոմի Սեդրակյան

ԵՐԵՎԱՆ 2017

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ.....3

ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ

ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ ՈՒՂՂՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԵՎ ՆՈՐ ԱՎԱՆԴՈՒՅԹՆԵՐԻ ՁԵՎԱՎՈՐՈՒՄԸ
20-ՐԴ ԴԱՐԻ ՖՐԱՆՍԻԱԿԱՆ ԴՐԱՄԱՏՈՒՐԳԻԱՅՈՒՄ

1.1. 20-ՐԴ ԴԱՐԻ ՖՐԱՆՍԻԱԿԱՆ ԴՐԱՄԱՏՈՒՐԳԻԱՅԻ ՊԱՏՄԱՄՇԱԿՈՒԹԱՅԻՆ
ՀԱՄԱՏԵՔՍԸ. ԸՆԴՀԱՆՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ ԵՎ ՀԱԿԱԴՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ14

1.2. ԺԱՆ ԺԸՆԵԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ՈՒՂԻՆ.....33

1.3. ԱՆՏՈՆԵՆ ԱՐՏՈ ԵՎ ԺԱՆ ԺԸՆԵ ' ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ԹԱՏՐՈՆԻ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ.....43

ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ

ԺԱՆ ԺԸՆԵԻ ԴՐԱՄԱՏՈՒՐԳԻԱՅԻ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

2.1.ԾԻՍԱԿԱՆ ԽԱՂԸ՝ ՊԱՏՐԱՆՔԻ ԵՎ ԻՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՍԱՀՄԱՆԱԳԾԻՆ
«ԱՂԱԽԻՆՆԵՐԸ» ՊԻԵՍՈՒՄ56

2.2.ԻՆՔՆՈՒԹՅԱՆ ՈՐՈՆՈՒՄ՝ ԿԵՐՊԱՐԻ ԵՎ ՆՐԱ ԱՐՏԱՅՈՒԼԱՆՔԻ ՆՈՒՅՆԱՅՈՒՄԸ
«ՊԱՏՇԳԱՄԲԸ» ՊԻԵՍՈՒՄ.....71

2.3. ՊԱՅՔԱՐ ԸՆԴԴԵՄ ԻՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ՝ ՀԱՂԹԱՆԱԿԱԾ ՊԱՏՐԱՆՔ.....89

ԳԼՈՒԽ ԵՐՐՈՐԴ

ԺԱՆ ԺԸՆԵԻ ԾԻՍԱԿԱՆ ԹԱՏՐՈՆԻ ՍԻՄՎՈԼԻԿԱՆ

3.1.ԱՊՍԱՄԲՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ԹԱՏԵՐԱԿԱՆԱՅՎԱԾ ԻՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ
«ՇԵՐՏԱՎԱՐԱԳՈՒՅՐՆԵՐԸ » ՊԻԵՍՈՒՄ.....99

3.2. ՎԱՐԴԱՅԻ ԿԵՐՊԱՐԸ՝ ԿԱՏԱՐԵԼՈՒԹՅԱՆ ՀԱՍՆԵԼՈՒ ՃԱՆԱՊԱՐՀԻՆ 107

3.3. ԾԻՍԱԿԱՆ ԹԱՏՐՈՆԻ ԴՐԱՄԱՏԻԿ ԾԱԾԿԱԳՐԵՐԸ 122

ԵԶՐԱԿԱՅՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ.....143

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ.....147

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

Սույն աշխատանքը նվիրված է 20-րդ դարի ֆրանսիացի գրող, բանաստեղծ, էսսեիստ, դրամատուրգ և հասարակական գործիչ Ժան Ժըների դրամատուրգիայի առանձնահատկությունների ուսումնասիրությանը:

Ինտրիգների սիրահար, նրբագույն «հոգեբան», մեծարգո «աճպարար», այլաբանությունների վարպետ. այսպես է բնութագրում Ժըներին ժամանակակից դրամատուրգիայի պատմաբան-թատերագետ Միշել Կորվենը¹: Անկայունություն, կեղծիք, շփոթեցնող հակասություններ, դավաճանություն, մենություն. այս բառերը բնորոշում են թե՛ նրա կյանքը, թե՛ ստեղծագործությունները: Ժըներն անսահման մենություն, ունայնություն է զգում իր մեջ, ինչն էլ փոխանցում է իր ստեղծագործությունների միջոցով «[...] համակված մենությամբ, որի դեմ դուք ոչինչ չեք կարող անել: [...] իմ անսահման մենությունը ճանաչում է ձերը՝ լիովին»²: Ժըների թատրոնը պարզագույն հարցադրումներ չի առաջարկում, ընդ որում, այն «[...] ծուղակ է հանդիսատեսի համար, որն այլևս ոչինչ չի հասկանում, տարակուսած է ու գերված, տատանվում է վախի, նողկանքի և ծիծաղի միջև, որոնք էլ ավելի են սաստկանում ապշեցնող հակասություններով»³: Նա ներկայացնում է հանցագործների աշխարհը, առանձնահատուկ նրբությամբ, փառաբանում է չարիքը, փորձում է ցույց տալ «աղբի» գեղեցկությունը, ինչպես նաև կեցության ունայնությունը: Յանկացած մեկը, մտնելով նրա աշխարհը (խոսքը թե՛ իրական, թե՛ էսթետիկ, թե՛ տեքստերի երևակայական աշխարհի մասին է), բախվում է մի առանձնահատուկ ունայնության (դատարկության), ինչն արժանի է քննարկման, քանի որ այն ներառում է որոշակի տարրեր՝ չարիքից և աստվածայինից⁴:

Ի տարբերություն դասական դրամատուրգիայի սյուժեների գծային զարգացման՝ Ժըների պիեսներն ունեն շրջափուլային զարգացում: Դրամատիկ գործողությունները, որոնք պատկերում են անկարելից աշխարհում անզոր ու օտարված մարդկային

1 Corvin M., Le théâtre de Genet, Une apparence qui montre le vide // Europe, N° 808-809, 1996, p.111-133.

2 Genet J., «L'Atelier d'Alberto Giacometti», dans Oeuvres Complètes, t. V, Paris, Gallimard, 1979, p. 73.

(Այս և այսուհետ բերվող թարգմանությունները մերն են):

3 Corvin M., Le théâtre de Genet, Une apparence qui montre le vide // Europe, N° 808-809, 1996, p. 112.

4 Տե՛ս Bataille G., La Littérature et le mal, Gallimard, Coll. «Folio essais», Paris, 1990, p. 57-71.

էակաների ճակատագրական դատապարտվածությունը, գալարածև զարգացմամբ մի քանի արար հետո վերադառնում են իրենց սկզբին: Համարվում է, որ պիեսը կրկին է խաղացվում: Եվ իսկապես, ունայնության այս գալարը՝ լինելով այնքան հոծ և այնքան ամփոփ իր ունայնության մեջ, ստեղծում է մի պատրանքային աշխարհ, որը պայթում է բեմի վրա: «Արտասովոր ունայնությունը պետք է ավելի ներկա լինի, քան թանձրախիտ լինելիությունը»⁵, - նշում է Ժընեն Ռոժե Բլենին ուղղված նամակում:

Ժան Ժընեն շատ խստապահանջ հեղինակ է և հետևաբար՝ հազվադեպ էր գոհ լինում իր գրվածքներից, առավել ևս՝ իր պիեսների բեմադրություններից: Այսպես՝ Ժընեն, 1957թ. Լոնդոնում ներկա գտնվելով «Պատշգամբը» պիեսի առաջին բեմադրության փորձերին, իր դժգոհությունն է հայտնում բեմադրիչ Փիթեր Զադեկին: Վերջինս չի ընդունում նրա դիտողությունները. «Երկու օր հետո՝ ապրիլի 22-ին, Ժընեն, նստելով բեմի մեջտեղում, պահանջում է դադարեցնել ներկայացումը: «Չեն դադարեցնում, և ոստիկանության միջամտությունից հետո Ժընեն արգելվում է ներկա գտնվել ներկայացումներին»⁶: Այս և այլ բազմաթիվ սկանդալային միջադեպերը, որոնց մասին գրում է նաև Ժընեն, ցույց են տալիս, թե որքան է դրամատուրգը կարևորում այն, որ հանդիսատեսին ներկայացվի իր ասելիքը, այլ ոչ թե բեմադրիչի⁷: Չէ՞ որ շատ հաճախ թատերական տեքստի բեմադրությունը ամբողջությամբ ներկայացնում է բեմադրիչի սուբյեկտիվ մեկնաբանությունը, որը շատ հաճախ չի համապատասխանում հեղինակի մտահղացմանը:

Անկասկած, պիեսը գրված է խաղալու համար, բայց Ժընեի ասելիքը հատկապես պիեսների տեքստերին կցված ցուցումների մեջ է, ուստի և հիմնականում հիմնվելու ենք այդ ցուցումների, այլ ոչ թե բեմադրությունների վրա: Ժընեի բազմաթիվ մեկնաբանությունները պիեսի բեմադրման և կերպարների խաղի, թատերական կոստյումի յուրաքանչյուր դետալի կամ գրիմի վերաբերյալ հետևում են յուրաքանչյուր արարից հետո և ներառված են տեքստի մեջ: Անհրաժեշտ ենք գտնում ընդգծել, որ Ժընեի պիեսների ընթերցումից ստացած տպավորությունները էապես տարբերվում են

⁵ Genet J., «Lettres à Roger Blin», dans OEuvres Complètes, t. IV, Paris, Gallimard, 1968, p. 223.

⁶ Plunka G. A., The Rites of Passage of Jean Genet: The Art and Aesthetics of Risk Taking, Rutherford, Madison, Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, London and Toronto: Associated University Presses, 1992, p. 190-191.

⁷ Piemme M., Espace scénique et illusion dramatique dans Le Balcon, «Genet» // revue Obliques, N° 2. 3e trimestre, 1972, p. 23-31.

ներկայացումների թողած էֆեկտից: Ընթերցողի ընկալումը ավելի փիլիսոփայական է, քանի որ կարող է բազմիցս վերընթերցել և բացահայտել տեքստում թաքնված ասելիքը: Նրա բացահայտումները, այսպիսով, ընկած են վերլուծական և գեղագիտական ընկալումների միջև: Հանդիսատեսը, ընդհակառակը, դիտում է ներկայացումը թատերական տարածքի և սահմանափակ ժամանակի մեջ, և ինքը ոչինչ չի որոշում: «Այն ինչ մնում է այդ բոլոր բեմադրություններից հետո՝ ընթերցող, հանդիսատես, բեմադրիչ, ժընեի տեքստն է: Խոսքի ուժը անհերքելի է. ընկալելով լսվածը, բացահայտվում է նաև չասվածը»⁸, - գրում է Ժան Ժիտենեն: Նրա ընկալումը հիմնականում էսթետիկ է, ինչն էլ համապատասխանում է ժընեի մտադրությանը: Ըստ ժընեի՝ արվեստի գործը պետք է ընկալվի միայն էսթետիկ մակարդակում, այստեղից էլ նրա ընդգծված ուշադրությունը պիեսների բեմականացումներին: Ժընեի դրամատուրգիայի վերլուծաբանները բաժանվում են երկու խմբի: Առաջինները առաջնային են համարում տեքստը և ներկայացման մեջ կարևորում են միայն գրական տեքստի պատկերումն ու վերարտադրումը: Երկրորդը խումբը ժընեի թատրոնը տեսնում է ամբողջովին ծիսակարգի մեջ, որը ստեղծվում է հանդիսատեսի առջև կամ շուրջը: Այս դեպքում տեքստը ներկայացման ծիսական տարրերից մեկն է: Նկատի ունենալով վերն ասվածը՝ մեր աշխատության մեջ վերլուծելու ենք թե՛ պիեսների տեքստերը, թե՛ կերպարները, ինչպես նաև քննարկելու ենք Ժան Ժիտենեի դրամատուրգիայի առանձնահատկություններն ու ծիսական թատրոնի նրա գեղագիտական հայացքները:

Մենք անդրադառնալու ենք հատկապես ժեստերին, բեմական դեկորին, թատերական կոստյումներին, որոնք կրկնապատկվում են հայելիների արտացոլանքներում: Մեր կարծիքով, վերոնշյալները ժընեի ծիսական թատրոնի ամենակարևոր տարրերն են, նույնքան կարևոր, որքան բառերը: Այս տարրերն են, որ բեմի վրա միահյուսում են խարդավանքն ու պատրանքային իրականությունը՝ լիարժեք դարձնելով մարդկային հոյգերի գեղեցկությունը: Նաև այս տարրերի առատությամբ են տարբերվում ժընեի դրամաները իր ժամանակի դրամատուրգների պիեսներից⁹:

⁸ Gitenet J. A., Identité(s) et masculinité(s) dans Haute surveillance de Jean Genet, Mälardalen University Press, 1999, p. 126.

⁹ Surer P., Le théâtre français contemporain, Paris, Gallimard, 1964, p. 61-89.

Անհնար է, որ իսկական արվեստագետը չարձագանքի իր ժամանակի առաջ քաշած խնդիրներին և դրանք չարտացոլի ստեղծագործությունների մեջ: Որքան էլ ժընեն մերժում է արևմտյան հասարակության կողմից հաստատված և ընդունված արժեքներն ու թատերական ավանդույթները, այնուամենայնիվ չի կարողանում ազատագրվել այն հասարակությունից, որում ապրում է և ստեղծագործում՝ ուղղակիորեն և անուղղակիորեն պատկերելով այն: Ժընեի թատրոնում կերպարների սոցիալական կարգավիճակը և մարդկային ներաշխարհին բնորոշ արժեքներն ու թերությունները դիտարկվում են ըստ նրանց գործողությունների գեղագիտական ընկալման չափորոշիչների: Այսպիսով՝ սոցիալական խնդիրները կորցնում են իրենց կենցաղային ուղղվածությունը և ստանում փիլիսոփայական հարցադրումներ: Եվ վերջապես, այն, ինչը մենք անվանում ենք Ժընեի թատրոնի տրանսգենդենտալություն, ներկայացվում է «թատրոնը թատրոնի» միջոցով: Ժընեի պիեսներում յուրաքանչյուր դերասան խաղում է մի կերպար, որն իր հերթին նույնպես խաղում է ինչ-որ մեկի դերը: (Ավանդական դրամայի ձևափոխման մի տեսակ, որը որոշակիորեն ծիսական ուղղվածություն ունի): Ձևափոխելով թատերական նյութը ծիսականության՝ Ժընեն իր թատրոնում ստեղծում է նոր իրականության պատկեր՝ ոչ թե ընդօրինակված, այլ աղավաղված: Եվ միայն արվեստի և պոեզիայի միջոցով է այս թատերական նոր իրականությունը հասանելի: Այն հատում է «իրական աշխարհի սահմանները», հասցնում է մեզ ընդհուպ «մահացածների տեսանելի աշխարհ»: Ժընեի նպատակն է ներկայացնել աշխարհն ու իրականությունը և միևնույն ժամանակ՝ այն դարձնել անճանաչելի¹⁰: Այս արտասովոր խաբկանքը, որը ներկայացվում է որպես իրականություն, չի ոգեշնչում, քանի որ բեմի վրա ներկայացրածն ու ասվածը խաթարում են մարդկային հոգու անդորրը, ստիպում են կասկածի տակ առնել մեր գոյության իրական իմաստը:

Ատենախոսության նպատակն է ներկայացնել Ժան Ժընեի դրամատուրգիան և դրա առանձնահատկությունները 20-րդ դարի երկրորդ կեսի ֆրանսիական դրամատուրգիայի համատեքստում:

10 Borie M., Mythe et réalité aujourd'hui: Une quête impossible? Beckett, Genet, Grotowski, le vivant Theatre, Paris, Nizet, 1981, p. 96.

Վերոնշյալ նպատակը պահանջում է հետևյալ խնդիրների լուծում.

- Ներկայացնել մոդեռնիզմի և հետմոդեռնիզմի առավել հայտնի դրամատուրգներին և քննարկել նրանց պիեսների առանձնահատկությունները:
- Քննարկել մոդեռնիզմի մեծագույն ներկայացուցիչներից մեկի՝ Անտոնեն Արտոյի «Դաժանության թատրոնի» սկզբունքներն ու դրանց գաղափարական արձագանքները ժան ժըների՝ ծիսական թատրոնի մասին տեսական տեքստերում, ինչպես նաև ներկայացնել դասական դրամայի հիմնական կատեգորիաներից ազատագրված նոր թատրոնի մասին նրանց տեսակետները:
- Ներկայացնել ժան ժըների դրամատուրգիայի գեղարվեստական մեթոդի ձևավորման ուղիները:
- Կատարել պիեսների տեքստերի և կերպարների համակողմանի, գրականագիտական վերլուծություն՝ երևան հանելով ժան ժըների դրամաների ժանրային և ձևային առանձնահատկությունները:
- Հիմնավորել, որ ժըների պիեսների ծեսերը, որոնց հիմքում ներառված են անտիկ թատրոնի տարրերը (ժեստ, դիմակ, գրիմ), ներկայացումը պատրանքի ձևափոխելու և թատերական էսթետիկ աշխարհի ստեղծելու միջոց են:

Ուսումնասիրության հիմնական նյութը ժըների՝ թատրոնի մասին տեսական տեքստերն են, քննադատական հոդվածներն ու դրամաների թեմատիկ հիմքերը:

Ատենախոսությունում անդրադառնալու ենք հինգ հիմնական և ամենահաջողված պիեսներին: Դրանք են՝ «Աղախինները» (‘‘Les Bonnes’’, 1947), «Բարձր հսկողությունը» (‘‘Haute surveillance’’, 1949), «Պատշգամբը» (‘‘Le Balcon’’, 1956), «Նեգրերը» (‘‘Les Nègres’’, 1958), «Շերտավարագույրները» (‘‘Les Paravents’’, 1961): Վերջին երեք պիեսները գրված են միևնույն ժամանակաշրջանում և քննարկում են գրեթե նույն թեմաները: «Շերտավարագույրները» և «Պատշգամբը» պիեսները մերժում են հեղափոխությունների դրական բարեփոխումների գաղափարը. դրանք պետք է տեղի ունենան մտավոր և հոգևոր արժեքների մակարդակում:

Աշխատանքը կատարելիս կիրառվել է գրականագիտական վերլուծության համադրական մեթոդը, որի միջոցով ներկայացվել է 20-րդ դարի թատերական ուղղությունների համատեքստը՝ առկա թեմատիկ հիմքերի և դրամատիկ ոճերի

համեմատությամբ: Ուսումնասիրությունը համալրվել է տիպաբանական-վերլուծության մեթոդով, որի միջոցով քննարկվել են սույն ուսումնասիրության շրջանակներում ընտրված պիեսների տեքստերը և կերպարները, նաև մեկնաբանվել են պիեսներում դիտարկվող սոցիալական, քաղաքական, բարոյափիլիսոփայական թեմաները: Ստեղծագործությունների մեջբերված թարգմանությունները մերն են: Հայերեն թարգմանված է միայն ժան ժընեի «Աղախինները» պիեսը:

Ժան ժընեի ստեղծագործությունների (վեպեր, արձակ բանաստեղծություններ, պիեսներ, էսսեներ արվեստի և թատրոնի մասին) ուսումնասիրությանը հայ իրականության մեջ չեն անդրադարձել: Առաջին անգամ հնարավորություն է ընձեռվում ծանոթանալու ժան ժընեի պիեսներում արծարծվող թեմաներին, որոնցում ներկայացվում է ճնշվածների, ստորացվածների, շահագործող-շահագործվողների աշխարհը և քննարկվում է ազատության բռնադատման, գենդերային և ռասայական խտրականության խնդիրները: Թեմաները, որոնք պատճառ էին հանդիսացել, որ ժընեն գրեր իր պիեսները, դժբախտաբար, այսօր ավելի արդիական են, թեև, անցել է կես դարից ավելի:

Սույն աշխատության մեջ, օգտվելով ժան ժընեի ստեղծագործությունների վերաբերյալ բազմաթիվ գրականագիտական աշխատություններից և քննադատական հոդվածներից, ի մի են բերվել և հանգամանալից ներկայացվել ժան ժընեի դրամատուրգիայի բովանդակային, ոճական և բեմադրման առանձնահատկությունները՝ ավելացնելով մերը: Մարտին Էսլինը, ընդհանուր եզրեր գտնելով ժընեի և արսուրդի թատրոնի ներկայացուցիչների պիեսների թեմաների միջև, նրան համարում է արսուրդի թատրոնի ներկայացուցիչ, ինչին մենք համամիտ չենք: Ուստի համեմատվել են ժընեի և արսուրդի թատրոնի դրամատուրգների ստեղծագործությունները և ներկայացվել են նրանց պիեսների կերպարային համակարգի և գրելաոճի հիմնական տարբերությունները: Նման մոտեցումը օգնում է հասկանալու պիեսների թաքնված ասելիքը, մանավանդ որ իրենք՝ այս հեղինակները, մեկնաբանությունները թողնում են ընթերցողին:

Ատենախոսությունում ուսումնասիրվել և կիրառվել են նաև մոդեռնիզմի և պոստմոդեռնիզմի դրամային առնչվող գիտական աշխատություններ ու

գրաքննադատական հոդվածներ՝ նպատակ ունենալով ցույց տալ տարբեր թատերական ուղղությունների փոխադարձ գրական ազդեցությունները: Հարկ է նշել, որ 20-րդ դարի ֆրանսիական դրամատուրգիայի բարեփոխումներին, այս կամ այն ուղղությանն առնչվող առանձնահատկություններին և պատմական ժամանակաշրջանին, այդ թվում ժան Ժընեի դրամատուրգիային անդրադարձել են նաև ռուս գրականագետներ Տ. Պրոսկուրնիկովան¹¹, Ի. Դյուշենը¹², Ի. Մաքսիմովը¹³, Տ. Յակիմովիչը¹⁴:

Ռուս գրականագետները իրենց քննադատական-վերլուծական հոդվածներում, նաև գրքերի ներածական էսսեներում, մատնանշում են 20-րդ դարի դրամատուրգիայի կայացման ընթացքի կարևոր վերափոխումները (Ալֆրեդ Ժարրի, Անտոնեն Արտո), ներկայացնում են աբսուրդի թատրոնի դրամատուրգներին՝ նրանց շարքերում նշելով ժան Ժընեին: Բայց ժընեի դրամատուրգիան ներկայացված է մակերեսորեն, չեն բացահայտվել նրա ստեղծագործությունների մեջ առկա որոշիչ տարրերի սիմվոլիկան և նրա գեղարվեստական մեթոդի ձևավորման առանձնահատկությունները:

Մենք առաջնորդվելու ենք ֆրանսիացի գրաքննադատների գիտական աշխատություններով և հոդվածներով, որոնք ներկայացրել են հեղինակի ամբողջ ստեղծագործության կամ դրա փուլերից մեկի լիարժեք պատկերը: Ֆրանսիական գրականության մեջ ժան Ժընեի կենսագրությանն ու ստեղծագործությանը նվիրված բազմաթիվ աշխատություններն ու գրականագիտական վերլուծությունները կարելի է բաժանել մի քանի խմբի: Բավականին մեծ խումբ են կազմում կենսագրական բնույթի աշխատությունները (ինչը դուր չէր գալիս ժընեին), որոնցում մանրամասնորեն ներկայացված են դրամատուրգի կյանքի դրվագները, վեպերի և պիեսների հրատարակման, նաև բեմադրությունների հետ կապված սկանդալները, բանտային նամակագրությունները: Դրանցից կարելի է նշել՝ «Նամակներ Օլգա և Մարկ Բարբեզաներին»¹⁵, «Ֆրանց՝ փոքրիկս»¹⁶, Ալբեր Դիշի և Պասկալ Ֆուշե՝ «Ժան Ժընեն՝

¹¹ Проскурикова Т.Б., Театр Франции. Судьбы и образы: Очерки истории французского театра второй половины XX века, Москва, Алетея, 2002, 472 с.

Проскурикова Т.Б., Французская антидрама (50-60 годы), Москва, Высшая школа, 1968, с. 47-53.

¹² Театр парадокса. Составитель: Игорь Дюшен, Москва, Искусство, 1991, 300 с.

¹³ Максимов В.И., Французский символизм - вступление в двадцатый век // Французский символизм. Драматургия и театр, Москва, Гиперион, 2000, с. 58 -76.

¹⁴ Якимович Т. К., Драматургия и театр современной Франции, Киев, Изд-во Киевского ун-та, 1968, с. 61-74.

¹⁵ Genet J., Lettres à Olga et Marc Barbezat, Paris, L'Arbalète, 1988, 272 p.

գրանցում N 192.102, 1910-1944 թվականների քրոնիկա»¹⁷, Ա. Դասիանո «Ժան ժըների փոքր առեղծվածը»¹⁸, Տ. Դյուֆրեն «Ժան ժըների դիմանկարը»¹⁹, Դ. Էդդե «Ժան ժըների ոճիրը»²⁰, Դ. Լանս «Ժան ժընե կամ հրեշտակի որոնումներ»²¹, Ա. Մալգորն «Ժան ժընե՝ օրինակելի հանցագործի դիմանկար» և «Ժան ժընե»²², Բ. Մորալի «Խենթ ուսուցիչ՝ ժընեն թատրոնի տեսաբան» և «Ժան ժընե՝ գրառված կյանք»²³:

Հաջորդ խումբը կազմում են ժըների պիեսների կառուցվածքի, ոճի, բառապաշարի և բեմադրման առանձնահատկություններին նվիրված ուսումնասիրությունները: Մեր աշխատանքում հիմնվելու ենք Ա. Դիշիի²⁴, Մ Կորվենի²⁵, Լ. Պրոնկո²⁶, Ռ. Բլենի²⁷, Օ. Ասլանի²⁸, Վ. Բերժանի²⁹, Ֆ. Բիզեի³⁰ մենագրությունների, գրախոսությունների և մեծածավալ աշխատությունների վրա: Ներկայացնենք մի քանիսն այն մեծաթիվ աշխատություններից, որոնց հիման վրա գրվել է այս ատենախոսությունը:

ժընեագետ Ալբեր Դիշին և պատմաբան Պասկալ Ֆուշեն «Ժան ժընեն՝ գրանցում N 192.102, 1910-1944 թվականների քրոնիկա» (”Jean Genet Matricule 192.102 Chronique des années 1910-1944 par Albert Dichy et Pascal Fouché ”, 2010) գրքում ներկայացնում են Ժան ժըների կյանքը՝ ծննդյան օրից մինչև 1944թ. բանտից ազատվելը: Գրքում վերլուծություններ և եզրակացություններ չկան: Ներկայացվում են Ժան ժըների մանկությունից հետաքրքիր դրվագներ, մոր հրաժարականի նամակը՝ գրված շատ գեղեցիկ ձեռագրով, նախկին համադասարանցիների հուշերը, դատաբժշկական

16 Genet J., Lettres au petit Franz, Paris, Gallimard, Coll. «Le Cabinet des lettrés», 2000, p. 144.

17 Dichy A., et Foucher P., Jean Genet Matricule 192.102. Chronique des années 1910-1944, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 2010, 464 p.

18 André d'asciano J.-L., Petite mystique de Jean Genet, Paris, L'oeil d'or, « essais & entretiens », 2007, 261 p.

19 Dufrêne T., Portrait de Jean Genet, Paris, Adam Biro, 1991, 60 p.

20 Eddé D., Le crime de Jean Genet, Paris, Seuil, « Réflexion », 2007, 141 p.

21 Lance D., Jean Genet ou la Quête de l'ange, Paris, Editions L'Harmattan, 2004, 246 p.

22 Malgorn A., Jean Genet: portrait d'un marginal exemplaire, Paris, Gallimard, Coll. «Découvertes», 2002, 128 p.

Malgorn A., Jean Genet, Lyon, La Manufacture, 1988, 189 p.

23 Moraly B., Le Maître fou: Genet théoricien du théâtre (1950-1967), Paris, Nizet, 2009, 186 p.

Moraly B., Jean Genet, la vie écrite. Biographie, Paris, Editions de la Différence, 1988, 355 p.

24 Dichy A., Jean Genet: La prison imaginaire // Magazine littéraire, N 247, novembre 1987, p. 39-41.

25 Corvin M., Le Theatre nouveau en France, Paris, Presses universitaires Coll. «Que sais-je?», 1987, 126 p.

26 Pronko L., Théâtre d'avant-garde. Beckett, Ionesco et le Théâtre expérimental en France, Paris, Editions Denoël, 1963, 271 p.

27 Blin R., Souvenirs et propos, recueillis par Lynda Peskine, Paris, Gallimard, 1986, 330 p.

28 Aslan O., Jean Genet, Le Théâtre de tous les temps, Paris, Seghers, 1973, 174 p.

29 Bergen V., Jean Genet entre mythe et realite, ed. De Boeck Université, Bruxelles, coll. «Culture et communication», 1993, 429 p.

30 Bizet F., Une communication sans échange: Georges Bataille critique de Jean Genet, Genève, Librairie Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 2007, 436 p.

հոգեբանի եզրակացությունները և բազմաթիվ հատվածներ Աննա Բլոշի, Օլգա և Մարկ Բարբեզանների, Ժան Կոկտոյի, Ֆրանսուա Սանտենի հետ նամակագրություններից:

Ժընըվիև Սեռոն «Նոր թատրոնի պատմություն»³¹ գրքում ներկայացնում է 1950-ական թվականներին Ֆրանսիայում նոր թատրոնի ծնունդը, որի հաղթարշավը ամբողջ աշխարհում շարունակվեց գրեթե տասնհինգ տարի: Նա միավորելով ավանգարդի կամ նոր թատրոնի անվան ներքո, Ս. Բեկետին, Է. Իոնեսկոյին, Ա. Ադամովին, Ժ. Ժընեին համարում է Ա. Արտոյի գաղափարակիցներ, նշելով, որ նրանցից յուրաքանչյուրը իր առանձնահատուկ թատրոնով և տեսակետներով վառ անհատականություն է: Ըստ Ժ. Սեռոյի՝ այս դրամատուրգներին միավորում են իրենց ապրած «սև դարաշրջանն» ու թատերական նոր իրականության փնտրտուքները: Այս թատրոնն առաջինն էր, որ ներկայացրեց աբսուրդ իրավիճակներ՝ աբսուրդ բեմականացման մեջ, ստեղծեց թատերական նոր ձևեր և հարցականի տակ դրեց լեզվի՝ որպես հաղորդակցման միջոցի կարևորությունն ու բեմի վրա ներկայացրեց մարդկային կյանքի աբսուրդը՝ իր ողջ ողբերգական խորությամբ:

Աբսուրդի դրամայի մասին ամենահայտնի աշխատությունը, թերևս, հունգար թատերագիր, քննադատ, թատրոնի տեսաբան Մարտին Էսլինի «Աբսուրդի թատրոն»³² գիրքն է, որը ներառում է խորքային բանավեճ աբսուրդի դրամայի ստեղծման թեմայով: Այս մենագրության մեջ, որը անվանում են նաև «Ավանգարդի Աստվածաշունչ», Մ. Էսլինը քննարկում է աբսուրդի երևույթի և աբսուրդի դրամայի ձևավորման ակունքները՝ անտիկ ժամանակաշրջանից մինչև մեր օրերը: Ըստ Մ. Էսլինի՝ աբսուրդի թատրոնի նորարարությունը, ամենից առաջ հնագույն ծիսական թատրոնի տարրերը (մնջախաղ, աճապարարություն, մարմնի պլաստիկ շարժումներ և ժեստեր, զավեշտախաղ), նոր ձևով ներկայացնելն ու նոր իրականությանը համապատասխանեցնելն էր: Մ. Էսլինը ոչ թե միավորում է (ինչը կլինեք բնական), այլ տարանջատում է աբսուրդի թատրոնը էքզիստենցիալիզմի գրականության առաջ քաշած աբսուրդի փիլիսոփայությունից, որն իր ծաղկումն ապրեց 20-րդ դարի 30-ական թվականներին: Էսլինը գրում է, որ այս նոր՝ աբսուրդի թատրոնը հրաժարվում է

31 Serreau G., Histoire du «nouveau théâtre», Paris, Gallimard, Coll. «Idées», 1966, 192 p.

32 Esslin M., Le Théâtre de l'absurde, Paris, Buchet-Chastel, 1971, 456 p.

մեկնաբանել ժամանակակից աշխարհի դաժանությունն ու մարդկային կյանքի անհեթեթությունը, այլ պարզապես դրանք ներկայացվում են բեմի վրա: Այս մոտեցմամբ էլ գրողը տարբերվում է փիլիսոփայից:

Աբսուրդի թատրոն անվան ներքո միավորելով Ս. Բեկետին, Է. Իոնեսկոյին, Ա. Ադամովին և Ժ. Ժընեին՝ էսլինը համանուն գրքի «Հայելիների սրահ» գլխում եզրակացնում է, որ թեև Ժընեն տարբերվում է իր գրելաոճով և մտածելակերպով գրքում քննարկվող դրամատուրգներից, նրա դրամաներին նույնպես հատուկ են աբսուրդի թատրոնը բնութագրող հատկանիշները: Ժընեի թատրոնում ևս չկան սյուժեի հաջորդական զարգացում, բնավորություններ, հանդիսատեսը բախվում է դաժան աշխարհի դաժան փաստերի և սեփական մենության հետ: Նրա պիեսները հոգեբանորեն ճշմարտացի են: Սրանք անձնական փորձի արտածումներ են, որոնց հեղինակը հասնում է անտրամաբանական մտածողության և պատրանքի միջոցով:

Ատենախոսության մեջ հիմնվել ենք նաև Ժան Ժընեի բոլոր պիեսների մեկնաբան, Միշել Կորվենի գրաքննադատական հոդվածների վրա՝ «Սևը՝ ինչ գույն է»³³, «Բազմակի ծագում»³⁴, «Կանայք՝ իրենք իրենց մեջ»³⁵, «Շերտավարագույրները և Ալժիրի պատերազմը»³⁶, «Ժընեն որպես իր առաջին մեկնաբան»³⁷, «Հորինվածքի ծուղակները»³⁸, «Պոեզիա և ուժ»³⁹ և այլն, որոնցում վերլուծվել են պիեսների կառուցվածքը, սյուժեն և կերպարային համակարգը: Միշել Կորվենը իր աշխատությունների մեջ նշում է, որ Ժընեի դրամատուրգիան այլևս դրամատուրգիական չէ, այլ՝ բանաստեղծական, ինչին մենք համամիտ ենք: «Պետք է խոստովանել՝ լեզուն, որը կիրառում է Ժընեն իր պիեսներում և վեպերում, պատկանում

33 Genet J., Les Nègres, Editions présentée, établie et annotée par Michel Corvin, "Un Noir, c'est de quelle couleur", Paris, Gallimard, coll. «Folio théâtre», 2005, p. I-VIII.

34 Genet J., Les Bonnes, Editions présentée, établie et annotée par Michel Corvin, "Une filiation multiple", Paris, Gallimard, coll. «Folio théâtre», 2001, p. I-XIV.

35 Genet J., Les Bonnes, Editions présentée, établie et annotée par Michel Corvin, "Femmes entre elles", Paris, Gallimard, coll. «Folio théâtre», 2001, p. XXII-XXXV.

36 Genet J., Les Paravents, Editions présentée, établie et annotée par Michel Corvin, "Les Paravents et la guerre d'Algérie", Paris, Gallimard, coll. «Folio théâtre», 2000, p. XII-XXXI.

37 Genet J., Les Paravents, Editions présentée, établie et annotée par Michel Corvin, "Genet, premier commentateur de lui-même", Paris, Gallimard, coll. «Folio théâtre», 2000, p. XL-XLIV.

38 Genet J., Le Balcon, Editions présentée, établie et annotée par Michel Corvin, "Les pièges de la fable", Paris, Gallimard, coll. «Folio théâtre», 2002, p. I-XVI.

39 Genet J., Le Balcon, Editions présentée, établie et annotée par Michel Corvin, "Poésie et pouvoir", Paris, Gallimard, coll. «Folio théâtre», 2002, p. XXII-XXVI.

է ավելի շուտ պոեզիային, քան մյուս ժանրերին»⁴⁰: Այս պոեզիան հագեցած է արյամբ, անպարկեշտությամբ և բռնությամբ, քանի որ նա արտացոլում է իր դարաշրջանի անհեթեթ իրադարձություններն ու հուսալքվածությունը և անսահման միայնությունը, որում ներքաշված է հասարակությունը: Ժընեի թատրոնը առաջին հերթին ըմբոստացման թատրոն է, որն առաջացել է մերժված և օտարված լինելու զգացումից, ինքն էլ իր հերթին մերժում և հրաժարվում է հասարակության կեղծ արժեքներից, մեծարում է չարիքը՝ դարձնելով այն իր տեսակի մեջ եզակի գրական ըմբոստացման մի ձև: Ժընեի համար ավանդական մտածելակերպից և արևմտյան թատրոնի դրամատիկ ձևերից հեռանալու միակ միջոցը՝ դաժան տեսարաններով, սկանդալային թեմաներով և դյութական լեզվով թատրոնի ստեղծումն է, որը քննարկում է մարդկային գոյության պայմանները՝ վեր հանելով մարդու էքզիստենցիալ խնդիրները մի լեզվով, որում միահյուսված են պոեզիան և անպարկեշտությունը: Մ. Կորվենը կարծում է, որ Ժընեի թատրոնը սկանդալային է, սադրանքային չափազանցության հասնող, ավելի շուտ էսթետիկ է, քան բարոյական: «Մի կողմից ունենք էսթետիկ պատկեր՝ թատերական իլյուզիա (պատրանք), որը պետք է հաղթահարել, և մյուս կողմից՝ սոցիալական պատկեր՝ ֆանտազիաներ (երևակայություն), որոնք մենք ստեղծում ենք ամեն օր, և որը պետք է քողազերծել»⁴¹:

40 Corvin M., Le théâtre de Genet, Une apparence qui montre le vide // Europe, N° 808-809, 1996, p. 127.

41 Corvin M., «Préface et dossier» du Balcon, Paris, coll. «theatre Folio», 2002, p. 49.

ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ
ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ ՈՒՂՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԵՎ ՆՈՐ ԱՎԱՆԴՈՒՅԹՆԵՐԻ
ՁԵՎԱՎՈՐՈՒՄԸ 20-ՐԴ ԴԱՐԻ ՖՐԱՆՍԻԱԿԱՆ ԴՐԱՄԱՏՈՒՐԳԻԱՅՈՒՄ

1.1. 20-րդ դարի ֆրանսիական դրամատուրգիայի պատմամշակութային համատեքստը.
ընդհանրություններ և հակադրություններ

20-րդ դարի երկրորդ կեսի ավանգարդի ամենահայտնի ուղղություններից էր «նոր թատրոնը», որն էլ վճռորոշ դարձավ ֆրանսիական թատրոնի նորացման հարցում: Այն զարգացման գագաթնակետին հասավ 1950-ական թվականներին և իր ազդեցությունը շարունակեց մինչև 1970-ական թվականները: Միևնույն ժամանակ «նոր թատրոնը» անվանում են «ավանգարդի թատրոն», «հակաթատրոն», «ծաղրուծանակի թատրոն», «պարադոքսի թատրոն», «աբսուրդի թատրոն»:

Ի սկզբանե «աբսուրդ» բառը երաժշտական տերմին է, նշանակում է շեղում տրամաբանությունից, ներդաշնակությունից դուրս: Առօրյա լեզվում աբսուրդը կիրառվում է, երբ խոսքը վերաբերում է աբսուրդի թատրոնին, թեպետ «[...] աբսուրդը սկիզբ է առնում դեռևս աբսուրդի գրականությունից՝ Ֆրանց Կաֆկայի 1920-ականների արձակի, ինչպես նաև էքսպրեսիոնիզմի և սյուրռեալիզմի շարժումների տարիներից»⁴²:

«Աբսուրդի» սահմանումն ամբողջացնում է Ալբեր Կամյուն «Սիզիփոսի առասպելը» էսսեում: «Աշխարհը, որքան էլ անհեթեթ մեկնաբանությունների թիրախ դառնա, հարազատ է մեզ: Ընդհակառակը, մարդն իրեն օտար է զգում տիեզերքում, երբ անսպասելի զրկվում է պատրանքներից ու իմացության լույսից: Ավելին, տիեզերքը վերածվում է անդարձ աքսորի, քանի որ տվյալ անձնավորությանը զրկում է կորցրած հայրենիքի հիշողություններից ու Ավետյաց երկրի հույսից»⁴³:

«Նոր թատրոն» դասակարգմանը պարտական ենք քննադատ Ժընըվիև Սեռոյին և նրա «Նոր թատրոնի» պատմություն» գրքին, իսկ «աբսուրդի թատրոն» տերմինն առաջարկել է Մարտին Էսլինն իր «Աբսուրդի թատրոն» գրքում: Նա առաջինն էր, որ էժեն Իոնեսկոյին, Սամուել Բեկետին, Արթուր Ադամովին, Ժան Ժընեին ներկայացրեց որպես աբսուրդի թատրոնի դրամատուրգներ: Ըստ Մ. Էսլինի՝ նրանց

⁴² Abrams M. H., Glossary of Literary Terms, Thomson Wads Worth, 2005, p. 1.

⁴³ Կամյու Ա., Սիզիփոսի առասպելը, Երևան, Ապոլոն, 1995, էջ 12-13:

նորարարությունն ամենից առաջ դասական թատրոնի ավանդույթները նոր ձևով ներկայացնելն էր, նոր իրականությանը համապատասխանեցնելը: Մարտին Էսլինը թվարկում է այդ նորարարությունները. նախ «մաքուր թատրոնի» տարրերը՝ մնջախաղ, աճապարարություն, մարմնի պլաստիկ շարժումներ, կատակերգության և խեղկատակության ավանդույթը՝ զավեշտախաղը, որն անվանում է անիմաստ ու անհեթեթ և, ի վերջո, պատրանքային ու մղձավանջով լի տեքստերը, որոնք հաճախ ունեն զուտ այլաբանական իմաստ: Հարց է առաջանում՝ ճիշտ է արդյոք «աբսուրդի թատրոնը» քննարկել Ժ. Պ. Սարտրի և Ա. Կամյուի առաջարկած բառային իմաստով, քանի որ աբսուրդի մասին նրանց փիլիսոփայությունն ակնհայտորեն տարբերվում է «Նոր թատրոնի» աբսուրդի գաղափարներից: Ժընըվիև Սեռոն կարծում է, որ «[...] դրամատուրգներ լինելուց առաջ Ժան Պոլ Սարտրն ու Ալբեր Կամյուն բարոյախոսներ են: Թատրոնը նրանց համար ամենից առաջ իրենց գաղափարները ներկայացնելու միջոց է»⁴⁴: Նա հայտարարում է. «Նրանք (Ժան Պոլ Սարտրն ու Ալբեր Կամյուն) ոչ մի ակնթարթ իսկ չեն փորձում ձևափոխել ավանդական թատրոնի կառույցներն ու ձևերը՝ անհոգությամբ լցնելով նոր գինին հին կարասի մեջ: Ըստ էության՝ նրանք ոչ թե նորարարներ են, այլ հնից փախչողներ»⁴⁵: Ժ. Սեռոն կարծում է, որ Ժ. Պ. Սարտրի ու Ա. Կամյուի աբսուրդի փիլիսոփայությունն որոշակիորեն տարբերվում է «Նոր թատրոնի» աբսուրդի գաղափարից, քանի որ Ալբեր Կամյուի՝ աբսուրդի մասին գաղափարների հենքը հարմարվողականությունն է. «Հարթել ճակատագրի փորձությունները՝ նշանակում է համակերպվել: Որովհետև նման ճակատագրի հետ կարելի է հաշտվել միայն այն դեպքում, երբ գիտակցությունը բացահայտում, որոշակի է դարձնում աբսուրդ լինելը»⁴⁶: Ըստ Ժ. Սեռոյի՝ «Նոր թատրոնը» առաջինն է, որ ներկայացնում է կեցության աբսուրդ իրավիճակներ՝ աբսուրդ բեմականացման մեջ: Միայն աբսուրդի թատրոնի հեղինակներն են, որ ստեղծեցին թատերական նոր ձևեր (ո՛չ փիլիսոփայություն, ո՛չ բարոյախոսություն, ավել կամ պակաս վարպետորեն թատերականացված մաքուր խաղ, իրականություն, որտեղ մենք մեզ որոշակիորեն ահաբեկված ենք զգում) հարցականի տակ դրեցին լեզվի՝ որպես հաղորդակցման

⁴⁴ Serreau G., Histoire du «nouveau théâtre», Paris, Gallimard, 1966, p. 26.

⁴⁵ Նույն տեղում, էջ 27:

⁴⁶ Կամյու Ա., Սիզիփոսի առասպելը, Երևան, Ապոլոն, 1995, էջ 66:

միջոցի կարևորությունը, և բեմի վրա ներկայացրեցին մեր կեցության անհեթեթ ու անիմաստ պահեր, «[...] որոնք կուտակվում են պահերի վրա և ի վերջո առեղծվածային ձևով ստեղծում մի շարունակություն, որն անկախ որևէ պատումից և որևէ պերսոնաժից, ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ գոյության գաղտնախորհուրդ զգացում»⁴⁷:

1950-ական թվականներին, հեռանալով իր տերմինի սկզբնական իմաստից, «Նոր թատրոնը» հանդես է գալիս որպես շեղման դրամատուրգիա՝ միևնույն ժամանակ ստեղծելով նոր թատերական լեզու. «Ես նախընտրում եմ ավանգարդը սահմանել շեղում բառով: Մինչդեռ գրողները, նկարիչները, արվեստագետները իրենց պատկերացնում են իրենց ժամանակի մեջ, ըմբոստ հեղինակը գիտակցում է, որ դեմ է իր ժամանակին»⁴⁸, - գրում է Է. Իոնեսկոն: Դրամատիկ էակները, որոնք հայտնվում են այս թատրոնի բեմին, ավելի շուտ հիշեցնում են ծաղրածուների, քան մարդկության արժանապատիվ ներկայացուցիչների: «Գողոթին սպասելիս» պիեսում տեսնում ենք. «Էստրագոնը բարձրացնում է գլուխը: Նրանք երկար նայում են իրար, ետ քաշվելով, առաջ գալով, թեքելով ու խոնարհելով գլուխը, կարծես արվեստի ստեղծագործության առաջ, ավելի ու ավելի դողալով մոտենում են իրար, հետո հանկարծ գրկախառնվում են, իրար մեջքի խփելով: Վերջ գրկախառնությանը: Էստրագոնը՝ զրկվեց իր հենարանից՝ Վլադիմիրից, համարյա ընկնում է»⁴⁹: Այն համոզմունքը, որ ոչինչ տեղի չի ունենում, երբեք և ոչինչ գոյություն չունի, որը կարելի է գործողություն անվանել, կազմում է «Գողոթին սպասելիս» պիեսի սյուժետային գիծը: Երկու գործող անձինք ամեն օր տրվում են անիմաստ գործողությունների: Նրանք խոսում և անում են այն ամենը, ինչ անցնում է իրենց մտքով՝ երգում են, վիճում են առանց պատճառի, ուտում են, միզում, հանում և հագնում են իրենց կոշիկները: Իմաստը կրկնակի մերժվում է ներկայացված գործողությամբ:

Թվում է, թե արսուրդի թատրոնի դրամատուրգները ձևափոխել են թատրոնը կրկեսի՝ ցուցադրելով գրոտեսկային պատկերներ, որոնք արդեն իսկ զավեշտալի են իրենց անհեթեթությամբ: «Կոմիկը տրագիկ է, իսկ մարդու տրագեդիան զավեշտալի: Իմաստից զուրկ էակները կարող են միայն գրոտեսկային լինել, իսկ նրանց տանջանքը

⁴⁷ Բեկետ Ս., Գողոթին սպասելիս, Երևան, Ակտուալ Արվեստ, 2010, էջ 8:

⁴⁸ Ionesco E., Notes et Contre, Paris, Gallimard, 1962, p. 77.

⁴⁹ Բեկետ Ս., Գողոթին սպասելիս, Երևան, Ակտուալ Արվեստ, 2010, էջ 135:

կարող է միայն ծիծաղելիորեն ողբերգական լինել»⁵⁰,- ասում է Էժեն Իոնեսկոն, ով առաջարկում է վերադառնալ թատրոնի ոչ խոսքային ձևերին (ժեստ, մնջախաղ), մերժում է լեզվի որպես հաղարդակցման միջոցի դերը, այն չի միավորում, այլ ընդհակառակը՝ բաժանում է:

«Նոր թատրոնի» մեկ այլ գործառույթ է հոգեբանական կոնկրետ պատկերների ցուցադրումը՝ թաքնված վախեր, խեղդված կոնֆլիկտներ, տազնապներ, մղձավանջային երազներ: Խորասուզվելով աբսուրդի մեջ՝ նոր թատրոնի դրամատուրգները, խառնելով երևակայությունն ու պատրանքը, հաճախ ամենաանսանձ զգայախաբությունը, կրկնվող գործողություններն ու գործողության վայրերը, մեկը մյուսին լրացնող զույգ կերպարները, որոնք հեշտությամբ անհետանում են և կրկին հայտնվում, պատկերում են դարաշրջանին հատուկ ոգին, ներկայացնում են աշխարհի ու մարդ արարածի բախումը, ով իրեն օտար ու միայնակ է զգում այս աշխարհում: Ամեն ինչ թույլատրված է այս թատրոնում, բայց միայն երգիծանքի միջոցով՝ մարմնավորել կերպարները, նաև նյութականացնել տազնապներն ու պատրանքները, մարդկային ցեղի վախը: Աբսուրդի թատրոնում ոչ միայն ցանկալի է, այլև խորհուրդ է տրվում օգտագործել թատերական աքսեսուարները՝ «կենդանացնել» դեկորները: Առաջին հայացքից թվում է, թե աբսուրդի պիեսները դուրս են տրամաբանությունից «ո՛չ սյուժե, ո՛չ կառուցվածք [...] պարզապես հաջորդականություն առանց պատճառահետևանքային կապի, անբացատրելի արկածներ կամ հուզական վիճակներ, աննկարագրելի խճճվածություն, բայց աշխույժ իրարանցումներ, ոչ հետևողական կրքեր՝ խորասուզված հակասությունների մեջ»⁵¹:

Է. Իոնեսկոյի և Ա. Ադամովի բազմաթիվ պիեսներ երազային պատմություններ են, որոնց մասին նրանք պատմում են ինքնակենսագրական էսսեներում: «Ես ծովափին հանգիստ զբոսնում էի, հետո, հանկարծ, ես նրանց տեսա: Այդտեղ էին, շատ մոտիկից ինձ դանդաղ շրջապատում էին... Ու միաժամանակ այդպիսի ուրիշ երեխաներ էին հայտնվում չորս կողմից: Բոլորը գալիս էին դեպի ինձ: Այնժամ ես սկսեցի վազել»⁵²:

50 Ionesco E., Notes et Contre, Paris, Gallimard, 1962, p. 61.

51 Borie M., Mythe et réalité aujourd'hui: Une quete impossible? Beckett, Genet, Grotowski, le livivng Theatre, Paris, Nizet, 1981, p. 23.

52 XX դ. Արտասահմանյան դրամատուրգիա, Երևան, Երևանի համալսարանի հրատարակչություն-1986, էջ 260:

Երազատեսությունն արտահայտված է նաև բեկետյան գրվածքներում, որտեղ գերիշխում են տարօրինակ, ֆանտաստիկ, արտառոց և անըմբռնելի պատկերները: Բեկետի պիեսների արտասովոր բեմական տեսարանները, ինչպես նաև մոնոլոգ պիեսների տարօրինակ ֆանտոմներն ու ուրվականները, որոնք իրական են դառնում սովորական մարդու կեցության պատկերման մանրամասներով, ներկայությունն ու բացակայությունը խորհրդանշող լույսն ու խավարը թեև այդքան մանրամասն մեկնաբանված են, բայց շարունակում են նոր ընկալումների, նոր վերլուծությունների, նոր էսթետիկական արտացոլումների շարքը:

Առաջինը, որ բեմի վրա ներկայացնում է պատրանքային աշխարհը ժամանակակից ոգով, Ավգուստ Ստրինդբերգի «Ուրվականների սիրերգը» պիեսն է: Էժեն Իոնեսկոն խոստովանում է. «Ինձ ապացուցել են, որ շատ ներշնչված եմ եղել Ստրինդբերգից [...], և ինձ հաշիվ եմ տալիս, որ դա իրականում ճիշտ է»⁵³:

«Նոր թատրոնը» կրում է Ալֆրեդ Ժարրիի և Գիյոմ Ապոլլինների, ինչպես նաև սյուրռեալիստների ազդեցությունները: Ալֆրեդ Ժարրիի «Թագավոր Յուբիու»-ի (Ubu roi) բեմադրությունը 1896թ. դեկտեմբերի 10-ին և Գիյոմ Ապոլլինների «Տիրեսիասի կրծքերը» 1917թ. շրջադարձային էին ֆրանսիական թատրոնի համար: «Թագավոր Յուբիու»-ն շատերը համարել են մոդեռնիզմի թատրոնի առաջին պիեսը: Պիեսի գլխավոր հերոսը՝ «Թագավոր Յուբիու»-ն, մարդկային հիմարության, ստորության, փառամոլության, ագահության ընդհանրական կերպար է՝ ամենազգվելի դրսևորումներով: Նրա բառապաշարը լի է գոեհիկ և կոպիտ սրախոսություններով (պիեսը սկսվում է «Merde» կոկոլանք բառով): Ի լրումն այս ամենի՝ թագավոր Յուբիուն գայիսոնի փոխարեն ձեռքում հատակ լվանալու խոզանակ է բռնում (թագավորի գոեհկացված և խեղաթյուրված կերպար՝ վերածված կոմիկականի):

Թագավոր Յուբիուն միաժամանակ և՛ սարսափելի, և՛ զգվելի, և՛ ծիծաղելի է, բայց հատկապես նրա բնավորության վախեցնող գծերն են (անմարդկային դաժանություն, կոպտություն, անսահման ագահություն) ամենից առաջ ապշեցնում և տարակուսանքի ծիծաղ առաջացնում: Այս հերոսը, որը չունի ո՛չ պատիվ, ո՛չ էլ խիղճ, գոեհիկ է ու անճարակ, քանդում է առօրեական մտածողության կարծրատիպերը և

⁵³ Ionesco E., Notes et Contre, Paris, Gallimard, 1962, p. 132.

ստեղծում է գրոտեսկային իրականություն, որտեղ պատկերվող նյութը անիրական է, իսկ դրամատիկ հերոսը ներկայանում է դասական հերոսի (Մակբեթ) արմատապես փոխված կերպարի նոր հասկացությամբ: Ժարրին, նոր կերպարի բնութագրի մեջ ներմուծելով պայմանական տարրեր, այսպիսի հերոսներին անվանում է «քայլող աբստրակցիաներ»՝ ընդգծելով նրանց սիմվոլիստական բնույթը⁵⁴: Աբստրակտ կերպարի կամ խամաճիկ կերպարի նոր հասկացությունը դրամայում հիմնավորվում է յուրօրինակ խաղային պայմանական տարածության ստեղծման գաղափարով: Օրինակ՝ ներկայացման ձևավորման ժամանակ բացարձակապես անթույլատրելի են իրականությունը պատկերող դեկորները, քանի որ, ըստ Ժարրիի, իսկական, ճշմարիտ հանդիսատեսը իրավունք ունի տեսնելու ներկայացումը այնպես, ինչպիսին համապատասխանում է իր մտահայեցողությանը: Ժարրին, ստեղծում է գլխավայր շուռ տված վերացական աշխարհ և այն որակում է որպես ոչ մի տեղի հետ կապ չունեցող, քանի որ խոսքը գոյություն չունեցող կերպարի և նրա անհավատալի պատմության մասին է: Պիեսը բեմից ներկայացնելիս հայտարարում է. «Ինչ վերաբերում է գործողությանը, որը կսկսվի քիչ հետո, այն տեղի է ունենում Լեհաստանում, իսկ ավելի ճիշտ՝ Ոչ մի տեղում»⁵⁵: Ներկայացման ողջ ընթացքում դեկորները միատոն էին, իսկ գործողության վայրերն ու դրանց տեղաշարժը գրվում էին ցուցատախտակների վրա, «ինչը անհրաժեշտ էր հանդիսատեսի ուշադրությունը չշեղելու համար, որը անխուսափելի է իրական դեկորների կիրառման և փոփոխությունների ժամանակ»⁵⁶: Ակնառու նմանություն կտեսնենք Ժան Ժընեի «Շերտավարագույրները» պիեսում՝ գեղագիտորեն ավելի լավ մշակված: Ա. Ժարրիի ևս մեկ կարևոր պահանջը՝ դերասանական արվեստի բազմակողմանի տիրապետում ու արհեստական խաղի հաղթահարում, կտեսնենք Ա. Արտոյի և Ժ. Ժընեի մոտ՝ խստապահանջ ու մանրակրկիտ ցուցումներով:

Կերպարի ստեղծմանը մասնակցում է երեք բաղադրիչ՝ գրիմ, դիմակ, լույս, որոնց կիրառումը դերասանին օգնում է պատկերելու կերպարի բնավորությունը (Գ. Ապոլիներ, Ժ. Ժընե): «Դրան հասնում են դեմքը ծածկող դիմակի միջոցով: Այսպիսի

⁵⁴ Jarry A., *Ubu roi*, Paris, Nizet, 1980, p. 318.

⁵⁵ Նույն տեղում, էջ 321:

⁵⁶ Jarry A., *Les réponses aux questions sur l'art dramatique*, Paris, 1980, p. 293.

դիմակը չպետք է, հունականի նման պատկերի լաց կամ ծիծաղ (ըստ էության, չէ՞ որ սրանք բնավորություն չեն) այն պետք է արտահայտի կերպարի բնավորությունը՝ ժլատի, Չարագործի, Վախկոտի ...»⁵⁷: Դերասանի՝ թատրոնի համար գրված պիեսի տարբերակի վրա ժարրին պատկերել է մի տիկնիկ, որի դեմքը ծածկված էր դիմակի նմանվող սուրանկյուն գլխանոցով, գլուխը միանում էր հսկայական շրջանին՝ փորին, որի վրա գալար էր նկարված: Տիկնիկն ունի կարճ ոտքեր և ձեռքեր: Շատ կարևոր է Յուբիուի հստակ պատկերումը, քանի որ այս կերպարը ստորության, տգիտության, դաժանության խորհրդանիշ է:

Գ. Ապոլլինների «Տիրեսիասի կրծքերը» պիեսը կարելի է համարել Ա. Ժարրիի յուրօրինակ դրամատիկ նորարարության շարունակություն: Առասպելաբանական կերպարի՝ մարգարե Տիրեսիասի փոխարեն Գ. Ապոլլինները ներկայացնում է հետաքրքիր մի տիկնիկ: Հերոսուհու՝ բեմի վրա հայտնվելու առաջին իսկ պահից պարզ է դառնում, թե Ապոլլինները որքան է կարևորում պիեսի բեմական էֆեկտները՝ գունային, հնչունային ձևավորումը: «Որտեղ, ինչպես կյանքում՝ առանց տեսանելի կապի միահյուսվում են հնչյունները, ժեստերը, գույները, ճիչերը, աղմուկները»⁵⁸: Հեղինակային նշանագրերում Գ. Ապոլլինները գրում է. «Դեմքը կապույտ է, երկար կապույտ շրջագգեստը կտորից է, որի վրա կապիկներ և մրգեր են նկարված»⁵⁹:

Արտառոց արտաքինի նկարագրությունը հուշում է, որ բեմի վրա արտառոց իրադարձություններ են տեղի ունենալու և դրանք հետևում են մեկը մյուսին: Չցանականալով երեխաներ ունենալ, վերածվել հլու-հնազանդ տիկնիկի՝ Թերեզան ազատագրվում, վերափոխվում է տղամարդու՝ Տիրեսիասի: «Նա բարձր ճիչ է արձակում, քանդում է վերնաշապիկի կոճակները՝ երևան հանելով կրծքերը՝ կարմիր և կապույտ: Ապա վեր է նետում դրանք, և սրանք ճախրում են վեր թելով կապված փուչիկների նման»⁶⁰: Թերեզայի փոխարեն ծննդաբերում է ամուսինը՝ 40049 երեխա, և այլևս իրադարձությունների անմիտ քաոսը թագավորում է բեմի վրա, ոչինչ կայուն վիճակում չէ: Բեմը վերածվում է իրականության և ֆանտաստիկ պատկերների

57 Jarry A., Les reponses aux questions sur l'art dramatique, Paris, 1980, p. 268.

58 Apollinaire G., Œuvres poétiques, Paris, Gallimard, 1956, p. 883.

59 Apollinaire G., Les Mamelles de Tirésias, Paris Gallimard, Editions du Béliet, 1972, p. 11

60 Նույն տեղում, էջ 14:

խառնուրդի, ինչն ուղղված է այն գաղափարի հաստատմանը, որ իսկական արվեստը կարող է միայն մերժման ու ըմբոստացման միջոցով հաստատվել:

Թե՛ Ա. Ժարրիի, թե՛ Գ. Ապոլլինների պիեսների ցուցադրումը հսկայական աղմուկ են առաջացնում, քանի որ այս հեղինակները բացահայտ ըմբոստանում էին դասական թատրոնի ընդունված ձևաչափերի դեմ՝ հրաժարվելով պիեսի իրադարձությունների տրամաբանական զարգացումը պատկերելուց: Բեմի վրա ազատ արձակելով անսանձ երևակայությունն ու անհեթեթությունը՝ այս երկու դրամատուրգները ներկայացնում են վերացական մի աշխարհ, ուր ամեն ինչ հնարավոր է: Այս պիեսների աննախադեպ կոպիտ ու գռեհիկ լեզուն մերժում և տհաճության զգացում է առաջացնում հանդիսատեսի մեջ, քարոքանդ է անում նրա սովորական պատկերացումները թատրոնի ու պիեսի մասին, քանի որ նա գալիս է թատրոն զվարճանալու, մոռանալու առօրյա հոգսերն ու անախորժությունները, մահվան մասին մտքերը, ինչի փոխարեն լսում է քննադատություններ իր ստեղծած հոգևոր արժեքների վերաբերյալ:

Ա. Ժարրիի և Գ. Ապոլլինների պիեսները դոգմատիկ մտածելակերպը, թատրոնի կարծրացած կանոնները փշրելու մի փորձ էր: Նրանք առաջ քաշեցին «աբստրակտ թատրոնի» կոնցեպտը, որը իրականացնելու համար և թատերական ներկայացման ազդեցությունները սրելու նկատառումով կիրառեցին տեսողական մի շարք միջոցներ, ինչպիսիք են գույները, սիմվոլները, լույսի և ստվերի խաղը: Նոր թատրոնի ներկայացուցիչները ներշնչվել են Ա. Ժարրիի և Գ. Ապոլլինների՝ հատկապես բեմական էֆեկտների միջոցով աբստրակտային կերպարների ստեղծման գաղափարով և հանդիսատեսին զարմացնելու, շփոթեցնելու ընդգծված ձգտումով: «Ես, միգուցե, ներշնչվել եմ նրանից (Ա. Ժարրի): Իմ կերպարներին դարձնելով հրեշներ՝ նրանց վերածելով ռնգեղջյուրների»⁶¹:

Այսպիսով՝ սկսած 1910-ից մինչև 30-ական թվականների ավարտը, ֆրանսիական թատրոնը դարձավ լայն ու հետաքրքիր փորձարարական դաշտ, որում վերանայվեցին դասական դրամատուրգիայի կանոնները և հայտնվեցին նոր հեղինակներ, որոնք նախորդեցին 1950-ական թվականների աբսուրդի թատրոնի ներկայացուցիչներին: Ընդ որում՝ միստիֆիկացիայով տարվելը, աշխարհը որպես անիմաստ և

61 Ionesco E., Entre la vie et le rêve. Entretiens avec Claude Bonnefoy, Paris, 1977, p. 190.

անբացատրելի երևույթների կուտակում, որպես ոչնչով չհիմնավորված դաժանության ու բռնության հանդես պատկերելը, իսկ երբեմն էլ դասական ստեղծագործություններին նոր հնչողություն և այլ մեկնաբանություն տալը՝ դրանք չափազանցված ծիծաղելի դարձնելով, բնորոշ են մոդեռնիզմի տարբեր ուղղությունների պիեսներին: Այս պիեսներում բեմադրման պայմանական ձևն ու էսթետիկ ընկալումը գերակայում են բարոյախրատականին: Այդ պատճառով էլ այս դրամաները կարող են լինել առանց կոնֆլիկտի, ինչը բնորոշ է նաև հնագույն անտիկ թատրոնի երգիծական դրամաներին: Մոդեռնի դրամատուրգների պիեսներում գերակայում են «մաքուր թատրոնի» գեղարվեստական ձևերը՝ մեղախաղ, բեմական պայմանական դեկոր, թատերական արտառոց հագուստներ: Պիեսների ժանրերը միանշանակ չեն որոշվում, քանի որ ներառում են թե՛ միստերիա, թե՛ զավեշտախաղ, նաև պատմական դեպքեր, արիստոֆանեսյան կատակերգություն, բարձր ողբերգություն, քաղաքական պամֆլետներ, թատերական նմանակումներ: «Մերժելով թատերական ավանդույթները՝ ավանգարդի թատրոնը խաղի միջոցով առաջացնում է թատերական նոր էսթետիկ զգացումներ և առաջարկում է 20-րդ դարի հակահերոսին»⁶²:

Թատրոնի վերափոխման անհրաժեշտության մասին է գրում նաև Էժեն Իոնեսկոն՝ «Թատրոնի մասին» իր հոդվածում. «Թատրոնը հանել միջանկյալ դրությունից, ուր այն ո՛չ թատրոն է, ո՛չ գրականություն, կնշանակեր վերականգնել նրա իսկական չափերը ու բնական սահմանները: Անհրաժեշտ է չթաքցնել նրա բոլոր հնարամտությունները, այլ այն ավելի ընդգծված դարձնել, հասնել մինչև գրոտեսկի, այլանդակ-կոմիկականի սահմանագծին, գերազանցել սալոնային վսեմաշուք կատակերգությունների «գունատ հեգնանքը»: Այժմ չի լինի սալոնային կատակերգություն, այլ ֆարս (զավեշտ), պարոդիա (ծաղրերգություն), ամենաիսկական չափազանցություն: Այո՛, և հումոր, բայց անհեթեթության աստիճանի: Չափից ավելի դաժան հեգնանք՝ առանց որևէ նրբանկատության: Այլևս ոչ մի տրագիկոմեդիա: Վերադառնալ անտանելիին: Ամեն ինչ հասցնել զայրույթի բռնկման, մոլուցքի,

62 Французский символизм. Драматургия и театр. Составление, вступительная статья., В. Максимов, Москва, Гиперион, 2002, с. 56.

որտեղից ծագում է ողբերգականը: Ստեղծել դաժանության թատրոն, դաժան կատակերգություն, դաժան դրամա»⁶³:

«Նոր թատրոնի» ներկայացուցիչները ներշնչվել են նաև դադաիստներից: Դադաիզմը, թեև ծնվել էր առաջին համաշխարհային պատերազմի քաոսային իրադարձություններից հեռու, այնուամենայնիվ, բողոքում էր պատերազմի սարսափների ու ժողովուրդների հոգու և մարմնի նկատմամբ բռնությանների դեմ: Նրանք երգում էին, նկարում, բանաստեղծություններ գրում ու մանիֆեստներ կարդում, անհեթեթ և աղմկալի շոուներ սարքում՝ հրավիրելով մարդկանց ուշադրությունը: Մոդեռնիզմի այս ուղղությունն արհամարհում է մարդկային արժեքների կեղծավորությունը, հարձակվում է թատերական արժեքների և մշակույթի վրա՝ իր «զենքը» դարձնելով աղմուկն ու հեգնանքը: Դադաիստները բեմադրում և խաղում էին հիմնականում իրենց պիեսները, որոնց բնորոշ հատկանիշներն էին՝ լիրիկական զեղումների հեղեղը, հումորով արտահայտված կցկցտուր երկխոսությունները, երեխայական ոճով խաղը, տարօրինակ կոստյումները և դիմակները, խոսքի անմիջական, զառանցային հնչողությունը: Այս ամենը թույլ տվեց դադաիստներին հիմնահատակ պայթեցնել թատերական ներկայացման ռեալիստական հիմքերը, հանդիսատեսի մեջ ստեղծել համատարած անհեթեթության, խենթության, քաոսի զգացողություն:

Նոր թատրոնի ներկայացուցիչները բեմի վրա ներկայացնում էին աբսուրդային իրավիճակներ, որոնք պատկերելիս, ինչպես և դադաիստները, հենվում էին խոսքի կցկցտության և անհեթեթության վրա: Է. Իոնեսկոյի «Ճաղատ երգչուհին»⁶⁴ պիեսում հակասությունները շարունակվում են ամբողջ պիեսի ընթացքում: Գործնականում ամբողջ շարադրանքը հերքվում է իրադարձություններով, ինչն էլ ստեղծում է անիմաստ և անհեթեթ մի աշխարհ: Նման կերպ են վարվում նաև Ս. Բեկետը և Ա. Ադամովը: Ոչինչ հավաստի չէ, հետևում է զավեշտախաղը, որը հատուկ է աբսուրդին, ամեն ինչի և ոչինչի անիմաստության հաստատումը: Ժամանակակից այս զավեշտները անհեթեթ են դարձնում նաև այն կառույցները, որոնց վրա հիմնված է մեր

63 Ionesco E., *La Quête intermittente*, Paris, Gallimard, 1987, p. 76.

64 Ionesco E., *La Cantatrice chauve*, édition présentée, établie et annotée par Emmanuel Jacquart, Paris, Gallimard, coll. Folio théâtre, 1993, 149 p.

հասարակությունն ու մետաֆիզիկական աշխարհը, որտեղ մենք ապրում ենք: Զավեշտն ու ողբերգականը՝ միաժամանակ հակասելով իրար և միաձուլվելով, կրկնվում են փուլային զարգացմամբ: «Դասը» պիեսի ուսուցիչը ամեն անգամ դասի վերջում սպանում է իր աշակերտին. «Հե՛յ, օրիո՛րդ, դասն ավարտված է... Դուք կարող եք գնալ... Մեկ ուրիշ անգամ կվճարեք... Ա՛հ, մահացել է... մա-հա-ցել... Իմ դանակից... Նա մա-հա-ցել է... Սարսափելի է»⁶⁵: Վլադիմիրը և Էստրագոնը անհույս սպասման մեջ են ժամանակից և տարածությունից դուրս: «Նեգրերը» անվերջ կրկնում են սպիտակամորթ կնոջ սպանության ծեսը: Այս բոլոր կերպարները դատապարտված են ճակատագրով՝ անվերջ կրկնելու միևնույն անհեթեթ գործողությունները: Իհարկե, այս կերպարները հունական դրամաների ողբերգական հերոսները չեն, այլ դրամատիկ էակներ, որոնց հասկանալի-անհասկանալի դատապարտվածությունը ոչ այնքան կարեկցանք է առաջացնում, որքան վախ, նողկանք, անելանելի դժբախտության զգացում: «Դու դատապարտված էիր. այդ մասին պարտավոր էիր խորհել հենց առաջին օրվանից: Հետո՝ ամեն օր, օրական՝ հինգ րոպե: Դրա եղածն ի՞նչ է: Օրական՝ հինգ րոպե: Հետո՝ տաս րոպե, քառորդ ժամ, կես ժամ: Մարդ ասածդ այդպես է մարզվում»⁶⁶:

Դադաիզմը վերածնվում է սյուրռեալիզմի մեջ մեկ ուրիշ կաղապարով: Երկու ուղղություններն էլ մերժում են պատկերել իրականությունը: Դադան ամբողջովին ժխտողական է, իսկ սյուրռեալիզմը, այնուամենայնիվ, հավատում է անգիտակցականի, իռացիոնալի արտասովոր ուժին: Երազայինը, պատրանքայինը անգիտակցականի արգասիքներն են, իսկ դրանց ավտոմատ գրառումները սյուրռեալիստների ստեղծագործությունների հիմքն են կազմում: Նրանք համոզված էին, որ երազանքներին պետք է վերաբերվել որպես ճշմարտության աղբյուրի. համադրելով երազն ու իրականությունը կարելի է հասնել բացարձակ ճշմարտությանը:

«Նոր թատրոնի» պիեսները հեղեղված են երազանման կամ պատրանքային իրավիճակներով, հնչում են անհեթեթ և անիմաստ երկխոսություններ, առկա է իրավիճակների ծայրահեղ չափազանցություն, որոնց միջոցով աբսուրդի դրամատուրգը փորձում է ներկայացնել անհեթեթություններով լի մարդկային կյանքը:

⁶⁵ Իոնեսկո Է., Արքան մեռնում է, Երևան, Ապոլոն, 1994, էջ 31:

⁶⁶ Նույն տեղում, էջ 148:

«Ես կարող եմ ասել, որ իմ թատրոնը երգիծանքի թատրոն է: Վերջինս չի պատկերում որոշակի հասարակության և խավի, որը ծիծաղելի է թվում: Սա հենց մարդն է»⁶⁷:

Իվան Գոլլը և Անտոնեն Արտոն թատերական մանիֆեստներում ներկայացնում են նոր թատրոնի մասին իրենց տեսակետները: «Թատրոնը պետք է ներթափանցի իրականության հակառակ կողմը, որպեսզի ցույց տա այն, ինչը թաքնված է իրականության հետևում»⁶⁸՝ պնդելով, որ «մարդկային միապաղաղությունն ու հիմարությունն այնքան ահռելի են, որ դրանք կարելի է վերացնել միայն անհեթեթություններով»⁶⁹: Ինչպես տեսնում ենք, Իվան Գոլլը խոսում է այն թեմաներից, որոնք պետք է արծածվեին «Նոր թատրոնի» պիեսներում: «Ես չեմ բացատրում, այլ փորձում եմ ասել, թե ինչ եմ հասկանում: Թատրոնը, ի վերջո, հրեշավոր բաների մերկացումն է»⁷⁰, - ավելի ուշ կասի Էժեն Իոնեսկոն:

Ա. Արտոն, ինչպես և նախորդ հեղինակները, նույնպես հրաժարվում է թատրոնում հոգեբանական կերպարի և իրականության հստակ պատկերումից, առավելությունը տալիս է հնագույն թատրոնի ձևերին և վերացական մարդ արարածին ընդհանրապես: «Հրաժարվելով մարդու հոգեբանությունը, բնավորությունը և վառ ընդգծված զգացմունքները պատկերելուց, թատրոնը կդիմի համապարփակ մարդուն և ոչ թե օրենքներին հնազանդ, կրոններից և պարտադրանքներից խեղդված սոցիալական մարդուն»⁷¹:

Ներշնչվելով բալիական թատրոնից՝ Ա. Արտոն առաջ է քաշում իր տեսակետները: Լեզուն թատրոնում այլևս հաղորդակցման հիմնական միջոցը չէ, այն, ըստ նրա, կփոխարինվի մնջախաղով, երաժշտությամբ, ժեստերով, սիմվոլիկ պարերով և ծեսով: Ընդ որում, Ա. Արտոն ծեսը կարևորում է ոչ միայն ունիվերսալ և ամենակուլ սարսափից ազատագրվելու անհրաժեշտությամբ, այլ որպես թատերական արվեստի սկզբնաղբյուրներին վերադառնալու միջոց, ինչն էլ անմիջականորեն ըմբռնելի կլինի երևակայական և մտավոր իմաստներով:

67 Ionesco E., Notes et Contre, Paris, Gallimard, 1962, p. 190.

68 Goll Y., Les Immortels, Paris, L'Arche, 1997, p. 64.

69 Նույն տեղում:

70 Ионеско Э., Противоядия, Москва, Прогресс, 1992, с. 47.

71 Арто А., Театр и его двойник, Москва, Симпозиум, 2000, с. 147.

Ա. Արտոն գտնում է, որ հանդիսատեսը պետք է հավատա թատրոնին, այսինքն՝ բեմի վրա ներկայացվող գործողություններին: «Մենք կցանկանայինք թատրոնից ստեղծել մի իրականություն, որին իսկապես կարելի է հավատալ, որը կներխուժի սրտերի ու զգացմունքների մեջ այնպիսի արդարացի զայրույթով, որն իր հետ բերում է ցանկացած իրական զգացողություն»⁷²:

1932թ. Արտոն «Ռեժիսուրա և մետաֆիզիկա» հոդվածում գրում է թատերական գործողության ձևափոխման և «նոր կերպարի» հասկացության մասին: Ինչպես և ժարրին, Արտոն հրաժարվում է պիեսի գաղափարական և ոճական միասնությունից, իսկ նրա «նոր կերպարը» կորցնում է հոգեբանական անհատականությունը՝ վերածվելով ավելի շատ վերացական, քան գործող կերպարի. «Լավ է, եթե մարդուց այստեղ մնա գոնե գլուխը, գլուխը՝ բացարձակապես զուրկ ամեն բանից, բոլորովին մերկ, ենթարկվող և կենդանի»⁷³: Արտոն կերպարների այսպիսի տեսակը անվանում է «նյութականացված մղձավանջ»: Մեկ ուրիշ հորինված կերպարի երևան գալը՝ սոսնձված փայտից և գործվածքից, հավաքված կտորտանքներից, ոչ մի բանի չարձագանքող և, այնուամենայնիվ, իր ողջ էությամբ տագնապ առաջացնող»⁷⁴:

Ա. Արտոյի նկարագրածին նման կերպարներ կծնվեն ավելի ուշ Ս. Բեկետի, Է. Իոնեսկոյի պիեսներում՝ «համր կերպարներ՝ սահմանափակ շարժումներով. «Պարտքի զոհերը» պիեսում՝ տիկինը⁷⁵, «Անշահախնդիր մարդասպանը» պիեսում՝ մարդասպանը, «Աթոռները» պիեսում՝ հոետորը: Վերջապես Բորիս Վիանի «Կայսրություն կառուցողները» պիեսում՝ Շմյուրցի կերպարը, որը համարյա նույնությամբ կրկնում է Ա. Արտոյի «նոր էակի նկարագիրը»⁷⁶:

Այսպիսով, կարող ենք վստահորեն պնդել, որ Արտոն ուղղակիորեն իր ազդեցությունն ունեցավ աբսուրդի թատրոնի ներկայացուցիչների վրա: Քննադատները (Է. Ժակար, Մ. Էսլին) կարծում են, որ Ա. Արտոն հանճարեղ մարգարե դարձավ Ս. Բեկետի, Ա. Ադամովի և Է. Իոնեսկոյի համար, թեպետ, այս երեքն էլ մերժում են նրա ազդեցությունը ընդհանրապես, ինչպես նաև աբսուրդի թատրոնի

⁷² Арто А., Театр и его двойник, Москва, Симпозиум, 2000, с. 176.

⁷³ Նույն տեղում, էջ 139:

⁷⁴ Նույն տեղում, էջ 134:

⁷⁵ Ionesco E., Victimes du devoir, édition présentée, établie et annotée par Gilles Ernst, Paris, Gallimard, coll. Folio théâtre, 2000, 152 p.

⁷⁶ Cocteau J., Vian B., Theatre I, Paris, Flammarion, 1993, p. 81.

ներկայացուցիչ լինելը՝ գերադասելով, որ իրենց թատրոնն անվանեն ավանգարդի թատրոն, հակաթատրոն, երգիծանքի թատրոն, նոր թատրոն: «Այսպես կոչված «աբսուրդի թատրոնը» (Մ. Էսլին) կամ «ծաղրուծանակի թատրոնը» (Է. Ժակար), որ ես գերադասում եմ անվանել նոր կամ «ավանգարդի» թատրոն, առաջվա նման կենդանի է, քանի որ հիսունական թվականներից սկսած ոչ մի թատրոն չի եկել փոխարինելու այն»⁷⁷:

Չի կարելի չխոսել նաև մեկ այլ կարևոր ուղղության (Մ. Հելդերոդ, Ժ. Վոթիե, Ժ. Վիտալի...)⁷⁸ «Բանաստեղծական ավանգարդի» (*l'avant-garde poetique*) մասին, որն առաջացել է 1930-40-ական թվականներին Ինչպես «աբսուրդի թատրոնը», այս ուղղությունը ևս չի առաջնորդվում դրամատուրգիայի ավանդական կանոններով՝ համամիտ լինելով աբսուրդի թատրոնի ներկայացուցիչների հետ, որ աշխարհը անհեթեթ է, առեղծվածային: Կյանքն անտանելի է և հակասություններով լի: Ապրել նշանակում է ձեռք բերել թշնամանքի փորձ, որն էլ պատրաստ է ամեն բոլոր բնաջնջել մարդուն: Այնուհանդերձ, այս ուղղությունը աչքի է ընկնում լիրիզմով, ինչն ակնհայտորեն դեմ է մարդու ներքին իրականության (դատարկություն, անորոշություն, վախ, լքվածություն), ինչպես նաև զավեշտալի և բռնություններով լի աշխարհի մասին պատմող աբսուրդիստների պիեսների ոճին:

Բանաստեղծական ավանգարդի ներկայացուցիչներն ավելի խոսքակենտրոն են՝ հումանիզմի վերացական գաղափարների դրսևորումներով: Այս ուղղության ներկայացուցիչները մեծ նշանակություն են տալիս բանաստեղծական խոսքին և սրանով էլ տարբերվում են «աբսուրդի թատրոնի» դրամատուրգներից: «Միայն լեզվի հմայքի շնորհիվ, և թե ինչպես է գրված ստեղծագործությունը, թատրոնը կարող է հասնել մեծագույն ազդեցության [...]: Մեծագույն թատրոնը ամենից առաջ հիասքանչ լեզուն է: [...] Թատրոնի հաջողություններն ու արժանիքները որոշում են ոչ թե գյուտարարությամբ, այլ ոճով [...] ֆրանսիացին առավելությունը տալիս է խոսքին, ոչ թե դեկորներին: Ավելի ստույգ՝ նա համոզված է, որ սրտի մեծագույն խնդիրները որոշվում են ոչ թե լույսի և ստվերի խաղի օգնությամբ, այլ երկխոսության միջոցով»⁷⁹:

⁷⁷ Ионеско Э., Противоядия, Москва, Прогресс, 1992, с. 95 .

⁷⁸ Bonnefoy C., Jean Genet. Paris, Editions universitaires, coll. «Classiques du XXe siècle», 1965, 128 p.

⁷⁹ Surer P., Le théâtre français contemporain, Paris, Gallimard, 1964, p. 42-43.

ինչպես տեսնում ենք՝ գոյություն ունեցող թատերական ավանդույթների և ձևերի մերժումը և նոր տեսակի թատրոնի ստեղծման գաղափարը տարածված էր 20-րդ դարի արվեստագետների աշխատություններում:

«Բեմը պետք է սարսափ ներշնչի քաղքենուն, սահմանափակ և ինքնաբավ մարդը պետք է սովորի կրկին գոռալ»⁸⁰, - գրում է սյուրռեալիստ բանաստեղծ Իվան Գոլլը: Նույնատիպ ծրագրային խնդիրներ է շարադրում Ա. Արտոն 1926թ. նոյեմբերին՝ «Ա.Ժարրիի թատրոնի» բացման կապակցությամբ. «Մենք դիմում ենք հանդիսատեսին, ոչ թե բանականությանը կամ էլ զգացմունքների ողջ էությանը: [...] Մեր թատրոն եկողը պետք է իմանա, որ իրեն կենթարկի լուրջ «վիրահատության», որը կազդի ոչ միայն մտքի, այլև զգացմունքների, հատկապես մարմնի վրա: [...] Նա պետք է հավատացած լինի, որ մենք ի վիճակի ենք ստիպելու նրան գոռալ»⁸¹:

«Ինչ վերաբերում է հանդիսատեսին, ապա միայն նրանք կգան թատրոն, ովքեր պատրաստ են գիշերային զբոսանքների գերեզմանատանը, որպեսզի դեմ հանդիման դուրս գան առեղծվածին»⁸²:

«Ես թատրոն եմ գնացել այն հույսով, որ մի պահ կնկատեմ առօրյա իմ խոնարհ գոյության գեղեցկությունը, մեծությունն ու լրջությունը: Հույս եմ ունեցել, որ ինձ ցույց կտան ինչ-որ ներկայություն, հզորություն կամ ինչ-որ աստծո, որ ինձ հետ միասին ապրում է իմ սենյակում: Սպասել եմ որոշ գերագույն վայրկյանների՝ տեսնելու, թե ինչպես առանց նրանց ճանաչելու նրանք ապրում են իմ ամենաթշվառ ժամերի մեջ»⁸³:

«Զգիտեմ՝ ի՞նչ է թատրոնը, բայց հստակ գիտեմ, ինչպիսին այն չպիտի լինի: Այն չպետք է նկարագրի կենցաղային գործողությունները [...]: Ես գնում եմ թատրոն, որպեսզի բեմի վրա տեսնեմ ինձ (մեկ կերպարի կամ էլ բազմաթիվ կերպարների և հեքիաթի ձևով) այնպիսին, ինչպիսին չեմ կարող, կամ չեմ համարձակվի լինել կամ պատկերացնել ինձ, սակայն այդպիսին եմ իրականում: Ուրեմն՝ դերասանների խնդիրն այս է՝ միաձուլել անհեթեթ ժեստերն ու կրել հագուստներն այնպես, որ հնարավոր լինի

⁸⁰ Goll Y., Théâtre, Paris, L'Arche, 1963, p. 11.

⁸¹ Арто А., Театр и его двойник, Москва, Симпозиум, 2000, с. 5.

⁸² Genet J., « L'Étrange mot d'... », dans Œuvres Complètes, t. IV, Paris, Gallimard, 1968, p.15.

⁸³ Մետերլինկ Մ., Խոնարհների գանձ, Երևան, Ա և Մ, էջ 266:

ցույց տալ իմ եսը՝ ինձ, ցույց տալ ինձ մերկացած՝ իմ մենության և ուրախության մեջ»⁸⁴:

1945-ից մինչև 1950-ական թվականների վերջը ժան Կոկտոն անվանում է «Խոռովության դարաշրջան», որի ավարտը նշանավորվեց վերադարձով 1910-20-ական թվականների թատերական նորարարություններին և 1930-40-ական թվականների «ըմբոստացում օրենքների դեմ» ավանդույթներին՝ «[...] միավորելով Ս. Մալարմեի, Մ. Մետերլինկի, Լոտրեամոնի և Ա. ժարրիի դարաշրջանի համարձակ մարտահրավերը հանճարեղության՝ 40-50-ական թվականների ավանգարդի թատրոնի հետ»⁸⁵: Ակնհայտ է Ա. ժարրի, Ա. Արտոյի, Ի. Գոլլի, Գ. Ապոլլինների, Է. Իոնեսկոյի, Ժ. ժընեի ուղղակի ազդեցությունները մեկը մյուսի վրա և նրանց տեսակետների համընկնումը ժամանակակից թատրոնի վերաբերյալ: (Ուշադիր ընթերցողը հեշտությամբ կտարբերի մտքերի ու նախադասությունների պատառիկներ, որոնք վերարտադրում են այս ստեղծագործողները առանց չափերտների մեջ դնելու) :

Այնուամենայնիվ, ժընեի ստեղծագործությունների թեմաների բարդությունն ու երկիմաստությունը դժվարացնում է նրան հստակ դասակարգել 20-րդ դարի որևէ գրական ուղղության համատեքստում: Կարծում ենք՝ քննադատներն առաջնորդվել են նույն դարաշրջանի գրողների ստեղծագործությունների հետ թեմատիկ նմանություններ գտնելու սկզբունքով, քանի որ ժան ժընեն իր ուրույն մտածելակերպով տարբերվում է 20-րդ դարի 40-50-ական թվականների գրողների մեծ մասից: Այսպես, եթե Երկրորդ համաշխարհային պատերազմը մեծագույն աղետ էր այս գրողների համար, որոնք էլ (Ժ. Պ. Սարտր, Ա. Կամյու, Ս. Բեկետ) անմիջականորեն ներգրավվեցին ֆաշիզմի դեմ պայքարին, ապա Ժ. ժընեն, այդ տարիներին գտնվելով ազատագրկման մեջ գործնականորեն ոչ մի վերաբերմունք չի արտահայտում: Ֆրանսիացին, որը երեսին է շարտում իր ծագումն ու սեռական պատկանելությունը, Ժ. ժընեի համար պակաս թշնամի չէ, քան ամենամոլեռանդ ֆաշիստը: Իրական անարդարությունը ժան ժընեի համար այն է, որ մարդկության մի փոքր մասը բռնություն է գործադրում մյուս մասի հանդեպ: Մենք կարծում ենք, որ բազմաթիվ

⁸⁴ Genet J., Les Bonnes, Paris, Editions Gallimaerd, 2001, p. 12.

⁸⁵ Cocteau J., Le passé define 1, Paris, Gallimard, 1983, p. 104.

նմանություններին՝ ժընեն առանձնանում է ասելիքով իր ժամանակի դրամատուրգներից, որն է՝ մարդկության պատմությունն ու ապագան անկանխատեսելի են և մարդիկ ոչինչ չեն կարող փոխել: Երբ նա գրում է հեղափոխության («Պատշգամբը»), ռասայական խտրականության («Նեգրերը»), գաղութատիրության դեմ պայքարի մասին («Շերտավարագույրները»), ապա ցույց է տալիս համամարդկային չարիքը՝ տագնապը, տառապանքը, մենությունը: «Նրա պիեսները արտացոլում են հայելիների աշխարհը ընկած հուսահատ ու միայնակ մարդուն: Անխուսափելի մի թակարդ՝ անվերջ զարգացող պատկերներով, որոնք իր իսկ անձի աղավաղված արտացոլանքներն են՝ քողարկված ստերով, երևակայություններ՝ պատկերված երևակայություններով, մղձավանջներ՝ ծնված մղձավանջներից՝ մղձավանջներում»⁸⁶, գրում է Մ. Էսլինը: Ժընեի թատրոնը, ստեղծվելով այս միաձուլումից, նրա համար նեցուկ է, բայց ամենախսկականը, որը երբևէ կարող էր գտնել՝ ներքին միայնության և ունայնության փորձը փոխանցելու համար: Ժընեի թատրոնը տարբերվում է աբսուրդի թատրոնից նախևառաջ լեզվական փայլուն ոճով: Աբսուրդի դրամատուրգների թատերական լեզուն այնքան կարճ ու իմաստազուրկ է, որ հաղորդակցվելը դժվարանում է, մարմինը վերածվում է արտահայտման միջոցի: «Ժեստերը, պարը, մնջախաղը թատրոնի ոչ խոսքային և հին ձևերն են, որոնք կիրառում են աբսուրդի դրամատուրգները լեզվի դեմ պայքարում, թեև վերջիններս նույնքան անհասկանալի և դատարկ են, որքան բառերը»⁸⁷: Հատկապես Բեկետի գործերում լեզուն կորցրել է խոսակցական գործառույթը: Սովորաբար զրուցում են, միմյանց հետ շփվելու համար, բայց բեկետյան կերպարները վատ են լսում (բառի երկու իմաստով էլ), ամենևին էլ ցանկություն չունեն «երկարաձգելու շփումը և [...] սպասման տագնապը, որին այդպես էլ չեն վարժվում»⁸⁸: Իոնեսկոյի կերպարները առաջնորդվում են. «ավելի լավ է ասել որևէ բան, քան ոչինչ չասել» սկզբունքով:

Ժընեի լեզուն շքեղ է և դյուֆական, բազմերանգ և հակասական, կրում է բարոկկոյի ոճի որոշակի ազդեցությունը: Ակնհայտ է, որ նրա պիեսների կերպարները անհրաժեշտաբար չէ, որ շփվում են մյուս կերպարների հետ, «[...] այնուամենայնիվ

⁸⁶ Esslin M., Le théâtre de l'absurde, Paris, Buchet/Chastel, 1971, p. 151.

⁸⁷ Նույն տեղում, էջ 20:

⁸⁸ Նույն տեղում, էջ 31:

ժեստերը, գրիմը, թատերական կոստյումները, որոնք առկա են նաև Բեկետի, Իոնեսկոյի մոտ, ժընեի թատրոնի նույնքան արժեքավոր ատրիբուտներն են, որքան բառերը»⁸⁹:

Մեկ այլ գաղափարական տարբերություն կա այս դրամատուրգների միջև՝ վերաբերմունքը մահվան երևույթին, որը նրանց ստեղծագործությունների հիմնական թեմաներից մեկն է: Իոնեսկոյի համար մահը սարսափեցնող և խայտառակ սկանդալ է, որը վերջ է դնում մարդու գործունեությանը, ինչը պատկերում է առաջին շրջանի իր պիեսներում («Դասը», «Աթոռները», «Թագավորը մեռնում է»): Ըստ Բեկետի՝ մահը միշտ չէ, որ ամենատխուր բանն է, այն երբեմն նաև փրկարար է, քանի որ վերջ է դնում այն տանջանքին, որը կոչվում է կյանք: Այն անճանաչելի է և երաշխավորում է, որ չի լինի ավելի վատ, քան կյանքում: Ավելին՝ մահը նույնիսկ անհնարին է բեկետյան աշխարհում: Ինչպես նշում է Ժ. Սեռոն « [...] ոչ ոք չի մահանում Բեկետի թատրոնում»⁹⁰:

Ժընեի ինքնատիպությունն ակնհայտ է՝ արևմտյան քաղաքակրթության արժեքները գլխիվայր շրջված են: Ամենակարող մահը նրա պիեսներում գլխավոր դերակատարն է: Պիեսների կերպարների մեծ մասը, հաստատելով գոյության անհեթեթությունը, ընտրում է մահվան տարածականությունը: Մահը այս դեպքում ստանում է փոխաբերական իմաստ. այն ոչ թե կյանքի ավարտ է, այլ անքննարկելի բացակայության նշան՝ հարուստ շարունակությամբ: «Պատշգամբը» պիեսում Գեներալը հանդես է գալիս երկարաշունչ մենախոսությամբ. «Մեր բանականությունը նվիրում է մեզ՝ ապրողներներին, այն պատկերը, ինչը կունենանք մահվան մեջ, այսինքն՝ մարդկանց գիտակցության մեջ»⁹¹: Ոստիկանապետը թեև անսահման իշխանություն ունի, բայց անկարող է իր ճակատագրի տերը դառնալ: Նրա քայլը դեպի բացակայություն ձեռք է բերում առասպելաբանական իմաստ. սա կյանքի ավարտ չէ, այլ իրականությունից դուրս մի նոր սկիզբ: Վարդան մահացածների աշխարհում հաստատում է. «Հետզհետե որքանով քեզ կսկսեն մոռանալ, այնքանով դու է՛լ ավելի

89 Borie M., *Mythe et réalité aujourd'hui: Une quete impossible?* Beckett, Genet, Grotowski, le livivng Theatre, Paris, Nizet, 1981, p. 146.

⁹⁰ Serreau G., *Histoire du «nouveau théâtre»*, Paris, Gallimard, 1966, p. 31.

⁹¹ Genet J., *Le Balcon*, Paris, Editions Gallimard, 2000, p. 49.

հիասքանչ կդառնաս»⁹²: Այսինքն՝ մահը ժընեի թատրոնում գոյաբանականան հրականության, ինչպես նաև ազատության և արվեստի գործի չափորոշիչ է: Ժընեն արսուրդի թատրոնի ներկայացուցիչներից տարբերվում է նաև աստվածային թեմայի մեկնաբանությամբ: Եթե Իոնեսկոյի առաջին շրջանի պիեսներում կերպարները գոյատևում են անելանելի և անհեթեթ իրավիճակներում՝ առանց դույզն-ինչ օգնության հույսի, ասես երբեք էլ չեն լսել Աստծո գոյության մասին, ապա Բեկետի ստեղծագործություններում, հատկապես «Գոդոյին սպասելիս» պիեսում, աստվածաշնչյան թեմաները բազմաթիվ են: Վլադիմիրի և Էստրագոնի սպասումը ողջ մարդկության երկու հազար տարվա Փրկիչի գալստյան սպասման պատմությունն է, բայց ոչինչ տեղի չի ունենում, ոչ ոք չի գալիս, հենց այս է, որ սարսափելի է: Բացառելով Գոդոյի գալուստը և իմաստազրկելով տառապալից սպասումը՝ Բեկետը դրանով իսկ հերքում է ոչ միայն Աստծո նկատմամբ հավատը, այլ նրա գոյությունն իսկ: Նաև հաստատում է. «[...] ինձ հետաքրքրում են որոշակի թեմաներ, նույնիսկ եթե ես չեմ հավատում դրանց»⁹³:

Ժընեի կերպարներն ասես խաղում են գերագույն հանդիսատեսի՝ Աստծո կամ ճակատագրի համար: Նրանք մտահոգված են՝ դուր կգա՞ իրենց ներկայացումը «բարձրագույն դատավորին, թե՞ ո՛չ»: Կերպարները ցնցվում են նրա ներկայությունից: Նրանց ձայները դողում են վախից: «Շերտավարագույրները» պիեսում Կադին, որը խաղում է դատավորի դերը, շփոթահար բացականչում է. «Նա գալիս և հեռանում է, հարց է ծագում՝ ու՞ր: Մեկ այլ գլխի մեջ»⁹⁴: Եվ վայրկենապես կորցնում է դատելու ունակությունը: Նրա խոսքերի ետևում թաքնված է մեկ այլ ասելիք՝ նա, անկասկած, կա՛, բայց հայտնվում և հեռանում է աշխարհից, երբ իրեն հարմար է: Ժընեն ավելի է ձևափոխում Ա. Կամյուի այն միտքը, որ մարդը ի վերուստ ղեկավարվող տիկնիկ է, և առաջ է քաշում իր տեսակետը: Մարդը խամաճիկ է, որն իր խաղով ձգտում է այնքան դուր գալ Աստծուն, որ նա վերջիվերջո իրեն պարգևի երջանկություն կամ էլ մահ:

Հայտնի իրողություն է, որ թատրոնը չի կարող գոյատևել առանց հանդիսատեսի, իսկ դրամատուրգի հիմնական նպատակներից մեկը միշտ էլ եղել է բեմի վրա ցույց

⁹² Genet J., Les Paravents, Paris, Editions Gallimard, 2000, p. 472.

⁹³ Beckett S., En Attendant Godot, Paris, Les Editions de Minuit, 1952, p. 30.

⁹⁴ Genet J., Les Paravents, Paris, Editions Gallimard, 2000, p. 79.

տալ տվյալ ժամանակաշրջանի հասարակությանը հուզող խնդիրները, ընդ որում, թատերական հերոսների վարքագիծը տվյալ իրավիճակում պետք է համապատասխանի տվյալ ժամանակաշրջանի թելադրած բարոյական արժեքներին: Այս տեսակետից «նոր թատրոնի» դրամատուրգները իրենց դարի, ապրած ժամանակաշրջանի զավակներն են, քանի որ նրանք, առաջ քաշելով գոյության անհեթեթ ու անիմաստ լինելու գաղափարը, ինչը թելադրված էր մոդեռնիստական ժամանակաշրջանի իրադարձություններով (պատերազմներ, ատոմային ռումբի պայթյուն, աշխարհի մոտալուտ կործանման մասին հայտարարություններ⁹⁵), պատկերում են Աստծո գոյության հավատը կորցրած անորոշության և մենության մեջ խորասուզված 20-րդ դարաշրջանի մարդուն և նրա հուսահատ փորձերը՝ գտնելու կյանքի իմաստը, իր գոյության իմաստն աշխարհում, գտնելու կամ էլ պարտվելու վերջնականապես:

«Կանչը, որ նոր լսեցինք, ուղղված է ավելի շուտ ամբողջ մարդկությանը: Բայց այստեղ, այս պահին մարդկությունը մենք ենք, դուր է գալիս մեզ դա, թե ոչ: Օգտվենք դրանից, քանի որ դեռ շատ ուշ չէ: Հազարից մեկ արժանահավատ ձևով ներկայացնենք այն մրուրը, որի մեջ խցկել է մեզ դառնաղետ ճակատագիրը: [...] Ինչ ենք անում այստեղ, ահա այս հարցն է, որ պիտի մեզ տանք: Բախտավոր ենք, որ գիտենք դա: Այո, այս վիթխարի խառանշփոթի մեջ, պարզ է մի բան. մենք սպասում ենք Գողոթյի գալուն»⁹⁶:

1.2. Ժան Ժընեի ստեղծագործական ուղին

20-րդ դարի ֆրանսիական գրականության մեծագույն գրողի՝ Ժան Ժընեի (1910-1986 թթ.) անունը հայտնի դարձավ շատ ավելի վաղ, քան ընթերցողների լայն շրջանակին հասու կդառնային նրա ստեղծագործությունները: Ժան Ժընեն, հմտորեն միավորելով իր կյանքի իրադարձություններն ու ռոմանտիկ հնարանքները,

⁹⁵ «Ես այն զգացողությունն ունեմ, որ կյանքը մղձավանջ է, որ այն ծանր և անտանելի է, ինչպես վատ երազը: Նայեք ձեր շուրջը՝ պատերազմներ, աղետներ, դժբախտություններ, ատելություն, հալածանք, խառնաշփոթ, մահ, որոնք մեզ վերահսկում են, խոսում ենք և իրար չենք հասկանում մի աշխարհում, որը կարծես թե տենդի մեջ է»:

Ionesco E., Notes et Contre-Notes, Paris, Gallimard, 1962, p.164.

⁹⁶ Բեկետ Ս., Գողոթին սպասելիս, Երևան, Ակտուալ Արվեստ, 2010, էջ 183:

կարողացավ հաղթահարել իր ճակատագիրը, ինքնություն, ապա ճանաչում ու հռչակ ստեղծել իր համար՝ չնայած իր ստեղծագործություններում արտահայտած վիճելի տեսակետներին:

Իր՝ գրողի առաջին պայմանագիրը ստորագրելուց մեկ ամիս առաջ ժընեն դեռևս Լատինական թաղամասի իրենց հանապազօրյա հացը հայթայթող բնակիչներից մեկն էր: Մանր գողությունների համար մշտապես ձերբակալվող, կասկածամիտ, շուտ վիրավորվող, ինքնուս, տաղանդավոր, բայց քիչ ճանաչված գրող, որը փորձում էր իր ճանապարհը հարթել, ճանաչում ձեռք բերել գրական աշխարհում, ծանոթանալ հայտնի, բայց ոչ պակաս խնդրահարույց համբավ ունեցող Ժ. Կոկտոյի հետ, որին ընթերցում էր տասը տարուց ավելի: Ֆրանսուա Սանտենը՝ ժընեի մտերիմներից մեկը, Ա. Դիշիի հետ ռադիոհաղորդումներից մեկում պատմում է. «Ժընեն ինձ խնդրել էր ցույց տալ Ժ. Կոկտոյին իր պիեսներից մեկը, քանի որ նա արդեն գրել էր մի քանի պիեսներ (խոսքը «Բարձր հսկողություն» պիեսի մասին է, որը սկզբնական տարբերակում վերնագրված էր «Գեղեցկուհու համար»)⁹⁷: 1943թ. մարտի մեկին ժընեն պայմանագիր է կնքում Կոկտոյի քարտուղար՝ Պոլ Մորիենի հետ, որով բացառիկ իրավունք էր ստանում հրապարակել «Վարդի հրաշքը», «Գողի օրագիրը», «Մահվան դատապարտվածը», «Ծաղիկների Աստվածամայրը» վեպերը, «Կաստիլյանի օրը», «Էլիոգաբալ», «Պերսևս» պիեսները, որոնք չեն պահպանվել: Նույն Ֆրանսուա Սանտենը նշում է նաև, որ ժընեն այդ ժամանակ գրել էր ֆիլմերի մի քանի սցենար:

Ընկեցիկ թափառաշրջիկի, թափառաշրջիկից՝ հանցագործի, հանցագործից՝ հանճարեղ գրողի համբավը միանշանակ չընդունվեց, եղան նաև դատապարտող քննադատություններ, ինչն ավելի թափ առավ «Աղախիները» պիեսի հրատարակմամբ, որը բեմադրվեց Կոկտոյի միջնորդությամբ, ով սիրում էր բացահայտել և հովանավորել երիտասարդ տաղանդավոր գրողներին:

Ժան ժընեն ծնվել է 1910թ. դեկտեմբերի 19-ին: Հայրը անհայտ է, մայրը՝ Գաբրիել ժընեն, հրաժարվում է մեկ տարեկանը չլրացած երեխայից, թողնելով բավականին հուզիչ հրաժարականի մի նամակ: «Ես չունեմ գումար, նույնիսկ սեփական կացարան, ունեմ այնքան ցածր վարձատրվող մի աշխատանք, որով հազիվ եմ ապրում և միայն

97 Dichy A., Jean Genet, les théâtres d'une oeuvre. Radio Libre. Émission radio sur France Culture (20 janvier), 2001.

Աստված գիտե՝ ինչպե՞ս: Վստահաբար խեղճ փոքրիկն ավելի երջանիկ կլինի, և ես հույս ունեմ, որ նա հետագայում կների իր աղքատ մորը»⁹⁸: Ժընեն հայտնվում է պետական հոգաժության ներքո: Նրան խնամելու և դաստիարակելու համար որոշակի գումարի դիմաց հանձնում են արհեստագործ Շառլ Ռենիեի ընտանիքին, ով ապրում էր Ալլինիի Մորվան փոքրիկ քաղաքում: Չստանալով մայրական ջերմություն՝ Ժընեն շատ շուտ հասկացավ, որ ինքն օտար է կաթոլիկություն դավանող այս աղքատ ընտանիքում: Չէր հաշտվում ծնողներից, հատկապես մորից լքված լինելու փաստի հետ: Ժընեն երգել է եկեղեցական երգչախմբում և աչքի է ընկել լատիներենի փայլուն արտասանությամբ: Դպրոցում նույնպես լավ է սովորել, սիրել է կարդալ արկածային և դետեկտիվ վեպեր: Երբ Ժընեն տասը տարեկան էր, տեղի է ունենում մի ճակատագրական դեպք, որը խոր հետք է թողնում Ժընեի հոգում. «[...] ուսուցչուհին հանձնարարել էր գրել շարադրություն: Յուրաքանչյուր աշակերտ պետք է նկարագրեր իր տունը, ես նկարագրեցի իմը, պարզվեց, որ իմ շարադրությունը, ըստ ուսուցչուհու, ամենագեղեցիկն էր: Նա այն կարդաց բարձրաձայն, և բոլորը ծաղրուծանակի ենթարկեցին ինձ՝ ասելով՝ բայց դա իր ընտանիքը չէ, նա վերցնովի երեխա է, և այդ ժամանակ այնպիսի՝ դատարկություն, այնպիսի՝ նվաստացում ապրեցի: Ակնթարթորեն դարձա օտարերկրացի: Օ՛, ասել, որ ես ատեցի Ֆրանսիան՝ նշանակում է ոչինչ չասել: [...] հետագայում ես ինձ հարազատ էի զգում միայն նվաստացածների հետ»⁹⁹:

Յոթ տարի համայնքային դպրոցում սովորելուց հետո 1923-ին Ժընեն առաջինն է ստանում միջնակարգ դպրոցի վկայականը: Այլևս չի շարունակում ուսումը որևէ պետական հաստատությունում, բայց ողջ կյանքում չի դադարում ընթերցել: Արդեն տասնչորս տարեկանում Շ. Բոդլերի հուզավառ երկրպագուն էր: 1926-1929թթ. անցկացրել է անչափահասների ուղղիչ գաղութում՝ Մետրեում, այդ ժամանակաշրջանը բազմիցս նկարագրել է իր վեպերում: Որպեսզի օրինական (մաքուր) փաստաթղթեր

⁹⁸ Chronique des années 1910-1944 par Albert Dichy et Pascal Fouché, Jean Genet Matricule 192.102, Paris, Editions Gallimard, 2010, p. 37.

Հայտնի է, որ երկու տարի անց նա կրկին տղա է ունենում և նորից հրաժարվում նրանից: Եղբոր ճակատագրի մասին ո՛չ Ժընեն, ո՛չ էլ նրա կենսագիրները այդպես էլ ոչինչ չեն կարողացել պարզել: Ժընեի մայրը մահացել է «փսպանկա» գրիպի համաճարակից 1919թ., որը խլեց մոտ 50 միլիոն եվրոպացիների կյանք: Ժընեն թույլ չի տվել կենդանության օրոք բացել իր ընտանիքի արխիվը, այն կբացեն 2030թ.:

⁹⁹ Chronique des années 1910-1944 par Albert Dichy et Pascal Fouché, Jean Genet Matricule 192.102, Paris, Editions Gallimard, 2010, p. 60.

ստանա, կամավոր զինվորագրվում և ծառայում է բանակում 1929-1936թթ.: Այս տարիները ժընեի ընթերցանության մեծագույն ժամանակաշրջանն էին: Մետրեում բացահայտում է Պ. Ռոնսարին, Ժ.Ներվալին, Ա. Ժիդին, Ֆ. Մորիակին, իսկ Ֆ. Դոստոևսկուն համարում է իր ուսուցիչը: Ա. Ռեմբոյին առաջին անգամ ընթերցել է 1937թ.: Նույնիսկ գողություն անելիս էլ հետաքրքրություն է դրսևորում գրքերի նկատմամբ: Մի քանի անգամ ձերբակալվում և դատապարտվում է Մ. Պրուստի, Պ. Վեռլենի հազվագյուտ հրատարակության գրքերը գողանալու պատճառով: Գրքերը կարդալուց հետո ժընեն դրանք տանում էր վաճառելու Սենի ափին գտնվող բուկինիստական կրպակներում, ուր գողացված գրքեր էին վերավաճառում¹⁰⁰:

Ժընեն 1942-1947թթ. գրում է հինգ վեպ, երեք պիես, բազմաթիվ պոեմներ (մեծ մասը անհետացած), ֆիլմի սցենարներ, մեկ բալետ: Այս գործերի մեծ մասը գրվել է կալանավայրում, ինչը վկայում է, որ բանտը և հանցագործ աշխարհը ոգեշնչել են նրան: Ժընեն անգրագետ և պատահական մեկը չէր, որ բախտի քմահաճույքով մեկ օրում հայտնի գրող դարձավ, այլ ավելի շուտ ինքնուս, աստվածային բնատուր տաղանդով արվեստագետ, որը, սակայն, հակում ուներ դեպի արգելվածը, ինչպես ինքն է պնդում՝ գրել է, քանի որ գումարի կարիք է ունեցել, գրել է, որ ազատվի բանտից և վերջնական ներում ստանա:

1944թ. շրջադարձային էր ժընեի համար: Թեև ժընեն կալանավայրից վերջնականապես ազատվեց մարտի 14-ին, բայց կրկին ձերբակալվելու վտանգը մեծ էր, նախ՝ քանի որ ժընեն չէր դադարում գումարային առումով ոչ շահավետ, անիմաստ մանր գողություններ անել, երկրորդ՝ բեղուն ստեղծագործական այս շրջանում ժընեն հրապարակում է իր աղմուկ հանած գործերի մեծ մասը, բայց անանուն, գաղտնի, քանի որ գրում էր այն թեմաների մասին, որոնք արգելված էին¹⁰¹: «Ծաղիկների Աստվածամայրը» վեպի մեկ հատվածը հրատարակվում է Մարկ Բարբեզայի «Արբալետ» հրատարակչությունում, 1943 թ. ամբողջ գիրքը՝ անանուն, «Թաղման հանդիսավորությունը»՝ կրկին անանուն՝ «Գալիմար» հրատարակչությունում, «Վարդի հրաշքը» 1944թ.՝ գաղտնի, էլ ավելի ծայրահեղ ու աղմկահարույց «Քերելը Բրեստից»

¹⁰⁰ Sté u Dattas L., La chaste vie de Jean Genet, Paris, Gallimard, 2006, p. 31.

¹⁰¹ Չմոռանանք, որ նույնաստեղծությունը քրեորեն դատապարտվում էր, և այդ օրենքը չեղյալ համարեցին Անգլիայում՝ միայն 1960թ., Գերմանիայում՝ 1967թ.:

վեպը՝ անանուն՝ 1947թ. նոյեմբերին՝ «Պոլ Մորիեն» հրատարակչությունում: Այս վերջին վեպը, որն ուղիղ և անկեղծ պատմում է գրողի մասին, սկանդալային աղմուկ է բարձրացնում նրա անվան շուրջ, մեղադրանքներ ու ազատագրկման սպառնալիքներ են հնչում իշխանության կողմից: «Գողի օրագիրը» լույս է տեսնում գաղտնի՝ 1948թ.՝ «Պոլ Մորիեն» հրատարակչությունում: Պիեսներից հրատարակվել էր «Բարձր հսկողությունը» և «Աղախինները» (վերջինս բեմադրվել էր 1947թ.):

1949թ. Ժան Կոկտոյի և Ժան Պոլ Սարտրի միջնորդությամբ և խնդրագրով Ֆրանսիայի Հանրապետության նախագահը ներում է շնորհում Ժընեին՝ չեղյալ համարելով բոլոր հանցանքները, սկսած պատերազմի տարիներից: Ժընեին ցմահ բանտարկություն էր սպասվում: Ներումը վերջ դրեց այն անորոշ, հուսահատ ազատվելու-բանտարկվելու տագնապալի վիճակին, որը միգուցե անհրաժեշտ էր Ժընեին ստեղծագործելու համար. բանտը ոգեշնչման աղբյուր էր նրա համար: Ժընեն գրեթե դադարեց գրել, ընկավ ստեղծագործական ճգնաժամի մեջ մինչև 1953թ.: Հարցազրույցներից մեկում նա հաստատում է. «Ազատության մեջ ես ինձ կորցրեցի: Ես երեսուն տարեկան էի, երբ սկսեցի գրել և 34 կամ 35, երբ թողեցի: Ես գրում էի բանտում: Ստանալով ազատություն՝ ես կործանվեցի»¹⁰²: Ժընեն գրեթե դադարում է գրել, չնայած դրան՝ «Գալիմար» հրատարակչությունը սկսում է Ժընեի ստեղծագործությունների լիակատար հավաքածուի հրատարակումը և առաջարկում է Ժան Պոլ Սարտրին նախաբան գրել՝ նվիրված Ժընեին: Սարտրը սկսում է գրել, և, ինչպես հատուկ է նրան, հողվածը վեր է ածվում գրքի՝ «Սուրբ Ժընեն, խեղկատակ և մարտիրոս» վերնագրով (1952թ.): Սարտրը ոչ միայն մանրակրկիտ և փայլուն վերլուծության է ենթարկում Ժընեի վեպերը, այլ նրան ներկայացնում է որպես էքզիստենցիալ «հերոս», որը կարողացել է իրեն ենթարկել իր ճակատագիրը, կայանալ արվեստում: Սարտրի վերլուծություններն ամենից առաջ վերաբերում էին վեպերին, քանի որ 1952թ. Ժընեն դեռևս հրատարակել էր «Աղախինները» և «Բարձր հսկողություն» պիեսները: Սարտրը անդրադառնում է նաև այս երկու պիեսներին և, հիմնվելով դրանց սյուժեների և կառուցվածքի վրա, կարողանում է, որքան էլ զարմանալի է, ներկայացնել Ժընեի ծիսական թատրոնի դրույթները. «այս թատրոնում

¹⁰² Genet J., Œuvres complètes, t. 6, «L'Ennemi déclaré, textes et entretiens», Paris, Gallimard, 1991, p.149.

ամեն ինչ տեղի է ունենում երևակայական աշխարհում՝ և ոչ մի այլ վայրում: Բարին պատրանք է միայն: Չարիքն ունայնություն է, որը վեր է հառնում բարության փլատակներից»¹⁰³: Ըստ Ժընեի՝ բարին ու չարը նույն երևույթի երկու կատեգորիաներ են, որոնք գոյություն ունեն հակադրության մեջ: Փառաբանելով մեկը՝ չարիքը, Ժընեն ընդգծում է մյուսը՝ բարին: Սարտրը, վերլուծելով նրա ստեղծագործությունները, միևնույն ժամանակ «մերկացնում է նրա հոգին», ապրումները, վերջում՝ «սրբացնում»՝ գրելով, որ ի դեմս Ժընեի «հանճարը պարզև չէ, այլ ճանապարհ՝ ընտրված հուսահատությունից»¹⁰⁴: Թեև այս գիրքը Ժընեի վերջնական հայտնության համար մեծ դեր խաղաց, բայց նա վերը նշված հարցազրույցում ասում է, որ զգվանք է ապրել այդ գիրքը կարդալիս. «Ես ինձ մերկացված զգացի, մերկացված ուրիշի, այլ ոչ թե իմ կողմից: Իհարկե, իմ բոլոր գրքերում ես մերկանում եմ և միևնույն ժամանակ կերպարանափոխվում եմ բառերի միջոցով, թաքնվում իրերի ետևում [...] հարմարվում եմ, որպեսզի շատ չվնասվեմ: Դե, իսկ Սարտրն ինձ մերկացրել է անողորմ սիրալիրությամբ: [...] ես գրեթե անկարող էի շարունակել գրել»¹⁰⁵:

Սարտրի «Ժընեն, խեղկատակ և մարտիրոս» գիրքը քարոքանդ է անում Ժընեի ստեղծած միջակայական աշխարհը և քողազերծում է ապօրինածինի, հասարակությունից վտարվածի, ըմբոստի և հանցագործի կերպարը, խոցելի է դարձնում նրան: Արդեն ասել ենք, որ Ժընեն ճգնաժամի մեջ էր և գրեթե չէր գրում: Սարտրի գիրքն է՝ և ավելի է խորացնում ճգնաժամը: Եվ այդպես՝ գրեթե վեց տարի: Ժընեն գրում է Կոկտոյին. «Դու և Սարտրը ինձ հուշարձան կանգնեցրիք: Ես ուրիշ եմ: Պետք է այդ ուրիշը ինչ-որ նոր բան գտնի ասելու»¹⁰⁶: Ուրիշը դառնալու միակ ձևը վեպերում ստեղծած իր կերպարի հաղթահարումն էր և նոր գրելաոճը, որն էլ անհրաժեշտաբար պետք է տարբերվեր նախկինից: Երբ Ժընեն 1954-1955թթ. վերսկսեց գրողի մոլեգին ստեղծագործական աշխատանքը, նրա գրելաոճը ակնհայտորեն փոխվել էր. «Ես ստիպված էի փոխել մտածելակերպս և միշտ հիշել այն մասին, որ գրում եմ այնպիսի հասարակության համար, որը տեսանելի և մեծաթիվ կլինի, մինչդեռ վեպերի ընթերցողը և հատկապես

103 Sartre J.-P., Saint Genet comédien et martyr, (Œuvres complètes de Jean Genet I), Gallimard, Paris, Coll. «Tel», 2011, p. 688.

104 Our Lady of the Flowers, translated from the French by Bernard Frechtman, Introduction by Jean-Paul Sartre, New York, Grove Press, 1963, p. 11.

105 Genet J., Œuvres complètes, t. 6, «L'Ennemi déclaré, textes et entretiens», Paris, Gallimard, 1991, p. 22.

106 Cocteau J., Le passé définit, Paris, Gallimard, 1983, p. 391.

իմը՝ անտեսանելի է, ընդ որում, երբեմն ինքն էլ թաքնվում է: Նա նույնիսկ չի համարձակվում գնել իմ գրքերը: Գնում են գաղտնի և թաքնվում, որպեսզի կարդան գրքերս: Բայց որպեսզի տեսնեն իմ ստեղծագործությունները բեմի վրա, այլ ելք չունեն, քան իրենց տեսնել թույլ տալը»¹⁰⁷:

Այնուամենայնիվ չի կարելի միանշանակ պնդել, որ նախագահի ներումը կամ էլ Սարտրի գիրքն էր լռեցրել ժընեին, քանի որ արդեն իսկ «Ծաղիկների Աստվածամայրը» վեպում նա նշում էր պիես գրելու մտադրության մասին. «Եթե ինձ անհրաժեշտ լիներ բեմադրել պիես, ես կպահանջեի, որ կանանց դերերը խաղան պատանիները և այդ մասին կտեղեկացնեի ողջ ներկայացման ընթացքում դեկորների երկու կողմից կախված պաստառների օգնությամբ»¹⁰⁸: «Գողի օրագիրը» վեպում ժընեն գրում է, որ այն կլինի իր վերջին գիրքը:

Տարիներ անց՝ 1975թ., ժընեն իր վերոնշյալ հարցազրույցում ևս մեկ՝ նոր մեկնաբանություն է անում. «Ինչ վերաբերում է հատկապես «Վարդի հրաշք» վեպին՝ հնարավոր է, որ ես գրելով այն, թեև ենթագիտակցորեն, բայց ամբողջովին ինքնուրույն, ակնհայտորեն փորձել եմ անցում կատարել ծեսերին: Սա մի գաղափար է, որը նախկինում մտքովս չէր անցել: Բայց սա պատասխանն էր այն հարցին՝ ինչու՞ ես գրքեր չգրեցի բանտից դուրս գալուց հետո: Անցումը կատարված էր»¹⁰⁹:

Ըստ Ալբեր Դիշիի՝ ժընեն 44 տարեկան էր, երբ վերսկսում է գրել, 1954թ. գրում է չորս պիես՝ «Պատշգամբի» առաջին տարբերակը, «Նեգրերը», նոյեմբերին ավարտում է «Նա» փոքր պիեսը (հրատարակված կրկին հետմահու), դեկտեմբերին սկսում է «Շերտավարագույրները» պիեսը: 1955թվականը այսպիսով, համարվում է ժան ժընեի ստեղծագործական երկրորդ շրջանի սկիզբը՝ կապված թատրոնի հետ:

Երկրորդ փուլի պիեսները, որոնք ժընեն գրեց 1955թ.-ից հետո լուրջ մտորումների արդյունք էին, և հետևաբար տարբերվում էին նախկինում գրված պիեսներից («Բարձր հսկողություն», «Աղախինները», «Հիանալի է»): «Սարտրի «Սուրբ

¹⁰⁷ Genet J., Œuvres complètes, t. 6, «L'Ennemi déclaré, textes et entretiens», Paris, Gallimard, 1991, p. 46.

¹⁰⁸ Genet J., Notre-Dame-des-Fleurs, Paris, Gallimard, 2011, p. 253.

¹⁰⁹ Genet J., Miracle de la Rose, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1977, p. 5.

Ժընեն, խեղկատակ և մարտիրոս» գիրքը դատարկություն ստեղծեց, ինչն էլ հանգեցրեց խորհրդածությունների և տարավ դեպի իմ թատրոնը»¹¹⁰:

Անկասկած Ժընեի կյանքի ամենամեծ շրջադարձը վեպից թատրոն անցումն էր, թեև բռնության, ազատագրկման, մենության, պատրանքի մասին թեմաները կրկին շատ թե քիչ արձածվում էին Ժընեի պիեսներում: Ամեն դեպքում, թվում է, թե Ժընեն կտրում է կապը անցյալի հետ, հեռանում է իր վեպերի իր իսկ ստեղծած կերպարներից, որպեսզի ներկայացնի «ստորացվածներին, որոնք փոքրամասնություն են կազմում», բեմի վրա ցույց տա մարդու ու նրա գոյության պատկերը ընդհանրապես:

Գրելով և բազմիցս վերամշակելով իր պիեսները՝ Ժընեն միևնույն ժամանակ գրում է նաև մեկնաբանություններ՝ ինչպես խաղալ այդ պիեսները, քանի որ նրան չէին գոհացնում դրանց բեմականացումները: Իր խորհուրդները Ժընեն տպագրում է պիեսների տեքստերին կից՝ դրանցում ներկայացնելով ժամանակակից թատրոնի մասին իր տեսակետները: Ըստ Ժընեի՝ թատրոնը պետք է վերադառնա իր ծիսական ակունքներին: Այդ է պատճառը, որ հնագույն ծիսական թատրոնի տարրերը՝ դիմակ, արտառոց ժեստեր և գրիմ, թատերական ընդգծված վառ հագուստ, դեկոր, դերասանի ծիսական խաղ, Ժընեի թատրոնի կարևոր բաղադրիչներն են՝ ձևափոխված ժամանակակից ոճով: Դերասանը պետք է դիմակ կրի կամ էլ գրիմի միջոցով դիմակ ստեղծի ոչ թե ինչպես հունական կամ արևելյան թատրոնում՝ դրա տակ «թաքնվելով» ազատ խաղալու համար, այլ դիմակը դերասանի համար պետք է ծառայի որպես բեմական կերպարի թե՛ դերի պատկերման, թե՛ արտահայտման միջոց, այսինքն՝ դիմակը Ժընեի թատրոնում դերասանի արտահայտչակերպն է:

Ծիսական խաղը, որը ներկայացվում է «Աղախինները» պիեսում ավելի լուրջ, հարստացած ֆարսի տարրերով, գերակշռում է երկրորդ շրջանի պիեսներում: 1955թ.-ից հետո Ժընեի պիեսներում ներկայացված թատերական աշխարհը երկիմաստ է ու գունեղ, ողբերգական և զավեշտալի, սյուժեներն ավելի բարդ են՝ կազմված իրար միահյուսված բազմաթիվ խարդավանքներից, իսկ դեկորը և թատերական հագուստներն ավելի մանրակրկիտ են մշակված: Եթե առաջին շրջանի մեկ արարով պիեսներում խաղում էր ընդամենը երեք դերասան, ապա երկրորդ շրջանի 14-ից 17

¹¹⁰ Genet J., Oeuvres complètes, t. 6, «L'Ennemi déclaré, textes et entretiens», Paris, Gallimard, 1991, p. 23.

արարներով ներկայացումներում, օրինակ՝ «Պատշգամբը» պիեսում 20, իսկ «Շերտավարագույրները» պիեսում՝ մոտ 100 դերասան:

1968թ. սկսվում է քաղաքական գործունեության ժամանակաշրջանը ժընեն հանդես է գալիս Վիետնամի պատերազմի դեմ: Հաջորդ տարի Փարիզում հանդես է գալիս ներգաղթյալների օգտին բազմաթիվ քննադատական ելույթներով ներկայացնելով նրանց սոցիալական անընդունելի պայմանները:

1970թ. աջակցում է «Սև հովազներ» ահաբեկչական խմբին: Երկու ամիս ապրում է ԱՄՆ-ում և ելույթներ է ունենում այդ խմբի ազատագրկված անդամներին արձակելու օգտին: Երկու տարվա ընթացքում երեք անգամ այցելում է պաղեստինական ճամբարներ և 1972թ. նոյեմբերին որպես խռովարար վտարվում է Հորդանանից: Ժընեն առաջին եվրոպացին էր, որ ներկա է գտնվում 1982թ. Շատիլայի և Սաբրայի ջարդերին: Գրում է «Չորս ժամ Շատիլայում» հոդվածը, որը ցնցում է ողջ եվրոպան¹¹¹: Իր վերջին՝ «Սիրուց գերեվարվածը» գրքում ժընեն գրում է, որ այս իրադարձությունները իր մեջ արթնացրեցին գրելու ցանկությունը: Ժընեն մահացել է 1986թ. ապրիլի 15-ին: Գիրքը լույս է տեսնում ժընեի մահից մեկ ամիս հետո:

Ժընեի թատրոնի մասին տեքստերը տեսականորեն կարելի է բաժանել երեք խմբի, թեև դրանք ուղղակիորեն փոխկապակցված են: Առաջին տեքստերն անմիջականորեն վերաբերում են պիեսները բեմադրելուն՝ «Ինչպես խաղալ «Պատշգամբը», «Խոստովանություն» (հրատարակված «Պատշգամբի» 2-րդ տարբերակի հետ 1960-1962թթ.), «Նեգրերը խաղալու համար», «Նամակներ Ռոժե Բլենին» (1967): Ժընեն օգնում է Ռոժե Բլենին բեմադրելու «Շերտավարագույրները» պիեսը՝ գրելով նամակ-ցուցումներ ներկայացման ձևավորման վերաբերյալ (դեկորներ, լուսային էֆեկտներ, թատերական հագուստներ, գրիմ-դիմահարդարում, դերասանների խաղ՝ ժեստեր), բայց պիեսի կերպարների գրական վերլուծության ոչ մի տող: «Խոսել պիեսի շարադրանքից նշանակում է հիշատակել իրենից ոչինչ չներկայացնող մի աշխարհ և իրադարձություն, բայց ընդհանուր առմամբ թատրոնի մասին է, որ ես կցանկանայի խոսել»¹¹²:

111 Տե՛ս El Omari B., La dernière image du monde: ou l'écriture de Jean Genet sur les Palestiniens , Études françaises, vol. 37, N 3, 2001, p. 129-146.

112 Genet J., Fragments ... et autres textes, Paris, Gallimard, 1990, p. 101.

Երկրորդ խմբի տեքստերը ներկայացնում են Ժընեի գեղագիտական տեսակետները նոր թատրոնի մասին («Նամակ Ժան Ժակ Պոլերին» (1954), «Տարօրինակ խոսք... մասին» (1967)) :

Երրորդ խմբի տեքստերը վերաբերում են արվեստին և էթիկային՝ «Ալբերտո Զիակոմետիի արվեստանոցը» (1957), «Լարախաղացը» (1957), «Ռեմբրանտի գաղտնիքը» (1967): Այս փայլուն էսսեները թեև վերաբերում են քանդակագործությանն ու նկարչությանը, լարախաղացությանը, այնուհանդերձ դրանց կենտրոնում թատրոնն է՝ էլ ավելի խոր փիլիսոփայական մոտեցումներով:

Թատրոնի մասին Ժընեն խոսել է բազմաթիվ հարցազրույցներում, որոնցում էլ ավելի է խճճել, անհասկանալի դարձրել իր ասելիքը, ինչն, անկասկած, անում էր գիտակցաբար: Ժընեն ասում է Հուբերտ Ֆիլի հետ հարցազրույցում.

«Հ. Ֆիլ - Ամեն դեպքում համաձայն եք, որ հարցազրույցը որոշակի պատկերացում է տալիս այն մասին, թե դուք իրականում ինչ եք մտածում:

Ժ. Ժընե - Ո՛չ:

Հ. Ֆիլ - Ինչու՞:

Ժ. Ժընե - Ճշմարտությունը: Այն հնարավոր է միայն, երբ ես լիովին մենակ եմ: Ճշմարտությունը ընդհանուր ոչինչ չունի խոստովանանքի, երկխոսության հետ: Ես իմ ճշմարտության մասին եմ խոսում: Ես փորձեցի պատասխանել ձեր բոլոր հարցերին: Իրականում, ինձ դա գրեթե չհաջողվեց:

Հ. Ֆիլ - Շատ ահավոր է այն, ինչ դուք ասում եք:

Ժ. Ժընե - Բայց ահավոր ո՞ւմ համար:

Հ. Ֆիլ - Բոլոր նրանց համար, ովքեր շփվում են Ձեզ հետ:

Ժ. Ժընե - Ես ոչ մեկին ոչինչ չեմ կարող ասել: Ոչինչ՝ բացի ստիգ: Եթե ես ամբողջովին մենակ եմ, միգուցե մի քիչ անկեղծ եմ: Բայց եթե օտար մարդկանց հետ եմ, ես միշտ ստում եմ: Ես փորձում եմ թաքնվել:

Հ. Ֆիլ - Բայց սուտն անկարող է թաքցնել ճշմարտությունը:

Ժ. Ժընե - Դա այդպես է, բացահայտեք ճշմարտությունը»¹¹³:

¹¹³ Genet J., Oeuvres complètes, t. 6, «L'Ennemi déclaré, textes et entretiens», Paris, Gallimard, 1991, p. 176.

1.3. Անտոնեն Արտո և Ժան Ժընեն՝ գեղագիտական թատրոնի տեսություն

Անկասկած մոդեռնիզմի այս երկու նշանավոր ստեղծագործողներին հաջողվել է անդառնալիորեն վերափոխել գրական երկեր գրելու մոտեցումներն ու ըմբռնումները: Նրանց գրվածքներն ու ասելիքը թատրոնի մասին ընդգծված են յուրովի: Եվ այնուամենայնիվ, նույն մոտեցումն է, երբ ընթերցում ենք նրանց ստեղծագործությունները ու կյանքի նույն փորձն է, երբ ուսումնասիրում ենք նրանց կենսագրությունները: Այս երկու գրողները իրենց ստեղծագործությունները կապում են իրենց կյանքի պատմության հետ, մի աշխարհի հետ, ուր ավելի շուտ գոյատևել են, քան թե ապրել: Վաղ տարիքից թե՛ Ա. Արտոն, թե՛ Ժ. Ժընեն կապված են եղել պետական փակ կառույցների հետ՝ հիվանդանոցներ, բանտեր, այսինքն՝ իրենց կյանքի որոշ մասն անցկացրել են փակ պատերի հետևում: Ա. Արտոն 1936–1946թթ. անցկացրել է Ֆրանսիայի տարբեր հոգեբուժական հիվանդանոցներում, իսկ Ժընեն 1937-1943թթ. բանտարկված է եղել Ֆրանսիայի տարբեր բանտերում: Նրանց մեկուսացումը համընկնում է 2-րդ համաշխարհային պատերազմի տարիներին:

Երկու ստեղծագործողներն էլ այդպես էլ երբեք չունեցան իրենց սեփական տանիքը, որի տակ կապրեին և կունենային մշտական հասցե: Ա. Արտոն կյանքի վերջին տարիները ապրում է Իվրի հոգեբուժական հիվանդանոցի հարակից շենքում՝ ընկերների կազմակերպած բարեգործական երեկոներից ստացած դրամով, իսկ Ժընեն իր մտերիմների ընտանիքների համար տներ է կառուցում և ապրում է մի ճամպուրկով՝ պետությունից պետություն, հյուրանոցից՝ հյուրանոց տեղափոխվելով: Թե՛ Ա. Արտոն, թե՛ Ժ. Ժընեն օգտագործում են վտանգավոր չափաբաժնով ափիոն տեսակի թմրանյութ: Նրանք, ի տարբերություն սյուրռեալիզմի ներկայացուցիչների, թմրանյութ էին օգտագործում ոչ թե ներշնչանքի, այլ այս աշխարհը հանդուրժելու՝ Արտոն՝ սարսափելի գլխացավերը մեղմելու, Ժընեն՝ անսահման մենությունը փարատելու համար:

«Թատրոնն իրականում ստեղծագործության ծնունդ է», - գրում է Արտոն՝ նմանեցնելով իր իսկ անվան հետ TEATRE- TEARTO: «Ողբերգությունը պետք է

վերապրել, ոչ թե խաղալ: Ձգտել հայտնվել դրանում՝ վերջին պատկերում»¹¹⁴, համոզված է ժընեն: Այլ կերպ ասած՝ նրանց ստեղծագործությունները իրենց իսկ արտառոց անհատականության պատկերն են: Երկուսն էլ մահանում են լքված ու միայնակ՝ իրենց վերջին ստեղծագործությունների վրա աշխատելիս:

Հայտնի չէ՝ այս երկու ստեղծագործողները երբևէ հանդիպել են, թե ոչ, բայց որ ժընեն հետաքրքրված է եղել Ա. Արտոյով, հաստատում է Ժ. ժընեի առաջին հրատարակիչ Մարկ Բարբեզան: Բերնար Դորը գրում է, որ ժընեի ոճն արմատապես տարբերվում է Ա. Արտոյի ոճից,¹¹⁵ իսկ Ռոժե Բլենը վստահաբար հայտարարում է. «Ժընեն չի ոգեշնչվել Արտոյից: Ժընեն Արտո քիչ է կարդացել: Ժընեի դաժանությունն ավելի պարզ է, ավելի դասական, ավելի ճակատագրական: Սա այն դաժանությունն է, որ աստվածները սահմանել էին մարդկանց համար այն ժամանակ, երբ ավելի մոտ էին նրանց»¹¹⁶: Այնուամենայնիվ, այս երկու դրամատուրգների որոշ մտքեր այնքան նման են, որ չենք կարող չքննարկել:

Գաղտնիք չէ, որ ժընեն, ինչպես Արտոն, բազմիցս հայտարարել է, որ չի սիրում արևմտյան թատրոնը: Ժ. ժընեն Պոլերին ուղղված նամակում պարզաբանում է, որ իր համար արևմտյան թատրոնը դիմակահանդես է, զվարճացնող թեթևամտություն՝ զուրկ ծիսականությունից: «Նույնիսկ շատ գեղեցիկ արևմտյան պիեսները խառնաշփոթ դիմակահանդեսի տեսք ունեն, այլ ոչ թե ծիսակարգի»¹¹⁷: Միայն լուրջ և հանդիսավոր ծիսակարգը թատրոնին կհաղորդի այն արժանապատվությունը, որն անհրաժեշտ է: Գալով թատրոն՝ արվեստասեր մարդը ստիպված է լինում բախվել թատերագիրների սնապարծությանն ու գոեհկաբանությանը, դերասանների ցուցամոլությանն ու անտաղանդ խաղին: «Միայն երազել կարելի է այնպիսի մի արվեստի մասին, որը կլինի արտահայտիչ սիմվոլների խիստ խճճվածություն, ունակ խոսելու հանրության հետ այնպիսի մի լեզվով, որով ոչինչ չի ասվի, բայց ամեն ինչ կհասկացվի»¹¹⁸:

¹¹⁴ Genet J., « L'Étrange mot d'... », dans Oeuvres Complètes, t. IV, Paris, Gallimard, 1968, p. 18.

¹¹⁵ Dort B., Genet ou le combat avec le theater, Théâtre réel (1967-1970), Paris, Seuil, 1971, p. 178.

¹¹⁶ Knapp B., Entretien avec Roger Blin, «Genet» // revue Obliques, N° 2. 3e trimestre, 1972, p. 41.

¹¹⁷ Genet J., Fragments ... et autres textes, Paris, Gallimard, 1990, p. 106.

¹¹⁸ Նույն տեղում, էջ 101-102:

Արտոյի ծիսական թատրոնի մասին տեսակետները արտահայտված են ժընեի նամակներում և ստեղծագործություններում: Արտոն ևս համոզված է, որ հանդիսատեսի անտարբերության ու նրա հետ շփման եզրերի բացակայության պատճառը թատրոնն է: Պաշտոնական թատրոնի լեզուն սահմանափակ է, առանց ստեղծագործական ուժի, լի հոգեբանական տեսարաններով: Այնինչ ժամանակակից թատրոնը պետք է նմանվի օրփետոյան միստերիաներին կամ էլ վերադառնա ծիսական թատրոնի ակունքներին: Արևմտյան երկխոսության թատրոնը իր տեղը պետք է գիջի նոր թատրոնին, որում պետք է գերակայի շարժումը՝ հնագույն թատրոնի պոեզիայի սկզբունքը: Այս բարդ ու դժվարին պոեզիան պետք է կիրառի բեմի վրա ընդունված բոլոր տեսակի արտահայտման միջոցները՝ բեմական ծիսական հագուստներ, ժեստ, մնջախաղ, լուսային և երաժշտական էֆեկտներ, արտառոց դեկորներ, ավելի շատ մարդկային ձայնի հնչերանգ, քան երկխոսություն: «Թատրոնը կօգտագործի բոլոր լեզուները՝ ժեստի, հնչյունի, բառի, կրակի, ճիչի՝ չտեղավորվելով ոչ մեկում»¹¹⁹: Անտոնեն Արտոն այս կերպ է տեսնում ժամանակակից ներկայացումը՝ պնդելով, որ թատրոնի գործառույթը հոգեբանությունը չէ, քանի որ թատրոնի գործը չէ, թե ինչու են մարդիկ կոնֆլիկտի մեջ մտնում: «Ես, սակայն, լավ գիտեմ, որ ժեստերի և մարմնի շարժումների լեզուն, պարը և երաժշտությունն ավելի քիչ են ընդունակ բացահայտելու բնավորությունը, հաղորդելու կերպարի մարդկային մտքերը, հստակ և ճշգրիտ վերարտադրելու հոգեվիճակը, քան բառերի լեզուն, բայց ով է ասել, որ թատրոնը ստեղծվել է, որպեսզի բացահայտի և լուծի մարդու հոգեբանական կոնֆլիկտները, ինչով բացառապես զբաղվում է ժամանակակից թատրոնը»¹²⁰:

Ժընեն ևս խոսում է այնպիսի թատրոնի անհրաժեշտության մասին, որը համակված կլինի լրջությամբ, քաջությամբ և ինքնանվիրմամբ: Պիեսներում առավելությունը տրվում է խոսքի գեղեցկությանը, ոչ թե իմաստային խորությանը՝ քաղաքականություն, կրոն, ոչ հերոսական թեմաներ՝ երազային կերպարներով, իսկ դերասանը իր զավեշտալի խաղով նույնանում է կատակերգության կամ դրամայի հերոսին: Ըստ Ժան Ժընեի՝ «արևմտյան դերասանը չի փորձում վերածվել սիմվոլներով

¹¹⁹ Арто А., Театр и его двойник, Москва, Симпозиум, 2000, с. 103.

¹²⁰ Նույն տեղում, էջ 131:

հագեցած սիմվոլի»¹²¹: Ա.Արտոն թատրոնում ևս շատ է կարևորում դերասանի խաղը, քանի որ նրա խաղից է կախված ներկայացման հաջողությունը, բայց «ոչ ոք եվրոպայում այլևս չի կարողանում գոռալ: Նույնիսկ սարսափ պատկերող դերասանները չեն կարողանում գոռալ: Այս մարդիկ, որոնք կարողանում են լոկ խոսել, մոռացել են՝ ինչպես օգտվեն սեփական կոկորդից: Կոկորդը (հասցնելով աննորմալ վիճակի) վեր է ածվել խոսող հրեշային արսուրակցիայի: Ֆրանսիայում դերասանները միայն խոսել են կարողանում»¹²²: Դերասանը, ըստ Արտոյի, ամենից առաջ պետք է կարողանա միավորել իր և հանդիսատեսի զգացմունքները և, օգտագործելով իրենց ուժը, իր խաղի վարպետության շնորհիվ վերածվել իսկական տագնապի, կատարսիսի մասնակցի, ճշմարիտ ապաքինողի: Անհրաժեշտ է նաև, որ դերասանը միաժամանակ վերածվի մարմնամարզիկի, պարողի, մնջախաղի դերասանի, ժեստերի օգնությամբ կարողանա պատկերել բազմիմաստ մետաֆորներ (այլաբանություններ): Իհարկե, դերասանը պետք է առաջնորդվի սրտով, և սիրտը որոշում է այստեղ ամեն ինչ: «Դերասանը սրտի մարզիկ է: Զգայական ոլորտը պատկանում է նրան ըստ իրավունքի»¹²³: Ի վերջո, Արտոն առաջարկում է ստեղծել «մետաֆիզիկական թատրոն», որտեղ յուրաքանչյուր ներկայացումը դերասանին և հանդիսատեսին կներքաշի անսպասելի իրադարձությունների հողմապտույտը, դրանք կլինեն իրական, բայց հասցված ծայրահեղ իրավիճակների, ինչը մարդկային բանականությունը դուրս կհանի սովորական իրականության սահմաններից: «Այս գաղափարները վերաբերում են Քաոսին, Արարմանը, Կայացմանը, որոնք բոլորը տիեզերական կարգի են և կրում են այն գիտելիքները, որոնցից թատրոնը վաղուց է օտարվել: Միայն նրանք կկարողանան ինչ-որ չափով միավորել Մարդուն, Հասարակությունը, Բնությունն ու Իրերը»¹²⁴:

Ինչպես տեսնում ենք, այս երկու դրամատուրգները խոսում են թատրոնի վերածնման անհրաժեշտության մասին, ինչը պետք է իրականանա թատերական լեզվի վերափոխման միջոցով: Հենց այս հիմնական հարցն էլ բաժանում է Արտոյին և Ժընեֆին: Արտոյի պատկերացմամբ՝ թատրոնը կենդանի և իրական չի դառնա, եթե

¹²¹ Genet J., Fragments ... et autres textes, Paris, Gallimard, 1990, p. 102.

¹²² Арто А., Театр и его двойник, Москва, Симпозиум, 2000, с. 228.

¹²³ Artaud A., Le Théâtre et son Double suivi de Le Théâtre de Séraphin, Collection Folio essais, Paris, Gallimard, 1985, p. 107.

¹²⁴ Նույն տեղում, էջ 137:

չազատագրվի լեզվի «ճիրաններից»: Ըստ Ժընեի՝ ընդհառակը, հենց լեզուն է, որ իր թատերականացված, ոգեկոչող, դյուբական ուժով կյանքի է կոչում թատրոնը և իրեն հատուկ բեմական միջոցներով ստեղծում է իրականության նոր պատկեր (պատրանք, որը ստեղծում է, այլ ոչ թե նմանակում):

«Պատշգամբը» պիեսի առաջաբանում Ժընեն գրում է. «Թող չարը պայթի բեմի վրա»: Արիստոտելյան կատարսիսի մեկնաբանություններում կա «չարը չարով բուժելու» բանաձևը¹²⁵, բայց մաքրագործումը բացառված է Ժընեի թատերական աշխարհում: Նրա կերպարներն ավելի շատ բաքոսականներ են, պատկանում են դիոնիսոսյան աշխարհին, ինչը չենք կարող վստահորեն հաստատել Ա. Արտոյի վերաբերյալ:

Արտոն ժամանակակից թատրոնում դաժանության «տգեղ և ռեալիստորեն» ցուցադրումը կապում է կատարսիսի հասկացության հետ, բայց այս դեպքում թատրոնում վերապրած սարսափն ու կարեկցանքը անհատական հուզական ապրումներից վեր են ածվում համամարդկային արժեքների: Կեցության դրամատիզմը (անհատի կախվածությունը իրեն ոչ ենթակա ճակատագրական ուժերից), սարսափի զգացումը մահվան անխուսափելիությունից՝ վերածվում է հզոր, հուզական մաքրագործման ազդեցության: Արտոն կարծում է, որ թատրոնը բեմի վրա պետք է կարողանա ներկայացնել այս նույն էֆեկտը, բայց այն չթուլացնելով կարեկցանքով, այլ չափազանցնելով դաժանությունը: Դաժանության ֆիզիկական պատկերումը թատրոնում. այս գաղափարի վրա Արտոն կառուցեց իր «դաժանության թատրոնի» հայեցակարգը: Դաժանություն, այլ ո՛չ թե սադիզմ, հակառակ դեպքում արվեստը իրականում չէր դիտվի որպես արվեստ, հակառակ դեպքում թատրոնը, կորցնում է իր իմաստը: Ըստ Արտոյի՝ ողջ արյունն ու բռնության տեսարանները պատկանում են պատկերման տարածությանը: Եթե մենք այդ չանենք, մեր հոգիները չանցնեն ինքնամաքման այդ ճանապարհը, ամեն ինչ տեղի կունենա իրականում, «որովհետեւ ապագան նրանն է, կամ էլ իրականում պետք կգա իսկական արյան կաթիլ, որպեսզի ներկայացնի դաժանության գաղափարը»¹²⁶:

Այսպիսով, Արտոն զրկում է կատարսիսը իր սկզբնական հումանիտար և խրատական էությունից՝ փոխարինելով այն բարոյական մաքրագործման, սարսափից

¹²⁵ Արիստոտել, Պոետիկա, Երևան, ՀԱՅՊԵՏՀՐԱՏ, 1955, էջ 112-123:

¹²⁶ Арто А., Театр и его двойник, Москва, Симпозиум, 2000, с. 179.

ծիսական արարողություններով ազատվելու և ոգու վերափոխման գաղափարով: «Զվարճացնող ներկայացումների երկար սովորույթը ստիպել է մեզ մոռանալ լուրջ թատրոնի գոյության մասին (théâtre grave) թատրոն, որը մեզ կցուցադրի կերպարների մոգական խաղ և վերջիվերջո կներգործի որպես թերապիա, որի ազդեցությունը դժվար է մոռանալ»¹²⁷:

Ըստ Արտոյի՝ թատերական գործողությունը պետք է ոչնչացնի թատրոնի հումանիտար էությունը: Եթե թատրոնը մետաֆիզիկական է, որտեղ խոսքը պետք է փոխարինվի աբստրակցիաներով և ժեստերով, ապա այդ թատրոնը իրականության հետ ընդհանուր ոչինչ չունի, և այս առումով այն կարելի է անվանել պատրանք: Նրա թեման պետք է լինի ոչ թե առօրեական և տաղտկալի իրականությունը, այլ դրամատիկ գործողությունների միջոցով ստեղծված բացարձակ իրականությունը. « [...] այս իրականությունը (թատերական իրականությունը) մարդկային ոչինչ չունի, այն ոչ մարդկային է, և պետք է ասել, որ մարդիկ իրենց սովորույթներով և բարքերով այստեղ քիչ նշանակություն ունեն»¹²⁸:

Կյանքի և բեմի վրա ցուցադրվածի հակասության խնդիրը ևս առաջնային է Ժընեի թատրոնում: Նա միայն արևմտյան թատրոնը չէ, որ մերժում է, այլ ամբողջ արևմտյան հասարակությունը, որն առաջնորդվում է իր իսկ հաստատած բարոյական արժեքներով: Ժընեն անընդհատ փորձում է ոչնչացնել իր կերպարներին, որոնք ներկայացնում են արևմտյան հասարակության իշխանության բարձրաստիճան ներկայացուցիչներին: «Ժընեն գովերգում է միայն, որպեսզի էլ ավելի լավ ոչնչացնի այն»¹²⁹: Այս կոնցեպտը իր հատուկ ձևակերպումը կստանա Ռոժե Բլենին գրված նամակներում, որոնք վերաբերում են «Շերտավարագույրները» պիեսի բեմադրմանը: «Խոսքը, իհարկե, բեմի վրա ներկայացրածի մասին է, և ես հարկ եմ համարում կրկնել, որ բեմը հակադրվում է կյանքին: Իմ պիեսը չի փառաբանում դավաճանությունը: Այն անցնում է մի ոլորտ, որտեղ բարոյականությունը փոխարինվում է բեմի էսթետիկայով»¹³⁰: Այսինքն՝ բարոյականությունը, որով առաջնորդվում են արևմտյան հասարակությունը և արևմտյան դրամատուրգները, Ժընեն համարում է ճնշող և

¹²⁷ Арто А., Театр и его двойник, Москва, Симпозиум, 2000, с. 176.

¹²⁸ Նույն տեղում, էջ 139:

¹²⁹ Dort B., Théâtre public (1953-1966), Paris, Seuil, 1971, p. 179.

¹³⁰ Genet J., Oeuvres complètes, t. 4, «Lettres à Roger Blin», Paris, Gallimard, 1968, p. 228.

ագրեսիվ, որն էլ պետք է դուրս մղվի թատրոնի ոլորտից: Այսպիսով, Ժընեի համար կյանքը և բեմը երկու տարբեր աշխարհներ են: Բեմի վրա ցանկացած տեսակի ազատություն հնարավոր է, քանի որ Ժընեի պիեսները ներկայացնում են իրականության մյուս կողմը՝ պատրանքը, հետևաբար. «Հարկ է դերասաններին և դերասանուհիներին [...] ստիպել դիմել դժվար գործողությունների, անել հիասքանչ ժեստեր, բայց սովորական կյանքի իրադարձություններին չվերաբերող»¹³¹: Արտառոց ժեստերը, միահյուսվելով խոսքի գեղեցկությանը, բեմի վրա կպատկերեն երևակայական աշխարհ: Պովերին ուղղված նամակում Ժընեն հիշատակում է եկեղեցական պատարագը. «Ժամանակակից ամենաբարձր դրաման և միգուցե ամենահաջողվածը, քանի որ մեկնակետն անհետանում է սիմվոլների և զարդերի առատության ներքո: Քահանայի ձեռքերում նշխար է, շուրթերին՝ սուտը, և միայն քահանային է հայտնի՝ հենց Աստված ի՞նքն է, թե՞ մի պարզ շաքարագնդիկ, որը նա պահում է մատների ծայրին»¹³²: Ավելի հաջողված թատերական պահ, երբ քահանան նշխար է տալիս հավատացյալներին, Ժընեն չի տեսնում: Գոյափոխության այլաբանությունը (նշխարի մեջ Քրիստոսի իրական ներկայությունը), որը ընդունել է կաթոլիկ եկեղեցին, այսպիսով, այն հիմնական սկզբունքն է, որով կստեղծվի դրաման, ինչին ձգտում է Ժընեն: Պետք է ընդգծել, որ Ժընեն չի ցանկանում, որ իր թատրոնը դարձնեն զվարճանքի մի ձև կամ հանդիսատեսին բարոյախոսության դասեր տալու միջոց, ինչը շատ շուտ կմոռացվի: Բեմը պետք է վերածվի զարմանքի, թովչության և զմայլանքի վայրի: «Ներկայացումը, որը չի հուզում մեր հոգին, զուր է: Այն անօգուտ է, եթե ես չեմ մտածում իմ դիտածի մասին կամ էլ չեմ անդրադառնում դրան ներկայացումից հետո, երբ վարագույրը ցած է իջնում, կարծես թե այն չի էլ եղել»¹³³: Պետք է փառաբանել կերպարը (իրական կյանքը) և արտացոլանքը (թատերական էսթետիկ իրականություն) և ամբողջովին մասնակցել թատերական ծիսակարգին, որը ենթադրում է փախուստ իրականությունից և կոնկրետ ժամանակից դեպի արվեստի հավերժություն: Ծիսակարգին հարկավոր են հավատարիմ մասնակիցներ, ոչ թե պարզապես հանդիսատես. այս հանդիսատեսը պետք է վերապրի պիեսը, զգոն լինի,

¹³¹ Genet J., Œuvres complètes, t. 4, «Lettres à Roger Blin», Paris, Gallimard, 1968, p. 401.

¹³² Genet J., Fragments ... et autres textes, Paris, Gallimard, 1990, p. 105.

¹³³ Նույն տեղում:

որպեսզի նյութական աշխարհի արժեքները չբերի արվեստի ոլորտ: Հանդիսատեսը պետք է այն աստիճանի մաքուր լինի արվեստի գործի հանդեպ, որ կարողանա դառնալ դրա մի մասը: Այսպիսով, արվեստի կախարդական ուժը կփոխի աշխարհի մասին մարդկանց պատկերացումներն ու վերաբերմունքը միմյանց նկատմամբ: «Դու չես գալիս զվարճացնելու հասարակությանը, այլ հմայելու, կախարդելու, դյուլթելու»¹³⁴:

Ըստ այդմ՝ գլխավորն այն է, որ հանդիսատեսը, որը գալիս է դրսից, ներկայացման ընթացքում ներգրավվի ստեղծված էսթետիկ աշխարհում: Դրան հասնելու համար պետք է ենթարկվես արվեստի գործին, դադարես լինել այն, ինչը որ առօրյա կյանքում ես:

«Նամակներ Ռոժե Բլենին» գործում ժընե՛ն նշում է, որ ներկայացման ժամանակ անհրաժեշտ է, որ լույսը շատ ուժեղ լուսարձակի թե՛ բեմի վրա, թե՛ դահլիճում: «Ամեն տեսանելի իր պետք է լուսավորված լինի դահլիճում և բեմի վրա»¹³⁵: Կուրացուցիչ լույսն անհրաժեշտ է, որ հանդիսատեսը և դերասանները միաձուլվեն էսթետիկ աշխարհում, այս հանդիպումը պետք է շատ տպավորիչ լինի, որպեսզի վերականգնվի ընդհանուր միասնությունն ու ներկայացումը վերածվի անկրկնելի տոնի: «Պատրաստությունները պետք է երկար և դժվարին լինեն, որպեսզի հասնեն յուրօրինակ տոնի: Մեկ լավ ներկայացված ներկայացումը լիովին բավարար կլիներ»¹³⁶: Բեռնար Դորը «Թատրոնը՝ կախարդական աշխարհ առանց բառերի» հոդվածում տեսակետ է հայտնում, որ «[...] այն, ինչը ժընե՛ն փառաբանում է տոնի մեջ, հանկարծակիությունն է, միաժամանակ հիմնավոր և վաղանցիկ, և հատկապես այն, որ դա չի կարող կրկնվել»¹³⁷: Հանդիսատեսը ժընե՛ի թատրոնում կարող է թուլանալ ընթացքում առնչվել առեղծվածի հետ, դառնալ տոնի մասնակից, որն ավելի ուժեղ կլինի, քան արիստոտելյան սարսափը (trouble): Դերասանի մաքուր, անկեղծ խաղի միջոցով կբարձրանա հանդիսատեսի ինքնագիտակցությունը: Ինչպես հաստատում է Պլունկան, «[...] ժընե՛ի թատրոնը իրականությունը վերափոխում է կոլեկտիվ անգիտակցականի»¹³⁸:

¹³⁴ Genet J., Œuvres complètes, t. 5, «Le Funambule», Paris, Gallimard, 1979, p. 34.

¹³⁵ Genet J., Œuvres complètes, t. 4, «Lettres à Roger Blin», Paris, Gallimard, 1968, p. 403.

¹³⁶ Նույն տեղում, էջ 405:

¹³⁷ Dort B., Le théâtre: une féerie sans réplique // Magazine Littéraire N° 313, 1993, p. 48.

¹³⁸ Plunka G. A., The Rites of Passage of Jean Genet, The Art and Aesthetics of Risk Taking. Rutherford, Madison, Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, 1993, p. 131.

Եթե Ժընեն համեմատում է թատերական ներկայացումը հայտնության հետ, ապա Արտոն թատրոնը համեմատում է ժանտախտի հետ: Նախ կարևոր է ընդգծել, որ Արտոն ժանտախտը քննարկում է որպես ստեղծագործական ուժ, չենթարկվող ոչ մի կենցաղային տրամաբանության, ինչով էլ որոշ առումով մոտ է թատրոնին: Ինչպես ժանտախտը, թատրոնը նույնպես արթնացնում է մարդկային բանականության անգիտակցական ուժերը՝ փորձելով վերադառնալ իր կոնֆլիկտների ակունքներին: Թատերական խաղը կամ ներկայացումը, ինչպես ժանտախտը, պետք է լինի մոլեգին (զառանցանք), այսինքն, որ նրա լույսը ողողի մարդկանց: «Թատրոնը նման է ժանտախտի, ճգնաժամ է, որն ավարտվում է կա՛մ մահով, կա՛մ առողջացմամբ: Ժանտախտը մեծագույնն է բոլոր հիվանդություններից, քանի որ այն բացարձակ ճգնաժամ է, որից հետո ոչինչ չի մնում, բացի մահից, կամ էլ՝ առավելագույն մաքրագործումից: Ինչպես թատրոնում, այնպես էլ ժանտախտի դեպքում միաժամանակ հաղթական և վրեժխնդիր ինչ-որ բան կա»¹³⁹:

«Տարօրինակ բառը ... մասին» հոդվածում Ժընեն է՛լ ավելի է զարգացնում թատրոնի մասին իր էսթետիկ հայացքներն ու թատերական գործողությունը ծեսի վերածելու գաղափարը: Հոդվածում Ժընեն ասում է, որ մարդիկ ավելի ու ավելի են տեխնիկապես կատարելագործում թաղման արարողությունները՝ զրկելով իրենց թատերական հիասքանչ գործողություններից: Ժամանակակից հասարակությունը փորձում է ազատվել մահվան մասին անհանգստացնող մտքերից՝ գերեզմաններ սարքելով քաղաքներից հեռու կամ արվարձաններում, որը, ըստ Ժընեի, սպառնում է թատրոնի գոյությանը: Ժընեն առաջարկում է թատրոնը տեղափոխել գերեզմանոց. «Թատրոնը գերեզմանոցում տոն է: [...] Թատրոնը պետք է հնարավորինս մոտ լինի ստվերին, որը թագավորում է մեռյալների հանգստավայրում: [...] Մահն այստեղ միաժամանակ կլինի ավելի մոտ և ավելի հեշտ, իսկ թատրոնը՝ ավելի լուրջ», կամ էլ գերեզմանատունը, ինչու չէ, նաև դիակիզարանը տեղափոխել քաղաքի կենտրոն, որքան հնարավոր է մոտ գործող պաշտոնական թատրոնին՝ հաղորդելով պատշաճ վեհություն և հանդիսավորություն: Թատրոնը կստանա նույնքան կարևորություն, որքան Մայր եկեղեցին, Արդարադատության պալատը և հուշարձանները»¹⁴⁰: Ակնհայտ

¹³⁹ Арто А., Театр и его двойник, Москва, Симпозиум, 2000, с. 122.

¹⁴⁰ Genet J., « L'Étrange mot d'... », dans OEuvres Complètes, t. IV, Paris, Gallimard, 1968, p. 14.

է, որ ժընեն ցանկանում է արժանապատվություն, ակնածանք և հատկապես առեղծվածի զգացում առաջացնել հանդիսատեսի մեջ թատրոնի հանդեպ: Պլունկան գրում է. «Ժընեն պատկերում է մի թատրոն, որն ունի գերեզմանոցին բնորոշ առանձնահատկություններ՝ հանդիսավորություն, լրջություն, երկյուղածություն՝ երանգավորված առեղծվածի և պատրանքի զգացումով»¹⁴¹:

Այս թատրոնը, իհարկե, թատրոնին նվիրված, թատրոնը սիրող հանդիսատեսի համար է, « [...] ով ունակ է «փրկվելու» արվեստի գործի շնորհիվ, ով ի վիճակի է գիշերային զբոսանքի դուրս գալ գերեզմանատանը, որպեսզի դեմ հանդիման հայտնվի առեղծվածին»¹⁴²:

Իհարկե, ոչ բոլորը կցանկանան կամ էլ ի վիճակի կլինեն գիշերային զբոսանքների դուրս գալ գերեզմանոց՝ անհայտի հետ հանդիպելու: Միևնույն ժամանակ հասկանալի է, որ թատրոնի տեղափոխումը գերեզմանոց այլաբանություն է, փախուստ ժամանակակից քաղաքակրթության փայլուն լույսից, ինչպես պարզաբանում է ինքը՝ Ժընեն, «[...] ոչինչ չի պաշտպանում մեր կիսաթափանց թարթիչները, ես, ինչպես և Մալարմեն, անհրաժեշտ եմ համարում մի քիչ մթնշաղ ավելացնել»¹⁴³:

Թատրոնին նվիրված լինելու պահանջ է առաջադրում հանդիսատեսին նաև Ա. Արտոն. «Չէ՞ որ ի տարբերություն նկարիչների և գրողների՝ մենք չենք կարող առանց հանդիսատեսի գոյատևել, ավելին նա կդառնա մեր մտահղացման լիիրավ մասնակիցը»¹⁴⁴: Արտոյի մտադրությունները թատերական ներկայացման բեմադրման խնդրում ավելի շատ ֆիզիկական էին. «[...] բեմի վրա համապատասխան ձևով ներկայացված հանցագործությունը մարդկային գիտակցության համար ինչ-որ ձևով ավելի սարսափեցնող է, քան իրականում տեղի ունեցած հանցագործությունը»¹⁴⁵:

Ի տարբերություն Արտոյի՝ Ժընեի պիեսները ուղղված են հոգևոր ոլորտին, բայց երկու դրամատուրգների պիեսներից էլ հանդիսատեսը տարակուսած է, գերված և սարսափած:

¹⁴¹ Plunka A. G., The Rites of Passage of Jean Genet, The Art and Aesthetics of Risk Taking. Rutherford, Madison, Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, 1993, p. 129.

¹⁴² Genet J., « L'Étrange mot d'... », dans Œuvres Complètes, t. IV, Paris, Gallimard, 1968, p. 15.

¹⁴³ Նույն տեղում, էջ 49:

¹⁴⁴ Арто А., Театр и его двойник, Москва, Симпозиум, 2000, с. 49.

¹⁴⁵ Նույն տեղում, էջ 176:

Ժընեն թատրոնի լավագույն նմուշ է համարում թաղման հնագույն ծիսական արարողությունները, որոնք գոյություն ունեին Հին Հռոմում: Թաղման արարողությանը նախորդում է ծես-մնջախաղը, որի իմաստը հանգուցյալի մեծարումն է. «[...] Թող թաղման արարողության առջևից քայլող դերասանը բազմապատկվի և թատերական խմբի վերածվի: Հանդիսատեսի աչքերի առջև նա հանգուցյալին կստիպի կրկին ապրել և մեռնել: Հետո դագաղը կիջեցնեն փոսը, կծածկեն հողով: Երբ տոնը կավարտվի, ամբողջը կցրվի մինչև նոր հուլարկավորության, մինչև նոր կյանքի դրամատիկ, այլ ոչ թե ողբերգական ներկայացման, քանի որ ողբերգությունը ստիպված ես ապրել, այլ ոչ թե խաղալ: Դերասանի այսպիսի խաղը հենց իրական դրաման է, որի պատկերումը բացահայտում է կյանքի և մահվան իմաստը»¹⁴⁶:

Ֆիզիկական մահը թատերականացված այն դաժան տեսարաններից է, որ ռեալիստորեն ներկայացվում է բեմի վրա թե՛ Արտոյի, թե՛ Ժընեի թատրոնում՝ սիրո, դաժանության, հանցագործության, պատերազմի թեմաներին զուգահեռ: Ինչպես և Արտոն, Ժընեն կարծում է, որ երբ դերասանը խաղում է մինչև հոգու խորքը ցնցող մահացու միայնության տեսարաններ, հանդիսատեսը պետք է դառնա այդ տեսարանի մասնակիցը, միաձուլվի դերասանին, դառնա նրա ուղեկիցը: Ասելով մահացու միայնության՝ Ժընեն հասկանում է մարդու ինքնաճանաչումը գեղեցկության, սիրո և միայնության միջոցով. «[...] և այս միայնությունը, որը մեր ներսում է՝ մեր ամենահուսալի հաղթանակն է»¹⁴⁷: Ժընեն կարծում է, որ թատրոնը միակ վայրն է, որտեղ մարդը, չլինելով արվեստագետ, կարող է հասնել ինքնաբացահայտման, տեսնել իր գաղտնի ֆանտազիաները իրականացված և ինքն իրեն՝ «մերկացված»:

Ժընեն իր փորձն է փոխանցում ընթերցողին «Լարախաղացը» էսսեում՝ ներկա գտնվելով գերմանուհի լարախաղաց Կամիլա Մեյերի գիշերային ներկայացմանը: Երբ Մեյերը քայլում է երեսուն մետր բարձրության վրա ձգված լարի վրայով, ներքևում հանդիսատեսը ձեռքերով սարսափից փակում է աչքերը՝ չցանկանալով վերածվել ներկայացման մասնակցի՝ ֆիքսելու այն պահը, երբ մահն ու լարախաղացուհին հանդիպում են սոսկ մի ակնթարթ:

¹⁴⁶ Genet J., « L'Étrange mot d'... », dans Oeuvres Complètes, t. IV, Paris, Gallimard, 1968, p. 17.

¹⁴⁷ Genet J., L'Atelier d'Alberto Giacometti, Paris, Gallimard, 2007, p. 94.

« - Իսկ դու՛, դու ի՞նչ էիր անում,- հարցնում է Ժընեին Աբդուլան, ով նույնպես լարախաղաց է, ում շատ հարազատ ու հասկանալի է այդ դրվագը:

- Ես նայում էի նրան օգնելու, փրկելու համար, քանի որ նա գիշերվա կեսին խաղ էր անում մահվան հետ, որպեսզի ուղեկցեմ նրան իր գահավիժման և մահվան պահին»¹⁴⁸:

Չպետք է մոռանալ, որ Ժընեն նախևառաջ բանաստեղծ է: Նա մշտապես նոր իմաստների և փնտրտուքների մեջ է այնտեղ, որտեղ միաձուլվում են սուրբն ու սրբապիղծը, երազն ու իրականությունը, տեսանելին ու անտեսանելին, որպեսզի ծնունդ տա այս երկու հակադիր աշխարհներից սերված քնարական ստեղծագործություններին:

Ըստ Ժընեի նոր թատրոնը հեռուստատեսության և ռադիոյի ծնունդով վերջնականապես կազատագրվի ոչ թատերական գործառույթներից՝ լուսավորելու, բարոյախոսելու և կրթելու անհրաժեշտությունից: Նոր թատրոնը հանդիսատեսին կազատի իրականությունից և, այսպես կոչված, պատմական ժամանակաշրջանից, քանի որ դրամատիկ իրադարձությունները տեղի են ունենում ո՛չ քրիստոնեական, ո՛չ էլ հեղափոխական ժամանակաշրջանում, այլ անհատի անձնական դրամատիկ ժամանակային տիրույթում: Վերջիվերջո, ըստ Ժընեի՝ դրաման, այսինքն՝ թատերական գործողությունը, չպետք է ներկայացնի ամեն բան, բայց «դրամայի ստեղծման համար սկզբնակետ կարող է հանդիսանալ ցանկացած տեսանելի և ոչ տեսանելի իրադարձություն, որը մենք ապրել ենք, կրակը, որը մենք զգացել ենք, և որը կարող ենք հանգցնել՝ միայն էլ ավելի բորբոքելով այն»¹⁴⁹: Այսպիսով, որպեսզի կրակը հանգչի, պետք է բորբոքել այն: Պետք է նաև, որ «չարը պայթի բեմի վրա»: «[...] խոսքը չի վերաբերում մաքրագործմանը, քանի որ այրվածքը մնում է, այլ իմացությանը, որն անցյալից դեպի ապագա մի գլխապտույտ և չընդհատվող շարժընթացով անցնում է «իրական» աշխարհի սահմաններից անդին»¹⁵⁰: Ընդ որում այս ճանաչողությունը կարեկցանք չի առաջացնում և չի մաքրագործում, ընդհակառակը, աններդաշնակությունը խաթարում է մարդկային հոգու անդորրը: Բեռնար Դորը գրում

¹⁴⁸ Genet J., Oeuvres complètes, t. 5, «Le Funambule», Paris, Gallimard, 1979, p. 18.

¹⁴⁹ Genet J., « L'Étrange mot d'... », dans Oeuvres Complètes, t. IV, Paris, Gallimard, 1968, p. 21.

¹⁵⁰ Hubert M.-C., L'Esthétique et Jean Genet, Sedes, Paris, 1996, 207 p.

է. «Նա (Ժընե) թույլ չի տալիս նրան (հանդիսատեսին) լինել ամբողջովին հանգիստ»¹⁵¹: Ռոժե Բլենին գրած նամակներից մեկում Ժընեն ասում. « «Շերտավարագույրներ» պիեսը գրելիս իմ նպատակը եղել է «մասնատել» հանդիսատեսին, այլ ոչ թե հանգստացնել»¹⁵²:

Այսպիսով, Ժան Ժընեի էսթետիկան պարզագույն հարցադրումներ չի առաջարկում: Նա, ով ցույց է տալիս սարսափը՝ բացառելով կարեկցանքը, անկասկած, հետաքրքրում է հանդիսատեսին: Եվ եթե պիեսը հաջողված է, եթե դերասանների խաղը բարձրակարգ է և եթե տեղի է ունեցել բառ (հեղինակ), ձայն (դերասան), հանդիսատես հանդիպումը, ապա միայն այս դեպքում մենք ներկա կլինենք փրկարար, բայց ոչ մաքրագործող թատերական էֆեկտի: Ժընեն կարծում է, որ հանդիսատեսը, դիտելով ներկայացումը, չի փոխի իր տեսակետները, չի մաքրագործվի, այլ, վերապրելով պիեսի տգեղ և շոկային տեսարանները, կբարձրանա նրա ինքնագիտակցությունը, հետևաբար կփրկվի տգիտությունից:

Ա.Արտոն չկարողացավ ստեղծել այն թատրոնը, որի մասին այդքան գրում էր և երազում՝ թատրոն, որում կմիավորվեին կյանքն ու արվեստը: Նրա գաղափարները և էսթետիկ տեսակետները նոր թատրոնի մասին արտացոլվեցին Ժան Ժընեի ծիսական ներկայացումներում, որոնցում ծեսը, Ժեստերը, արտառոց գրիմն ու բեմական հագուստը պիեսի սյուժեի հիմնական տարրերն են, իսկ դաժանությունը, որի մասին այդքան խոսում էր Ա. Արտոն, Ժընեի մոտ վերափոխված է չարիքի, ընդ որում՝ չարիքը կյանքից անբաժանելի է. որքան ակտիվ է կյանքը, այնքան ավելի շատ չարիք կա դրանում:

Ըստ էության, այս արվեստագետները վերասահմանեցին այն թեզը, որ արվեստը բարոյական է, եթե սովորեցնում է գեղեցիկ և ճիշտ ապրել:

¹⁵¹ Dort B., Le théâtre: une féerie sans réplique // Magazine Littéraire N° 313, 1993, p. 50.

¹⁵² Genet J., Les Paravents, Paris, Gallimard, 2002, p. 35.

ԺԱՆ ԺԸՆԵԻ ԴՐԱՄԱՏՈՒՐԳԻԱՅԻ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

**2.1. Ծիսական խաղը՝ պատրանքի և իրականության սահմանագծին
«Աղախինները» պիեսում**

Ժան Ժընեի ամենավաղ շրջանի պիեսներից մեզ են հասել միայն «Աղախինները» և «Բարձր հսկողությունը» պիեսները: Առաջինը բեմադրվել է «Աղախինները» պիեսը:

Ըստ Ժընեի մտերիմ ընկեր, գրող Ֆ. Սանտենի վկայության՝ 1943 թ. Ժընեն գրել էր մի պիես՝ տասներկու կերպարներով, որի վերնագիրը՝ «Աղախինները», հուշել էր ինքը, բայց այս տարբերակը չի գտնվել: Գոյություն ունի մի ձեռագիր՝ թվագրված 1946թ. հուլիս, գրված Կաննում, որն ունի չորս գործողություն և վեց գործող անձ: Տիտղոսաթղթի վրա կապույտ գրիչով գրված է. ««Աղախինները» երկու գործողությամբ պիես՝ առաջին տարբերակ»: Հակառակ գրվածի՝ այս ձեռագիր պիեսում կա չորս գործողություն, իսկ վերջին գործողությունն ունի երկու տարբերակ: Տարբեր գույնի թանաքներով արված են որոշ ուղղումներ և ավելացումներ: Ձեռագրի երկրորդ էջում վեց գործող անձանց ցուցակ է՝ տիկինը, տիկնոջ սիրեկանը, Քլերը, Սոլանժը, կաթնավաճառը և ոստիկանապետը: Պիեսի չորս գործողությունները կատարվում են են տիկնոջ ննջասենյակում, ձեղնահարկում, որտեղ քնում են աղախինները, աստիճանահարթակում, որը տանում է տիկնոջ բնակարանի ձեղնահարկ, խոհանոցում, կրկին տիկնոջ ննջասենյակում¹⁵³:

Պիեսը սկսվում է Քլերի և Սոլանժի ծիսակարգով և խոհանոցային ձեռնոցների ակնարկով, բայց շուտով Տիկինը և Պարոնը վերադառնում են: Պարոնը Տիկնոջ ամուսինը չէ, այլ սիրեկանը: Աղախինները Պարոնի կնոջը տեղեկացրել են նրանց սիրային կապի մասին: Պարոնը կասկածում է աղախիններին, քանի որ Տիկնոջ ննջասենյակից անհետացել են իրենց սիրային նամակները: Աղախինները վախենում են, որ Պարոնը կբացահայտի իրենց դավաճանությունը, ուստի որոշում են սպանել

153 Chevallier Y., En voilà du propre!: Jean Genet et Les Bonnes, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 24.

Անդրադառնում են պիեսի առաջին տարբերակին, քանի որ այն բազմիցս բեմադրվել է նաև այս տարբերակով: Լուի Ժուվեի առաջարկով վերամշակված տարբերակը ավելի շուտ հիշեցնում է արսուրդի դրամատուրգների պիեսները:

Տիկնոջը: Մի կարճ տեսարանում կաթնավաճառը, հեգնանքով խոսելով աղախինների մասին մի կնոջ հետ, որի միայն ձայնն ենք լսում, ներս է մտնում պատուհանից: Կաթնավաճառը փորձում է գայթակղել, հետո թողնել աղախիններին: Վերջին գործողության ժամանակ հայտնվում են Պարոնն ու Տիկինը: Նրանց զրույցից հասկանում ենք, որ Սուլանժը ձերբակալված է: Տիկինը Քլերին գտել է փոված լինոլիումի վրա՝ իր շրջագգեստներից մեկը հագին: Նրան խեղդամահ է արել Սուլանժը՝ սպասք լվանալու ռետինե ձեռնոցներով: Ոստիկանապետը աղախինների սենյակում գտել է արտաթորանքի հետքերով աղտոտված նամակներով լի արկղիկը: Նա Տիկնոջը և Պարոնին տեղեկացնում է, որ պահում է նամակները, որպեսզի հետևի Սուլանժի պահվածքին: Ներս է մտնում Սուլանժը և սկսում է փնտրել ինչ-որ բան, որ իրեն է պատկանում: Նա հարցնում է ոստիկանապետին. «Արդյո՞ք Քլերը գեղեցիկ թաղում կունենա»: «Այո՛, իհարկե», - մեղմորեն պատասխանում է ոստիկանապետը: Սուլանժը հայտարարում է, որ այլևս պատկանում է հանցագործների աշխարհին և ոստիկանությանը: Վերցնում է Տիկնոջ պահարանից փայտե արկղիկը և հեռանում է ոստիկանապետի հետ: «Պարոնը թեքվում և համբուրում է Տիկնոջը, ինչպես կինոյում»¹⁵⁴, - գրում է Ժընեն:

Քննադատները նշում են այս պիեսի ծագման մի քանի տարբերակ: Առաջինը՝ 1933թ. փետրվարի 2-ին, Պապեն քույրերի՝ առանց որևէ լուրջ պատճառի և հիմնավորման իրենց տիկնոջ և նրա դստեր ծիսական սպանությունն էր: Այս քրեական գործը ժամանակին մեծ աղմուկ էր հանել և գրավել շատ մտավորականների ուշադրությունը այդ թվում՝ Ժընեի, Կոկտոյի, իսկ հայտնի հոգեվերլուծաբան Ժակ Լականը հանդես եկավ նրանց պաշտպանի դերում՝ հայտարարելով, որ քույրերը տառապում են հատուկ տեսակի հոգեկան հիվանդությամբ:

«Աղախինները» պիեսը նմանեցնում են նաև Կոկտոյի «Աղախին Աննան» երգի հերոսուհուն: Պիեսի սյուժեի և երգի տեքստի նմանությունները իսկապես ակնհայտ են՝ հանգստացնող թուրմ, պատշգամբ, հուղարկավորություն ...

«Օրիորդ Աննաբել Լի,

Անկասկած, դուք շատ սիրալիր էիք, շատ գեղեցիկ, նույնիսկ շատ բարի,

¹⁵⁴ Genet J., Les Bonnes, "Préface", Paris, Gallimard, 2001, p. X.

Ձեզ ծաղիկներ էին բերում, ինչպես խորանին

[...] Իմ փոքրիկ Աննա, ինձ տասը կաթիլ լցրեք, տասը կաթիլ, ո՛չ ավել:

- Ես ամբողջը կլցնեմ : Ես մարդասպանություն կգործեմ:

[...] Ա՛խ, այս պատմությունն ինձ զգվեցնում է,

Մի օր ես վերջ կտամ կյանքիս՝ պատշգամբից նետվելով»¹⁵⁵:

(տողացի թարգմանությունը՝ Լ. Բարիկյան)

Կարծիք կա, որ այս երգի ազդեցությամբ էլ ժընեռն գրել է իր «Աղախինները» պիեսը՝ յուրօրինակ հանգուցալուծմամբ՝ ինքնասպանությամբ: Այս վերջաբանը հուշել է Կոկտոն: Վերջինս էլ ներկայացնում է ժընեռնի հայտնի բեմադրիչ Լուի ժուվեին, որը բեմադրել էր նաև Կոկտոյի «Դժոխքային մեքենա» պիեսը: Լ. ժուվեն համաձայնում է բեմադրել պիեսը, եթե ժընեռն կրճատի տեքստը՝ չորս գործողությունները դարձնելով մեկ արարով պիես: Առաջարկում է նաև, որ պիեսի գործողությունները տեղի ունենան տիկնոջ ննջասենյակում, քանի որ դա հեշտ կլինի թե՛ բեմադրման տեսանկյունից և թե՛ ճիշտ կընկալվի հանդիսատեսի կողմից: « «Աղախինները» պիեսը անմշակ էր, երբ այն տվեցի Լուի ժուվեին: Ես նրա խորհրդով վերամշակեցի պիեսը, իսկ ավարտը մտածեց ժ. Կոկտոն: [...] կարծում եմ, որ այդ դիտողությունների մեծ մասը ճիշտ էր, թեպետ բեմադրությունը ինձ դուր չեկավ»¹⁵⁶:

Լուի ժուվեի առաջարկներով վերամշակված այս տարբերակը անսպասելիորեն համապատասխանում է դասական ողբերգության պահանջներին: Մեկ գործողությամբ պիեսը կարելի է պայմանականորեն բաժանել հինգ մասի, որոնք համապատասխանում են դասական դրամայի հինգ արարներին¹⁵⁷: Գործողությունը սկսվում է երեկոյան և ավարտվում է մինչև կեսօր, գործողության վայրը Տիկնոջ ննջասենյակն է, որը հիշեցնում է զոհարան կամ սրբավայր, որտեղ աղախիններն ամեն երեկո խաղում են իրենց ծիսական կործանարար խաղերը:

¹⁵⁵ Genet J., Les Bonnes, Paris, Editions «Gallimard», 2001, p. III.

¹⁵⁶ Genet J., Les Bonnes, "Préface", Paris, Gallimard, 2001, p. XII.

¹⁵⁷ Տե՛ս Genet J., Les Bonnes, "Préface", Paris, Gallimard, 2001, p. XV.

Միշել Կորվենը համաձայն չէ այս որակման հետ, քանի որ ժընեռնի պիեսների սյուժետային զարգացումը շրջափոխային է և չի համապատասխանում դասական դրամայի սյուժետային գծային զարգացմանը:

Առաջին արարը սկսվում է բեմի վարագույրը բարձրանալուն պես: Լյուդովիկոս 15-րդի ոճով կահավորված ննջասենյակում բարձրաշխարհիկ Տիկինը զբաղված է իր արդուզարդով: Նրան օգնում է աղախինը, որին Տիկինն անվանում է Քլեր, շտապեցնում է կոպտորեն, ապա մեղադրում է կաթնավաճառի հետ անօրինական կապերի մեջ: Ակնհայտ է, որ երկուսն էլ անթաքույց հեգնում են մեկմեկու, իսկ ննջասենյակում արհեստական և չափից դուրս գրգռված մթնոլորտ է տիրում: Տիրուհու սիրեկանը մեղադրվում է գողության մեջ, նրան մատնել են, բանտարկված է ինչ-որ մեկի անանուն նամակի մեղադրանքների հիման վրա: Տիրուհին ցանկանում է ուղեկցել իր սիրեկանին տաժանավայրից տաժանավայր՝ հասնել Գվիանա: Նա ցանկանում է գեղեցիկ լինել նույնիսկ սգալիս, բայց հնչում է փոխադարձ մեղադրանքը. «Այս Պարոնը սոսկ մի թշվառ գող էր, իսկ դուք[...]»: Տիկինը վրդովվում է իր աղախնի համարձակությունից, ապտակում է Քլերին: «Իմ շնորհիվ է, որ դու կաս, և դու ինձ արհամարհո՞ւմ ես: Դու չես կարող իմանալ՝ որքան ծանր է Տիկին լինել, Քլեր [...]: Բայց ես բարի եմ, բայց ես գեղեցիկ եմ, և ես քեզ արհամարհում եմ»¹⁵⁸: Քլերը զայրացած՝ նախ թքում է տիկնոջ զգեստի վրա, ապա փորձում է խեղդել նրան: Տիկինը սարսափած ընկրկում է՝ փորձելով պաշտպանվել: Մի պահ թվում է, թե պիեսը աղախինների ստրկացման, շահագործման մասին է, քանզի սոցիալական կոնֆլիկտը ակնհայտ է, բայց ժընեյն մեզ ծուղակն է գցում: Հանկարծ հնչում է զարթուցիչի ձայնը և մեկ ականթարթում պատրանքն անհետանում է: «Երկու դերասանուհիները մոտենում են իրար և ականջ դնում՝ հուզված և սեղմված իրար»¹⁵⁹: Տիկինը ամենևին էլ տիրուհին չէ, այլ քույրերից մեկը՝ Քլերը, իսկ Քլերը ամենևին էլ Քլերը չէ, այլ Սոլանժը: Քլերը խաղում է Տիկնոջ դերը և իր քրոջ՝ Սոլանժի հետ վարվում է նրա ձևով: Քույրերը իրենց նվաստացած և ստրկացած են զգում:

Երկրորդ արարը սկսվում է, երբ զարթուցիչի զանգը ընդհատում է կեղծ տիրուհու երևակայական խեղդամահը, և աղախինները վերադառնում են իրենց կարգավիճակին, նողկալի իրականությանը. «[...] հիմա, դու կարող ես քեզ նմանվել: Ընդունի՛ր կրկին քո տեսքը: Դե, Քլե՛ր, դարձիր կրկին իմ քույրը [...]»¹⁶⁰: Հետևում են

¹⁵⁸ Genet J., Les Bonnes, Paris, Gallimard, 2001, p. 27.

¹⁵⁹ Նույն տեղում, էջ 32:

¹⁶⁰ Նույն տեղում, էջ 34:

բացատրություններն ու փոխադարձ հանդիմանությունները: Նրանք բացահայտում են իրենց ատելությունը Տիկնոջ նկատմամբ: Այդ նրանք են մատնել Տիկնոջ սիրեկանին ուստիկանությանը՝ գրելով անստորագիր նամակներ և մեղադրելով գողության մեջ, քանի որ նրանք միաժամանակ խանդում և նախանձում են Տիկնոջը և ցանկանում վրեժխնդիր լինել նրանից՝ իրենց բազմիցս ստորացնելու համար. «Տիկինը մեզ պատմում է Պարոնի մասին՝ մեզ տակնուվրա անելու համար»¹⁶¹: Խոսում են հանցագործ և աքսորված սիրեկանին դեպի տաժանավայր ուղեկցելու գայթակղության մասին: Քննարկում են Տիկնոջը խեղդելու ծիսական անավարտ խաղերը: Իմանում ենք նաև, որ աղախիներն անձնատուր են լինում այս խաղին ամեն երեկո՝ փոխելով իրենց դերերը, որն էլ պիեսին տալիս է շրջափուլային բնութագիր: Դատելով աղախիների մեկնաբանություններից (թեև դժվար է պատկերացնել)՝ խաղն այնքան կատարյալ է ուրվագծված, որ զարթուցիչի զանգը հնչում և ստիպում է քույրերին կանգ առնել մահացու ժեստի ճիշտ պահին: Այնուամենայնիվ, որտեղի՞ց է ծագում աղախիների ցանկությունը՝ սպանելու իրենց Տիկնոջը: Անկասկած նրանց ապրելաձևը ստրկական է, ինչում բազմիցս համոզվում ենք: «Այս երկու աղախիները պոռնիկներ չեն: Նրանք մեծացել և մաշվել են Տիկնոջ գգվանքի մեջ: [...] նրանք ամեն երեկո [...] և պարպում՝ մեկը մյուսի վրա, Տիկնոջ հանդեպ իրենց ատելությունը»¹⁶²: Կարծես թե աղախիները չեն պատկանում իրենք իրենց, այլ վերածվել են Տիկնոջ համար օգտակար իրերի: Այս սոցիալական նվաստացնող իրավիճակն էլ ստիպում է նրանց ըմբոստանալ, ընդվզել: Աղախիները որքան էլ քնքշանքով լցված լինեն միմյանց հանդեպ, այնուամենայնիվ բազմաթիվ առումներով մրցակիցներ են: Նրանք մեկմեկու մեղադրում են կաթնավաճառով տարվելու և նրան «խելքահան անելու» համար: Քույրերը նախանձկոտ մրցակցություն են դրսևորում նաև Տիկնոջ բարեհաճությունը գրավելու և նրա ժառանգությանը արժանանալու համար, բայց «նա մեզ սիրում է: [...] Սիրում է մեզ, ինչպես իր բազկաթոռները: [...] ինչպես իր զուգարանի վարդագույն հախճապակին: Ինչպես իր բիդեն»¹⁶³: Տիկնոջ հակասական պահվածքը՝ բարեսրտությունն ու արհամարհանքը, գովեստներն ու չափն անցնող անարգանքները՝

¹⁶¹ Genet J., *Les Bonnes*, Paris, Gallimard, 2001, p. 91.

¹⁶² Նույն տեղում, էջ 9-10

¹⁶³ Նույն տեղում, էջ 40:

քողարկված «անտարբեր մեծահոգության» ներքո, ստիպում են աղախիններին միավորվել նրա դեմ: Նրանց զգվանք է պատճառում իրենց տիրուհու մեծահոգի, նրբագեղ և բարձրաշխարհիկ տիկին ներկայանալու ցանկությունը: «[...] քանի որ նա մեզ միշտ շփոթում է: Տիկինը պարուրում է մեզ իր բարությամբ: Նա մեզ տալիս է փոքրիկ իրեր, որոնք այլևս անհրաժեշտ չեն իրեն: [...] Այսպես, Տիկինը մեզ սպանում է իր քնքշությամբ: Իր բարությամբ Տիկինը թունավորում է մեզ: [...] Երբեմն էլ քաղցրավենիք է տալիս: Նա թոշնած ծաղիկներով ողողում է մեզ»¹⁶⁴: Սա միևնույն ժամանակ և՛ դժգոհություն, և՛ ատելություն է առաջացնում, բայց և շատ հաճելի է: Նրանք գիտեն, որ անկարող են ազատագրվել, ամուր կապերով կապված են Տիկնոջը: Տիկինն ապրում է նրանց մեջ, իրենք էլ վերածվել են Տիկնոջ էությամբ աղախինների, ինչն էլ ձևափոխվում է ամենօրյա խաղի՝ ծիսակարգի, որն էլ հենց նրանց հասցնում է օտարման և խանգարման: «Հեշտ է լինել բարի և ժպտերես, և քնքուշ: Երբ գեղեցիկ ես ու հարունս: Բայց բարի լինե՛լ, երբ աղախին ես: [...] Մեր ժեստերը՝ ջնջոցով, նրբագեղ են»¹⁶⁵: Խաղի մեջ մտնելիս աղախինները արտահայտում են տարբեր խառնվածքներ և զգացողություններ: Քլերը խաղի մեջ մտնում է հրամայող կտրուկ շեշտ, մինչդեռ դուրս գալով՝ նա լացում և ծիծաղում է նյարդայնացած, հոգնած է ու երկյուղած: Սոլանժի բերանից թափվում է ատելությունը՝ դաժան, բռնի և ագրեսիվ: Նա դրանից ուժասպառ է լինում և խաղի վերջում վհատվում, թևաթափ է լինում, կարոտով և թախիծով է լցվում Տիկնոջ հանդեպ: Քույրերը միմյանց համար իրենց թշվառության և անկման ճշգրիտ հայելին են: Եվ հատկանշականն այն է, որ նրանք սկսում են իշխել մեկը մյուսին: Աղախինները ընկնում են թակարդը: Նրանք յուրացնում են Տիկնոջ արհամարհական վերաբերմունքը: Սոլանժը՝ քույրերից ավագը, գիտակցում է այդ վտանգը, քանի որ նա հաստատում է. «Ստրուկը [...] չի սիրում ստրուկին: [...] եթե այլևս հարկ չլինի թքել ինչ-որ մեկի վրա, ով ինձ կանչում է Քլեր, թուքումուրս ինձ կխեղդի»¹⁶⁶: Ներկա ենք լինում նաև քույրերի փոխադարձ սիրո և ատելության տեսարանին:

«Քլեր - Չեմ կարողանում տանել մեր այս նմանությունը:

¹⁶⁴ Genet J., Les Bonnes, Paris, Gallimard, 2001, p. 87-90.

¹⁶⁵ Նույն տեղում, էջ 41:

¹⁶⁶ Նույն տեղում:

Սոլանժ - Կուզենայի քեզ օգնել: Կուզենայի քեզ մխիթարել, բայց գիտեմ, որ ես նողկանք եմ պատճառում քեզ: Զգվանք եմ առաջացնում քո մեջ: Ես դա գիտեմ, քանի որ դու էլ իմ մեջ ես նողկանք առաջացնում: Զգվանքով միմյանց սիրելը փոխադարձ սեր չէ»¹⁶⁷:

Հետզհետե հասկանում ենք, որ Տիկինը ընդամենը պատրվակ է: Շիկացած ատելությունը ուղղված է ոչ այնքան Տիկնոջը, որքան իրենց ստրկացված էությանն ու գոյությանը.

«Քլեր - Երբ մենք միասին կատարում ենք արարողությունը, ես պաշտպանում եմ վիզս: Դու ինձ ես նշան բռնում Տիկնոջ միջոցով, ես ինձ զգում եմ վտանգի մեջ:

Սոլանժ - Այո, ես փորձել եմ: Ես ուզեցել եմ քեզ փրկել: Այլևս չէի կարողանում: Ես շնչահեղձ էի լինում, երբ տեսնում էի քեզ խեղդվելիս, կարմրելիս, կանաչելիս, քայքայվելիս այդ կնոջ դառնությունից և սիրալիրությունից»¹⁶⁸:

Կրկին՝ ծուղակ: Ժընեմ՝ այնքան վարպետորեն է միաձուլում աղախինների խաթարված հոգեկան աշխարհին ու ֆանտազիաները, իրականությունն ու ծիսական խաղը, որ փոխում է պիեսի սոցիալական ուղղվածությունը՝ բարձրացնելով այն փիլիսոփայական մակարդակի: Այդ է վկայում նաև Ժընեի խայթող ակնարկը «Ինչպես խաղալ «Աղախինները» պիեսում. «Մի բան պիտի հստակ արձանագրվի. խոսքն այստեղ ճառաների ճակատագրի պաշտպանության ճառի մասին չէ: Ենթադրում եմ, որ գոյություն ունի տնային սպասավորների արհմիություն՝ ինչը մեզ չի վերաբերում»¹⁶⁹:

Երրորդ արարը սկսվում է, երբ կրկին հնչում է զանգի ձայնը, բայց այս անգամ ... հեռախոսի: Այդ Պարոնն է, որին դատավորն ազատ է արձակել, և նա սպասում է տիկնոջը Բիլբոկե կաբարեում: Պարոնի հեռախոսազանգը մի հարվածով փլուզում է բավականին մանկամտորեն սարքված ինտրիգը, ինչը, աղախինների կարծիքով, կատարյալ էր մտածված: Ժամանակավոր ազատությունը թույլ կտա Պարոնին բացահայտել և պատժել իրեն մատնողներին: Այս ճնշող վտանգը ստիպում է ողորմելի մատնիչներին լքել երևակայական խաղը և փորձել իրականում թունավորել Տիկնոջը՝ լորենու թեյի մեջ գցելով գարդենալի տասը հաբ: Մահափորձի պատրաստությունները

¹⁶⁷ Genet J., Les Bonnes, Paris, Gallimard, 2001, p. 58.

¹⁶⁸ Նույն տեղում, էջ 48-49:

¹⁶⁹ Նույն տեղում, էջ 12:

վերջացնելուն պես նրանց զոհը վերադառնում է: Նա ներս է մտնում ծիծաղելով և հոգնած, ասում է, որ հավատում է Պարոնի անմեղությանը և նոր կյանք է ուզում սկսել իր աղախինների հետ՝ գյուղում: Տառապանքը Տիրուհուն ավելի է գեղեցկացրել: «Դուք համարյա իմ դուստրերն եք: Ես կփայփայեմ ձեզ: Եվ ավելի ուշ ես ձեզ կթողնեմ այն ամենը, ինչը որ ունեմ: Միայն իմ հին զգեստներով դուք կհագնվեք իշխանուհու նման»¹⁷⁰:

Տիկինը իր գալուստով ստիպում է աղախիններին հանել իրենց Քլեր-Տիկին, Սոլանժ-Քլեր դիմակները՝ վերադառնալով աղախնի իրենց վիճակին, այս անգամ խաղալ կեղծ հնազանդություն, կեղծ քնքշություն, կեղծ երախտագիտություն...: Տիկինն ապրում է սիրեկանների հաշվին, անկասկած եսասեր է և թեթևամիտ, ծիծաղելու աստիճան ռոմանտիկ է թվում: Նա անընդհատ խոսում է, որ ցույց տա, թե որքան վշտացած ու խոցելի է: Անգամ աղախինների հոգատար վերաբերմունքը չի կարող ցրել նրա հուսահատությունը: Ժընեն մեզ է ներկայացնում բարձրաշխարհիկ կնոջ աղքատ ու ճղճիմ ներաշխարհը: Սին ու կեղծ է անգամ նրա սերը: Իր անհեթեթ սնապարծությամբ շատ մոտ է աղախիններին: Նա ևս երազում է մարմնավորել սիրատոջոր ու հավատարիմ կնոջ կերպար, որը տաժանավայր է մեկնում՝ հետևելով իր սիրեկանին: Պարզվում է, որ Տիկինը և աղախինները տարված են «Դետեկտիվ» ամսագրի ընթերցումներով: (Ժընեն չի կարողանում զսպել իրեն և չնշել այս ամսագիրը, որում մանրամասն լուսաբանվել էր Պապեն քույրերի՝ իրենց տիկնոջ սպանությունն ու դատավարության ընթացքը:) Ժընեն զավեշտալի սարկազմով «աճուրդի» է հանում Տիկնոջ թանկարժեք զգեստները, որոնք նրա համար կարում է Լանվենը («Աղախինները» պիեսի զգեստների մոդելավորողը). «Ձեր բախտը բերել է, դուք զգեստներ եք ստանում: Ես, եթե ուզենամ, պիտի գնեմ: Բայց ես կպատվիրեմ ավելի շքեղ հագուստներ, որ Պարոնի համար պահվող սուգն էլ ավելի փառահեղ լինի»¹⁷¹: Աղախինների գրույցներից հասկանում ենք, որ Տիկինն ունի մեծ բնակարան՝ Լյուդովիկոս 15-րդի ռոճով կահավորված շքեղ ննջասենյակ, խոհանոց, լողասենյակ, սպասուհիների սենյակ ձեղնահարկում, անձնական տնային աշխատողների անձնակազմ՝ խոհարարուհի, սպասավոր և երկու աղախին: Թեև ասում է, որ

¹⁷⁰ Genet J., Les Bonnes, Paris, Gallimard, 2001, p. 74.

¹⁷¹ Նույն տեղում, էջ 79:

խոհանոցն օտար է իրեն, բայց ինքն է հսկում տանը կատարվող աշխատանքները և ամեն օր ստուգում է օրվա հաշիվները՝ վերաձվելով քաղքենի տիկնոջ. «Տու՛ր ինձ սրբիչը: Տու՛ր ինձ սեղմիչները: Սո՛խը մաքրիր: Քերի՛ր-մաքրի՛ր գազարը: Ապակիները լվա: Ա՛հ: Մոռացա՛: Փակի՛ր ծորակը»¹⁷²:

Տարօրինակ է՝ ի՞նչի համար է խոհարարուհին, երբ խոհանոցը տնօրինում են աղախինները և ի՞նչն է ստիպում տիրուհուն խուսափել խոհանոցից: «Ճիշտ է, որ խոհանոցը ինձ համար մի քիչ օտար է: [...] դա ձեր կալվածքն է: Դուք էլ նրա տիրուհիներն եք»¹⁷³: Պատճառը այն է, որ տիրուհին խոհանոցն ու ձեղնահարկը ասոցացնում է տհաճ, զգվելի հոտերի հետ, որոնք էլ լցվում են ողջ տնով մեկ: Աղախինները, որոնք անբաժանելի են խոհանոցից և գիշերում են ձեղնահարկում այդ տհաճ «բուրմունքներից» մեկն են: Ժընեն Տիկնոջ շուրթերից հնչող նրբագեղ խայթոցների միջոցով աղախիններին համեմատում է հասարակության ամենացածր խավի ներկայացուցիչների հետ: «[...] գիտեմ՝ նրանց անհրաժեշտությունը կա, ինչպես գերեզմանափորների, աղբահանների, ոստիկանների: Այնուամենայնիվ, այս «բարձր հասարակությունից» գարշահոտ է բուրում»¹⁷⁴: Գարշահոտ, որը խառնվում է թառամող ծաղիկների մահվան հոտի հետ: Պիեսի սկզբում Քլերը Տիկնոջ դերը խաղալիս ասում է. «Աննպատակ ծանրաբեռնված է ննջարանը: Չափազանց շատ ծաղիկ կա: Սա մահացու է»¹⁷⁵: Այս միտքը, որ Տիկինը վերարտադրում է այժմ ուրիշ բառերով, բայց կարծես թե ներքին մղումով. «Մի գեղեցիկ օր ես կփռվեմ մեռած՝ ձեր ծաղիկների տակ: [...] քանի որ մի քանի օր է արդեն, որ դուք թաղման ծաղիկներ եք դիզում իմ ննջարանում»¹⁷⁶: Թեև Տիկինը հուզված է և լրենու թեյը նրան կհանգստացներ, բայց պատահականություն է, թե նախախնամություն, Քլերին այդպես էլ չի հաջողվում համոզել նրան խմել թունավորված թեյը, փոխարենը Տիկինը հայտնաբերում է, որ հեռախոսափողը սեղանի վրա է դրված, իմանում է Պարոնի ժամանակավոր ազատության մասին: Եթե սկզբում Տիկինը հուսալքված ու անճարակ մեկն է, որը թույլ է տալիս աղախիններին խորհուրդներ տալ իրեն, ապա այժմ նա իսկական Տիրուհի է,

¹⁷² Genet J., Les Bonnes, Paris, Gallimard, 2001, p.59.

¹⁷³ Նույն տեղում, էջ 87:

¹⁷⁴ Նույն տեղում, էջ 100:

¹⁷⁵ Նույն տեղում, էջ 18:

¹⁷⁶ Նույն տեղում, էջ 66:

որը կարող է ձևացնել և կասկածամիտ է, որին պետք է սիրաշահել, ով հստակ և կտրուկ նկատողություններ է անում « [...] ո՞վ է տեղաշարժել բանալին [...] բայց այս զարթուցիչը: Ի՞նչ գործ ունի այստեղ: Լորենին: Լցված տոնական սպասքի մեջ: Եվ ի՞նչպիսի հանդիսության համար [...] ինչ հարգա՞նք, ինչ հարգա՞նք ու անփութություն: (Ձեռքը տանում է կահույքի վրայով:) Դուք դրանց վրա վարդեր եք դնում, բայց երբեք կահույքի փոշին չեք վերցնում»¹⁷⁷: Տիկնոջը թունավորելու փորձը՝ նույնպես ձախողվում է: Տիկինը շտապում է միանալ Պարոնին:

Չորրորդ արարը սկսվում է, երբ դուռը աղմուկով փակվում է Տիկնոջ հետևից: Աղախինները վիատված են, կրկին մեղադրում են մեկը մյուսին ձախողակ և վախկոտ լինելու մեջ, վերջապես հասկանում են, որ անկարող են դիմել որևէ իրական գործողության՝ փախչել, քել իրենց համար այդքան ատելի խոհանոցը. չափից ավելի են գոյատևել խոհանոցում, և այժմ դրսի աշխարհը սարսափեցնում է նրանց: Աղախիններին մնում է մեկ ելք՝ կրկին վերադառնալ ծիսական խաղերին: «Հնարավոր է, որ պիեսը վերադառնում է իր իսկ սկզբին: [...] թող դերասանները խաղան: Չափազանցված»¹⁷⁸, - մեկնաբանում է Ժընեն: Քլերը Տիկնոջ մեկնումից հետո վերականգնում է իրենց համար կենսական դարձած ծիսական խաղը: Սոլանժին կրկին դրդում է պատրանքների՝ ընդհուպ մարդասպանության՝ կրկին հագնելով սպիտակ զգեստը: Սոլանժը ցանկանում է, որ փախչեն, բայց Քլերը համառորեն շարունակում է խաղը՝ ապահովելով խաղի շարունակությունն անարգանքներով ու ծաղրուծանակով: «Ատում եմ ծառաներին: Ատում եմ նրանց գարշելի և ստոր տեսակը: Դուք մեր ծուռ հայելին եք, մեր սողանցքը, մեր թերմացքը»¹⁷⁹: Սոլանժին տիրում է ցասումը, և եթե չլինեք նրա ցասկոտ մենախոսությունը, ապա կդիմեր իրական գործողության: «Թո՛ղ խոսեմ, թո՛ղ որ դատարկվեմ» և իսկապես Սոլանժը դատարկվում է, բայց երևակայության մեջ, որտեղ խաղում է մեն-մենակ մի ամբողջ ներկայացում՝ իր քրոջ-Տիկնոջ մահը և իր դատապարտումը: Այս հայտնի մենախոսությունը, որը անվանում են Սոլանժի թատրոն (ներկայացում ներկայացման մեջ) բարդ է և հարուստ: Սոլանժը հարձակվում և ոտնակոխ է անում երևակայական Քլեր-Տիկնոջը: Քլերը սարսափից

¹⁷⁷ Genet J., Les Bonnes, Paris, Gallimard, 2001, p. 86-88.

¹⁷⁸ Նույն տեղում, էջ 65:

¹⁷⁹ Նույն տեղում, էջ 100:

ճշում, օգնություն է կանչում, ապա պագած է մնում մի անկյունում, իսկ Սոլանժը նրա ճիչը վերագրում է Տիկնոջը: Ինչ-որ մոգական զորությամբ «սպանելով Քլեր-Տիկնոջը՝ ընկնում է մոլեգին զառանցանքի գիրկը: «Վերջապե՛ս: Տիկինը մեռա՛ծ է, փոված լինոլեումի վրա [...] խոհանոցի ձեռնոցներով խեղդամահ արված»¹⁸⁰:

Սոլանժը վերածվում է սգո արարողության դերասանուհու, որը խառնում է անցյալը, ներկան և ապագան: Մեկ ցատկով հայտնվելով ապագայում՝ Սոլանժը դիմում է Տիկնոջը, որը սգո արարողության առիթով սև զգեստ է հագել և գերեզմանոցի մուտքի մոտ ցավակցություններ է ընդունում՝ որպես մահացածի ընտանիքի անդամ. «Օ՛հ, Տիկին... Ես հավասարվեցի Տիկնոջը և քայլում եմ գլուխս բարձր՝ ինչպես Տիկինը»¹⁸¹: Հետո երեք հոգով մի տեսարան, որտեղ Սոլանժը ասում է, որ հրաժարվում է պատասխանել ոստիկանության տեսուչի հարցերին, դիմում է Տիկնոջը, որպեսզի հայտարարի, որ այլևս նրա շրջազգեստների կարիքը չունի, որովհետև ընտրել է ոճրագործների կարմիր զգեստը՝ Պարոնին, որպեսզի առարկի նրան. «Նա կարծում է, որ ես խե՛նթ եմ: Նա գտնում է, որ աղախինները, բավականին նրբանկատություն պիտի ունենան՝ չնմանակելու Տիկնոջը յուրահատուկ ժեստերը: [...] Բայց ես նվաճել եմ ամենավայրենուն ...»¹⁸²:

Քրոջ մահով Սոլանժը վերջ դրեց իրենց ստրկական վիճակին: Ո՛վ կարող է հիմա իրենց լռեցնել, ո՛վ կարող է ասել, որ աղախին է եղել: Այժմ նա ազատ է, կարմիր զգեստ հագած մի մարդախեղդ անձ, ով այս անգամ գնաց մինչև վերջ, սպանեց իր քրոջը, և դրանով ձեռք բերեց ազատություն, հոգնակի ինքնություն՝ գերազանցություն: «Հիմա մենք օրիորդ Սոլանժ Լըմերսյեն ենք: [...] հայտնի հանցագործ»¹⁸³: Դուրս գալով պատշգամբ և մեջքով կանգնելով դեպի հանդիսատեսը՝ Սոլանժը շարունակում է ներկայացնել իր տեսիլները:

Ստեղծելով պատրանքի տարատեսակ տեսարաններ՝ ժընեն հոգեբանի մեծագույն վարպետությամբ ներկայացնում է Սոլանժի խաթարված հուզական աշխարհը, որը մոտ է խանգարմանը: Այժմ նա հետաքրքիր հոգեվիճակի մեջ է: Նա միաժամանակ և՛ սևեր հագած «թագուհի է, և՛ սպասուհի, ում ուղեկցում են

¹⁸⁰ Genet J., Les Bonnes, Paris, Gallimard, 2001, p. 105.

¹⁸¹ Նույն տեղում:

¹⁸² Նույն տեղում:

¹⁸³ Նույն տեղում, էջ 109:

կառափնարան ապաշխարողներն ու իսպանացի դահիճը, ով սիրո խոսքեր է շնչում ականջին: Նրան ուղեկցում են նույն թաղամասի բոլոր աղախինները, ֆրակ հագած պանդոկապանները, լիվրե հագած ծառաները, կարճ վարտիքով և սպիտակ գուլպաներով սպասավորները: Բոլորը պսակներ են տանում: Սգո թափորը եզրափակում են երկնքի պատվիրակությունները: Կառափնարան բարձրանալու համար Սոլանժը պետք է իջնի գլխավոր սանդուղքներով, ինչը տարօրինակ է: Տարօրինակ է նաև պերճաշուք թաղման մասին Սոլանժի հարցը՝ ի՞նչ, թե Քլերի՞ մահվան մասին է հարցնում: «Ինչքա՞ն ծաղիկներ: Նրա թաղումը գեղեցիկ էր, այնպես չէ՞, Քլեր»¹⁸⁴: Մի պահ խորասուզվելով մտքերի մեջ՝ Սոլանժը կտրուկ շարժումով վեր է կենում բազկաթոռից՝ հայտարարելով, որ ենթարկվում է միայն ոստիկանությանը: Թվում է, թե վե՛րջ, վերջ ծիսական խաղին: Սոլանժը վիատված և ուժասպառ է, բայց Քլերը, ով այս տենդագին մենախոսության ողջ ընթացքում խոհանոցի կողափայտին հենված լսում էր քրոջը, խոսում է Տիկնոջ ծայնով և պահանջում է լրբենու թունավորված թեյը:

Թունավորված թեյը խմելու և ինքնասպան լինելու անսասան որոշումով սկսվում է հինգերորդ արարը, ուրվագծվում է պիեսի ավարտը՝ անսպասելի հանգուցալուծմամբ: Քլերը որոշում է ընդունել և այս մահվան զառանցագին երթում հստակ գիտի՝ ով է ինքը, և ով է իր քույրը՝ Սոլանժը: Նա Սոլանժին անվանում է իր իսկական անունով, այլ ոչ թե Քլեր: Քլերը կրկին տարվում է տաժանավայրի մասին ֆանտազիաներով: «Տաժանավայրը նրանց ազատության հույսն է, որին կհասնեն սպանության գնով: Միանգամայն հասկանալի է՝ սա ժընեի սևեռուն գաղափարն է, այլ ոչ թե աղախինների»¹⁸⁵: Աղախինները շատ լավ գիտակցում են, այս աշխարհում տեղ նվաճելու համար պետք է հաղթահարել խոհանոցի կեցությունը, որտեղ երկար ու ձիգ տարիներ անցել է նրանց իրական, նաև պատրանքներով լի կյանքը ինչը իր հերթին հնարավորություն կտա հասնելու իրենց «դրախտին»՝ տաժանավայրին: Վերջապես նրանք կհայտնվեն իրենց դրախտավայրում, որի դյութիչ պատկերը ստեղծել են ծիսական խաղերի ընթացքում, Սոլանժը՝ ֆիզիկապես, իսկ թունավորված, ինքնասպան Քլերը՝ հոգեպես լինելով իր քրոջ հետ, կդառնան մեկ ամբողջություն:

¹⁸⁴ Genet J., Les Bonnes, Paris, Gallimard, 2001, p. 108.

¹⁸⁵ El Basri A., L'Imaginaire carcéral de Jean Genet, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 29.

«Մենք հասել ենք սահմանագծին, Սոլա՛նժ: Կգնանք մինչև վերջ: Դու կլինես մենակ՝ մեր երկուսի կյանքը ապրելու համար: Քեզ շատ ուժ պետք կլինի: Ոչ ոք չի իմանա տաժանավայրում, որ ես գաղտնի ուղեկցում եմ քեզ: Եվ նամանավանդ, երբ դատապարտված կլինես, չմոռանաս, որ դու ինձ կրում ես քո մեջ: Խնամքո՛վ: Մենք կլինենք գեղեցիկ, ազատ և ուրախ, Սոլա՛նժ»¹⁸⁶: Քլերը ընտրություն է կատարում, վերջ է տալիս իր կյանքին, բայց ենթադրվում է, որ սպանում է նաև Տիկնոջը, որի դերը բազմիցս խաղացել և նույնացել է նրա հետ: Ինքնությունների փոխակերպման միջոցով կրում է նրա դիմակը, իսկ չկատարած սպանության համար պատասխանատվությունը կկրի Սոլանժը՝ իրենց հաղթանակի վկան: Այս վերջին գործողությամբ ենթադրվում է, որ Քլերը հաղթահարում է իրենց ճակատագիրը:

Անողորմ ճակատագրի վճռորոշ դերը ժընե՛ն ներկայացնում է նաև «Բարձր հսկողություն» պիեսում, որը գրել է իր ստեղծագործական ամենավաղ շրջանում (1943թ.)՝ այն անվանելով «Գեղեցկուհու համար»: Այն պատրաստվում էին բեմադրել Ժան Պոլ Սարտրի «Դոնփակ» պիեսի հետ, որի գլխավոր դերերում պետք է խաղային Օլգա Բարբեզան՝ ժընե՛ի առաջին հրատարակչի կինը, Ալբեր Կամյուն և Վանդա Կազակկիչը: Տարօրինակ կերպով այս երկու պիեսների թատերական մտահաղացումները շատ մոտ էին իրար: Ինչևիցե՛ նախագիծը չիրականացավ: Արդեն «Բարձր հսկողություն» վերնագրով պիեսը հրատարակվեց 1947թ., իսկ բեմադրվեց 1949թ. փետրվարի 26-ին: Ժընե՛ն միշտ դժգոհ էր այս պիեսի տեքստից և բազմիցս վերամշակել է այն: 1968թ. նա կտրանակապես արգելում է այն բեմադրել, բայց 1985թ., թեև արդեն հիվանդ էր կոկորդի քաղցկեղով, կրկին անդրադառնում է պիեսին: Նոր տարբերակը լույս է տեսել հետմահու՝ 1988թ., և անմիջապես բեմադրվել Նյու Յորքում:

«Բարձր հսկողություն» պիեսի սյուժեն կառուցված է բանտարկյալների փոխհարաբերությունների վրա, իսկ գործողությունները տեղի են ունենում բանտախցում: Բանտախցի երեք բնակիչները հիացմունքով են խոսում կողքի մահապարտների բանտախցում գտնվող իրենց կուռքի՝ Ձյունիկ մականունով սևամորթի մասին, որը դատապարտված է սպանության համար: Ձյունիկը հանցագործ

¹⁸⁶ Genet J., Les Bonnes, Paris, Gallimard, 2001, p. 105.

աշխարհի հեղինակություններից է: Բանտախցի առաջին բնակիչը՝ Կանաչ աչքը, շատ գեղեցիկ է և նույնպես մարդասպան է, բայց ավելի ցածր աստիճանի: Շատ հավանական է, որ նրան սպանության համար կդատապարտեն մահապատժի. «Ինձ անվանում էին Պաուլո՝ ծաղիկը բերանին: Ո՞վ կա ինձ նման երիտասարդ: Եվ ով կմնար այդքան գեղեցիկ, այդպիսի դժբախտությունից հետո»¹⁸⁷:

Բանտախցի մյուս «բնակիչները»՝ տասնյոթամյա անչափահաս Մորիսը և քսաներեքամյա Լըֆրանը, որը գող է, մրցակցում են Կանաչ աչքի ուշադրությանը արժանանալու համար: Թեև այս երեքը համարյա պատանիներ են, բայց արդեն հասցրել են զգալ անողոք ճակատագրի սառը հպումը և իրենց առաջին քայլերն են արել դեպի չարիքը տանող ճանապարհով: Բանտախցում մշտապես լարված մթնոլորտ է, մոլեգին վեճերը իրար են հաջորդում, զգացվում է մահվան կամ ճակատագրի ներկայությունը: Կանաչ աչքը առաջարկում է սպանություն կատարել հանուն իրենց կուռքի, դառնալ «իսկական հանցագործ»: Պետք է վիճակ հանել՝ լինել ճակատագրի ընտրյալ: Կանաչ աչքն ինքը ընտրյալ է եղել: Սպանությունից առաջ չարի խորհրդավոր ու սարսափելի ուժը անընդհատ հետապնդել է նրան: Միայն մահը կարող էր կանգնեցնել չարիքը: Հենց սա է ճակատագիրը, որին պետք էր տրվել ամբողջովին: «Դուք ոչինչ չգիտեք դժվարությունների մասին, եթե կարծում եք, որ կարելի է ընտրել: Իմը, օրինակ, ինքն է ընտրել ինձ: [...] Ես բոլորովին չէի ցանկանում այն, ինչ ինձ հետ պատահեց: Այն ինձ պարզապես տրված էր: Ահա այսպիսի նվեր բարի Աստծուց»¹⁸⁸:

Ծանր ու խճճված հոգեբանական ընդհարումից հետո Լըֆրանը սառնասրտորեն խեղդամահ է անում Մորիսին, որպեսզի ապացուցի, որ ինքը իսկական հանցագործ է: Մորիսն անընդհատ չարամտորեն ծաղրում էր նրան՝ ասելով. «Դու մեր ցեղից չես և երբեք էլ չես լինի այնպիսին, ինչպիսին մենք ենք, նույնիսկ եթե մարդ սպանես»¹⁸⁹:

Կանաչ Աչքը, ինչպես և առաջ, հրաժարվում է ճանաչել Լըֆրանին որպես իսկական հանցագործի: Նա ասում է, որ իսկական մեծագույն հանցագործությունը զգացմունքների հզոր պողոթման այն ակնթարթն է, որը մարդուն քաշում է իր կործանիչ հողմապտույտի մեջ, այլ ոչ թե մտածված քայլը: «Ի՞նչեր ասես, որ ես

¹⁸⁷ Genet J., Haute surveillance, Paris, Gallimard, 1988, p. 59.

¹⁸⁸ Նույն տեղում, էջ 110-111.

¹⁸⁹ Նույն տեղում, էջ 55:

չփորձեցի, որպեսզի նրանցից գլուխս ազատեմ: Ես պայքարում էի, կռվում, պարում, նույնիսկ երգում էի»¹⁹⁰:

Եվ այսպես «դժբախտությունը» ընտրում է հերթական զոհին: Հասկանում ենք, որ «Բարձր հսկողությունը» իրականացնում է, ոչ թե ավագ հսկիչը, որը հայտնվում է պիեսի վերջում և շնորհակալություն է հայտնում հիասքանչ ողբերգություն ներկայացնելու համար, այլ հենց ճակատագիրը, որը սկզբում իր դաժան ու հիպնոսացնող ճանկերի մեջ էր առել Կանաչ Աչքին, իսկ հետո Լըֆրանին: «Իմ դժբախտությունը հայտնվում է ինչ-որ խորքից: Այն իմ մեջ է: Ես ամեն ինչ արեցի դժբախտության հանդեպ սիրուց»¹⁹¹:

Ժան Պոլ Սարտրը, վերլուծելով «Աղախինները» պիեսը, ասում է, որ այն համարյա նույնությամբ կրկնում է «Բարձր հսկողություն» պիեսի իրավիճակը: Նույն երեք գործող անձինք, նույն փակ տարածքը, գործողություններն էլ զարգանում և ավարտվում են մի քանի ժամում: Երկու պիեսներում էլ տեսնում ենք տաժանավայրի շարունակ հետապնդող ներկայությունը թե՛ որպես խարդավանքի տարր, թե՛ որպես բանտային կյանքի խորհրդանիշ: Սարտրը ասում է նաև, որ «Աղախինները» պիեսի կերպարները լոկ քողարկված տղամարդիկ են, և, որպեսզի հիմնավորի իր մեկնաբանությունը, Սարտրը հենվում է Ժընեի պնդումների վրա. պիեսը կարող են խաղալ զգեստավորված պատանիներ, և որ իսկական հուզական ապրումներ՝ սեր, ատելություն կամ խանդ, կարող են զգալ միայն տղաները: Բացակայող Պարոնը նույնացվում է մարդասպան հանցագործ Ջյունիկի հետ, իսկ Տիկինը համապատասխանում է Կանաչ Աչքին: Աղախինները, ովքեր ավելի ցածր խավի ներկայացուցիչներ են, ինչպես Լըֆրանն ու Մորիսը, ատում են միմյանց, փորձում են գտնել իրենց տեղը: Եվ ինչպես Լըֆրանը սպանում է Մորիսին, որպեսզի դասվի իսկական հանցագործների շարքին և ապացուցի իր հավասար լինելը Կանաչ Աչքին, այնպես էլ Քլերը մարտահրավեր է նետում ճակատագրին և մահվանը՝ ստիպելով Սոլանժին մատուցել թունավորված թեյը: Ինչպես Սոլանժը, որ պատրանքներից անցում կատարելով դեպի տաժանավայր, ձեռք է բերում «հերոսական միայնություն», այնպես էլ Լըֆրանը, ով

¹⁹⁰ Genet J., Haute surveillance, Paris, Gallimard, 1988, p. 111.

¹⁹¹ Նույն տեղում:

իրեն երևակայում է սառնասիրտ մարդասպան՝ «Վրիժառու» մականունով, վերաձվում է իսկական մարդասպանի՝ հայտարարելով. «Ես իսկապես, ամբողջովին մենակ եմ»¹⁹²:

Եվ այսպես, Ժընեն մարդու ողբերգական միայնության թեման ճակատագրի դեմ հանդիման չի քննարկում էքզիստենցիալ ընտրության այն տեսանկյունից, համաձայն որի՝ մարդը պատասխանատու է իր արարքների համար իր և ուրիշների առջև, այլ նրա հերոսները, ինչպես աբսուրդի թատրոնի պիեսների կերպարները, գոյատևում են անիմաստ աշխարհում, բայց, ի տարբերություն վերջիններիս, գիտակցում են իրենց կեցության անհեթեթությունը, կյանքը դիտարկում են որպես խաղ, մտնում են խաղի մեջ, ստեղծում են նոր երևակայական իրականություն՝ փորձում են ուղղել իրական իրականության անտանելի հեռանկարը կամ կերպարանափոխվելով դառնալ ուրիշ: Ինքնահաստատվելու համար դիմում են հանցագործության, արդյունքում՝ է՛լ ավելի են բարոյալքվում և օտարվում, ձեռք են բերում «հերոսական միայնություն»:

2.2. Ինքնության որոնում՝ կերպարի և արտացոլանքի նույնացումը «Պատշգամբը» պիեսում

«Պատշգամբը» պիեսի առաջին տարբերակը լույս է տեսել 1956թ.: Գաղտնիք չէ, որ Ժընեն շատ հազվադեպ է գոհ եղել իր գործերից և անընդհատ մշակել է դրանք: Նրա ստեղծագործությունների առաջին հրատարակիչը՝ Մարկ Բարբեզան, ասում էր, որ Ժընեն իր անվերջանալի ուղղումներով սպանում էր պիեսները: «Պատշգամբը» պիեսի երկրորդ հրատարակության (1960թ.) ժամանակ էլ Ժընեն գրում է նրան.««Պատշգամբը» մի՛ մակագրեք «վերջնական տարբերակ», քանի որ ես աշխատելու եմ այս պիեսի վրա անտարակույս մինչև մահ»¹⁹³: Հայտնի է, որ «Պատշգամբը» պիեսը գրելիս Ժընեն նկատի է ունեցել Իսպանիան: Ժընեն ունեցել է նաև անավարտ պիես «Իսպանիա» վերնագրով: Եվ իսկապես, այս պետության մասին ակնարկները բազմաթիվ են: Նախ՝ առաջին արարի ետին պլանում տեսնում ենք

¹⁹² Genet J., Haute surveillance, Paris, Gallimard, 1988, p. 111.

¹⁹³ White E., Jean Genet. Biographies, Paris, Gallimard, 1993, p. 419.

հսկայական իսպանական խաչելություն, հասարակաց տան՝ Մեծ պատշգամբի տիրուհու անունը Իրմա է, նրա օգնականին՝ Կարմեն: Երրորդ արարի Գեներալը զամբիկի դերը խաղացող մարմնավաճառուհուն անվանում է «իմ կրակոտ իսպանական ձի»: Ժընեի վրա մեծ տպավորություն էր թողել նաև իր թափառաշրջության տարիներին 1932-1934թթ. «Ընկածների հովիտ» վայրում Ֆրանկոյի քաղաքացիական պատերազմի ժամանակ զոհված ազգայնականների հիշատակին կառուցվող դամբարանի նախագիծը: Պիեռի 9-րդ արարում հիշատակվում է նույն դամբարանը, բայց արդեն կառուցված հասարակաց տան ներսում, որտեղ էլ փակվում է կենդանի Ոստիկանապետը: Ասենք, որ քննադատները պիեռի իրադարձությունները մեկնաբանեցին և ընդունեցին որպես Իսպանիայի քաղաքացիական պատերազմի մասին այլաբանություն, իսկ Ոստիկանապետը նույնացվեց բռնապետ Ֆրանկոյի հետ, Ռոժեն մարմնավորում է հանրապետականներին, Իրման հենց ինքը՝ Իսպանիան է: Ժընեն 1957թ. մայիսին գրական թերթին տված հարցազրույցում ասում է. « [...] իմ մեկնակետը գտնվում էր Իսպանիայում՝ Ֆրանկոյական Իսպանիայում, և հեղափոխականը, որը ամորձատվեց, հանրապետականներն են, որոնք թույլ տվեցին իրենց պարտությունը: Բայց հետո իմ պիեսը գնաց իր հունով, իսկ Իսպանիան՝ իր»¹⁹⁴:

Եթե անգամ «մեկնակետը գտնվում էր Իսպանիայում», և պիեսում բազմաթիվ են Իսպանիային վերաբերող դրվագները, այնուհանդերձ Ժընեն ընտրեց «Պատշգամբը» վերնագիրը, քանի որ պիեռի ասելիքն ու արձարձվող թեմաները այլ էին: Միանգամայն պարզ է, որ Իսպանիան կունենար ավելի սահմանափակ իմաստ: Ըստ Ժ. Պլունկայի՝ Ժընեն ընտրում է «Պատշգամբը» վերնագիրը, քանի որ պիեռի ինը գործողությունների մեծ մասը (1-5, 7-9) տեղի են ունենում «Մեծ պատշգամբ» անվամբ պատրանքների տանը, իսկ 8-րդ արարը տեղի է ունենում «Մեծ պատշգամբի» պատշգամբում: Սա միակ տեսարանն է, ուր հանդիպում են իրական և բեմականացված պատրանքների աշխարհները: Ժ. Պլունկան առաջարկում է պիեռի վերնագրի մեկնաբանման ևս մեկ տարբերակ՝ մասերի բաժանելով այն, «balcon»՝ bal-պարահանդես, con-սեքս «[...] ինչի

¹⁹⁴ Lacan J., Sur Le Balcon de Jean Genet // Magazine Littéraire, 1993, N° 313, p. 53.

մասին է խոսքը, եթե ոչ մեր աշխարհում տիրող տխմար դիմակահանդեսի: Քողարկված ծիսակարգ՝ ներկայացված հայելիների առջև»¹⁹⁵:

Պիեսի առաջին տարբերակը լույս է տեսել 1956թ., որը ձևավորել էր Ալբերտո Զիակոմետին, իսկ վերջինը՝ 4-րդը, 1968թ.: Պիեսն ուներ ինը գործողություն և շատ էր տարբերվում մյուս տարբերակներից ինչպես կառուցվածքային, այնպես էլ բովանդակության առումով. «Կարելի է համարել, որ Ժընեն գրել է երկու պիես, անշուշտ, հարազատ, բայց հեռու բազմաթիվ գծերով»¹⁹⁶: Երրորդը՝ այսպես կոչված «վերջնական տարբերակը», լույս է տեսել 1962թ., որին նախորդել էր «Ինչպես խաղալ «Պատշգամբը» հողվածը: Ժընեն գրեց այս հողվածը, քանի որ նրան չէր գոհացնում իր այս պիեսի և ոչ մի բեմականացում, թեպետ «Պատշգամբը» բեմադրել էին 1950-70թթ. բոլոր հայտնի բեմադրիչները՝ Փիթեր Զադեկը, Փիթեր Բրուքը, Ռոժե Բլենը: Ոմանք այն բեմադրում էին որպես երգիծանք, ոմանց մոտ գերակշռում էր բարոյախոսությունը, այլ ոչ թե այն առանձնահատուկ փիլիսոփայությունը, որը հատուկ էր Ժընեին: Ժընեն նշում էր, որ «... պետք չէ խաղալ այս պիեսը որպես երգիծանք, ինչի մասին էլ որ այն լինի: Այն պետք է ներկայացվի որպես կերպարի և նրա արտացոլանքի փառաբանում: Միայն այս դեպքում կբացահայտվի՝ երգիծական է, թե ոչ նրա իմաստը»¹⁹⁷:

Ժընեն «Զիոկոմետիի արվեստանոցը» էսսեում գրում է, որ 1953թ. գնացքով ճամփորդելիս ծանոթանում է «փոքրամարմին մի ծերունու հետ [...] կեղտոտ, բացահայտորեն չարամիտ, ինչը ինձ պարզ դարձավ նրա որոշ դատողություններից»¹⁹⁸: Հեղինակը, իր կամքին հակառակ, նայում է այդ մարդուն, և նրանց հայացքները կտրուկ հանդիպում են: Ժընեն այդ հայացքի մեջ տեսնում է իրեն. «Իմ հայացքը [...] խառնվում է այդ հայացքին: Դա ուրիշ հայացք չէր, իմն էր, որ ես հանդիպում էի հայելու մեջ»¹⁹⁹: Ժընեին թվում է, որ հալվում, «լցվում է» ճանապարհորդի աչքերի մեջ, ում ֆիզիկական վիճակը և դատողությունները քիչ առաջ վանել էին իրեն: Դրամատուրգը

¹⁹⁵ Plunka A. G., *The Rites of Passage of Jean Genet, The Art and Aesthetics of Risk Taking*. Rutherford, Madison, Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, 1993, p. 199.

¹⁹⁶ Corvin M., *Préface et dossier du Balcon*, Gallimard, Paris, coll.«theatre folio», 2000, p. 165.

¹⁹⁷ Genet J., *Le Balcon*, Paris, Gallimard, 2002, p. 13.

¹⁹⁸ Genet J., *OEuvres complètes*, t. 5, «L'Atelier d'Alberto Giacometti», Paris, Gallimard, 1979, p. 51.

¹⁹⁹ Նույն տեղում, էջ 52:

բացահայտում է, «որ բոլոր մարդիկ արտաքին տարբերություններով հանդերձ նման են միմյանց (Ուրիշին): Յուրաքանչյուրը կարող է սիրված լինել, չնայած հիմարությանը, այլանդակությանը կամ էլ չարությանը»²⁰⁰: Ընդգծենք՝ Ժընեն խոսում է ոչ թե մեկմեկու հասկանալու, այլ մարդկանց նմանության մասին: Այս տիպի կենսափորձը Ժընեի մեջ ծնում է կերպարի և նրա արտացոլանքի գաղափարը, որը նա իրականացրեց թատրոնում: Ժընեի՝ «Մարդիկ առանձին անհատի մի մասնիկն են: Ես ուրիշ եմ և ուրիշը ես եմ»²⁰¹ տեսակետը տարբերվում է Սարտրի առաջ քաշած էքզիստենցիալ տեսակետից՝ «Դժոխքը ուրիշներն են»²⁰²: Սեփական անձը Ուրիշի աչքերով, Ուրիշի դիտանկյունից մեկնաբանելու հանգամանքը դժոխքի է վերածում մարդու կյանքը: Ըստ Սարտրի՝ մարդը իրեն շրջապատող աշխարհը ընկալում է որպես իր գործունեության միջավայր, որտեղ նա անպայման ընդհարվում է Ուրիշի հետ, որն իր հերթին ակնկալում է իր տեղը աշխարհում: Այլ կերպ ասած՝ կոնֆլիկտ է ծագում երկու ստեղծագործ ուժերի միջև: Սարտրն ասում է՝ «Հավանաբար ինձնով է հաստատվում Ուրիշի գոյությունը և ընդհակառակը, միայն Ուրիշի միջոցով ենք ստեղծում մեր սեփական «Ես»-ը: Ավելին՝ Ուրիշը ինձ և իմ անհատականությունը վերածում է օբյեկտի, և որպեսզի հաստատենք սեփական սուբյեկտիվությունը, պետք է հաղթանակ տանել Ուրիշի օբյեկտիվացնող հայացքի նկատմամբ: Մինչ ես փորձում եմ ազատվել Ուրիշի ճանկերից, Ուրիշը փորձում է ազատվել իմ ճանկերից, մինչ ես փորձում եմ ինձ ենթարկել Ուրիշին, Ուրիշը փորձում է իրեն ենթարկել ինձ»²⁰³:

«Պատշգամբը» պիեսը կազմված է ինը տեսարանից, որոնցից առաջին չորսը ներկայացնում են դրամատիկ կերպարներին և այն հիմնական ծիսական խաղերը, որոնք իրականացվում են «Մեծ պատշգամբ» հասարակաց տան սենյակներում, յուրաքանչյուրը տարբեր անհատի կողմից: Քաղաքում ապստամբություն է բռնկվել: Վեցերորդ տեսարանը առանցքային է, ներկա ենք լինում Ռոժեի՝ հեղափոխության առաջնորդներից մեկի և Շանտալի՝ «Պատշգամբի» նախկին մարմնավաճառուի բաժանման տեսարանին: Պիեսի հետագա զարգացումը ցույց է տալիս, թե ինչպես են

²⁰⁰ Nugent R., Sculpture et théâtre. L'influence de Giacometti sur Genet, «Genet» // revue Obliques, N° 2. 3e trimestre, 1972, p. 67.

²⁰¹ Marty É., Jean Genet dramaturge ou l'expérience de l'Autre // Critique, N 671, avril 2003, p. 256.

²⁰² Հիշենք, որ Սարտրի «Դժոխք» պիեսում չկա հայելի, իսկ Ժընեի պիեսների կարևոր ատրիբուտը հայելին է, որն արտացոլում է կերպարի արտացոլանքը:

²⁰³ Сартр Ж.-П., Бытие и ничто, Москва, АСТ, 2009, с. 430.

իրականությունն ու ապստամբությունը թափանցում հասարակաց տան պատերից ներս և, միաձուլվելով բեմականացված երազանքներին, ստեղծում մի նոր պատրանքային իրականություն, ինչը ոչ այլ ինչ է, քան նախկին իրականության հայելանման արտացոլանքը՝ ներկայացված երգիծորեն:

«Մեծ պատշգամբ» (Le Grand Balcon) հասարակաց տունը ցնցվում է ռումբերի պայթյունից և գնդացրի կրակահերթերից, չնայած դրան, «Պատրանքների տունը», (այդպես է նախընտրում անվանել իր հաստատությունը տիկին Իրման,) հաճախորդների պակաս չունի: Իրմայի հասարակաց տան առաքելությունը սոսկ սեռական ծառայություն մատուցելը չէ, այլ, առաջին հերթին՝ «հոգևորը» բավարարելը: Շքեղ զարդարանքների, հայելիների և իրենց դերերը վարպետորեն կատարող թեթևաբարո աղջիկների և կեղծ դեկորների օգնությամբ տիկին Իրման ստեղծում է մի պատրանքային միջավայր, որտեղ իրականանում են հաճախորդների արտառոց երազանքները: Այստեղ յուրաքանչյուրը որոշակի վճարի դիմաց կարող է իրագործել իր երազանքները՝ դառնալ խաչված Հիսուս, Եպիսկոպոս, Գեներալ, Դատավոր և այլն, ներել կամ դատապարտել: Հասկանալի է, որ հասարակաց տան հաճախորդները իրենք են ընտրում այս կերպարները և խաղում են այդ դերերը, քանի որ իրական կյանքում չեն կարող լինել այդպիսին: Իրմայի հաճախորդները, մարմնավորելով արևմտյան հասարակության իշխանության ներկայացուցիչներին, ծգտում են առավելագույնս ճշգրիտ ներկայացնել նրանց կերպարը, դառնալ այդ կերպարի կատարյալ արտացոլանքը: Կատարյալ կերպար կերտել կարելի է միայն երևակայությունների միջոցով՝ հայտնվելով պատրանքների կեղծ աշխարհում.

«Իրմա ... Բայց ասա ինձ, ովքեր են Գեներալը, Եպիսկոպոսը, Դատավորը կյանքում...

Կարմեն - Ու՛մ մասին եք դուք խոսում

Իրմա - Իսկականների:

Կարմեն - Իսկ ովքեր են իսկական: Նրանք ովքեր մեզ մո՞տ են:

Իրմա - Ուրիշները: Կյանքում զորահանդեսից հետո նրանք պետք է թաթախվեն իրականության և առօրեականության կեղտի մեջ: Իսկ այստեղ Կատակերգությունը, Պատրանքը պահպանվում են մաքուր, այստեղ Տոնը անբասիր է»²⁰⁴:

Բայց հաճախորդների նպատակը միայն նմանակելը չէ, այլ կերպարանափոխվել, վերածվել իրենց երազանքների միֆական կերպարների:

Առաջին արարը սկսվում է կեղծ Եպիսկոպոսի մուտքով: Եպիսկոպոսը պետք է բեմի վրա հայտնվի բնականից ավելի խոշոր չափերով՝ 0,5 մ բեմակոշիկներով և ուները խոշորացնող հանդերձներով: Դեմքը չափից շատ գրիմավորված է: Ըստ Ժըների ցուցումների՝ Եպիսկոպոսը իր արտաքինով պետք է խրտվիլակ հիշեցնի: Նա զավեշտալի է, երբ Եպիսկոպոսական շքեղ հանդերձները հագին հպարտորեն մենախոսում է հայելու առջև: Տիկին Իրման դժգոհ է, քանի որ խաղն ավարտվել է քսան րոպե առաջ՝ համաձայն վճարված գումարի, իսկ կեղծ Եպիսկոպոսը, Եպիսկոպոսական շքեղ հանդերձները հագին, շարունակում է հպարտորեն մենախոսել հայելու առջև: «Հատկապես դու՛, ոսկեզօծ շուրջառ, դու ես պաշտպանում ինձ մարդկանցից»²⁰⁵: Հասկանում ենք, որ իրականությունը սարսափեցնում է այցելուին, և նա եկել է Իրմայի պատրանքների տուն, որպեսզի վերածվի դաժան աշխարհը կառավարող իշխանավորներից մեկի՝ թաքնվելով բարձրաստիճան եկեղեցականի հագուստի ներքո: Առաջին արարի ողջ ընթացքում խոսելով ինքն իր հետ՝ նա անաչառ ինքնավերլուծությամբ բացահայտում է իր էությունը. «Եվ իսկապես, ճշմարիտ հոգևորականի համար գլխավորը ո՛չ մեղմությունն է, ո՛չ էլ խոնարհ լինելը, այլ մտքի հստակությունը: Գթասրտությունը կործանում է մեզ: Մենք ենթադրում ենք, որ ինքներս ենք մեր արարքների պատասխանատուն: [...] Խոսքը ամենևին էլ չի վերաբերում խելացի լինելուն ... (Տատանվում է) Ավելի շուտ՝ դաժանությանը: Իսկ մյուս կողմից դաժանության միջոցով համարձակ և հզոր պոռթկմամբ դեպի Բացակայություն: Դեպի Մահ: Աստված (Ժպտալով): Ես տեսնում եմ Ձեր մոտալուտ գալուստը»²⁰⁶: Եպիսկոպոսի շուրթերից հնչում է Ժըների դրամատուրգիայի հիմնական թեմաներից մեկը. աշխարհը պայքար է ստի և ճշմարտության, բարու և չարի միջև, ընդ որում՝ չարն

²⁰⁴ Genet J., *Le Balcon*, Paris, Gallimard, 2002, p. 64-65.

²⁰⁵ Նույն տեղում, էջ 28.

²⁰⁶ Նույն տեղում, էջ 20:

ու դաժանությունը անհաղթելի են. «Միթե ես այստեղ եմ, որպեսզի տարանջատեմ չարիքն ու անմեղությունը»²⁰⁷:

Իրականում կեղծ եպիսկոպոսը եկել է իրականացնելու իր երազանքները, խաղալու բարձրաստիճան հոգևորականի դերը՝ պատկերելով նրա էությունը՝ հասցված բարձրագույն վեհության, քանի որ կերպարի փառքը տարածվում է նաև նրա դերը մարմնավորողի վրա: «Եպիսկոպոս դառնալու համար ես պետք է կաշվիցս դուրս գամ, որպեսզի չվերափոխվեմ նրան, բայց նաև անեմ այն ամենը, ինչը ինձ եպիսկոպոս կդարձնի»²⁰⁸:

Նորընծա եպիսկոպոսը ենթադրում է, որ միգուցե երբևէ գոյություն է ունեցել լավագույն եպիսկոպոսի օրինակ ապագա եպիսկոպոսների համար, իսկ ըստ ավանդույթի՝ առաքյալներն են եղել եպիսկոպոսների նախորդները՝ սուրբ Պետրոսի գլխավորությամբ: Եվ ոսկեզօծ հայելու առջև զննելով իրեն՝ երևակայական եպիսկոպոսը հայտնվում է առաջին եպիսկոպոսի «եպիսկոպոսական սուրբ փառքի մեջ»՝ ամբողջովին անբիժ՝ չարատավորված առօրյա կենցաղից: Եվ այսպիսի խաղի հաջողության համար մենությունը շատ է անհրաժեշտ. «Վեհությունն ու արժանապատվությունը, որոնք զարդարում են ինձ, ավելի առեղծվածային ծագում ունեն, պարզապես եպիսկոպոսը առաջնորդում է ինձ, քայլում է իմ առջևից: [...] Եվ ես ցանկանում եմ եպիսկոպոս լինել մենության մեջ՝ միայն հանուն արտաքին ձևի: ... Եվ հենց «ֆունկցիա» հասկացությունը ոչնչացնելու համար ...»²⁰⁹:

Անշուշտ, իսկական եպիսկոպոսի գործառույթը, ինչպես ասում է կեղծ եպիսկոպոսը, աստվածային առաքելությունն է՝ ապաշխարանք, մեղքերի թողություն, օրհնություն: «Մեր սրբությունը տրված է միայն ձեր մեղքերը ներելու համար»²¹⁰ ինչը ծանր պարտականություն է և լուծ, իսկ ինքը ցանկանում է եպիսկոպոս լինել արտաքնապես, ներկայացնել ոչ թե նրա «գոյության ձևը», այլ նրա գործառույթները, մեր պատկերացումները եպիսկոպոսի մասին: Մեղավոր կինը վեց մահացու մեղք է գործել: Եպիսկոպոսը թողություն է տալիս նրա մեղքերին: Խաղը ընթանում է ըստ կրոնական ծիսակարգի և տիկին Իրմայի բեմադրության, բայց հասկանում ենք, որ ո՛չ

²⁰⁷ Genet J., *Le Balcon*, Paris, Gallimard, 2002, p. 25.

²⁰⁸ Նույն տեղում, էջ 26:

²⁰⁹ Նույն տեղում, էջ 27:

²¹⁰ Նույն տեղում, էջ 24:

Եպիսկոպոսին, ո՛չ էլ ապաշխարող կնոջը դա չի հետաքրքրում, այն անհրաժեշտ է, որ խաղը կայանա: Եպիսկոպոսին հետաքրքրում է միայն ձևական կողմը: Նա եկել է խաղալու և ոչնչացնելու «ֆունկցիա» հասկացությունը՝ մերժելով խոստովանանքի և օրհնության խորհուրդը: Կեղծ եպիսկոպոսը ինքնության ցավագին որոնման մեջ է, թե ինչպիսին պետք է լինի եպիսկոպոսի կերպարը մարմնավորած անձը՝ այդ նույն կերպարի համեմատությամբ: Եվ որպեսզի ամբողջովին ոչնչացնի «ֆունկցիան», նա պատրաստ է սեռական ակտի մարմնավաճառի հետ: «Եվ եթե բացակայում են ի վերուստ տրված «եպիսկոպոսական առանձնաշնորհները», եթե հարցականի տակ են դրվում ավանդական եկեղեցու արժեքները, ապա իսկական եպիսկոպոսի կրկնակը եկեղեցական շքեղ հանդերձները հագած խրտվիլակ է հիշեցնում»²¹¹: Նա անընդհատ կասկածի տակ է դնում կնոջ կատարած մեղքերի իրական լինելը, ինչպես ենթադրում է տիկին Իրման, որ չվճարի նախապես սահմանված երկու հազար ֆրանկը: Այսպիսով, «Մեծ պատշգամբ» կոչվող այս աշխարհում ամեն ինչ կեղծ է, բարոյականությունը վերացել է, իշխում է չարիքը և, ինչպես Եպիսկոպոսն է ասում, «Այստեղ հնարավորություն չկա չարիք գործելու: Դուք ապրում եք չարիքի մեջ: Առանց խղճի խայթի: Ինչպես կարող եք չարիք գործել: Այս բոլորը սատանայի խաղերն են: Այսպես կարելի է նրան ճանաչել: Նա մեծ դերասան է: Ահա ինչու է եկեղեցին անիծել դերասաններին»²¹²: Երբ իսկական կերպարին նվիրված կեղծ ներկայացման սահմանված խաղի ժամանակն ավարտվում է, և երբ նրան զրկում են եպիսկոպոսի դերից և հանդերձներից, կեղծ եպիսկոպոսը անսպասելի փոփոխություն է ապրում, ի հայտ է գալիս մի վեհապանձ արժանապատվություն, որը հատուկ է իսկական եպիսկոպոսին: «Ես կրկին ձեռք եմ բերում իմ իշխանությունը: Ես պաշարում եմ հին ամրոցը, որտեղից ինչ-որ ժամանակ ինձ քշել էին: [...] Դատավճիռը կախված է ինձնից, և ահա մահվանը դեմ առ դեմ եմ»²¹³: Առաջին արարի վերջում մեղսագործ կինը և տիկին Իրման հեռանում են, իսկ բոլոր դեկորները պետք է հավաքվեն ձախից աջ՝ ետնաբեմում: «Ես ուզում եմ, որ պատկերները հետևեն և դեկորները փոխարինեն իրար ձախից աջ, կարծես թե մեկը մյուսի շարունակությունը լինի, միահյուսվեն իրար

²¹¹ Gitenet J., Réalité profane et réalité sacrée dans le théâtre de Jean Genet, «Genet» // revue Obliques, N° 2. 3e trimestre, 1972, p. 71.

²¹² Genet J., Le Balcon, Paris, Gallimard, 2002, p. 132.

²¹³ Նույն տեղում, էջ 28:

հանդիսատեսի առջև: Կարծում եմ՝ իմ մտադրությունը միանգամայն պարզ է»²¹⁴: Միշել Կորվենը մեկնաբանում է՝ պարզ մտադրություն, բայց դժվարին իրականացում:

Երկրորդ արարում՝ սադոմազոխիստ Դատավորի, գող-աղջկա և դահիճի կերպարների մասնակցությամբ, ժընեն կրկին քննարկում է Մեղքի, Պատժի և Արդարադատության վերաբերյալ իր տեսակետները: Դատավորը, ինչպես և Եպիսկոպոսը, ասում է. «Չի կարելի չարիք գործել՝ չարիքի մեջ: Դե՛հ, ես էլ ամենից շատ ուզում եմ դատել, այլ ոչ թե դատապարտել»²¹⁵: Չարը համատարած սրբացվում է ժընեի պիեսներում, ինչպես նաև վեպերում: Աշխարհը չարիքի թագավորություն է: Գովերգելով չարիքը՝ ժընեն ընդգծում է մյուսը՝ բարին (Աստծուն): Այս երկու կատեգորիաները նույն երևույթի տարբեր արտահայտություններն են և գոյություն ունեն միայն հակադրության մեջ. դժոխքը արտացոլվում է որպես երկինք, չարը՝ բարի: «Աշխարհը խնձոր է, ես այն կիսում եմ երկու մասի, այստեղ լավերն են, այնտեղ՝ վատերը»²¹⁶:

Դատավորը բեմի վրա է հայտնվում փորի վրա սողալով, դեպի գող աղջիկը, որը, ետ-ետ գնալով, պարզում է ոտքը և հրամայում. «Դեռ ո՛չ: Լիզի՛ր: Նախ լապտի՛ր»²¹⁷: Կեղծ դատավորը հաճույք է ստանում կոպիտ վարվելուց, ինչպես նաև ստիպում է կոպիտ լինել իր հետ: Թե՛ դատավորի, թե՛ գող-աղջկա, թե՛ դահիճի գոյությունը փոխապայմանավորված է և հիշեցնում է աբսուրդի թատրոնի պիեսների հերոսներին՝ (Լակկի և Պոցցո, Վլադիմիր և Էստրագոն), որոնք չեն կարող գոյատևել առանց մեկմեկու: Ավելին՝ ժընեի կերպարները առաջնորդվում են այս գիտակցությամբ՝ չլինի գողը, չի լինի դատավորը, չլինի դատավորը, չի լինի դահիճը:

«Դատավորը - (դանդաղ մոտենալով դահիճին) Ա՛հ: Քո հաճույքը կախված է ինձնից: Դու սիրում ես ծեծել, այնպես չէ՞: Գովելի՛ է, դահի՛ճ: Հիասքանչ մսակտոր, որը շարժվում է իմ հրամանով: Հայելի, որը փառաբանում է ինձ: Կերպար, որին ես կարող եմ հավել: Ես սիրում եմ քեզ ... առանց քեզ ոչինչ եմ: (Դիմում է գող աղջկան:) Քեզանից ոչ ավելի, փոքրիկս, դուք իմ կատարյալ լրացումներն եք: Մենք միասին կատարյալ եղյակ ենք: Եթե դու հրաժարվես լինել այն, ինչ-որ կաս, ես նույնպես կդադարեմ

²¹⁴ Genet J., Le Balcon, Paris, Gallimard, 2002, p 108.

²¹⁵ Նույն տեղում, էջ 40:

²¹⁶ Նույն տեղում, էջ 35:

²¹⁷ Նույն տեղում, էջ 30:

գոյություն ունենալ: Ես կանհետանամ, հոգս կցնդեմ: Կսատկեմ ... Սարսափելի կլինի: Աններելի կլինի: Դու ինձ կգրկես գոյությունից»²¹⁸:

Երրորդ տեսարանում գեներալի ցնորական խաղը նոր է սկսվում: Մի վախկոտ պարոն՝ քաղաքացիական հագուստով, եկել է մարմնավորելու գեներալի կերպարը: Պարոնը ինքն է հորինել ճակատամարտը և եկել է վերապրելու այն, որտեղ էլ փառքով կնքել է իր մահկանացուն: «Ես ավելին եմ, քան կերպարը նրա, ով եղել եմ»²¹⁹: Ձիու պոչ հիշեցնող երկար մազերով մարմնավաճառուիին խաղում է գեներալի մարտական ձիու դերը: Հիասքանչ գեղեցկությամբ այս աղջիկն էլ ամենայն մանրամասնությամբ նկարագրում է փառապանծ ճակատամարտը: Ռազմի դաշտի պատկերների իրար վրա կուտակումը՝ համեմված վերամբարձ կոչերով և ճակատամարտի պարագաներով գրեթե իրական են դարձնում ճակատամարտը, ուր փառքով զոհվել է գեներալը, որպեսզի դառնա «մաքուր կերպար և վսեմ ու փառապանծ Գեներալի օրինակ: «Ձինվորները զոհվում էին՝ համբուրելով դրոշը: Դու հաղթանակի և բարության մարմնացում էիր» [...] Ռումբերի տարափը հնձեց շատ գլուխներ»: Թեպետ և որ Գեներալը մահացած է՝ ժամանակ առ ժամանակ կենդանանում է. «Աղավնյա՛կ: ... Իմ Գեներա՛լ: Ավելացրու՛, որ թուրը ձեռքիս եմ զոհվել»²²⁰:

Ցնորական այսպիսի խաղը՝ վերածված ծեսի, աղախնին արդեն դարձրել էր հանցապարտ, իսկ այս պիեսում վախկոտին կերպարանափոխել է փառապանծ գեներալի: Այսպիսով, այս խաղը ծառայում է երևակայությունների իրականացմանը, կերպարի ստեղծմանը և նրա արտացոլմանը: Երրորդ արարի վերջում աղջիկը հեռանում է բեմից Շոպենի «Մահվան քայլերգի» ներքո՝ քարշ տալով անիվավոր բազկաթոռը, որին պառկած է իբր զոհված Գեներալը: Հեռվում լսվում են գնդացրի կրակահերթերը:

Չորրորդ՝ շատ կարճ տեսարանը, պիեսի կարևոր տեսարաններից է՝ թատերական բեմադրության տեսանկյունից: Տեսնում ենք փոքրամարմին մի ծերունու, ով կերպարանափոխվել է մուրացկանի: Հայելին, ինչպես առաջին երեք տեսարանում, այնպես էլ այս տեսարանում, շատ կարևոր դեր է խաղում: Ծերունու ժեստերը պետք է

²¹⁸ Genet J., *Le Balcon*, Paris, Gallimard, 2002, p. 37.

²¹⁹ Նույն տեղում, էջ 50:

²²⁰ Նույն տեղում, էջ 151:

արտացոլվեն երեք շրջանակ ունեցող հայելու մեջ, բայց հայելին առանց ապակու է, ուրեմն անհրաժեշտ են նրա նման գրիմավորված երեք դերասաններ, որոնք կկրկնեն նրա շարժումները «կեղծ հայելիների մեջ»:

Նրա կողքին անտարբեր հայացքով կանգնած է կաշվե հագուստով շիկահեր մի աղջիկ: Ամբողջ մի տեսարան ընթանում է համր ժեստերով, արհեստական ծաղիկների մեկ փնջով, մտրակով և կեղտոտ կեղծամով: Միայն տեսարանի վերջում երկու փոքր ռեպլիկի փոխանակում է կատարվում:

Ծերունի - Իսկ ոջիլնե՞րը:

Աղջիկ - (շատ կոպիտ) Կա՛ն:

Ծերուկը պիեսում մարմնավորում է չորս կերպար: Չորրորդ արարում կերպարանափոխվում է թափառաշրջիկի, իսկ իններորդ արարում ժընե՛ն գրում է, որ Ստրուկի դերը պետք է մարմնավորի Մուրացկանը: Այսպիսով, այս կերպարը արարից արար, ըստ սոցիալական սանդղակի դեգրադացվում և նվաստացվում է: Առաջին նվաստացումը աղջկա կոպիտ ժեստերն են, երբ Ծերուկը նրան է պարզում արհեստական ծաղիկների փունջը, իսկ աղջիկը մտրակի հարվածով մի կողմ է նետում այն, ապա կոպտորեն նրա գլխին է հագցնում ոջլոտ կեղծամը: Նվաստացման այս տեսարանը բազմապատկվում է երեք կեղծ հայելիների միջոցով: Թափառաշրջիկ-մուրացկան և ստրուկ²²¹, որը հայտնի է ուրիշներին փառաբանող իր երգերով: Այս ճանապարհը շատ է հիշեցնում ժընեի կյանքի պատմությունը, նրա համոզմունքը, որ արվեստագետը պետք է ճանաչի թշվառությունն ու տառապանքը, ճաշակի չարիքը: «Թող նրանք համաձայնվեն լինել «անիծյալ»: Նրանք կկորցնեն հոգին, եթե այն ունեն, բայց դա սարսափելի չէ: Այնժամ նրանց արվեստը կվերածվի պայթյունի»²²²:

Ինչպես տեսանք, երեք ֆիգուրները՝ Եպիսկոպոսը, Դատավորը, Գեներալը, առօրյա կյանքում հանդիպող իշխանության ներկայացուցիչների չափազանցված արտացոլանքներն են: Որպեսզի կարողանան իրականացնել իրենց ֆանտազիաները և հասնեն կերպարի կատարյալ արտացոլմանը, Մեծ Պատշգամբի այցելուները պետք է հանդես գան թատերականորեն՝ «մաքուր»: Նրանց արգելված է ցուցադրել իրենց սեփական անձի արժանիքները, այլ պետք է ցուցադրեն մարմնավորած կերպարի

²²¹ Տե՛ս Genet J., *Le Balcon*, Paris, Gallimard, 2002, p. 144.

²²² Նույն տեղում, էջ 16:

փառքն ու իշխանությունը: Բոլոր երեքն էլ խաղում են 0,5 մ բարձրությամբ բեմական կոշիկներով, ինչը Ժընեի պահանջն է. «Երեք հիմնական ֆիգուրները պետք է խաղան բեմական կոշիկներով»²²³, ուսերը լայնացնող հանդերձներով, որպեսզի սովորականից ավելի խոշոր երևան, և վառ արտահայտված գրիմով, որը դիմակ է հիշեցնում (հիշենք, որ հին հունական թատրոնի ողբերգակ դերասանների բեմակոշիկները ավելի ցածր էին:) Իր տեսարանի ժամանակ Եպիսկոպոսը հանում է բեմական կոշիկները: Դատավորը խաղում է իր տեսարանը բեմակոշիկներով հենց տեսարանի սկզբում: Նրա համար առաջին հերթին կարևոր են իր տեսարանի ծիսականությունն ու հանդերձները՝ «կարմիր ծառի գույնի լաքե ճութակոշիկներ, որոնց վրա լինեն ցեխ և մի քիչ արյուն, իսկական շքանշաններ»²²⁴: Բայց միայն ֆիզիկական ասպեկտը չէ, որ պետք է ծայրահեղ լինի: «Ինչպես խաղալ «Պատշգամբը» հողվածում Ժընեն գրում է. «Առաջին չորս տեսարաններում գրեթե ամեն ինչ չափազանցված է, սակայն կան հատվածներ, որտեղ տոնը պետք է ավելի բնական հնչի և թույլ տա, որ չափազանցությունը էլ ավելի ուռճացած լինի: Խոսքը ծայնային հնչերանգների հակադրության մասին է, այլ ոչ թե երկիմաստության»²²⁵: Չափազանցված խաղ, թատերական կոստյումների առատություն և սնապարծ ճառեր, որպեսզի հանդիսատեսը չմոռանա, որ թատրոնում է, ներկայացման մասնակից է: Հորինված իրականություն և ամենից առաջ հորինված պատմություն հասարակաց տանը, ինչը մասնակիցները պետք է ներկայացնեն ծայրահեղ նրբանկատությամբ ու սարկազմով, բայց երեք կերպարները ժամանակ առ ժամանակ դուրս են գալիս իրենց խաղից, նախ՝ քանի որ նրանց անհանգստացնում են մյուս սենյակներից հնչող ճիչերը, ապա՝ ապստամբների կրակոցների ավելի ու ավելի մոտեցող ծայները, իսկ դատավորի դեպքում՝ գողի դերը կատարող աղջկա վատ խաղի պատճառով: Տիկին Իրման, որպեսզի հաճախորդներին հիշեցնի, որ նրանք գտնվում են հասարակաց տանը, և որ խաղի ժամանակը սահմանափակ է, յուրաքանչյուր խաղի մեջ «կեղծ տարրեր» է մտցնում, համարյա միշտ նույնը՝ «սև ժանյակներ»: Որպեսզի մարմնավորեն իրենց ֆանտազիաները, ենթադրյալ Եպիսկոպոսին անհրաժեշտ էր ապաշխարող կինը, դատավորին՝ գողը և դահիճը, Գեներալին՝

²²³ Genet J., *Le Balcon*, Paris, Gallimard, 2002, p. 11.

²²⁴ Նույն տեղում, էջ 43:

²²⁵ Նույն տեղում, էջ 10:

զամբիկ-աղջիկը, ինչը ցույց է տալիս, որ Իրմայի հաճախորդներն ու աշխատողները փոխադարձաբար կապված էին միմյանց: Սակայն ներկայացման ավարտին, երբ թվում է հասել են իրենց նպատակին, նրանք հեռացնում են իրենց օգնականներին՝ դերերը լրացնող աղջիկներին, շրջվում են դեպի հայելին, որպեսզի մենության մեջ միայն իրենց համար, անմահացնեն ցնորական փառքի կարճ ակնթարթն ու այդ կերպարի արտացոլանքը:

Այսպիսով, առաջին չորս արարներում ժընեն կիրառում է «թատրոնը թատրոնում» հնարը, որի ընթացքում «կեղծ» կերպարները ցույց են տալիս, թե իրական կերպարների ինչ կրկնապատկումով են իրենց էությունը գտնում: Պատրանքների տան շնորհիվ կերպարանափոխվում են Ուրիշի՝ դառնալով ավելին, քան կան իրականում:

Հինգերորդ տեսարանը սկսվում է տիկին Իրմայի ննջասենյակում. «առաջին երեք արարներում տեսնում ենք միևնույն սենյակը արտացոլված հայելիների մեջ»²²⁶: Հասարակաց տունը դռնփակ հաստատություն է, որտեղ ամեն ինչ «խիստ հսկողության» տակ է: Սենյակն ունի «մի սարք, որի օգնությամբ Իրման կարող է տեսնել, թե ինչ է տեղի ունենում սրահներում»²²⁷:

Տիկին Իրմայի և Կարմենի երկխոսությունից հայտնի է դառնում, որ հեղափոխականներին դեռևս չի հաջողվել գրավել «Մեծ պատշգամբը»: Իրման վախենում է, որ ապստամբների իսկական նպատակը արքունիքը չէ, այլ պատրանքների տունը: «Հեղափոխությունը ըստ երևույթին ուղղված է ոչ թե իշխանության իրական ներկայացուցիչների դեմ, այլ դրանց մարմնավորողների»²²⁸, հատկապես առաջին, երկրորդ, երրորդ տեսարանների կերպարների դեմ, որոնք ներկայացնում են հասարակությունը կառավարող պետության երեք կարևոր մարմինները՝ Բանակ, Եկեղեցի, Արդարադատություն: Սրանք ապստամբության այն նշանակետերն են, որոնց փորձում են փոխել իրականում՝ նոր սոցիալական կարգեր ստեղծելով: Իրման տազնապած է. «Եթե ապստամբները հաղթե՞ն: Այդժամ ես կորած

²²⁶ Genet J., *Le Balcon*, Paris, Gallimard, 2002, p. 54.

²²⁷ Նույն տեղում:

²²⁸ Նույն տեղում, էջ 59.

եմ: Նրանք բանվորներ են: Առանց երևակայության: Չափից ավելի գործունյա և միգուցե՝ ողջամիտ»²²⁹:

Ապստամբներն ապրում են իրական կյանքով և պայքարում են կեղծ կերպարների և պատրանքի աշխարհի դեմ, որը զուգահեռաբար իշխանավորների էրոտիկ ցանկությունների անբարո աշխարհն է: «Մեծ պատշգամբը» գտնվում է Ոստիկանապետի՝ Ժորժի հովանու ներքո: Իր հերթին Իրման աշխատում և լրտեսում է ոստիկանապետի համար՝ տեղեկություններ իմանալով հեղափոխականների ռազմավարության մասին: Ենթադրվում է, որ ոստիկանապետը ծառայում է թագավորական իշխանությանը, բայց նրա նպատակներն այլ են: «Մեծ պատշգամբ»-ում ներկայացվում են բազմաթիվ խաղ-ծեսեր, որոնց գլխավոր հերոսը կարող է լինել ցանկացած մեկը՝ մուրացկան, եպիսկոպոս, գեներալ, դահիճ, դատավոր, թագավոր, բայց ոչ երբեք ոստիկանապետ: Նա ջանք չի խնայում, որ իր կերպարը էրոտիկ անուրջներ արթնացնի, դառնա միֆական հերոս, դասվի «Մեծ պատշգամբ»-ում պատկերված կերպարների «անվանացանկին, բայց ...»:

Կարմենի և Իրմայի քննարկումը ամբողջովին նպատակ ունի ներկայացնելու պատրանքների տան փիլիսոփայական գործունեությունը: Բորդելը նույնացվում է թատերական մի վայրի հետ, որտեղ գերակայում են պաճուճանքն ու արտաքին ձևական կողմը, որտեղ մարմնավաճառուիկներից, ինչպես դերասաններից, պահանջում են գլուխ հանել «ցանկացած իրավիճակից», որտեղ Կարմենը հայտնի է իր «Լուրդյան Կույսի» դերով, իսկ Իրման ներկայանում է որպես անուրջների թատրոնի բեմադրիչ՝ ընտրված «ազդեցիկ հյուրերի» կողմից: «[...] ես ինքս եմ որոշել այս շինությունն անվանել անուրջների տուն, բայց լոկ դրա տնօրենն եմ, և յուրաքանչյուրը, երբ թակում է դուռը, բերում է իր իսկ պատրաստած սցենարը: Ինձ մնում է տրամադրել սենյակը, արքսեսուարները և դերասաններին, դերասանուհիներին»²³⁰:

Այս ամենը արվում է, որպեսզի միավորելով երկու հակադիր աշխարհները՝ թատերական (էսթետիկ) և իրական իրականությունը, հաճախորդները կարողանան հագուրդ տալ իրենց ֆանտազիաներին: Եթե Ժընեն առաջին չորս տեսարաններում պահանջում է, որ ծայնային հնչերանգների միջև հակադրությունը ընդգծվի, որպեսզի

²²⁹ Genet J., *Le Balcon*, Paris, Gallimard, 2002, p. 69.

²³⁰ Նույն տեղում, էջ 65:

հանդիսատեսը չմոռանա, որ թատրոնում է, ապա հաջորդ տեսարանում ընդգծում է, որ երբ բեմ են մտնում Իրման և Կարմենը, նրանք պետք է խոսեն երկիմաստ տոնով, կարծես թե սահմանագծի վրա լինեն: «Երկիմաստությունը պետք է պահել մինչև վերջ»²³¹: Դա կարգելի իրականությանը հանդես գալ ոչ այլ կերպ, քան որպես թատերական պատրանք, հորինվածք: «Մի կողմից ունենք էսթետիկ պատկեր՝ թատերական, որը պետք է հաղթահարել և, մյուս կողմից՝ սոցիալական պատկեր՝ ֆանտազիաներ, որոնք ստեղծում ենք կյանքում ամեն օր, ինչը պետք է քողագերծել»²³²: Այդպիսի պայքար կա հինգերորդ (Կարմենի) և վեցերորդ (Շանտալի) տեսարաններում՝ էսթետիկ իրականության և իրական աշխարհի միջև: Կարելի է ասել, որ թատրոնը Ժընեի համար իրականությունից ազատվելու ամենախսկական միջոցն է:

Կարմենը՝ տիկին Իրմայի վստահելի աղջիկը (այնքան վստահելի, որ նրան է հանձնարարված պատրանքների տան հաշվապահությունը), ցանկանում է հեռանալ և ապրել իր աղջկա հետ, որը գտնվում է գյուղում՝ դայակի մոտ, «գեղեցիկ, իրական այգում»: Հեռավոր գյուղի և պատրանքների տան միջև ապստամբների գրաված քաղաքն է, ուր հնչում են կրակոցներ, ամենուր դիակներ են ընկած, և հրդեհ է բռնկվել, իսկ ճանապարհները շրջափակված են: Կարմենը՝ երազում է իրական կյանքի մասին, ցանկանում է ապրել իր աղջկա հետ իսկական տան մեջ՝ «Իսկական տանը պետք է որ լավ լինի»²³³: Իրման, ում համար միակ հնարավոր իրականությունը իր պատրանքների տունն է, թույլ չի տալիս, որ Կարմենը մեկնի, փորձում է գայթակղել իր «նախընտրելի աղջկան» «Սուրբ Թերեզայի» նոր դերով, ինչը ամենևին էլ չի ոգևորում Կարմենին: «Կենդանի է նա, թե ոչ, կարևոր չէ, նա չկա [...] այդ այգին քո սրտի մեջ է»²³⁴: Կարմենը ստիպված է ընտրություն կատարել՝ գնա՞լ դեպի իրականություն, ուր նրան կանչում, ձգում է մայրական բնազդը, թե՞ մնալ պատրանքների տանը, անբացատրելի կերպարի մեջ: Կարմենը ընտրում է պատրանքների աշխարհը և մնում է «Մեծ պատշգամբ»-ում: Մնալ անուրջների տանը նշանակում է մերժել աշխարհը: «Եթե ես արդեն այստեղ եմ,

²³¹ Genet J., *Le Balcon*, Paris, Gallimard, 2002, p. 11:

²³² Genet J., *Le Balcon*, "Préface cité par M. Corvin", Paris, Gallimard, 2002, p. III.

²³³ Նույն տեղում, էջ 62:

²³⁴ Նույն տեղում, էջ 70-71:

այստեղ էլ կմնամ: Իմ իրականությունը ձեր հայելիներն են, ձեր հրամանները և կրքերը»²³⁵:

Արտաքին աշխարհը, իրական կյանքը, ինչպես նաև իր երբեմնի դերի առաջացրած «մոգական զգացողությունները», որը նա ընդունել էր որպես իրականություն, այժմ նրա համար «անիրական են»: Կյանքը [...] ինձ այնքան հեռու է թվում, այնքան խորը, որ այն անիրական է դառնում, ինչպես ֆիլմը կամ էլ Քրիստոսի ծնունդը մտորում»²³⁶:

Հինգերորդ արարի վերջում, երբ Արթուրը դուրս էր եկել Մեծ պատշգամբից, որպեսզի փնտրի Ոստիկանապետին, վերադառնում է «դողալով և ճղճղված հագուստով»²³⁷: Նա հայտնում է, որ քաղաքը հրդեհի ճարակ է դարձել: Ապստամբներն ամենուր են: «Կանայք ամենաբորբոքվածն են: Նրանք թալանի և սպանդի կոչեր են անում: Բայց ամենից սարսափելին նա էր, ով երգում էր...»²³⁸:

Մահը և հուղարկավորման տեսարանը հասարակաց տան կարևոր ծիսական խաղերից են, ինչը երեկոյան Արթուրը պետք է ներկայացնե՝ «վերածվելով կեղծ դիակի», բայց այն պահին, երբ նա հիշատակում է Շանտալին, ապստամբների արձակած գնդակը անցնում է պատուհանի միջով և սպանում նրան: Այս գնդակը «կեղծ դիակին» վերածում է իրական մահացածի: Թվում է, թե ևս մեկ ակնթարթ, և իրականությունը կներխուժի պատրանքների տուն, բայց ինչպես Իրման է ասում՝ պատրանքների տունը կդիմանա հեղափոխականների ֆիզիկական և բարոյական հարձակմանը. «Ինչքան շատ են շրջակայքում սպանում, այնքան ավելի շատ մարդիկ են գալիս իմ սալոններ...»²³⁹: Ծեսի և պատրանքի հրապուրանքը ավելի ուժեղ է, քան ապստամբների կրակահերթերից սպանվելու վտանգն ու սարսափը:

Վեցերորդ արարը սկսվում է պատրանքների տան նախկին մարմնավաճառուի Շանտալի և Ռոժեի՝ նախկին ջրմուղագործի հանդիպումով: Տարօրինակորեն նրանց հանդիպման վայրը պատրանքների տան մոտ է, «խորքում՝ բավականին հեռվում,

²³⁵ Genet J., *Le Balcon*, Paris, Gallimard, 2002, p. 73.

²³⁶ Նույն տեղում, էջ 73:

²³⁷ Նույն տեղում, էջ 90:

²³⁸ Նույն տեղում, էջ 91:

²³⁹ Նույն տեղում, էջ 58:

ուրվագծվում է Մեծ պատշգամբի ճակատամասը»²⁴⁰: Սա կրկին հաստատում է, որ «Մեծ պատշգամբը» գրավիչ ու ձգողական ուժ, նաև իշխանություն ունի ողջ քաղաքի վրա: Ռոժեն ապստամբների ջոկատներից մեկի հրամանատարն է: Նա համոզված է, որ պետք է աննահանջ պայքար մղել կերպարների իշխանության դեմ, որպեսզի մարդիկ կարողանան ազատվել պատրանքներից և ապրեն իրական կյանքով: Ռոժեն Շանտալին օգնել է հեռանալ հասարակաց տնից՝ «դուրս է քաշել գերեզմանից»,²⁴¹ քանզի մահը թևածում է պատրանքների տան սենյակներում: Հեղափոխությանը կին առաջնորդ է հարկավոր՝ Ժաննա Դ'Արկի նման: Ապստամբները ցանկանում են, որ Շանտալը հեղափոխության սիմվոլ դառնա: Բոցաշունչ աղջիկ, որը մարտական երգեր երգելով կոգեշնչի տղամարդկանց, կտանի մարտի: Նա պետք է առաջինը մտնի թագավորական պալատ և երգի պատշգամբում: Ռոժեն դեմ է, չափից ավելի մեծ է զոհվելու վտանգը: «Ես քեզ նրա համար չեմ գողացել, որ դու վերածվես ռնգեղջյուրի կամ էլ երկգլխանի արծվի»²⁴²: Ապստամբները առաջարկում են Ռոժեին փոխել Շանտալին հարյուր հողափոր կանանց հետ: Տեսնում ենք, որ հեղափոխականները գործունյա և երևակայություն չունեցող մարդիկ են, ընդամենը կարող են վերարտադրել մարմնավաճառ – հաճախորդ հարաբերությունները: Նրանց համար Շանտալը կամ ապրանք է, ում գնում են կամ վարձում, կամ միջական կերպար: Կին Շանտալը այլևս գոյություն չունի: Ինքը՝ Շանտալը, անցնելով հեղափոխության կողմը, համոզված է, որ ներսից ճանաչելով պատրանքների տան թատերականացված ծիսական խաղերը՝ կկարողանա հաջողությամբ պայքարել պատրանքների տան կեղծ կերպարների դեմ: «Պահի՛ր ինձ, եթե ցանկանում ես, սեր ի՛մ, բայց պահի՛ր ինձ քո սրտում»²⁴³: Հակառակ Շանտալի՝ Ռոժեն ցանկանում է նրան տեսնել իր կողքին՝ «իրականության մեջ», քանի որ ինչ-որ մեկին պահել սրտում նշանակում է պահել նրա հիշատակն ու կերպարը, ում սիրում ես, ինչի դեմ էլ նրանք պայքարի են ելել: Եվ այժմ կերպարի դեմ պայքարելու համար Շանտալը պատրաստ է վերափոխվելու կերպարի՝ հեղափոխության խորհրդանիշի: «Հակառակ դեպքում մենք չենք ազատվի այս

²⁴⁰ Genet J., Le Balcon, Paris, Gallimard, 2002, p. 92.

²⁴¹ Նույն տեղում, էջ 94:

²⁴² Նույն տեղում, էջ 96:

²⁴³ Նույն տեղում, էջ 92:

հասարակաց տնից»²⁴⁴: Ռոժեի և Շանտալի սերը կեղծ է թվում: Ռոժեին չի հաջողվում Շանտալի սիրտը անմնացորդ գրավել և պահել նրան իր կողքին. «Նա փախչում է ինձանից և ճանապարհի հարթում դեպի երկինք»²⁴⁵: Պատրանքների տան նախկին ջրմուղագործը երբեք էլ աչքի չի ընկել կատարյալ սիրահարի կերպարով: Նրա սերը Շանտալի հանդեպ ամենից առաջ երկրային է: «Ես քեզ սիրում եմ քո մարմնով, կոկորդով, որովայնով, աչքերով, զայրույթով, հոտերով հանդերձ, Շանտալ, ես քեզ սիրում եմ»²⁴⁶: Բայց Ռոժեն, ի տարբերություն Շանտալի, որը հեռանում է ապստամբների հետ, պատրանքներ չի տաժում ուժերի անհավասարության վերաբերյալ: Կերպարի պայքարը մյուս կերպարների դեմ չէր կարող պսակվել հաղթանակով, և այն նույնպես դատապարտված է պարտության: Հեղափոխության սկզբնական գաղափարը արդեն կորսված է: Հնարավոր է, որ նոր կարգերը լինեն նախորդի արտացոլանքը: «Եթե նրանք վարվում են ինչպես դիմացիները, նրանք դառնում են դիմացիներ: Աշխարհը փոխելու փոխարեն նրանց կհաջողվի արտացոլել այն, ինչը ցանկանում են ոչնչացնել»²⁴⁷: Ռոժեն ընտրում է իրականությունը և պատրաստ է հանուն իր գաղափարների մինչև վերջ պայքար մղել կերպարների դեմ, ինչպես Բերանժեն Իոնեսկոյի «Ռնգեղջյուրը» պիեսում. «Ընդդեմ բոլորին. ես պաշտպանելու եմ ինքս ինձ՝ ընդդեմ բոլորի: Ես պաշտպանելու եմ ինքս ինձ: Ես վերջին մարդն եմ: Ես մնալու եմ այդպիսին մինչև վերջ: Ես չեմ զիջելու իմ դիրքերը»²⁴⁸: Թեպետ Ռոժեին նույնպես տանջում են կասկածները՝ արդյո՞ք Պատշգամբից դուրս «իրականությունը» նույնքան երևակայական չէ, որքան Պատշգամբից ներս: Ըստ Մ. Կորվենի՝ այս վեց արարները դասական դրամատուրգիայում կոչում են շատ երկար նախաբանի ցուցադրում: «Ամեն ինչ այնպես է դասավորված, որպեսզի վախճանը միևնույն ժամանակ և՛ կանխատեսելի, և՛ անսպասելի լինի»²⁴⁹:

²⁴⁴ Genet J., *Le Balcon*, Paris, Gallimard, 2002, p. 96.

²⁴⁵ Նույն տեղում, էջ 94:

²⁴⁶ Նույն տեղում, էջ 92:

²⁴⁷ Genet J., *Le Balcon* (deuxième édition), Paris, Décines L'Arbalète, 1960, p. 127.

²⁴⁸ Իոնեսկո Է., *Արքան մեռնում է*, Երևան, Ապոլոն, 1994, էջ 127:

²⁴⁹ Genet J., *Le Balcon*, "Préface cité par M. Corvin", Paris, Gallimard, 2002, p. XII.

2.3. Պայքար ընդդեմ իրականության՝ հաղթանակած պատրանք

«Պատշգամբը» պիեսի յոթերորդ արարը սկսվում է ծիսական հուղարկավորությունների համար նախատեսված դահլիճում: Սպանված Արթուրը պառկած է կեղծ մարմարե դագաղում: «Նա մտածել անգամ չէր կարող, որ այսօր երեկոյան այդքան լավ կխաղար դիակի դերը»²⁵⁰: Սենյակում թափթփված են արհեստական սգո ծաղկեպսակներ և կախված են պատռոտված թավջե ժանյակներ (պարտադիր կեղծ դեկոր): Իրմայի և Ոստիկանապետի հագուստները նույնպես պատռոտված են: Նրանց կողքին կանգնած է պալատից ուղարկված բանբերը, որի մասին հայտարարվել էր դեռևս 5-րդ արարի վերջում: Նա հագել է դեսպանի հագուստ և միակն է, որ անվրդով տեսք ունի: Տիկին Իրման և Ոստիկանապետը տեղեկություններ են ուզում իմանալ պալատական իշխանության և Թագուհու մասին, որի անվտանգությունն ապահովելը Ոստիկանապետի պարտականությունն է: Ոստիկանապետը, ում ձեռքերում է այժմ թե՛ արդարադատության, և թե՛ ուժային կառույցների լծակները, կասկածում է, որ Թագուհին սպանվել է, բայց նրան չի հաջողվում հստակ պատասխաններ ստանալ Բանբերից: Մտնելով խաղի մեջ՝ Բանբերը չափազանց խճճված ու հակասական է ներկայացնում թագավորական պալատում տիրող իրավիճակը:

«Ոստիկանապետ - Իսկ Թագուհի՞ն:

Բանբեր - (շատ թեթև տոնով): Նա ասեղնագործում է: Մի պահ նա միտք հղացավ խնամել վիրավորներին: Բայց նրան բացատրեցին, որ Գահը վտանգված ժամանակ, թագավորական արտոնությունները պետք է առավելագույնս օգտագործվեն:

Իրմա - Իսկ որո՞նք են դրանք:

Բանբեր - Բացակայությունը»²⁵¹:

Բանբերի կերպարը դարերի ընթացքում ավելի է հղկվել: Հունական ողբերգություններում այս կերպարը սովորաբար ճշգրտորեն ներկայացնում էր հանդիսատեսին, թե ինչ է տեղի ունեցել պալատում, կամ ինչ ուղերձ է բերել այնտեղից:

²⁵⁰ Genet J., Le Balcon, Paris, Gallimard, 2002, p. 101.

²⁵¹ Նույն տեղում, էջ 102:

Ժընեի Բանբերը գործում է իր գործառույթին հակառակ՝ հստակության փոխարեն անորոշություն և խառնաշփոթ է մտցնում պատրանքների տուն: Բանբերը շարունակում է. «... Թագուհին ասեղնագործում է անտեսանելի թաշկինակ [...] և չի ասեղնագործում, քնում է վարդագույն և խարխլված սնդուկի մեջ՝ «խռմփացնում է և չի խռմփացնում»²⁵²: Թագուհու փոքրիկ գլուխը հպարտորեն կրում է մետաղից և թանկագին քարերից թագը: Եթե թագուհին խռմփացնում է և չի խռմփացնում, ապա նա նույնպես գտնվում է իրականության և պատրանքային աշխարհների միջև: Խռմփացնելը, ասեղնագործելը կենդանի մարդու գործառույթ է, իսկ մահացածը չի խռմփացնում և չի ասեղնագործում: Փոքր գլուխը չի կարող երկար ժամանակ կրել թագավորական թագ և այժմ անհետացել, անորսալի է դարձել, գտնվում է բացակայության մեջ: Այժմ լայն ուսեր և ամուր գլուխ է հարկավոր: «Նորին մեծությունը հուսալի վայրում է,- ասում է Բանբերը, - և այս փյունիկը՝ նույնիսկ մահացած, կարող է վեր հառնել թագավորական պալատի մոխիրներից»²⁵³: Եթե Թագուհին փյունիկի պես այրվում է և միշտ վերածնվում մոխիրներից, ապա նա իրական չէ պատրանքների տան կերպարների նման: Միակ տարբերությունն այն է, որ նրա գոյությունը անհրաժեշտ արժեք է, նույնիսկ անտեսանելի լինելու պարագայում: Բանբերը էլ ավելի է կրկնապատկում խառնաշփոթը՝ իր ձեռքն առնելով հետագա գործողությունների ղեկավարումը: Նա առաջարկում է Իրմային դարձնել բացակա Թագուհու փոխանորդ՝ անխորտակելի և ուժեղ, եթե նույնիսկ իշխանության գլխավոր արտոնությունը բացակայություն է:

« Իրմա - [...] Բայց եթե Թագուհին մահացել է:

Բանբեր - (Խոնարհվելով Իրմային) Կեցցե՛ Թագուհին»²⁵⁴: Եվ քանի որ Բանակի գլխավոր հրամանատարը խելագարվել է, Եպիսկոպոսը և Դատավորը վախից լռում են կամ բացակայության մեջ են թագուհու նման, ապա «կեղծ կերպարների» ներկայությունը նույնպես անհրաժեշտ է, որպեսզի ներկայացնելով այլ իրականություն, խաղաղեցնեն ապստամբներին: Բանբերի առաջարկը հարուցում է Իրմայի տարակուսանքը (վարանում է փոխել իր զգեստը և կարգավիճակը) և Ոստիկանապետի

²⁵² Genet J., Le Balcon, Paris, Gallimard, 2002, p. 103.

²⁵³ Նույն տեղում, էջ 106:

²⁵⁴ Նույն տեղում, էջ 107:

բարկությունը: Այս դեպքում Իրման առաջ կանցնի բոլորից, և ինքը ստիպված կլինի ենթարկվել նրան: Ոստիկանապետի ծրագրերն այլ էին: Նա պատրաստ է զոհվելու հանուն թագուհու: Բանբերը ստիպված է հրահրել, համոզել, գայթակղել և վերջապես հիշեցնել դամբարանի մասին, որը փորված է ժայռի մեջ, որպեսզի Ոստիկանապետը մտնի խաղի մեջ:

«Մեծ պատշգամբի» ութերորդ արարը թատերականորեն ամբողջովին հետդարձ է կատարում իր իսկ սկզբին, քանի որ կրկին խաղում են մեզ հայտնի կերպարները: Սա այն միակ պահն է, երբ բեմի վրա հանդիպում են դրսի և ներսի աշխարհները: «Մեծ պատշգամբի» ճակատամասի պատշգամբում, ըստ բանբերի սցենարի, հայտնվում են վախվորած կերպարները՝ սկզբում Եպիսկոպոսը, հետո Գեներալն ու Դատավորը, որոնց ուղեկցում է հերոսը՝ Ոստիկանապետը: Նրանց հետևից հայտնվում է տիկին Իրման՝ թագը գլխին: Նրանք պարզապես ներկայանում են ժողովրդին, որպեսզի մարդկանց համոզեն, որ իշխանությունը կենդանի է, և այս թեթևակի հայտնվելը բավական է, որ ապստամբությունը դադարի: Կերպարները բոլորն էլ հսկայական չափսերի են, քանի որ նրանց հագին այն նույն հագուստներն են, որոնք հագնում էին ծիսական խաղերի ժամանակ, բայց «պատռտված և փոշոտված», բացի Հերոսից, այսինքն՝ Ոստիկանապետից, որը ծիծաղելի է կեղծ կերպարների համեմատ իր չափազանց փոքր չափսերով: Ութերորդ արարը դրամատիկորեն շատ կարևոր է: Դերասանները կրկին խաղում են առանց երկխոսության, ժեստերով: «Պատշգամբի եզրը գտնվում է բեմեզրին շատ մոտ»²⁵⁵, - գրում է Ժընեն և սա մտածված հնարք է, քանի որ նա հանդիսատեսին ներառում է ներկայացման մեջ: Հանդիսատեսը միևնույն ժամանակ ժողովուրդն է, որը դահլիճից հետևում է երևակայական իշխանության ներկայացուցիչների՝ Թագուհու, Հերոսի և կեղծ կերպարների խաբեությանը, իսկ Մուրացկանը, երբ խլացած ձայնով գոռում է «Կեցցե՛ Թագուհին», պետք է կանգնած լինի ոչ թե կերպարների կողքին՝ «Մեծ պատշգամբի» պատշգամբում, այլ բեմի դիմաց կամ էլ դահլիճում հանդիսատեսի մեջ:

Հայտնվում է Շանտալը: Թագուհի Իրման բարեհաճորեն ողջունում է ապստամբների ներկայացուցչին: Հնչում է կրակոցի ձայնը, և Շանտալը ընկնում է

²⁵⁵ Genet J., *Le Balcon*, Paris, Gallimard, 2002, p. 115.

գնդակահարված: Թագուհին և Գեներալը լռելայն տանում են նրան: Տեսնում ենք, որ այսքան սպասված ապստամբությունը աննշան է, ոչ մի լուրջ դիմակայություն: Կար միայն նախագիծ, որը չի իրականանում: Ավելին, թվում է, թե ապստամբել են, որ տեսնեն իրենց միջակա թագուհուն: «Իրման, հայտնվելով քաղաքական բեմահարթակում, իր հերթին ևս վերածվում է կերպարի: Նոր թագուհին պակաս կեղծ չէ, քան նախկին թագուհին և առաջին երեք արարների երեք կերպարները»²⁵⁶: Երբ Շանտալը սպանվում է, ապստամբության սպառնալիքը վերանում է: Մետաֆիզիկական պայքարը հիմնված է «Կերպարի և արտացոլանքի փառաբանման» խաղի վրա, ավարտվում է պատրանքի հաղթանակով: Ապստամբությունը փշուր-փշուր է լինում կեղծ կերպարների առջև: «Հաղթողը» Բանբերն է՝ երևակայական իշխանության իրական ներկայացուցիչը, քանի որ չի ձգտում իշխանության, ընդամենը մեծ բեմադրիչ է: Շանտալը սպանվելով վերամարմնավորվում է սիմվոլի: Ըմբոստ մարմնավաճառուհին, ընդվզելով կերպարային խաղերի դեմ, անցում է կատարում դեպի իրականություն (հեղափոխություն): Հայտնվելով «Մեծ Պատշգամբի» պատշգամբում՝ նա սպանվում է՝ կրկին անցնում կատարելով դեպի միջակա կերպար և բացակայություն, վերածվում է Ազատության սիմվոլի: Բանբերը յոթերորդ արարի վերջում ասում է. «Շանտալի կերպարը թափառում է փողոցներում: Կերպար, որը նման է և նման չէ նրան»²⁵⁷:

Այսպիսով, եթե թագը սպասում է ամուր գլխի, որպեսզի թագավորական իշխանությունը համարվի կայացած, եթե ապստամբությանը անհրաժեշտ է մի աղջիկ, որպեսզի հեղափոխության սիմվոլիկ առաջնորդի գործառույթը համարվի կայացած, ապա թե՛ ապստամբները, թե՛ իշխանության ներկայացուցիչները խամաճիկներ են, իսկ այս «դիմակահանդեսի» միակ իրականությունը պատրանքն է, հաղթանակած պատրանքը:

Իններորդ արարում Եպիսկոպոսը, Դատավորը, Գեներալը առաջիններն են, որ հայտնվում են պատրանքների տանը: Նրանք պատմում են, թե ինչ վախ են ապրել կառքով թագուհու հետ քաղաքի միջով անցնելիս և ժողովրդին ողջունելիս. «Ինչ դանդաղ էր ընթանում կառքը»: Ճանաչվելու վտանգը մեծ էր, բայց արտաքին փայլն

²⁵⁶ Redonnet M., Jean Genet, le poète travesti: portrait d'une oeuvre. Paris, Grasset, 2000, p. 161.

²⁵⁷ Genet J., Le Balcon, Paris, Gallimard, 2002, p. 111.

ավելի զորեղ էր: Երեք կերպարները մենակ չեն. երեք լուսանկարիչները եկել են անմահացնելու պատմական պահը՝ պայքարի «նորագույն հերոսներին»՝ ապագա սերունդների համար: Ի՞նչ կա առավել ճշմարտացի, քան լրագրողների և լուսանկարիչների ներկայացրած «պատմական փաստերը»: Լավ լուսանկարիչը նա է, ով ներկայացնում է կատարյալ կերպար:

Այսպես կոչված ոչ իրական կյանքում այլևս ոսկեզօծ հայելիները չեն, որ անմահացնում են բարձրաստիճան պաշտոնյաներին իրենց հաղթանակի պահին, այլ լուսանկարչական սարքավորումները: Լուսանկարիչները անմահացնում են ոչ միայն կեղծ հերոսներին, այլ նաև կեղծում են լուսանկարները: «... Այժմ աշխարհը ողողված կլինի իմ նկարներով՝ սուրբ հաղորդություն ստանալիս»²⁵⁸, - ասում է Եպիսկոպոսը լուսանկարչին, բայց մի փոքր խնդիր կա. «Ափսոս մենք նշխար չունենք ձեռքներիս»: Ճարպիկ, բանիմաց լուսանկարիչը սրա լուծումն էլ է գտնում անմիջապես: Գեներալի միաջքանի ակնոցը առաջարկում է որպես նշխար և լուսանկարում: Հետևում է Բանբերի խորիմաստ հայտարարությունը. «Ահա իսկական կերպար՝ ծնված կեղծ ներկայացումից»²⁵⁹: Ըստ նրա՝ այդքան էլ կարևոր չէ, որ կերպարները կեղծ են, եթե ծառայելու են որպես լավագույն օրինակ հետագա սերունդների համար:

Այսպիսով, եթե Իրմայի սենյակների հայելիները կեղծում են, ապա իրական աշխարհի լուսանկարները չեն զիջում իրենց շինծոությունը: «[...] Մենք վճարեցինք ոստիկանին, որ նա մեր աչքերի առջև սպանի այն մարդուն, որին ես մի տուփ ծխախոտի էի ուղարկել: Դե՛հ, իսկ լուսանկարի վրա պատկերված էր մի ապստամբ, որին գնդակահարել էին փախուստի փորձ կատարելիս»²⁶⁰:

Երեք կերպարները արբեցած իրենց հաղթանակով և ժողովրդի ընդունելությունից, որոշում են մտնել իրականություն: Այլևս պետք չէ խաղալ պատկերի արտացոլանք, Եպիսկոպոս, Գեներալ, Դատավոր դառնալու համար: Արդեն նրանք կարող են իրականում կյանքի կոչել իրենց ֆանտազիաները և պահանջում են Իրմայից և Ոստիկանապետից իրենց իրավասությունների ճանաչում:

²⁵⁸ Genet J., *Le Balcon*, Paris, Gallimard, 2002, p. 122.

²⁵⁹ Նույն տեղում:

²⁶⁰ Նույն տեղում, էջ 123:

«Եպիսկոպոս (միշտ հեգնական տոնով) - [...] Մենք չենք կարող նահանջել:

Մեզ ընտրել են:

Գեներալ - Ո՞վ:
Եպիսկոպոս (հանկարծակի վերամբարձ տոնով) - Ինքը՝ Փառքը:
Գեներալ - Չէ՞ որ սա դիմակահանդես

է:

Եպիսկոպոս - Մեզնից է կախված, որ այս դիմակահանդեսը ուրիշ իմաստ ստանա: [...] Պետք է հստակ և արագ գործենք: [...] Ես անձամբ այս երկրի եկեղեցու սիմվոլիկ գլուխն եմ և ցանկանում եմ դառնալ նրա իսկական առաջնորդը»²⁶¹:

Երբ Եպիսկոպոսը հայտարարում է, որ իրենց ընտրել է Փառքը (Հաղթանակը կամ Աստված), և ժամանակն է կերպարից անցնելու վճռական, անգամ դաժան գործողությունների, այդ պահին էլ խաղում է, ինչպես նախկինում: Եվ քանի որ երեք կեղծ կերպարները կարող են միայն երազել, լինել կերպարի արտացոլանք, ապա Ոստիկանապետը հեշտությամբ է ճնշում նրանց «ըմբոստացումը»՝ ցույց տալով, թե ում ձեռքերում է իրական իշխանության բիրտ ուժը:

Երեք կերպարները թեև ափսոսանքով են հրաժարվում իրենց նոր դերերից, բայց արդեն հոգնել են և ցանկանում են վերադառնալ իրենց երևակայական աշխարհը. «Մենք այնտեղ մեզ լավ էինք զգում, իսկ դուք մեզ դուրս քաշեցիք այնտեղից: [...] Լիակատար հանգստության, խաղաղության, լռության մեջ, վարագուրված պատուհանների ետևում, պաշտպանված հոգատար կանանցով, պաշտպանված ոստիկանության կողմից: [...] մենք կարող էինք լինել դատավոր, գեներալ, եպիսկոպոս մինչև լիակատար կատարելություն և վայելք»²⁶²:

Ոստիկանապետի ճակատագիրը դեռևս որոշված չէ: Նրա դրաման ողջ պիեսի ընթացքում Պատշգամբի անվանացանկում կերպար ներկայացվելու սպասման մեջ է, իսկ սպասելը ավելի ու ավելի ծանր ու անտանելի է դառնում: «Հաղթանակը ձեռք է բերվում մարտերում: Դուք չունեք դեռևս Աուստերլիցյան ճակատամարտեր: Կովե՛ք կամ նստե՛ք և սպասեք նախատեսված երկու հազար տարին»²⁶³:

²⁶¹ Genet J., *Le Balcon*, Paris, Gallimard, 2002, p. 118.

²⁶² Նույն տեղում, էջ 123:

²⁶³ Նույն տեղում, էջ 128:

Պիեռի վերջին մասում ժընեն ներկայացնում է այս կերպարի ուժի ցուցադրումը (հասկանալ ոստիկանական իշխանությունը, որի շուրջը կրկին միավորվում են մյուս բոլոր կերպարները՝ Եկեղեցի, Բանակ, Արդարադատություն): Ոստիկանապետը երազում է, որ իր անձը ներկայացված լինի որպես ոստիկանապետի կատարյալ կերպարի սկզբնաղբյուր, միակը, որին, որպես անհերքելի ուժ, կցանկանան մարմնավորել հարյուրհազարավորները: Նա տենդորեն իր երևակայության մեջ փնտրում է այն խորհրդանիշը, որը կարտացոլի իր հզորությունը: Եվ այդ խորհրդանիշը հնարավոր է, որ լինի «հսկայական մարդաբոյ ֆալոսը»²⁶⁴: Այս գաղափարը զարմացնում է անգամ Իրմային՝ ամեն տեսակի անհեթեթ և անպարկեշտ երևակայությունների բեմադրիչին:

Հայտնվում է նորացված «Մեծ պատշգամի» առաջին հաճախորդը՝ Ռոժեն՝ պարտված ապստամբների առաջնորդը և ցանկանում է մարմնավորել Ոստիկանապետին: Այս անսպասելի շրջադարձը «հորինվածքին» տալիս է քաղաքական ենթատեքստ: Հասարակաց տունը երևակայությունների թատերաբեմից վերածվում է քաղաքական կառույցի: Ռոժեն Կարմենի ուղեկցությամբ իջնում է դամբարան-սենյակ, որը փորված է ժայռի մեջ, իսկ նախասրահը անվանվում է Ընկածների հովիտ (vallee de los caidos) «Դրսում այն ամենը, ինչը դու կյանք ես անվանում, փոխվել է: Ճշմարիտ ոչ մի բան չկա»²⁶⁵, - ասում է Կարմենին նախկին ջրմուղագործը: Ռոժեն երևակայում է, որ խաղալով ոստիկանապետի դերը, կարող է նույնանալ նրա հետ և խառնել իր ճակատագիրը նրա ճակատագրին: Նախկին հեղափոխականը ամորձատում է ինքն իրեն, նախ՝ մերժելով իր տեսակը, նաև հույս ունենալով, որ ուղղակի կվնասի Ոստիկանապետի հեղինակությանը. «Ես խաղում եմ Ոստիկանության պետի դերը: Ես իրավունք ունեմ նրա հետ վարվել այնպես, ինչպես ցանկանում եմ [...], ես ընտրել եմ նրա ճակատագիրը, ո՛չ, այն չէ, ես ընտրել եմ իմ ճակատագիրը, և այն խառնվել է նրա ճակատագրին»²⁶⁶:

Իրականում «Պատշգամբը» պիեսում Ռոժեի ամորձատման տեսարանը չկա: Միայն գիտենք, որ «մեջքով կանգնած դեպի հանդիսատեսը՝ նա ամորձատման ժեստ է

²⁶⁴ Genet J., *Le Balcon*, Paris, Gallimard, 2002, p. 128.

²⁶⁵ Նույն տեղում, էջ 148:

²⁶⁶ Նույն տեղում, էջ 149:

անում»²⁶⁷: Գորգերի վրայի արյունը, Իրմայի ու Կարմենի վրդովված ճիչերը կարող են կրկին խաղ լինել: Չենք մոռանում Ժընեի պահանջը՝ պահել ձայնի միշտ հակադրվող տոնայնության երկիմաստությունը մինչև վերջ և դժվար է հասկանալ՝ որտեղ է խաղը, որտեղ՝ իրականությունը: Ռոժեն, որի մասին Ոստիկանապետն ասում է. «Այս ջրմուղագործը վատ խաղացող էր»²⁶⁸, խառնում է իր անձն ու պատկերվող կերպարը, բայց այդպես էլ չհասկանալով, որ հասարակաց տան ներսում այլևս գոյություն չունի իրականություն, և որ իր ամորձատումը անիմաստ էր: Իսկական Ոստիկանապետը, շոշափելով ինքն իրեն, համոզվում է, որ ամորձատված չէ: Կարգուկանոնի, Երևակայության և Իրականության զավեշտալի խառնաշփոթից Ոստիկանապետը՝ իշխող բռնատիրական ուժը, դուրս է գալիս հաղթանակած: Այժմ նա կարող է փակվել իր համար կառուցված դամբարանում՝ պատվիրելով «Երկու հազար տարվա կերակուր»²⁶⁹, և սպասել երկու հազար տարի իր կերպարի հերոսացմանը: Ինչպես նշում է Մ. Կորվենը, «Խոսքը ոչ պատմական և ամբողջովին անիրական հորինվածքի մասին է: Դժվար է հավատալ և չծիծաղել երկու հազար տարվա ուտելիք արտահայտության վրա, երեք կերպար, որոնք իրենց տեղն են վաստակում այս աշխարհում առանց ջանք թափելու»²⁷⁰: Ոստիկանապետը, փակվելով դամբարանում, ասում է լուսանկարիչներին. «Իսկ դուք հետևեք ինչպես եմ ապրում և մահանում: Սերունդների համար: Կրա՛կ (Երեք մագնեզիումի փայլատակում): Գրեթե միաժամանակ»²⁷¹: Այժմ կերպար դարձած Ոստիկանապետը իր դամբարանում կվերածվի ամենաբարի, աստվածավախ, արդարամիտ Ոստիկանապետի սիմվոլի: Ոստիկանապետի վերափոխումը միֆական սիմվոլի Ժընեի հանճարի ամենավառ արտահայտումն է, որով նա հանդես է գալիս իր ժամանակի պատմական հեղափոխությունների դատապարտմամբ: Հեղափոխությունը նույնպես խաբկանք է, ինչպես թատրոնը, քանի որ Ժընեի կարծիքով, բոլոր հեղափոխությունները «ներքին» պլանում ոչինչ չեն փոխում: Ով էլ լինի՝ հաղթող թե պարտվող, նույն կարգավիճակում են: Մի ռեժիմը փոխվում է մեկ այլ բռնատիրական ռեժիմով:

²⁶⁷ Genet J., *Le Balcon*, Paris, Gallimard, 2002, p. 150.

²⁶⁸ Նույն տեղում

²⁶⁹ Նույն տեղում:

²⁷⁰ Genet J., *Le Balcon*, "Préface cité par M. Corvin", Paris, Gallimard, 2002, p. V.

²⁷¹ Genet J., *Le Balcon*, Paris, Gallimard, 2002, p. 151.

«Պատշգամբը» ցիկլային պիես է, որի խաղային կառույցը կրկնվում է ամեն օր: «Ապստամբությունը խաղ է: [...] եվ հաճույք են ստանում իրենց խաղից»²⁷², - ասում է Ոստիկանապետը հինգերորդ արարում:

Թագուհի Իրման, լսելով գնդացրի նոր կրակահերթերի ձայները, տարակուսանքով հարցնում է. «Ովքեր են ... Մերո՞նք ... թե ապստամբներ՞ը, կա՞մ :

Բանբեր - Ինչ-որ երագողներ են, Տիկի՛ն»²⁷³: Այլևս անհնար է սահմանազատել կյանքն ու պատրանքը, որոնք շարունակ միաձուլվում են:

Այս պիեսում մենք վկա ենք դառնում պատրանքի հաղթանակին իրականության հանդեպ: Իրման կրկին վերադառնում է «Մեծ պատշգամբի» տիրուհու դերին, թողնելով թագուհու դերը, որպեսզի վերականգնի իր հասարակաց տան ծիսակարգերը «կեղծ դեկորներով և ճագարի մորթով»: Վերջին անգամ դիմելով հանդիսատեսին՝ ասում է. «... Շուտով ամեն ինչ կսկսենք սկզբից ... [...] նախապատրաստել ձեր դերերը ... Դատավորներ, Գեներալներ, Եպիսկոպոսներ, Սենեկապետեր, ապստամբությունը սառեցնող ապստամբներ, ես կնախապատրաստեմ իմ հագուստները և սենյակները վաղվա համար ... (Անջատում է վերջին էլեկտրական լամպը): Լույսը բացվում է: Գնդացրի կրակահերթ»²⁷⁴: Իրման նույն բանն է ասում հանդիսատեսին, ինչը հենց նոր ասել էր երեք կերպարներին. «Պետք է վերադառնաք ձեր տները, որտեղ անկասկած ամեն ինչ ավելի կեղծ է, քան այստեղ ... Դուք պետք է հեռանա՛ք, գնացե՛ք նրբանցքի աջ կողմով: [...] Կանցնեք փոքր դռնակով, որը բացվում է դեպի նրբանցք»²⁷⁵: Դրսում հնչում են կրակոցներ, ներսում բացարձակ մթություն է: Տիկին Իրման առաջարկում է հեռանալ բոլորին մինչև պատրանքների նոր բեմականացումը՝ հաջորդ ներկայացումը: Իրմայի այս նախադասությամբ ժան ժընեն կարծես կրկնում է շեքսպիրյան հայտնի ասույթը՝ «կյանքը բեմ է, իսկ մենք դերասաններ»: Կյանքը ոչ պակաս թատրոն է, քան իրական թատրոնը, ուր բոլոր մարդիկ հանդես են գալիս որոշակի դերերով: Ուրեմն ավելի կարևոր է դառնում ոչ թե թատրոնը, ուր հաճախելու համար մարդիկ վճարում են, այլ թատերականացված կյանքը, որտեղ մարդիկ անընդհատ խաղում են և կերպարանափոխվելով ստեղծում նոր իրականություն:

²⁷² Genet J., Le Balcon, Paris, Gallimard, 2002, p. 58.

²⁷³ Նույն տեղում, էջ 152:

²⁷⁴ Նույն տեղում, էջ 153:

²⁷⁵ Նույն տեղում, էջ 153:

Այսպիսով՝ պիեսում ներկայացվում է կերպարների զարմանալի մի շքերթ, կերպարներ, որոնք իրենց էության որոնումների մեջ են և փորձում են բացահայտել իրենք իրենց ծես-խաղի միջոցով: Այս խաղը վերածվում է գոյության սկզբունքի, բայց, հանդես գալով բարձրագույն իրականության անունից, կեցության կեղծ մանրամասներով, ներկայացված կերպարի պատկերն ավելի իրական է դառնում, քան ինքը՝ այդ դերը մարմնավորողը:

ԳԼՈՒԽ ԵՐՐՈՐԴ

ԺԱՆ ԺԸՆԵԻ ԿԻՍԱԿԱՆ ԹԱՏՐՈՆԻ ՍԻՄՎՈԼԻԿԱՆ

3.1. Ապստամբությունը և թատերականացված իրականությունը «Շերտավարագույրները» պիեսում

«Շերտավարագույրները» պիեսը ժընեյն սկսել է գրել 1956թ. սկզբին և, ինչպես միշտ, չգոհանալով իր ստեղծագործությունից, անընդհատ ուղղումներ է արել՝ հետաձգելով դրա հրատարակումը: Բայց միայն վերամշակումների պատճառով չէր պիեսի հրատարակումը հետաձգվում: Թեպետ ժընեյն պիեսը հրատարակելու վերաբերյալ պայմանագիր էր կնքել Մարկ Բարբեզայի հետ և 1956թ. հոկտեմբերի չորսին գրում է Օլգա Բարբեզային, որ գրեթե ավարտել է «արաբի մասին» իր պիեսը և կուղարկի այն իննից տասնհինգ օրվա ընթացքում, այնուամենայնիվ, դժգոհ լինելով վճարվող հոնորարներից, պիեսի ձեռագիրը, որը կրում էր «Մայրերը» վերնագիրը, առաջարկում է «Գալիմար» հրատարակչությանը²⁷⁶: Մարկ Բարբեզան հասկանում է կեղծիքը դադարեցնում է պիեսի հրատարակումը, իսկ ժընեյն նոր ուղղումներից հետո հրատարակում է պիեսը «Արբալետ» հրատարակչությունում 1961թ.: 1961-1966թթ. ժընեյն կրկին աշխատում է պիեսի վրա, որպեսզի համապատասխանեցնի այն բեմականացմանը, քանի որ «Շերտավարագույրները» պիեսն է՛լ ավելի դժվար էր բեմադրել, քան «Պատշգամբը»: 1966թ. տարբերակի ուղղումները անկասկած կրում էին Ռոժե Բլենի ազդեցությունը և վերաբերում էին բեմական կառույցին՝ առանց էական փոփոխությունների ենթարկելու պիեսի բովանդակությունը: «Եթե ես իմանայի, որ պիեսը կբեմադրեին,- գրում է ժընեյն Ռոժե Բլենին, ես այն ավելի գեղեցիկ կգրեի»: Հեղինակը նաև հաստատում է, որ «Շերտավարագույրները» պիեսի բեմադրման հաջողությունը ամբողջովին բեմադրիչի վաստակն է: Պիեսը վերամշակվում է ևս երեք անգամ և, ինչպես նշում է Մ. Կորվենը, «1961թ. առաջին հրատարակությունը, նույնպես վերամշակվելով երեք անգամ, մնում է հետագա հրատարակությունների միջուկը»²⁷⁷: Դրանք պայթում են բառերի և սիմվոլներ ստեղծող ծիսական ժեստերի առատությունից: Ինչպես «Պատշգամբը» պիեսը գրելիս, ժընեյն այս անգամ էլ

²⁷⁶ Sté u Dichy A. et Bellity L. P., La bataille des Paravents, Théâtre de l'Odéon 1966, Paris, IMEC, 1991, p. 23.

²⁷⁷ Corvin M., Préface et dossier des Paravents. Paris, Folio, 2000, p. 257.

տատանվում է մի քանի վերնագրերի՝ «Մայրերը», «Սաիդը», «Դեռևս շարժվում է» տարբերակների միջև՝ ի վերջո ընտրում է «Շերտավարագույրները» վերանագիրը։ Ընդհանրապես զարմանալի չէ, որ Ժընեն ընտրել է այս վերանագիրը, քանի որ շերտավարագույրները յուրաքանչյուր արարի կարևոր դեկոր են։ Միանգամայն պարզ է, որ այս վերնագիրը ամենից առաջ վերաբերում է պիեսի կառուցվածքին, այլ ոչ թե բովանդակությանը։ Ըստ Ժընեի մտահղացման՝ այն ամենը, ինչ տեղի է ունենում բեմի վրա և բեմից դուրս, դերասանները պետք է նկարեն անաղմուկ շարժվող շերտավարագույրների վրա կամ էլ ընդգծեն արդեն ուրվագծված նկարները, ինչը նախ թույլ կտա արագորեն ձևափոխել թատերական տարածքը և հետո ստեղծել իրականության և պատրանքի խառնաշփոթ։

« «Շերտավարագույրները», որոնք արդեն կային «Պատշգամբը» պիեսում,- գրում է Մարի Ռեդոնեն,- պատկերում են աշխարհը։ Աշխարհը ներկայացվում է այն բանով, ինչը սովորաբար թաքցնում է»²⁷⁸։ Ընդ որում՝ այս թաքստոցներն անհրաժեշտ են, քանի որ կան որոշակի բաներ, որոնք չեն կարող ուղիղ իմաստով ասվել։ «Իմ բոլոր պիեսները՝ սկսած «Աղախինները»-ից մինչև «Շերտավարագույրները», այնուամենայնիվ որոշակի հորինվածք են, համենայն դեպս ես հակված եմ դրան հավատալուն։ Այնուհանդերձ, մի քիչ դիվանագիտություն կա, և այս իմաստով դրանք անուղղակիորեն քննարկում են քաղաքականությունը։ Պիեսները քաղաքականապես չեզոք չեն։ Հասարակության հետ երկխոսության մեջ մտնելը միգուցե միակ հնարավոր ուղին է արվեստի այն գործի համար, որը չի հավակնում ուսանելի լինել»²⁷⁹։

«Շերտավարագույրները» պիեսում Ժան Ժընեն քննարկում է գաղութատիրության և ապստամբության թեմաները ընդհանրապես և մերժում է իրականության ռեալիստորեն ցուցադրումը բեմի վրա։ Իրականության թատերականացումը՝ (թատրոնը թատրոնում) և թատերական գործողությունը ծեսի վերածելու գաղափարը առկա է Ժընեի բոլոր պիեսներում, ինչը որոշում է նաև սյուժեի բովանդակությունը։ «Բարձր հսկողություն» պիեսում նա պահանջում է, որ «Ամբողջ պիեսը ներկայացվի ինչպես երազում»²⁸⁰։ «Ինչպես խաղալ Աղախինները» հոդվածում Ժընեն պարզորեն ասում է.

²⁷⁸ Redonnet M., Jean Genet, le poète travesti : portrait d'une oeuvre. Paris, Grasset, 2000, p. 195.

²⁷⁹ Genet J., OEuvres complètes, t. 6, L'Ennemi déclaré, textes et entretiens. Paris, Gallimard, 1991, p. 285.

²⁸⁰ Genet J., OEuvres complètes, t. 4, "Haute Surveillance", Paris, Gallimard, 1968, p. 181.

«Հեքիաթ ... Պետք է միաժամանակ հավատալ դրան և հրաժարվել հավատալուց, բայց վերջապես դրան հավատալու համար պետք է, որ դերասանուհիները չխաղան ռեալիստորեն»²⁸¹: «Պատշգամբը» պիեսում տեսնում ենք, որ «Կերպարի և արտացոլանքի» փառաբանման գաղափարը հիմնականն է: Աղախինները իրագործելով իրենց ծեսը, «հագնում» են, այսպես ասած, Տիկնոջ և Քրոջ դիմակները: Եթե դիմակը թաքցնում է ինչ-որ հայտնի բան, ապա կերպարը իրենից ներկայացնում է արտացոլանք, որի ետևում ոչինչ չկա: «Շերտավարագույրները» պիեսում թատերական իրականության բազմաթիվ օրինակներ կան, բայց ամենաակնհայտ օրինակը մահացածներն են, որոնք տեսնելու համար, թե ինչ է տեղի ունենում ներքևում՝ ապրողների մոտ, նայում են վերև և կարողանում են խոսել միմյանց հետ մի հարկից մյուսը՝ քննարկելով ապրողների գործողությունները: Իրականությունը թատերականորեն բեմադրելու մտահոգությունը կրկին կա այն մեկնաբանություններում, որն արել է Ժընեն «Նեգրերը» պիեսում: «Սպիտակամորթները չպետք է խաղան սպիտակամորթների դերերը»²⁸²: Այս անիրագործելի պահանջից Ժընեն ի վերջո հրաժարվում է: «Շերտավարագույրները» պիեսում կրկին պահանջ է դնում՝ ինչպես «Նեգրերը» պիեսում «ծիծաղը պետք է համակարգված լինի»²⁸³:

Այսպիսով, Ժընեի նպատակն է ներկայացնել աշխարհն ու իրականությունը և, միևնույն ժամանակ, այն դարձնել անճանաչելի, ձևափոխել թատերական նյութը ծիսականության և ներկայացնել այնպիսի միջավայր, որը ո՛չ հանդիսատեսը, ո՛չ դերասանները չեն էլ պատկերացնում:

«Շերտավարագույրները» պիեսի հիմնական թեմաներից մեկը, որին արդեն ծանոթ ենք «Պատշգամբը» պիեսից, կապված է ապստամբության և հեղափոխության ժընեական գաղափարի հետ: Անկասկած, արևելյան քաղաքակրթության տարրերը չափազանց շատ են պիեսում՝ ճգնաժամի դամբարանը, պրոֆեսիոնալ լացողներ, խճաքարեր, անապատ՝ իր կակտուսներով, շատ ուժեղ արև, արաբական տեղանուններ, կերպարների անուններ, որոնք հատուկ են արաբական երկրներին,

²⁸¹ Genet J., Œuvres complètes, t. 4, "Comment jouer Les Bonnes", Paris, Gallimard, 1968, p. 269.

²⁸² Plunka A. G., The Rites of Passage of Jean Genet, The Art and Aesthetics of Risk Taking. Rutherford, Madison, Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, 1992, p. 242.

²⁸³ Genet A., Œuvres complètes, t. 5, "Les Paravents", Paris, Gallimard, 1979, p. 83.

բայց ասել, որ Ալժիրում ֆրանսիացի գաղութատերերի դեմ պատերազմը պատճառ է դարձել գրելու պիես «մի արաբի» մասին, սխալ կլիներ, թեև այն, անկասկած, մեկնակետ է հանդիսացել»²⁸⁴: Իրականում այս ամենը պատկանում է Ժընեի միֆոլոգիային: Նրա միտքը ստեղծել է իրեն հատուկ աշխարհ, պատկերել մի մեծ, էզոթերիկ, ապշեցնող դիմակահանդես: Ըստ Ժընեի՝ զինվորները, լեյտենանտը, գեներալը այս պիեսում հայտնվում են ոչ թե ցույց տալու Ալժիրում ֆրանսիացիների պարտությունը, այլ հանդիսատեսին ներկայացնելու մի ուժի հակադրումը մեկ ուրիշի: Պատմական իրականությունը այստեղ հանդես է գալիս հեռակա ձևով, և եթե պատկերները շատ են ծանրաբեռնված պատերազմական հորինված համազգեստներով, շքանշաններով, ապա դա լուր բռնատիրական ուժի գաղափարի հաստատումն է՝ առանց նկատի առնելու իրական պատմությունը: Ուժը՝ ուժի դեմ, սա վերացական պատերազմ է՝ մարմնավորված անհատական ուժերի, մարդկային տարբեր խավերի և կոլեկտիվ ուժերի կողմից, ինչը ցույց է տալիս, որ Ժան Ժընեն «Շերտավարագույրները» պիեսում քննարկում է գաղութատիրության և ապստամբության թեմաներն ընդհանրապես: «Եթե ֆրանսիացիները 1964թ. չեն խաղացել այս պիեսը, պատճառը այն է, որ նրանք տեսան այնպիսի բաներ, որոնք իրականում այդպես չէին, բայց նրանք հակված էին դրան հավատալուն»²⁸⁵:

«Պատշգամբը» պիեսում հեղափոխականները նմանակում են իրական իշխանությանը, իսկ հաղթանակած արաբները կրկնօրինակում են նախկին գաղութատերերին: Նրանք նմանակում են ոչ միայն եվրոպացիների վարքագիծը, այլ նրանց մտածելակերպը. «[...]կրկնօրինակել նրանց, լինել նրանց արտացոլանքը նշանակում է դառնալ նրանցից մեկը՝ երես երեսի, քիթ քթի ...»²⁸⁶: Հագնում են համազգեստ, քայլում զինվորական երթով Մարսելյեզի երաժշտության ներքո, ենթարկվում են հրամաններին: Ընդօրինակումը գրեթե կատարյալ է, քանի որ տեսնում ենք, որ իշխանության մի տեսակը փոխվում է մյուսով: «Ոչ մի տարբերություն չկա նախկին և ներկա իշխող ուժերի միջև: Գաղութատիրական բռնատիրությանը հաջորդում են ազգային բռնակարգերը: Հեղափոխությունն այսքանով էլ

²⁸⁴ Genet J., Les Paravents, "Preface et le dossier", Paris, Editions Gallimard, 2000, p. XV.

²⁸⁵ Նույն տեղում, էջ XIII .

²⁸⁶ Genet J., Les Paravents, Paris, Editions Gallimard, 2000, p. 203.

սահմանափակվում է»²⁸⁷: Ինչպես «Պատշգամբը» պիեսում, այնպես էլ «Շերտավարագույրները» պիեսում պայքարը տեղի չի ունենում իրականության մեջ: Ժընեն կրկին պայքարում է իրականության դեմ հնարանքի և պատրանքի միջոցով: Ծաղրանքով է նկարագրում պատերազմական գործողությունների աստիճանական ծավալումը, անգամ պատերազմական սարսափելի դրվագները ներկայացնում է այլաբանությունների բեկմամբ: Ապստամբությունը իրական է և անիրական: «Արևմուտքիները լոկ խոսքի վարպետներ են և անպարտելի են թատերական էսթետիկ իրականության մեջ»²⁸⁸:

Տասներորդ արարում, երբ արաբները հրկիզում են սըր Հարոլդի նարնջենու այգիները, ընդամենը կրակի բոցեր են նկարում այն շերտավարագույրների վրա, որոնց վրա նկարված են նարինջենիները (նկարված իրականություն): Ապստամբության զարգացմանը զուգընթաց՝ շերտավարագույրները ծածկվում են արաբ ապստամբների գունավոր նկարներով՝ արյան կաթիլներ, անասունի փորոտիք, թունավորված ջրհորներ, հրացաններ, կտրված ոտքեր, ձեռքեր...:

«Կադիշա - Մի՛ ամաչեք, զավակներ իմ: Պատրաստ եղե՛ք ողջ աշխարհի արհամարհանքին»²⁸⁹: Պլանտացիաների հրկիզումը, ջարդի ու բռնության տեսարանները խոսում են այն մասին, որ Ալժիրը պատրաստ է ոտքի ելնելու ընդդեմ գաղութարարների:

«Շերտավարագույրները» պիեսում իրար բախվում են տարբեր մշակույթների ու տարբեր խավերի ներկայացուցիչներ, իսկ արծածվող թեմաները բազմաթիվ են երկդիմի ու խճճված: Պիեսի գործողությունը տեղի է ունենում արաբական երկրում, որը գաղութացված է Ֆրանսիայի կամ այլ եվրոպական պետության կողմից, որտեղ ապստամբություն է բռնկվել, բայց պիեսի առաջին ինը արարներում այս ապստամբությունը ուրվագծվում է Օրտրիների ընտանիքի անհեթեթ ու ողբերգական պատմության ֆոնի վրա: Որպեսզի գլուխ հանենք պիեսի խճճված իրադարձություններից և հասկանանք Ժընեի ուղերձն ու ասելիքը, անհրաժեշտ է, ինչպես նշում է Միշել Կորվենը, պիեսի հարյուրից ավելի կերպարները բաժանել

²⁸⁷Bougon P. et Rabaté J.-M., Genet et la politique, Études françaises, vol. 31, N 3, hiver 1995-1996, p. 106.

²⁸⁸ Genet J., Les Paravents, "Preface et le dossier", Paris, Editions Gallimard, 2000, p. XX.

²⁸⁹ Genet J., Les Paravents, Paris, Editions Gallimard, 2000, p. 158.

խմբերի՝ կոլեկտիվ (գաղութաբնականներ, ալժիրցիներ, արաբ ապստամբներ, լեգեոներներ) և անհատական (Մայրը, Սաիդը, Վարդան, Լեյլան, Կադիջան), և մեկնաբանել յուրաքանչյուր խմբի գործողությունները:

Առաջին խումբը կազմում են Օրտրիների (եղինջ) ընտանիքը՝ այս պիեսի գլխավոր կերպարները՝ Մայրը, Սաիդը (նրա որդին) և Լեյլան՝ Սաիդի կինը: Սաիդի ընտանիքը խորհրդանշում է արաբական աշխարհի տեղացի բնակիչներին: Սաիդը, լինելով ծայրաստիճան աղքատ, կարողանում է ամուսնանալ միայն Լեյլայի հետ «[...] հարևան գյուղի և ամբողջ շրջակայքի ամենատղեղ կնոջ հետ»²⁹⁰ և մշտապես ենթարկվում է արաբ համագյուղացիների ծաղրածանակին, ովքեր նրան արհամարհում են աղքատության և կնոջ տգեղության պատճառով: Սաիդի միակ երազանքն է գնալ Եվրոպա, որպեսզի բավականին գումար վաստակի՝ ավելի գեղեցիկ կին գնելու համար²⁹¹, բայց նա անգամ ճանապարհաձախս չունի: Սաիդը սկսում է գողություններ անել իր համագյուղացիներից, մյուս արաբ վարձու բանվորներից, որոնց հետ միասին աշխատում է սըր Հարոլդի նարնջենիների պլանտացիայում և բանտարկվում է: Հարգանքի արժանանալու փոխարեն՝ Սաիդը փորձարկումների մեջ է: Նա իր աղքատությանն ու կնոջ տգեղությանը ավելացնում է գողության խայտառակությունը, ընդ որում՝ «[...] գողությունը ամոթալի աղքատությունից ազատվելու միջոց չէ Սաիդի համար, այլ ներկայացնում է նրա մուտքը ծիսական աշխարհ, որը նրան կտանի ստորացման ամենախոր անդունդը, ընդհուպ մինչև «սրբություն» »²⁹²: Նա ասես գործում է այս սկզբունքով՝ եթե ինձ համարում են գող, ուրեմն կլինեմ գողերից գողը, եթե դավաճան կամ էլ մարդասպան, ուրեմն՝ ամենանողկալին նողկալիներից, ամենադաժանը դաժաններից:

Այսպիսով, Սաիդը էլ ավելի է խորացնում իր օտարումը և անհաղթահարելի բարոյական պատնեշ է ստեղծում իր և մյուս արաբների միջև: «Եթե ստացվի, ուրեմն հետո հնարավոր է կասեն [...]: Սա ինչ է Սաիդի համեմատ»²⁹³: Գյուղի կանայք

²⁹⁰ Genet J., Les Paravents, Paris, Editions Gallimard, 2000, p. 18.

²⁹¹ Koltès B.-M. et Regnault F., La famille des Orties: esquisse et croquis autour des Paravents de Jean Genet, Nanterre, NanterreAmandiers, 1983, p. 21.

Պիեսի սյուժեի հիմքում ընկած է իրական պատմություն մի պատշար արաբի մասին, որի վաստակած գումարը գողացել էին, և նա՝ վերադառնալով Ալժիր՝ ստիպված էր գնել ամենատղեղ կնոջը:

²⁹² Butor M., Les Paravents, Genet // revue Obliques, N° 2. 3e trimestre, p. 56.

²⁹³ Genet J., Les Paravents, Paris, Editions Gallimard, 2000, p. 169-170.

պախարակում են նաև Սաիդի մորը, քանի որ գողի մայր է: Մյուս պրոֆեսիոնալ լացող կանայք նրան վտարում են Սի Սլիմանի՝ հեղափոխության առաջին զոհի վրա լացելու ծիսական արարողակարգից, (ինչը նաև հանգուցյալի կամքն է)²⁹⁴: Մայրը խրատում է, զգուշացնում է իր հարսին՝ Լեյլային (գիշեր), որը Սաիդին միանալու համար նույնպես սկսում է գողություններ անել: «Նրանք կարող են անարգել ինձ և հազար ու մի բան հորինել իմ և Սաիդի մասին: Կասեն, որ նա գող է, հետևաբար նրա ոտքերից և բերանից հոտ է գալիս, և՛ որ մատն է ծծում, և՛ խոսում է ինքն իր հետ, երբ մենակ է մնում, իսկ իմ մասին կասեն, որ գող եմ ծնել»²⁹⁵:

Այսպիսով, Օրտրինների ընտանիքը վտարվում է արաբ հասարակությունից՝ մխրճվելով փոխադարձ ատելության և թշնամության մեջ: Գյուլի դատավորը՝ Կադին, որը պետք է դատի ըստ Ղուրանի, լավ է հասկանում, որ Սաիդը յուրովի է ըմբոստանում անարդարության դեմ, ուստի որոշում է գնալ «մինչև վերջ»՝ ձեռք բերել դատապարտյալի ինքնություն՝ ծառայելով արդարադատության ծեսերին: «[...] դու շահում ես ամեն նոր դատապարտումով, որտեղ որ գնում ես: [...] Ես այն գործիքն եմ, որ հրում է քեզ այնտեղ, որտեղ դու ցանկանում ես ընկնել, բայց դու, ի՞նչի համար ես դու ինձ պետք»²⁹⁶: Լեյլան՝ ամենատգեղ կինը, որի նմանը աշխարհը չի տեսել, ուղեկցում է իր ամուսնուն դեպի բացարձակ նվաստացում: Այս թշվառ զույգը, որի ամուսնությունը հիմնված էր աղքատության և տգեղության վրա, շարունակում է իր անկումը: Սաիդը Լեյլայից պահանջում է, որ, որպես հավատարիմ կին, լինի էլ ավելի փնթի և զգվելի. «Ես ուզում եմ, որ դու այլևս չսրբես ո՛չ արցունքներդ, ո՛չ փսիկներդ, ո՛չ էլ լվացվես»²⁹⁷: Լեյլան ընդունում է բոլոր տեսակի նվաստացումները, որովհետև նախևառաջ, սիրում է իր ամուսնուն, իսկ հետո դա է պահանջում նրանց ըմբոստացման ծեսը դեպի անկում: «Ես կհնազանդվեմ քեզ, ասում է նա խստորեն, բայց ես ուզում եմ, որ դու դադարես ետ նայել՝ այդպես է ասում ժամ առ ժամ ավելացող իմ տգեղությունը: Ես ուզում եմ, որ դու ինձ տանես ստվերների և հրեշի երկիր առանց աչք թարթելու: [...] Ես ուզում եմ՝ այդպես է ասում իմ տգեղությունը, որ ավելանում է

²⁹⁴Կադիջա-արաբների մայր, Ջեմիլա-գեղեցիկ, Նեջմա-աստղ, Մալիկա-թագուհի, Լալա-աստվածամայր, արաբ կանանց երեք սերունդ.

²⁹⁵ Genet J., Les Paravents, Paris, Editions Gallimard, 2000, p. 57.

²⁹⁶ Նույն տեղում, էջ 81:

²⁹⁷ Նույն տեղում, էջ 169:

րոպե առ րոպե, որ դու կորցնես հույսդ: Ես ուզում եմ, որ դու միայն ատելություն զգաս և երբեք սեր: [...] Ես գիտեմ, ուր ենք գնում, Սաիդ և ինչու ենք այնտեղ գնում: Ոչ նրա համար, որ ինչ-որ տեղ գնանք, այլ նրանց համար, ովքեր մեզ այնտեղ են ուղարկում, որպեսզի հանգիստ ապրեն»²⁹⁸: Հրեշը Չարքի մարմնավորման մի ձև է, որը ուղղորդում է այս թշվառ զույգին դեպի մի վիճակ, ուր նրանք կարող են «ամբողջովին նողկալի լինել»: Մայրը չի հանձնվում և թույլ չի տալիս իրեն ներքաշել կեղտի մեջ: Նա պաշտպանվում է՝ վախեցնելով այն կանանց, ովքեր իրեն դուրս էին շարտել իրենց շրջապատից՝ հայտարարելով, որ կանանց վրա բաց կթողնի «[...] որսաշների մի ոհմակ, որ կրում է իր արգանդում: [...] Եթե շները հաչում են ձեզ նման, ուրեմն դուք էլ խոսում եք նրանց նման»²⁹⁹: Հետևում է նրա հակառակորդ կանանց բուռն արձագանքը, քանի որ շան հետ համեմատվելը մուսուլմանական աշխարհում ամենաստորացուցիչ անարգանքն է: Նրանց հեռանալուց հետո Մայրը շրջվում է նրանց ուղղությամբ և արձակում է բազմաձայն հաչոց, ասես հաչում է մի ողջ ոհմակ, իսկ ետնաբեմում հնչում է մի ողջ նախրի փախուստի աղմուկ, որպեսզի ընդգծվի վտարված, միայնակ ու զայրացած կնոջ բարոյական հաղթանակը:

²⁹⁸ Genet J., *Les Paravents*, Paris, Editions Gallimard, 2000, p. 169.

²⁹⁹ Նույն տեղում, էջ 67:

3.2. Վարդայի կերպարը՝ կատարելության հասնելու ճանապարհին

Արաբական հասարակությունից մյուս օտարվածները մարմնավաճառուիներն էին: Վարդայի հասարակաց տունը, թեև չունի «Մեծ պատշգամբի» շքեղությունն ու համբավը, այնուամենայնիվ ապստամբությունից առաջ գրեթե ծիսական մի վայր էր, ուր արաբ տղամարդիկ գնում էին ամենից առաջ ծիսակարգի մասնակից դառնալու, հիանալու հատկապես Վարդայով, ով քչփորում է ատամները քորոցով³⁰⁰: Վարդան փորձում է լինել կատարյալ մաքուր կերպար, ինչպես Եպիսկոպոսը՝ «Պատշգամբը» պիեսում, բայց, ի տարբերություն նրա, այս մարմնավաճառուին պատկերում է իրեն, խաղում իր դերը «իրականության մեջ», այլ ոչ թե պատրանքների տանը: «Հասարակաց տան տիրուհին երազում է, որ մի օր իր ոսկեզօծ զարդերն ու կիսաշրջագգեստները զարդարանք լինելու փոխարեն յուրովի կխորհրդանշեն իրեն «մարմնավաճառի փառքի մեջ»: Եվ որպեսզի անմահանա իր դերի մեջ, Վարդան երեկոն սկսում է շքեղ զգեստներ հագնելու և վառ դիմակներով շարվելու դանդաղ ու ցուցադրական հանդիսավոր ծեսը, «ոչնչացնում է» այն ամենը, ինչ մարդկային է իր մեջ՝ վերածվելով «ոսկե մանեկենի»³⁰¹: Կատարյալ մարմնավաճառուին իր հաճախորդներին առաջարկում է ոչ թե իր մարմինը, այլ երազանքները: Վարդայի ծիսական հմայքը կախարդում է արաբ տղամարդկանց, որոնց հետ նա խոսում է սեթևեթելով և քնքուշ տոնով: Կանայք բողոքում են իրենց տանը և իրենց անկողիններում Վարդայի ուրվականի ներկայությունից: Վարդայի կրած թիկնոցը նմանվում է եպիսկոպոսի շուրջառին, որը նույնպես ավելի շատ դեկոր է, քան հագուստ: Ժընեն Ռոժե Բլենին հասցեագրված նամակում Վարդայի թիկնոցը նույնիսկ անվանում է «եպիսկոպոսական»:

«Վարդա - Շատ սպիտակ դեմք: Նրան գրիմ են անում հանդիսատեսի առջև: Ես նրան կանաչ գույնի մեջ եմ տեսնում: Նրան հագցնում են լայն ոսկե թիկնոց՝ նման եպիսկոպոսական շուրջառին սուրբ հաղորդության ժամանակ»³⁰²

Վարդան ողջախոհության մարմնացում է, քանի որ նրա կիսաշրջագգեստների փեշերին կարված է արճիճ, որը որոշակի առումով նույնացվում է առաքինության

³⁰⁰ Genet J., Les Paravents, Paris, Editions Gallimard, 2000, p. 28.

³⁰¹ Hervic É., L'espace des Paravents, espace d'un mystère // Revue d'histoire du théâtre, vol. 35, N 2, p. 255.

³⁰² Genet J., Oeuvres complètes, t. 4, «Lettres à Roger Blin», Paris, Gallimard, 1968, p. 255.

գոտու հետ: Բոլոր այս ծանր զարդարանքները նրան պաշտպանում են տղամարդկանցից, նաև ծիսական հմայք են հաղորդում: «Իսկ իմ զգեստները, կիսաշրջազգեստները, բաճկոնները, ի պատասխան տղամարդու մարմնի կանչին, կուտակվում են իմ ուսերին և հետույքիս վրա: Նրանք վայրկենապես դուրս են թափվում սնդուկներից ինձ ծածկելու համար»³⁰³:

Տեսնում ենք, որ հասարակաց տունը Ժընեի դրամատուրգիայում մի վայր է, ուր իշխում է ծիսական խաղը, ինչը հնարավոր է դարձնում իրականի և անիրականի համադրումն ու պատրանքը որպես իրականություն ներկայացնելու Ժընեի ցանկությունը: Այս ծիսական աշխարհում կերպարները ընդհանրացված սիմվոլներ են, որոնց կեցության ճանաչողության՝ չարի և բարու մասին մտորումները փիլիսոփայական ենթատեքստ ունեն: Ահա թե ինչու Վարդան, ավարտելով «ոսկե մանեկենի» վերածվելու ծեսը, պետք է բարձրանա աթոռակի վրա, ասես բեմի վրա լինի: Մենք արդեն տեսել ենք երեք կերպարներին բեմական բարձր կոշիկներով և ֆիզիկական տվյալները մեծացնող հագուստներով, ինչը նաև Վարդայի դեպքում պետք է ոչնչացնի մարդկային «ես»-ը՝ փառաբանի պատկերվող կերպարը: Վարդան ցանկանում է լինել «կատարյալ մարմնավաճառուի մինչև մահ»:³⁰⁴ Ինչպես երեք կերպարների դեպքում, այստեղ էլ կերպարը ստանում է այն անձի ինքնությունը, ում մարմնավորում է, ինչը հաստատում է Վարդան. «Ես տարիներ շարունակ կատարելագործվել եմ, որպեսզի սովորեմ փորփրել ատամներս գլխարկի քորոցով: Սա իմ ոճն է»³⁰⁵: Հետևում է Մուստաֆայի պատասխանը.

« - Ես քեզ եմ տեսնում և քեզ եմ հավատում:

Վարդա - Իմ զարդարանքները: Նրանց ետևում գրեթե ոչինչ չկա»³⁰⁶:

Կրկին բախվում ենք ունայնությանը: Արտաքին շքեղ ձևի՝ պատկերի ետևում ոչինչ չկա: Այսպիսին է Ժընեի մտահղացումը: «Վարդան շատ բարդ է, բացառիկ դատարկությունը ավելի ներկա է, քան թանձրախիտ լինելիությունը»³⁰⁷: Վարդա՝ արաբերեն վարդ: Ծաղիկ, որն ապրում է չարիքի մեջ և ծառայում է չարի

³⁰³ Genet J., Les Paravents, Paris, Editions Gallimard, 2000, p. 32.

³⁰⁴ Նույն տեղում, էջ 197:

³⁰⁵ Նույն տեղում, էջ 33:

³⁰⁶ Նույն տեղում:

³⁰⁷ Genet J., Oeuvres complètes, t. 4, «Lettres à Roger Blin», Paris, Gallimard, 1968, p. 407.

իշխանությանը. «Հասարակաց տան շնորհիվ գյուղը կենտրոն ունի: Շուրջբոլորը՝ առաքինություն: Կենտրոնում՝ դժոխք: Իսկ մենք ներսում»³⁰⁸: Մարմնավաճառուի ու քսանչորս տարվա փորձը Վարդային թույլ է տալիս խուսանալ: Ապստամբներին օգնելու կամ էլ իշխանության օգտին լրտեսելու փոխարեն ինչպես Իրման էր անում, Վարդան ստեղծված խառնաշփոթից շահ է ստանում: Բայց չարիքի մեջ ծնված այս ծաղիկը ամենից առաջ իր կերպարի փառաբանման է ծառայում: Որքանով Վարդան «սրբագործում է» իր անձը, դատարկվում է ինքն իրենից, նույնքանով էլ կատարելագործում է իր իսկ «կատարյալ մարմնավաճառուի» կերպարը: Բայց նա մտավախություն ունի, որ ապստամբությունը կկործանի իր հասարակաց տան մոգական հմայքը. «Եթե մենք, Աստված մի արասցե, լուրջ ընդունենք հայրենիքի բոլոր դժբախտությունները,- ասում է նա,- պետք է հրաժեշտ տանք մեր տխրությանը ու ձեր հաճույքներին»³⁰⁹:

Երբ հեղափոխությունը բռնկվում է իր ողջ թափով մենք համոզվում ենք, թե որքան խորաթափանց էր Վարդան: Տղամարդիկ արդեն հասարակաց տուն էին գալիս «համբույրի» համար, այլ ոչ թե հիանալու «կատարյալ մարմնավաճառուի» կերպարով, և քանի որ Վարդայի կիսաշրջագգեստները ծանր էին՝ նրանց փեշերին կարված կապարի պատճառով, արաբ ռազմիկները պահանջում են նրանից «անցք բացել դիմացից»: Արտաքին տեսքի երկրպագությունը փլուզվում է, և Վարդայի ստեղծած կերպարի պատկերը խաթարվում է՝ կեղծ մարմնավաճառից վերածվելով սեքսուալ օգտագործման «օբյեկտի»: «Հասարակաց տունը կեղծ խաղերից անցում է կատարում իրական գործողությունների»³¹⁰:

Վարդայի կերպարի հիմքում ընկած էր գեղեցիկի իդեալը, ինչն էլ հմայում է տղամարդկանց: «Ես աշխատում էի, որ գիշերը նման լինեի «ոսկե մանեկենի»³¹¹: Ապստամբությունը սպանում է գեղեցիկով զմայլվելու ցանկությունը: Արաբ տղամարդիկ այլևս երազանքների կարիք չունեն: Նրանց համար հասարակաց տունը դադարում է լինել «գիտակցված երևակայություն»: Այժմ արաբ տղամարդիկ հասարակաց տուն են գնում ծպտված, կամ երբ մութն ընկնում է: Դիմելով իրական գործողությունների՝

³⁰⁸ Genet J., Les Paravents, Paris, Editions Gallimard, 2000, p. 241.

³⁰⁹ Նույն տեղում, էջ 31:

³¹⁰ Redonnet M., Jean Genet, le poète travesti : portrait d'une oeuvre. Paris, Grasset, 2000, p. 163.

³¹¹ Genet J., Les Paravents, Paris, Editions Gallimard, 2000, p. 34.

ոչնչացնում են մարմնավաճառուհիների ծիսական աշխարհը: Գյուղի կանայք չարամտորեն ժպտում են Վարդային, իսկ տղամարդիկ համարձակվում էին դիմել Վարդային իր անունով և ավելի վատ՝ «Նրանք նրան համբուրում էին, ասես նա կին էր»³¹²: Վարդան այնպիսի զգացողություն ուներ, որ կարծես աշխատում է գործարանում: «Հասարակաց տունը վերափոխվում է իրական «համբույրի գործարանի»³¹³: Այլասերումն ու նվաստացումը Վարդային այն աստիճանի են հուսահատեցնում, որ նա պատռում է իր ոսկեկար կիսաշրջագծեստները՝ բողոքելով, որ հասարակաց տունը այլևս նման չէ իր բորդելին. «Որտեղ են այն տղամարդիկ, որոնք նայում էին, թե ինչպես եմ ես ժամերով զարդարվում՝ չհամարձակվելով նույնիսկ շնչել»³¹⁴:

Վարդայի բուռն դժգոհություններն ընդդեմ իրականության միանգամայն իրական են և հանգում են հետևյալին՝ չարի և բարու անհավասար պայքարում հաղթում են չարիքն ու դաժանությունը: Տառապանքն ու անխուսափելի չարիքը համատարած են, ինչը իրենց գործողություններով հաստատում են գյուղի հյուսք անող կանայք՝ սպանելով Վարդային՝ ոսկեկար հագուստներով «Տեղատարափի թագուհուն»: Մայրը, որը մահացածների հարկաբաժնից է դիտում է այդ տեսարանը, այսպես է նկարագրում Վարդայի մահը. «Այդ տիկնոջ վրա, ով կարողացավ դառնալ աշխարհի ամենաբանիմաց մարմնավաճառուհին, հարձակվեցին վեց հյուսք անող կանայք: Նրանք բոլորը միասին նման էին հսկայական ձիաբռնի՝ զինված չժանգոտվող պողպատե նիզակներով: Ձիաբռնը մխրճվեց ծաղկի մեջ: Նա լափեց փորի և վզի մաշկը»³¹⁵: Որքան էլ տարօրինակ է՝ Վարդան մահացածների հարկաբաժին է մտնում դեռևս լիովին չհանգած և դիտում է Մոր հետ, թե ինչ է կատարվում ներքևում՝ իր մարմնի շուրջ: Վարդան այլ կերպ է ներկայացնում իր մահը, ինչը խիստ տարբերվում է Մոր տարբերակից: «Ես ինքս ինձ նվիրեցի մահվան իմ ընտրությունը: Ինչպես և ամեն բան իմ կյանքում: [...] Ես դուրս եկա գիշերը, իսկ թարմ օդը չէ՞ որ ես այնպես թույլ եմ և

³¹² Genet J., Les Paravents, Paris, Editions Gallimard, 2000, p. 30.

³¹³ Redonnet M., Jean Genet, le poète travesti : portrait d'une oeuvre. Paris, Grasset, 2000, p. 163.

³¹⁴ Genet J., Les Paravents, Paris, Editions Gallimard, 2000, p. 205.

³¹⁵ Նույն տեղում, էջ 229:

բոլորովին ընտելացած չեմ բաց երկնքի տակ կյանքին, թարմ օդը, ասում եմ ձեզ, խփեց դեմքիս և սպանեց ինձ»³¹⁶:

Այսպիսով, Վարդայի համար էսթետիկ աշխարհը ոչ միայն իրական է, այլ գոյատևման անհրաժեշտ պայման է: Երբ իրականության և պատրանքի ալեգորիկ պայքարում հաղթում է կյանքը, քարուքանդ անելով և կործանելով Վարդայի ստեղծած աշխարհը, նա ընտրում է մահը, որն այս դեպքում փրկարար է: Վարդան օրը ցերեկով հայտնվում է գյուղում, միտումնավոր հրահրում է գյուղի կանանց և սպանվում է: Այն փաստը, որ Վարդան ինքն է ընտրում իր կյանքում ամեն բան, բացի հեղափոխությունից, անգամ մահն է ընտրում այն ժամանակ, «Երբ հայտնվեցի այս հիմար խառնաշփոթի մեջ՝ գլխիվայր»³¹⁷, ցույց է տալիս, որ նա կարողանում է սթափ գնահատական տալ իրադարձություններին, հակառակ երեք կերպարներին, որոնք կրկնօրինակում են իրականում գոյություն ունեցող իշխանության ներկայացուցիչներին, որոնց համար կրկնօրինակել կերպարը նշանակում է վերածվել նրանց արտացոլանքի, ի վերջո՝ լինել-դառնալ նրանցից մեկը:

Ինչպես տեսնում ենք, Ժընեն այնքան է կարևորում ծեսի, կերպարի և նրա արտացոլանքի գաղափարը, որ դրանց առկայությունը տեսնում ենք անգամ հասարակաց տներում: Չմոռանանք, որ Ժընեի համար «[...] հասարակաց տան խաղերը նախևառաջ հայելու արտացոլանքներն են, իսկ գործող անձինք անհատականություններ չեն, այլ միայն հավաքական սիմվոլիկ կերպարներ են»³¹⁸:

Եթե Եպիսկոպոսը, Գեներալը, Դատավորը զուրկ են անունից, ինչն էլ նրանց կերպարը դարձնում է հավաքական՝ ուժեղացնելով նրանց անդեմությունը, ապա Վարդայի անունը մեզ անմիջապես պատկերացում է տալիս այս կերպարի մասին: Ժընեն շոկի է ենթարկում հանդիսատեսին՝ առաջարկելով Եպիսկոպոսին, որ լուսանկարվի որոշակի դիրքերով հասարակաց տանը, ինչպես նաև ցուցադրելով Վարդային, ով «կրելով ոսկեզօծ եպիսկոպոսական թիկնոց» բարձրանում է աթոռակի վրա և սկսում է գեղեցիկի և իր յուրօրինակ ոճի մասին քարոզը: Ոչ մի տարբերություն չի դրվում եկեղեցականի և մարմնավաճառի միջև: Նրանք երկուսն էլ կատարում են

³¹⁶ Genet J., Les Paravents, Paris, Editions Gallimard, 2000, p 231.

³¹⁷ Նույն տեղում:

³¹⁸ Jablonka I., Les vérités inavouables de Jean Genet, Paris, Seuil, «XXe siècle», 2004, p. 219.

հասարակությանը անհրաժեշտ և պահանջված գործառույթները: Ալբեր Դիշին գրում է. «Նրանք հանդես են գալիս միևնույն բեմում, կրում են նույն բացակայությունն ու մահը: Ընդամենը «բառերի ու ունայնության շքահանդես»³¹⁹:

Վարդան՝ աթոռակի վրա, երեք կերպարները՝ բեմական կոշիկներով. արհեստական այս խոշորացումը անիրական են դարձնում այս կերպարները և ընդգծում են, որ դրանք պատկանում են ծիսական ոլորտին, որն էլ Ժընեի հիմնական նպատակներից մեկն է: «[...] ես միայն ցանկանում եմ օգնել ձեզ պոկվելու այն թատրոնից, որը փնտրում է աչքի համար տեսանելի իր տիպական կերպարները, ժեստերը, ձայներանգները կյանքում, այլ ոչ թե քնարական-լիրիկական աշխարհում, [...] որը երբեմն ի հայտ է գալիս միայն մահվան սահմանագծին: Դեմքերն այնտեղ արդեն վարդագույն չեն, և ձեռքով չես բացի դուռը, իսկ եթե բացես, ուրեմն տարօրինակ է այդ դուռը, և ուր է այն տանում»³²⁰: Փառաբանելով իրական կերպարը (հասկանալ կյանքը) և նրա արտացոլանքը (էսթետիկ կամ թատերական իրականություն)՝ այս կերպարները դառնում են ծիսակարգի մասնակից, յուրաքանչյուրը իր ձևով է ապաստան գտնում և թաքնվում վախեցնող իրականությունից: Կեղծ եպիսկոպոսը, որը Եպիսկոպոսի դերն է մարմնավորում, թվում է ամենամոտն է երջանկությանը: Դատավորն ու Գեներալը իրենց ինքնությունների փնտրտուքի մեջ են: Վարդան «անմահացնում էր» Արևմուտքում ընդունված կերպարների արտաքինը, հագուստներն ու զարդարանքները, բայց նրա պատկերացումները Արևմուտքի մասին նույնքան սահմանափակ էին, որքան Արևմուտքի բնակիչներինը՝ արաբների մասին: Բայց ինչպիսին է, որ լինեին Արևմուտքի բնակիչները, արաբները, լեգեոներները, ապստամբները, Վարդան կամ «իր կերպարի պահանջները», նրանք բոլորն էլ խաբված են, ինչն էլ դառնում է նրանց կործանման պատճառը:

Պիեսի մյուս կերպարների խմբերը կազմում են գաղութաբնակները, լեգեոներները և արաբները: Առաջինից իններորդ արարներում ներկայացվում է գաղութացված մի երկիր և եվրոպական գաղութարարների իշխելը բնիկների վրա, որոնք բարոյական և տնտեսական շահագործման են ենթարկվում՝ աշխատելով

³¹⁹ Dichy A., Chronologie // Magazine littéraire, 1993, N° 313, p. 17.

³²⁰ Genet J., Oeuvres complètes, t. 4, «Lettres à Roger Blin», Paris, Gallimard, 1968, p. 409.

եկվորների նարինջենիների և վարդենիների հսկայական պլանտացիաներում: Հարդով լցված խոզի կաշվից հսկայական ձեռնոցը, որպես վախի, բռնության և իշխանության խորհրդանիշ, մշտապես կախված է օդում (ժընեական հնարք), արաբ վարժու աշխատողների գլխավերևում՝ ենթարկելով նվաստացուցիչ հսկողության: Գաղութատերերը տարբերություն չեն տեսնում «գող արաբի և ոչ գող արաբի միջև»³²¹: Ըստ նրանց՝ «գողությունը հյուսիսային Աֆրիկայի հասարակության էության մեջ է, ըստ այդմ էլ՝ որտեղ չկա բարոյականություն ամեն ինչ մեկ է»³²²:

Գաղութաբնակները, ըստ ժընեի մտահղացման, խորհրդանշում են եվրոպացիներին ընդհանրապես, նրանք անհանգստացած են վտանգի զգացողությունից. «[...] օդում կոմունիզմի ոգին է թևածում»³²³ և չգիտեն ինչ ռազմավարություն բանեցնեն, քանի որ խորհուրդ չի տրվում կոպիտ լինել և արհամարհանքով վերաբերվել բնիկներին: «[...] եթե նրանք սովորեն պատասխանել, կարող են սովորել նաև մտածել»³²⁴: Զարմացնում են երկու գաղութարարների անունները և նույնքան էլ տարօրինակ 1840թ. կոստյումները, որոնցով նրանք զարդարված խամաճիկների են հիշեցնում: Նրանք գրուցում են խիստ ճշան ձայներով՝ չնայելով մեկը մյուսին, համարյա գոռում են՝ բորբոքված, ինչպես գեներալ Ֆրանկոն, երբ ելույթ էր ունենում իսպանական ռադիոյով: Պարոն Բլանկենզին փորին և հետույքին բրդով լցված բարձեր է կրում, քանի որ նրա տարիքի տղամարդը, որը փոր չունի, արաբների համար չի կարող հեղինակություն լինել: Նա վարդեր է մշակում, որոնց մասին խոսում է այնպես, կարծես դրանք կանայք լինեն: «Յողունը ուղիղ, տերևները՝ կանաչ, հզոր ցողունի վրա և տերևների միջև՝ փշեր: Վարդի հետ կատակ չեն անում, սա գեորգին չէ, փշերը վկայում են, որ վարդի հետ չի կարելի կատակել»³²⁵: Արաբների ստորակարգումը իրենց տերերից նման է աղախինների կարգավիճակին. դիմելով նրանց անուններով (ինչպիսի՜ պատիվ) անբռնազբոս, միաժամանակ ընկերական տոնով, հրամայում են ներկայանալ աշխատանքի վաղ առավոտյան՝ ժամը չորսին: Ստրկացված այս վիճակը արաբ տղամարդիկ, ինչպես աղախինները՝ Քլերը և

³²¹ Genet J., Les Paravents, Paris, Editions Gallimard, 2000, p. 115.

³²² Նույն տեղում, էջ 111:

³²³ Նույն տեղում, էջ 111.

³²⁴ Նույն տեղում, էջ 110:

³²⁵ Նույն տեղում, էջ 113-114:

Սուլանժը, փորձում են մոռանալ ծեսի միջոցով՝ գալով Վարդայի հասարակաց տուն, որը Վարդան, ինչպես Իրման, ձևափոխել է պատրանքների տան՝ կոչ անելով տգեղ իրականությունը վերափոխել գեղեցկության:

Արդեն ասել ենք, որ աղախինները ժամանակ առ ժամանակ միմյանց նկատմամբ ատելությամբ են բռնկվում, քանի որ մեկը մյուսի նվաստացման արտացոլանքն են: Իսկ ինչ վերաբերում է արաբներին, պիեսի հենց սկզբից էլ տեսնում ենք այս հասարակության ներկայացուցիչների ստորակարգումը ներսից: Նմանակելով իրենց տերերին՝ արաբները արհամարհում են Սաիդին իրենցից ավելի աղքատ լինելու պատճառով, հետո վտարում են նրան և նրա ընտանիքը գյուղական համայնքից՝ քանդելով աղբանոցի հարևանությամբ գտնվող նրա խարխուլ տնակը: Այսպիսով, դատապարտելով իրենց հայրենակցին, նրանք պաշտպանվում են հարաբերական արժանապատվությամբ, թեև, Սաիդը գողանում էր իրենցից, իրենք էլ գողանում էին իրենց տերերից: Ապստամբության սկզբնական պատճառը գաղութարարների կողմից բնիկների մարդկային ինքնության ու արժանապատվության բռնադատումն ու բացարձակ նվաստացումն էր, բայց ապստամբությունը դեռևս տեղի է ունենում ծեսի շրջանակում: Խոզի կաշվից հսկայական ձեռնոցը դադարում է ամեն ինչի մասին տեղյակ պահել սըր Հարոլդին: «Երկիրը – (ոտքի է ելել, խառնվել) Կաշվից ձեռնոցների պատճառով, [...] որովհետև դրանք այլևս մեզ վախ չեն ներշնչում»³²⁶: Բլանկենզիի աղախինը հայտնաբերում է փոքրիկ բարձր և, բացահայտելով կեղծիքը, վերցնում է այն. « [...] դու թափթփված ես դառնում, իսկ հիմա անհարմար պահ է»³²⁷: Բլանկենզին իրեն անպաշտպան և հեղինակազրկված է զգում: Այս թափթփվածությունն ու դիմազերծումը խորհրդանշում է գաղութարարների բարոյական անկումը: Պատահական չէ, որ արաբները որոշ ժամանակ հետո իրենց տերերի նկատմամբ առավելություն են ձեռք բերում: Ինչպես հաստատում են գաղութարարները, իրենց արժանապատվության գիտակցումը արաբներին դարձնում է ավելի խելացի: Նրանք դառնում են իրենց տերերի դատավորները, և նրանց հաջողվում է քղազերծել գաղութարարների իրավասությունների արհեստական գերազանցությունը:

³²⁶ Genet J., *Les Paravents*, Paris, Editions Gallimard, 2000, p. 52-53.

³²⁷ Նույն տեղում, էջ 131:

Տասներորդ արարից սկսած՝ ապստամբությունն ավելի ու ավելի է բռնկվում, տարածվում և միահյուսվում է Օտրինների ընտանիքի ըմբոստացման պատմությանը: Բանակը պիեսում հայտնվում է իններորդ արարում: Լեգեոներները՝ ծագումով օտարերկյա զինվորներ, բայց ֆրանսիական անուններով, պատրաստվում են պայքարել արաբ ապստամբների դեմ՝ կատարելով իրենց ընձեռված պատմական առաքելությունը: Բանակի վերջնական նպատակն է իր մասին ստեղծել վառ կերպար: Նրա գործողությունները ևս ծիսական են: Նույն Լեյտենանտն ասում է իր զինվորներին. «Դա՛վա՛հ՝ հատկապես պետք է կարգապահ և գեղեցիկ լինի: Նա նրանց խորհուրդ է տալիս միշտ իրենց մոտ հայելի ունենալ և երբեք չդադարել «փայլել և շողալ»³²⁸, նույնիսկ գիշերը: Եթե անգամ հայելի չկա, ուրեմն թող յուրաքանչյուր մարտիկ ծառայի որպես հայելի ցանկացած մյուսի համար: «[...] թող ձեր պատկերները, [...] թող լինեն այնքան հիասքանչ: [...] չկարողանան դիմակայել: [...] Թշնամու հանդեպ հաղթանակը բարոյական է»³²⁹: Մ. Կորվենը նշում է, որ Ժընեն 13-րդ և 14-րդ արարներում նախևառաջ բանակը ներկայացնում է բարոյալքված՝ ի դեմս սերժանտի, որը սպանում է մահմեդական մանկահասակ աղջիկներին, լեյտենանտին, որը քաջություն չունի հայտնելու իր կասկածները գեներալին, որն իր հերթին միայն սնապարծորեն ճառել գիտի. «Թող մեր հաղթանակները, մեր փառքը տարածվի ավելի ու ավելի հարավ»³³⁰, իսկ հետո «զգեստավորում է» լեգեոներներին հորինված պատերազմական հագուստներով, զինված, այո՛, բայց նաև դիմահարդարված, որպեսզի խտացնի ժամանակը և խուսափի 1950-60 թվականների պատմական իրադարձությունների արտացոլանքներից:

Ռոժե Բլենին հասցեագրված նամակներից մեկում Ժընեն գրում է. «Մի քանի մանրամասներով պետք կլինի հիշել Ալժիրը», իսկ մյուս նամակում «Մի՛ անհանգստացեք Ալժիրի առնչությամբ»³³¹ ինչը հաստատում է, որ, չնայած որոշակի դժվարություններին՝ Ժընեն, պատկերելով Ալժիրի տնտեսական և քաղաքական աղետալի վիճակը, միևնույն ժամանակ ընդհանրացնում է իր ասելիքն ու տեսակետները. աշխարհը չարիքի թագավորություն է, չարիքն ու մահը իշխում են

³²⁸ Genet J., Les Paravents, Paris, Editions Gallimard, 2000, p. 177.

³²⁹ Նույն տեղում, էջ 182:

³³⁰ Նույն տեղում, էջ 147:

³³¹ Genet J., Oeuvres complètes, t. 4, «Lettres à Roger Blin», Paris, Gallimard, 1968, p. 406.

ամենուրեք, իսկ թշվառությունն ու տգիտությունը նրանց անբաժանելի ուղեկիցներն են: Այնուհանդերձ, «Շերտավարգույրները» պիեսում Ալժիրի պատերազմը ներկայացված է երկու ասպեկտով՝ պատմական, որն անառարկելի փաստ է, որում ներառված են կոլեկտիվ կերպարները, այն անհատ կերպարներին չի առնչվում, և այլաբանական, որի տեսարանների բեմադրմանը ժընեն վերաբերվում է սարկազմով՝ հաստատելով, որ պիեսի գործողությունները տեղի են ունենում էսթետիկ աշխարհում՝ թատրոնում: Եվ կրկին ժընեն պայքարում է իրականության դեմ հնարանքի միջոցով, հույզերը, իրադարձությունները, վերապրածը պատկերում է նկարներով, իսկ հայրենասիրությունը ենթարկում է կոպիտ ծաղրուծանակի: Ամեն ինչ չափազանցված է՝ ուսերի լայնությունը, ներբանների հաստությունը, մազերի գանգրությունը, արաբների դողդողալը: Սա նույն բանաձևն է, ինչը տեսնում ենք «Նեգրերը» և «Պատշգամբը» պիեսներում: Այնուամենայնիվ, ժընեին չի հաջողվում խճճել պատմության հետքերը, ասենք՝ գրողն ինքն էլ ընդունում է, որ Ալժիրի պատերազմի դրվագները շատ շոշափելի ներկա են այս պիեսում՝ պլանտացիաների հրդեհում, ջրհորների թունավորում, փոխադարձ բռնության ու սպանության տեսարաններ: Սպանվում է սըր Հարոլդի դուստրը, նաև Կադիջան՝ ապստամբների կին առաջնորդը: Մայրը, ասես պատահաբար, խեղդամահ է անում ֆրանսիացի զինվորին՝ Պիեռին: «Տատիկ, մայրիկ», - այսպես է դիմում Պիեռը Մորը, երբ վերջինս օգնում է իրեն փսխել՝ պահելով գլուխը: Այս սպանությունը պիեսի բազմաթիվ դաժան բռնության տեսարաններից ամենահակամարդկայինն է: Արաբական մշակույթում մայրը, որը սպանում է իր երեխային, չարիքի մարմնավորում է և արժանի է նողկանքի ու անեծքի: Թվում է, թե արաբների միջավայրից վտարված Օտրիների ընտանիքի ավագը՝ մայրերից ամենավեհը, չպետք է մասնակցեր օտարների դեմ արաբների պայքարին, բայց այս սպանությունը փաստում է, որ Ալժիրը վերջնականապես ելել է պայքարի: Հաջորդում են Գեներալի և Լեյտենանտի, իսկ պիեսի վերջում՝ Սաիդի սպանության տեսարանները, որոնք ավելի շուտ հատուկ են կինոարվեստին, քան թատրոնին: Գիշերվա խավարում հնչում են կրակոցի ձայներ և Գեներալն ընկնում է անձայն: Սաիդը փախուստի փորձ է անում և հայտնվում է ետնաբեմում: Արաբ ապստամբները կրակում են նրա ետևից: Լսվում է ընկնող մարմնի ձայն... Ֆրանսիական բանակի

զինվորական շղթայի ամենաաչքի ընկնող օղակի՝ Գեներալի և ամենաաննշանի՝ Պիեռի սպանությունից հետո ենթադրվում է, որ արաբները հաղթանակ են տանում: Պիեռի վերջում հիմնական կերպարները գրեթե բոլորը մահանում են և հայտնվում բեմի ամենավերևում, որը, սկսած 14-րդ տեսարանի սկզբից, բաժանված է երեք հարկի: Մահացածները անցնում են անտառով, սա նույնն է, ինչ Դանթեի ճանապարհը դեպի դժոխք և հետո, պատռելով սպիտակ թղթից շերտավարագույրները, որոնք այս հարկի միակ դեկորներն են, հայտնվում են «բացակայության՝ մթնշաղային անցումային տարածության մեջ: «Մահը նրանց համար ամբողջովին հաստատվելու ձև է, ինչպես կերպարներն իրենց արտացոլանքներում»³³²: Կերպարները, այսպիսով, սարսափելի զարմացած են և շատ գոհ՝ հայտնվելով մահացածների հարկում, և ամեն անգամ վկա են դառնում նորեկների տարակուսանքին. «Լա՛վ, լա՛վ, այո՛, այո՛: Այսքան պատմություններ և ինչո՞ւ ոչ, պետք է լավ զվարճանալ»³³³: Մահացածները՝ ապստամբ տղամարդիկ և կանայք, գաղութաբնականները և լեգեոներները, գտնվելով վերին հարկում, նայում են կրկին վերև, որպեսզի տեսնեն, թե ինչ է կատարվում ներքևում՝ ապրողների աշխարհում, քննարկում են միմյանց և մյուս հարկի ողջ մնացած կերպարների հետ և չեն հասկանում՝ հատկապես ինչի համար էին կոչվում:

Այսպիսով, «մահացածները հասկանում են և միևնույն ժամանակ հասկացնում են իրենց ժողովրդին (նաև հանդիսատեսին), որ այն, ինչի դեմ չգիտակցելով պայքարում էին, համատարած չարիքն էր, և որից երբեք մարդիկ չեն կարող ազատվել: «Օ՛, չարի՛ք, հիասքանչ չարի՛ք, դու որ մնում ես մեզ հետ, երբ մնացած ամեն բան գրողի ծոցն է կորչում, օ՛, հրաշալի չարի՛ք»³³⁴: Մահացածների հարկը ծիծաղի թագավորությունն է, որտեղ Մայրը թագուհի է, քանի որ Սաիդը նրա արգանդից է ծնվել: Դեռևս վեցերորդ արարի մեկնաբանություններում Ժընեն գրում է. «Ես կարծում եմ, որ ողբերգությունը պետք է ներկայացվի հետևյալ կերպ՝ զարհուրելի ծիծաղ, որը խեղդում է հեկեկանքը, վերադարձնում սկզբնական ծիծաղին, այսինքն՝ մահվան գաղափարին»³³⁵:

³³² Dort B., Genet ou le combat avec le théâtre. Théâtre réel (1967-1970), Paris, Seuil, 1971, p. 184.

³³³ Genet J., Les Paravents, Paris, Editions Gallimard, 2000, p. 213.

³³⁴ Նույն տեղում, էջ 154:

³³⁵ Նույն տեղում, էջ 306:

Ծիծաղը ժընեի մոտ մաքրագործող, փրկարար չէ (հակառակ Ժարիի), ընդհակառակը, գրողը այն կապում է ողբերգության և մահվան հետ: Հատկապես «Շերտավարագույրները» պիեսում ծիծաղելի տեսարաններ շատ կան, բայց ժընեի այրող անկեղծությունը, բեմի վրա ասվածն ու ցուցադրվածը այնքան իրական են, որ ծիծաղ առաջացնելու փոխարեն՝ ցնցում են բոլորին:

Այսպես, Մոր փիլիսոփայությունը (Ժընեինը) կատարելության գագաթնակետին է հասնում Կադիջայի հետ զրույցում:

«Կադիջա - (ծիծաղելով) [...] Գարշանքի մեջ խրվելը ու՛ր կհասցնի կամ ի՞նչ կտա:

Մայր - (ծիծաղում է և Կադիջան նրա հետ): Ոչ մի տեղ: Ես այդ հստակ գիտեմ, դրա համար եմ ասում: (Մայրը պոռթկում է ծիծաղից և պոռթկումների արանքում ասում հետևյալը...) Հատկապես ճշմարտությունները ... հնարավոր չէ հասցնել իրենց բարձրագույն իմաստին: [...] որպեսզի այդ ընթացքում դրանք չմեռնեն, և դու ինքդ էլ չմեռնես ծիծաղից, և եթե որևէ բան փառաբանել, ուրեմն հատկապես դրանց՝ մինչև մահ: Հա՛, հա՛, հա՛ ...»³³⁶:

Օմմուն՝ այդ զառամյալ կինը, որը ստանձնել է ապստամբության առաջնորդի դերը Կադիջայի սպանվելուց հետո, կհաստատի նույն գաղափարը պիեսի վերջում: «Կան գաղափարներ, որոնք երբեք չեն իրականանում: Դրանք հատկապես պետք է կյանքի կոչվեն երգի միջոցով, որոնց վերածվել են ... Ապրե՛լ երգերում»³³⁷: Ժընեն ավելի հստակ նույն գաղափարը կմեկնաբանի Ռոժե Բլենին ուղղված նամակում: «Հատկապես այս տեսակի ճշմարտությունները, որոնք ապացուցելի չեն և որոնք նույնիսկ «չեն կարող հասնել իրենց բարձրագույն իմաստին՝ առանց դրանք ժխտելու և հասցնելու անհեթեթության, հենց այդ ճշմարտություններն են, որ պետք է փառաբանվեն արվեստի ստեղծագործություններում: Դրանք երբեք էլ հնարավորություն չեն ունենա մի օր իրականանալու կամ չիրականանալու: Թող դրանք հարատևեն առասպելներում, որոնց վերածվել են և դեռևս ոգեշնչում են»³³⁸: Եվ քանի որ Սաիդի յուրօրինակ ըմբոստացումը, որը ծնվում է «այն տեսակի

³³⁶ Genet J., Les Paravents, Paris, Editions Gallimard, 2000, p. 220.

³³⁷ Նույն տեղում, էջ 270:

³³⁸ Genet J., Oeuvres complètes, t. 4, «Lettres à Roger Blin», Paris, Gallimard, 1968, p. 409.

ճշմարտություններից, որոնք ապացուցելի չեն», որոնք անհեթեթ են թվում, եթե ոչ անհասկանալի, պետք է մեկնաբանվեն արվեստի գործերում, թող որ դա լինի «Շերտավարագույրները» պիեսում կամ ուրիշ հորինվածքում: Սաիդի պատմությունը իրական է, քանի որ իր տեսակի մեջ այն ապրվել է որպես գոյության փորձ, և այն իրական չէ, քանի որ նրա գործողությունները անըմբռնելի և անընդունելի են: «Այս պատմությունն ունի իր ճշմարտությունը, որը «ճիշտ է և ոչ ճիշտ, բայց ոչ սխալ», այս երկու հակադրությունների միջև է»³³⁹: Ժընեն այս անգամ էլ պիեսում պահում է բառախաղն ու երկիմաստությունը մինչև վերջ, քանի որ Սաիդը ամեն գնով փորձում է գլուխն ազատել որևէ ընտրությունից և ցանկացած տեսակի ճշմարտությունից: Տգեղությունն ու աղքատությունը կարեկցանքի փոխարեն ենթարկվեցին ծաղր ու ծանակի, արհամարհանքի, նողկանքի, ինչն էլ ստիպում է Սաիդին և Լեյլային դուրս գալ իրենց նվաստացնողների դեմ: Սա անհատական ըմբոստացում է՝ ընդդեմ մարդկության անարդարության: Եվ եթե երբեմն պատահում է, որ նրանք որևէ քնքշություն են զգում կամ ժեստ են ցուցաբերում մեկը մյուսի հանդեպ, ապա Սաիդը շտապում է «վնասազերծել» այն: Դա չի կարող շարունակվել, քանի որ կխաթարի բացարձակ անկման ծեսը, կխախտի գողի, դավաճանի, մարդասպանի և նրա այլանդակ կնոջ կերպարը, ինչպիսին որ մարդիկ պատկերացնում են այս զույգին: Սաիդն ավելի է ընկղմվում «ստվերի և դևի» աշխարհը՝ հասցնելով իր անկումը կատարյալ աստիճանի: Նա հանում է կնոջ աչքը և լքում նրան: Վերջինս անտրտունջ ընդունում է ամուսնու հերթական «վեհացում-անկումը» և ինքնասպան է լինում: «Դու ստորությամբ գերազանցեցիր ինձ, բայց ես, այնուամենայնիվ, դավաճանի կին եմ»³⁴⁰: Օմմուն կրկին զարմացնում է իր բանիմացությամբ և կարծես «մշակութային հեղափոխության» կողմնակից է: Հեղափոխությանն անհրաժեշտ է լեզենդ-խորհրդանիշ, որի հերոսական փառքը կհարատևի երգերում և այդ դերի համար առաջարկում է Սաիդին. «Սաի՛դ, Սաի՛դ, ... Դու բարձր ես բնությունից: Քո գլուխը ամպերի մեջ է, իսկ ոտքերդ օվկիանոսի վրա...»³⁴¹: Օմմուն հստակ տեսնում է արաբական հեղափոխության պտուղները: Ոչինչ չի փոխվել, կամ փոփոխությունները

³³⁹ Dichy A. et Peskine B. L., La bataille des Paravents :Théâtre de l’Odéon 1966. Paris, IMEC, 1991, p. 181.

³⁴⁰ Genet J., Les Paravents, Paris, Editions Gallimard, 2000, p. 222.

³⁴¹ Նույն տեղում, էջ 267:

միայն արտաքուստ են տեղի ունեցել՝ սահելով մի իմաստից մյուսը: Արաբները վերածվել են եվրոպացիների արտացոլանքների և ընդօրինակում են նրանց: Ամբոխը ամերիկյան ավտոմատներով՝ զինվորական քայլերգի ներքո, շարասյունով վերադառնում է զորամաս, մտածում նրանց նման. «Մենք պայքարում էինք [...] հանուն փառքի և նոր կարգերի»³⁴²:

Ապստամբ մարտիկներն իրենց հերթին առաջարկում են Սաիդին խոստովանել իր կատարած հանցագործությունները, որպեսզի կարողանան ներել (ինչպես եվրոպացիները՝ մեղքերի խոստովանություն և թողություն) և ընդունել նրան իրենց շարքերը: Սաիդը մերժում է թե՛ Օմմուի, թե՛ ապստամբների առաջարկները, չի ցանկանում վերածվել նահատակված հերոսի կամ էլ կենդանի նահատակի: Սաիդը չի ցանկանում լինել այնպիսին, ինչպիսին ուզում են տեսնել իրեն ուրիշները: Նա ընտրում է միայնակ պայքարը, որը հնարավորություն է տալիս եթե չստեղծելու որևէ նոր բան, ապա առնվազն խուսափելու ուրիշների պահանջները կատարելուց: «Թե՛ դու՛, ծեր կին, թե՛ դուք զինվորներ, դուք բոլորդ, նույն կեղտն եք», - ասում է Սաիդը՝ զննելով շուրջը կանգնածներին»³⁴³: Սաիդը՝ ամենաթշվառը արաբների միջից, միակն է, որ իսկապես ըմբոստանում է ամենքի և ամեն ինչի դեմ: Նրա պայքարը համամարդակային է, բայց և արտառոց՝ ընկղմվելով չարիքի մեջ, պայքարում է ընդդեմ համատարած չարիքի: Միայնակ հերոս, որի ըմբոստացումը ուղեկցվում է իր իսկ անկմամբ, անկում, ինչը կցնցի անգամ իրեն նվաստացնողներին, որը կկարողանա փոխել կյանքի իրադարձությունների ընթացքը և կթողնի որևէ նշանակալի հետք. այս է Սաիդի ընտրությունն ու կյանքի կարգախոսը, ինչն էլ փորձում է իրականացնել: Ընդգծենք, որ պիեսի ողջ ընթացքում չենք տեսնում Սաիդին գողանալիս կամ իր հավատակիցներին մատնելիս: Այս մասին իմանում ենք մյուս կերպարների (Թալեբ, Գեներալ) երկխոսություններից և Լեյլայի գանգատից, որ Սաիդն է իրեն դրդում ինքնասպանության: Սաիդը երբեք չի հաստատում կամ ժխտում այս մեղադրանքները: Նույնիսկ երկար ժամանակ բացակայում է՝ սկսած տասներորդ արարից, և հայտնվում է տասնվեցերորդ արարում՝ կարծես թե հաստատելով ուրիշների կողմից ստեղծված գողի, նողկալի մատնիչի և մարդասպանի լեգենդը: Ի վերջո, Սաիդին գնդակահարում

³⁴² Genet J., Les Paravents, Paris, Editions Gallimard, 2000, p. 270.

³⁴³ Նույն տեղում, էջ 272:

են ապստամբները: Մայրը անհամբեր սպասում է, որ Սաիդն ու Լեյլան կհայտնվեն մեռածների աշխարհում և կմիանան իրեն, բայց Կադիջան ինչպես միշտ փշրում է նրա հույսը:

«Մայր - Սաիդ... Այժմ մնում է միայն սպասել նրան ...

Կադիջա - Չարժե՛: Նա չի վերադառնա, ինչպես և Լեյլան:

Մայր - Այդ դեպքում որտեղ է նա: Երգերում»³⁴⁴:

Մոր վերջին հարցից հետո Կադիջան կասկածամտորեն օրորում է գլուխը: 1961թ. տարբերակում պիեսի վերջը փոքր-ինչ տարբեր է: «Այդ դեպքում որտեղ է նա: Երգերի մեջ» նախադասությունը չկա, ավարտվում է Կադիջայի պատասխանով. «Սաիդը մահացածների աշխարհում է»³⁴⁵: Այս տարբերակը թույլ է տալիս կարծել, որ եթե Սաիդը մահացածների աշխարհում է՝ առանց մահացածների հարկում հայտնվելու, նշանակում է մահացածները, որոնք բեմի վրա են մնում սպանվելուց հետո, իրական մահացածները չեն, այլ խոսքով՝ այստեղ ներկայացնում են թատերական մահ: Մինչդեռ Սաիդն ու Լեյլան, ըմբոստանալով մարդկային անարդար կյանքի դեմ, արժանանում են իրական մահվան, ինչը համապատասխանում է այս զույգի անկման ծրագրին»³⁴⁶:

Այսպիսով Սաիդն ու Լեյլան ծեսերի միջոցով կորցնում են իրենց ինքնությունը, այլևս չեն պատկանում ո՛չ ապրողների, ո՛չ էլ մահացածների աշխարհին, այլ վերածվում են առասպելի: Նրանք անհետանում են առանց հետքեր թողնելու, իսկ սերունդները կերգեն նրանց գեղեցիկ ու անմոռաց սիրո մասին: Պիեսի վերջին երկու տարբերակները, ինչպես նաև Ռոժե Բլենի բեմադրությունը ավարտվում են կասկածանքի և անորոշության ժեստերով, մահացածները լքում են բեմը՝ իրենց հետ տանելով շերտավարագույրները: Բեմը դատարկ է: Սա է Ժընեի թատրոնի ուղերձը. կյանքը ունայն է՝ պատրանք:

³⁴⁴ Genet J., Les Paravents, Paris, Editions Gallimard, 2000, p. 275-276.

³⁴⁵ Genet J., Les Paravents (édition originale), Paris, Décines, L'Arbalète, 1961, p. 260.

³⁴⁶ Dort B., Genet ou le combat avec le théâtre. Théâtre réel (1967-1970), Paris, Seuil, 1971, p. 187.

3.3. Ծիսական թատրոնի դրամատիկ ծածկագրերը

Նախևառաջ, պարզենք՝ ի՞նչ ենք հասկանում ծիսակարգ ասելով: Այս բառը իր մեջ ամփոփում է ծես, սովորույթներ, արարողակարգ եզրույթները: Այստեղից էլ ծիսական թատրոնը միֆական իրադարձությունների մշտական կրկնությունն է և, որպես այդպիսին, սերտորեն կապ ունի հավատալիքների և միֆերի հետ:

Ժրնեի պիեսների ծիսակատարությունները ամենից առաջ տարբերվում են այս ծեսերից նրանով, որ ուղղված չեն բնության ուժերին կամ էլ անտեսանելի աստվածներին՝ մեղմելու նրանց զայրույթը: Պիեսների ծեսերը ծնվում են կերպարների սոցիալական, հոգեբանական հակասական իրավիճակներից և ինքնաճանաչման ու բարոյափիլիսոփայական խնդիրներ են լուծում: Փորձելով դուրս պրծնել անորոշության և միայնության սարսափելի շրջանից՝ կերպարները ծիսական խաղի միջոցով կերպարանափոխվում են, ստեղծում են պատրանքային նոր իրականություն, որն արմատապես տարբերվում է առօրյա իրականությունից: Ներկայացման ծիսական մթնոլորտը ստեղծվում է թատերական հագուստների, աքսեսուարների, արտառոց ժեստերի և վառ գրիմի շնորհիվ: Բառերը դադարում են երկխոսության միջոց լինելուց և այլևս չեն ծառայում մտքեր, կարծիքներ փոխանակելուն: Ժրնեի պիեսներում բառերը օժտված են ոգեկոչության, երկրպագության և հմայելու մոգական զորությամբ, իրականը անիրական դարձնելու հոգևոր և քնարական ուժով: Սովորական ժեստերը, ինչպես և բառերը, ժրնեի թատրոնում կորցնում են գործնական ուժը, սովորական երևութական աշխարհից տանում են դեպի անտեսանելի ծիսական աշխարհ: Պատկերելով ու միավորելով պատրանքային աշխարհի զգայական գեղեցկությունը կեցության անմիջական տարրերի հետ՝ ժեստերը սիմվոլներ են ստեղծում:

Ժան ժրնեի ցանկացած պիեսում առկա են թատերական ժեստի բազմաթիվ դրսևորումներ և դրանք հստակ կատարելու պարտադիր պահանջ դերասաններից, քանի որ, ժրնեի կարծիքով, դերասանները բեմի վրա պետք է կատարեն ոչ թե գործողություններ, այլ ժեստեր, չխաղան ներկայացում, այլ իրականացնեն ծես: «Ուրեմն անհրաժեշտ է դերասաններին և դերասանուհիներին [...] ստիպել դիմելու դժվար գործողությունների, անելու հիասքանչ ժեստեր, բայց սովորական կյանքի

իրադարձություններին չվերաբերող, քանի որ մենք հակադրում ենք կյանքն ու բեմը, ուրեմն կանխազգում ենք, որ մահը բեմին հարակից է, և ցանկացած ազատություն թույլատրելի է»³⁴⁷: Առհասարակ, ժընեն խառնաշփոթ ու երկիմաստություն է սփռում իր պիեսներում, ինչը ցույց է տալիս, որ մենք գտնվում ենք մի աշխարհում, որն արմատապես տարբերվում է առօրյա աշխարհից:

«Աղախինները» պիեսը սկսվում է անսովոր ժեստերի դրսևորմամբ, որոնք ներկայացնում են կերպարների փոխհարաբերությունները, պատկերում են նրանց երկընտրանքը, դժվարին ընտրությունը: Ժընեն ընդգծում է. «Դերասանուհիների ժեստերը պետք է լինեն համակարգված՝ յուրաքանչյուրը պատկերելով բեկվածի կամ կախվածի պես»³⁴⁸:

«Աղախինները» պիեսում բոլորը խաղում են՝ իրական Տիկինն ազնվական տիկնոջ դեր, Քլերը խաղում է իր Տիկնոջ դերը, իսկ Սոլանժը՝ իր քրոջ՝ Քլերի դերը:

Իրական Տիկինը, ամեն օր խաղալով մեծահոգի և բարի տիկնոջ իր դերը, անընդհատ նվաստացնում է աղախիններին, այդ է պատճառը, որ թվացյալ Տիկնոջ ժեստերը հատկապես պետք է ընդգծեն արհամարհական վերաբերմունքն աղախինների նկատմամբ: «Աղախինների գոյությունը ինձնով է պայմանավորված, միայն ինձնով: Իմ ճիշերով և ժեստերով»³⁴⁹: Քլերը, ով մարմնավորում է Տիկնոջը, պարզում է ձեռքը. «Նրա ժեստը՝ պարզած ձեռքը, և տոնը կլինեն ծայրահեղ ողբերգական»³⁵⁰: Քլերի խնդիրն է Սոլանժին հասցնել կատաղության այն աստիճանի, որ վերջինս ընդունակ լինի նույնիսկ խեղդամահ անելու իր տիրուհուն, մինչդեռ Սոլանժը, ով մարմնավորում է իր քրոջը՝ Քլերին, խաղում է իր ձեռքերի հետ՝ «զննելով ձեռնոց հագած իր ձեռքերը, նրանց տալով մեկ փնջի, մեկ էլ հովհարի ձև»³⁵¹: Ռետինե ձեռնոցները տհաճորեն հիշեցնում են խոհանոցը՝ աղախինների տիրույթը, ուր անցնում է նրանց կյանքի մեծ մասը, կեղտոտ սպասքաջուրը, լվացարանի խողովակի գխտոցը: Ռետինե ձեռնոցներով արգելված է ներս մտնել ննջասենյակ, ինչն էլ զայրացրել է թվացյալ Տիկնոջը: Ձեռքերը փակել-բացելու շարժումները ընդգծում են Սոլանժի

³⁴⁷ Genet J., Œuvres complètes, t. 4, «Lettres à Roger Blin», Paris, Gallimard, 1968, p. 404.

³⁴⁸ Genet J., Les Bonnes, Paris, Editions Gallimard, p. 9.

³⁴⁹ Նույն տեղում, էջ 27:

³⁵⁰ Նույն տեղում, էջ 15:

³⁵¹ Նույն տեղում, էջ 16:

զգայական հոգեվիճակը, ցանկությունը՝ մեղմելու հուզմունքը և շեղվելու նողկալի իրականությունից:

Այսպիսով՝ աղախինները, փորձելով ազատվել իրենց ստորացուցիչ վիճակից, հորինում են մի խաղ-տեսիլք՝ տիկնոջ երևակայական սպանությունը, որը հետզհետե վերածվում է ծիսական խաղի՝ ծիսակարգի: Լինելով անսահման հավատարիմ՝ աղախիններն ամեն օր Տիկնոջ աչքերում տեսնում են իրենց չնչինությունը, բայց նրանց կատաղության է հասցնում ոչ թե Տիկնոջ խստությունն ու արհամարհական վերաբերմունքը, այլ կեղծ բարեսրտությունը: «Տիկինը բարի՛ է: Տիկինը գեղեցիկ է: Տիկինը քնքո՛ւշ է»³⁵², - սարկազմով ասում են աղախինները և ամեն անգամ չեն կարողանում վտանգավոր խաղն ավարտին հասցնել:

Կոշիկները փայլեցնելու գործողությունը՝ թավշյա կարմիր զգեստի զուգորդմամբ, կազմում են հաջորդ ժեստային բարդ սիմվոլը: Գործողությունը սկսվում է Սոլանժով, ով պազում է գորգի վրա, հետո ծնկի է գալիս և թքելով փայլեցնում է տիկնոջ լաքած կոշիկները: Ծնկի գալը՝ հնազանդության, խոնարհության և նույնիսկ հիացմունքի նշան է: Թուքը, ընդհակառակը, արտահայտում է ատելություն, մերժում, ըմբոստացում: Այս կրկնակի ժեստը ցույց է տալիս հուզական զգացումների երկակիությունը, որը զգում է Սոլանժը Տիկնոջ հանդեպ: Քլերը, ով Տիկնոջ դերն է խաղում, մի ժեստ է անում, որն է՛լ ավելի է հարստացնում այս սիմվոլային կերպարը: Նա մեկնում է ոտքը Սոլանժին և հրամայում է զննել իրեն հենց նոր փայլեցրած կոշիկների մեջ: Սոլանժը ենթարկվում է, իսկ կեղծ տիկինը հիանում է իրենով դիմացի հայելու մեջ: «Ես Ձեզ խնդրել եմ, Քլե՛ր, խուսափե՛ք թքելուց: Թող այն ննջի ձեր մեջ, աղջիկս, թող այնտեղ անհետանա: Ա՛հ, ա՛հ: Դուք անտանելի եք, գեղեցկուհի՛ս: Կռացե՛ք և ձեզ զննեք կոշիկներիս մեջ: (Նա պարզում է ոտքը, որը Սոլանժը զննում է:) Ձեզ թվում է՝ ինձ հաճե՛լի է զգալ, որ ոտքս պատած է ձեր թքի ծածկույթով»³⁵³: Տիկինը կարծում է, որ աղախինը պետք է գոհանա իր տիկնոջ կոշիկի արտացոլանքով: Հերթական նվաստացում ... և աղախինը ենթարկվում է Տիկնոջ նողկալի քմահաճույքին և հանդես է գալիս ամենաստորացված՝ «շատ խոնարհ» վիճակում, իսկ փայլեցրած կոշիկից երևացող Սոլանժի աղավաղված արտացոլանքն արտահայտում է այն ատելությունը, որ աղախինը զգում է տիկնոջ

³⁵² Genet J., Les Bonnes, Paris, Editions Gallimard, p. 90.

³⁵³ Նույն տեղում, էջ 17:

հանդես: Վերջապես փոխադարձ վիրավորանքներից հետո տեղի է ունենում մի ժեստ, որը լրացնում, ամբողջացնում է «Աղախինները» պիեսի տիրուհի-աղախին հարաբերությունների սիմվոլային կառույցը: Սուլանժն այս անգամ թքում է կարմիր թավշյա զգեստի վրա, որ հագել էր Քլերը, որպեսզի վերափոխվի իր Տիկնոջը. «Ձեր կուրծքը՝ ... փղոսկրյա՝: Ձեր ազդրերը՝... ոսկյա՝: Ձեր ոտքերը՝...սաթե՝: (Թքում է կարմիր զգեստի վրա:) Ատում եմ ձե՛զ»³⁵⁴: Այս դեպքում թուքը միաժամանակ նշանակում է թե՛ արհամարհանքի և ըմբոստացման դրսևորում, թե՛ պատկերի աղավաղման միջոց: Այս ըմբոստացմամբ Սուլանժը վերադարձնում է թվացյալ տիրուհուն (իր քույր Քլերին) աղախնի իր խղճուկ ինքնությանը: Թեև ժեստերի միջոցով «հեքիաթի հյուսվածքով» սիմվոլային կերպարների կերտումը ցայտուն արտահայտված է «Աղախինները» պիեսում, այնուամենայնիվ այս դրամայի կերպարները ամբողջովին չեն վերածվել սիմվոլի, հարաբերականորեն պահպանել են իրենց ինքնությունը: Կերպարների անձնավորումը և փոխհարաբերությունները սահմանափակվում են դերասանների ժեստերով և կեցվածքով: Ժան Ժընեի ուշ շրջանի պիեսներում՝ «Նեգրերը» և «Շերտավարագույրները», գերակայում են անսովոր ժեստերը, արտառոց թատերական կոստյումն ու վառ գրիմը՝ վերափոխելով այդ կերպարները սիմվոլների:

Հայտնի դերասան և ռեժիսոր Ռեյմոն Ռուլոն 1954թ. առաջարկում է Ժընեին գրել մի պիես, որում հիմնականում կխաղային գունամորթ դերասանները: Այս միտքը հետաքրքրում է հեղինակին: Ժընեն սկսում է աշխատել և պատկերում է իրականին ճիշտ հակառակ մի դատավարություն, որի ընթացքում սևամորթներն էին դատապարտում սպիտակամորթ ռասայի ներկայացուցիչներին, այսպիսով ներկայացնելով, թե մեր օրերում ինչ են նկատի ունենում, երբ ասում են նեգր: «Այո՛, - ասում եմ ինքս ինձ,- սևամորթները կխաղան, բայց նրանք կկազմակերպեն մի ներկայացում, որը պայթյուն կլինի հանդիսատեսի համար»³⁵⁵ :

«Նեգրերը» պիեսում ինտրիգ չկա, ավելի շուտ կա մտահղացում, գաղափար: Այդ է պատճառը, որ Ժան Ժընեն «Նեգրերը» պիեսը որակել է որպես զավեշտախաղ (կլոունադա): Իր պիեսում Ժընեն ստեղծել է իրականության բազմաթիվ մակարդակներ, որոնք պետք է ներկայացվեն բեմի վրա՝ շեշտելով ներկայացման

³⁵⁴ Genet J., Les Bonnes, Paris, Editions Gallimard, 2001, p. 28.

³⁵⁵ Genet J., Les Nègres, Paris, Editions Gallimard, 2005, p.142.

ծիսական բնույթը: «Սևամորթ» բառը որպես գոյական մատնանշում է ռասա: Այս բառը գրեթե չի գործածվում «Նեգրերը» պիեսում, նույնիսկ երբ խոսքը վերաբերում է մարդու մաշկի գույնին, հակառակ դեպքում սևամորթ ասելով պիեսը կկորցնի իր մեղադրական իմաստը: Ըստ Ժընեի՝ միայն սպիտակամորթ-նեգր եզրույթի սահմաններում պիեսի մեջ ներկայացվող հակամարտությունը կլինի հավասար պայմաններում: Նեգրը՝ նեգրի վերածված սևամորթի արտացոլանքն է սպիտակամորթի աչքերում: Այսպիսով, Ժընեի պատկերած նեգրը մտացածին կեղծ արարած է, ով իրեն չի ղեկավարում, ընդունակ է ցանկացած գործողության³⁵⁶: Նեգրերը հավաքվել են իրականացնելու ծես՝ սպիտակամորթ կնոջ սիմվոլիկ սպանությունը, որը նրանց համար համարժեք է Սպիտակամորթների քաղաքակրթության ոչնչացմանը, նաև ցույց տալու, թե ինչպես են Սպիտակամորթները պատկերացնում Սևամորթներին: «Այս երեկո մենք մտադիր ենք միայն զվարճացնել ձեզ: Դե՛, մենք Սպիտակամորթ մի կնոջ ենք սպանել: Նա այնտեղ է (ցույց է տալիս դիակառքը): Ողջ դատարանը սրբում է արցունքները խիստ ընդգծված թատերական ժեստով և ցավագին երկար հեծկլտոց է արձակում, որին հաջորդում է Նեգրերի կատարելապես համակարգված շատ սուր ծիծաղը»³⁵⁷: Նեգրերի կազմակերպված ծիծաղը հատուկ է արված՝ ընդգծելու, որ բոլորը՝ թե՛ նեգրերը, թե՛ դատարանը, թե՛ հանդիսատեսը կեղծ ներկայացման մասնակիցներ են (թատրոնը թատրոնում):

Ծեսի ընթացքում Նեգրերը վիճում են՝ սե՛ր, թե՛ ատելություն են զգում սպիտակամորթների հանդեպ: Նրանց համոզմամբ՝ ատելության պատճառը մաշկի տարբեր գույներն են: Ստրկությունը, որից տանջվում են նեգրերը, ամենևին էլ ֆիզիկական ազատության սահմանափակումը չէ, որին ենթարկվում էին անցյալ դարում, այլ մտավոր օտարումը, որը նրանց թույլ չի տալիս լինել այնպիսին, ինչպիսին կան: Ծիսակատարության բեմադրիչը՝ Արշիբալդը, ամփոփում է ներկայացված ծեսի նշանակությունը. «Մենք այն ենք, ինչ-որ ցանկանում են, որ լինենք, ուստի կլինենք անհեթեթ մինչև վերջ: Կրկին դրե՛ք ձեր դիմակները, որպեսզի դուրս գաք և ուղեկցեք

³⁵⁶ Stéu Genet J., Les Nègres, Edition présentée, établie et annoncée par Michel Corvin, "Introduction", Paris, Editions Gallimard, 2005, p. I.

³⁵⁷ Նույն տեղում, էջ 27-28:

նրանց դժոխք»³⁵⁸: Այսպիսով նեգրերի նպատակն է ներկայացնել սպիտակամորթների պատկերացումները իրենց մասին, «գբաղեցնել» սպիտակամորթ հանդիսատեսին կշտամբանքի միջոցով և ապացուցել այդ անտարբեր կամ թշնամի սպիտակամորթներին, որ «[...] մենք էլ ենք մարդ, ինչպես մյուսները, այսինքն՝ մարդ, որն ունի ճաշակ, տաղանդ, նույնպիսի ձգտումներ»³⁵⁹: Բայց ի վերջո՝ ինչպիսի՞ն են Սևամորթները Սպիտակների ընկալմամբ: Անկասկած նրանց ընկալում են որպես անասունների գլխաքանակ, որոնք պետք է աշխատեն, եկամուտ բերեն, բայց «մարդասեր հասարակության» համար հարկավոր է խիղճը հանգստացնող արդարացումներ գտնել: Ահա դրանք՝ նեգրերը ստորադաս, փոքրոգի, ստախոս, ծույլ ու պարզամիտ են, անկարող են բարձրանալ մտավոր մակարդակով»³⁶⁰:

«Նեգրերը» պիեսի սկզբում տեսնում ենք ժեստերի օրինակ, որոնց իմաստն անհատի հոգեբանության ոչնչացումն է: Նեգրերը պարում են մենուետ իբր նեգրի սպանած (հանուն ընդհանուրի) սպիտակամորթ կնոջ դիակառքի շուրջը. նախ՝ ընդգծված հարգալից ժեստերով ողջունում են բեմի վերին հարթակում գտնվող պալատական հանդիսատեսին՝ ծաղրապատկերված Թագուհուն, Դատավորին, Միսիոներին, Կառավարչին, որոնց մարմնավորում են կրկին Սևամորթները, բայց սպիտակ դիմակներով, հետո խոնարհվում են իրական հանդիսատեսի առջև: Նրանց ժեստերը հեռու են առօրյա կյանքում կիրառվող ժեստերից, որոնք էլ պիեսին անմիջապես հաղորդում են անհեթեթ հանդիսավորություն: Նեգրերը իրենց սեղմիրանների և հագուստների վրայից ծաղիկներ են պոկում (Ժընեն շեշտում է՝ պոկել arracher բայը, որը բռնություն է հիշեցնում, ընդգծելով, թե ինչ կարևոր նշանակություն ունի այս ժեստը սևամորթների համար), որպեսզի դնեն դիակառքի վրա: Դիակառքը, որտեղ չկա դագաղ, այս պիեսում ներկայացվում է որպես երկրպագության խորան: Ծեսի մասնակիցներն ազատվում են իրենց անհատականությունից, որպեսզի դառնան ծիսական խմբի ամբողջական և լիարժեք մասնակիցը և իրենց ողջ հոգևոր ուժը կենտրոնացնեն ծեսի արդյունավետության վրա: Ծեսի նախապատրաստման ընթացքում Վիլաժը գրպանից հանում է ծխախոտը: Սա սովորական ռեֆլեքսային,

³⁵⁸ Genet J., Les Nègres, Paris, Editions Gallimard, 2005, p. 122.

³⁵⁹ Նույն տեղում, էջ 143:

³⁶⁰ Նույն տեղում, էջ 146:

կենցաղային գործողություն է և կարծես թե կարող է խափանել ծեսը, ցրել պատրանքը: Բոբոն կռահում է վտանգը: «Դուք իրավացի եք, ծխե՛նք»,– ասում է նա: Սևերը կաշկանդված անշարժ են մնում: Միայն Արշիբալն է հասկանում Բոբոյին. «Ծխե՛նք բոլորս ծխախոտ և ծխով լցնենք այստեղ»³⁶¹: Մյուսները ենթարկվում են նրան՝ հանելով սիգարետները գրպաններից, և դիակառքը պատվում է ծխախոտի թանձր ծխով: Ոչինչ չպետք է խափանի ծիսական արարողակարգը: Երբ Վիլաժը պատմում է, թե ինչպես է գայթակղել և հետո սպանել սպիտակամորթ կնոջը, Նեժը նրան մեղադրում է, որ նա սպանվածի մասին խոսում է քնքշությամբ, նույնիսկ սիրահարվածի տոնով:

«Նեժ – Երբ դուք խոսում եք նրա մասին, ձեր հաստ շրթունքների և ձեր հիվանդ աչքերի միջով այնքան մեղմ և այնքան տառապալից տխրություն է անցնում, որ ես նկատում եմ Պարո՛ն, երբ մարդուն կարոտն է խեղդում: Հեռվից գալով՝ Ուբանգիից կամ Տանգանիկայից անսահման մի սեր այստեղ մահացավ, լիզե՛ք սպիտակ կրունկները: Դուք սիրահարված եք, նե՛գր: Երգվե՛ք, որ չեք մտածելու փոխել ձեր գույնը, ինչպես ուրիշները փոխում են ընտանիք, երկիր, անուն, դուք էլ կփոխեք ձեր աստծուն, որպեսզի հասնեք նրան»³⁶²:

Հանցագործությունը, որը կատարվել է քնքշանքով, կխափանի արարողակարգը, քանի որ նեգրերը խմբվել են դիակառքի շուրջը, որպեսզի փառաբանեն իրենց ատելությունը և պահանջեն, որ ընդունեն իրենց մաշկի գույնը, որը վաղուց արհամարհվում էր Սպիտակամորթների կողմից և վկայակոչում են իրենց մարդախույս լինելը, դաժանությունը, գույնը, դեղին աչքը, ստրկական անցյալը, իրենց աֆրիկյան ժառանգականությանը: Նրանք հասկանում են, որ միայն ատելության միջոցով կարող են հասնել իրենց պահանջներին: Ահա թե ինչու է Արշիբալը խորհուրդ տալիս Վիլաժին. «Հորինե՛ք, ոչ թե սեր, այլ ատելություն, ուստի նաև պոեզիա, քանի որ սա միակ ոլորտն է, որ մեզ իրավունք է տրված գործելու: Նրանց զվարճացնելու համար [...] հնարամիտ եղեք և ընտրեք ատելություն առաջացնող պատճառներ»³⁶³: Եվս մեկ դրվագ, որ ընդգծում է ծիսակարգի կարևորությունը՝ իրագործելու ծիսական սպանություն: Նեժը դիակառքի վրայից ետ է վերցնում մի հիրիկ՝ իրեն զարդարելու

³⁶¹ Genet J., Les Nègres, Paris, Editions Gallimard, 2005, p. 34.

³⁶² Նույն տեղում, էջ 57-58:

³⁶³ Նույն տեղում, էջ 37-38:

համար: Ծեսի մասնակիցները զայրանում են. «Երեսառած երեխայի այս ժեստը վայել չէր ծեսին»³⁶⁴: Նեփի մեղքը շատ լուրջ է: Ոչ միայն այն պատճառով, որ նա ցանկանում է գեղեցկացնել իր անձը, այլ որ ձգտում է անել դա այն ծաղիկներից մեկով, որ ծեսի մասնակիցները դրել էին դիակառքի վրա՝ որպես իրենց անձի զոհաբերության նշան, հոգուտ համայնքի և ծեսի միասնականության: Ոչ մի անհատական զգացմունք, առօրյա գոյության նվազագույն իսկ ակնարկ չպետք է աղավաղի ծեսը:

Այսպիսով կերպարները, զրկվելով իրենց անհատականությունից, կարող են վերափոխվել ուրիշ կերպարի կամ էլ վերածվել սիմվոլի: Այս ձևափոխությունը իրականացվում է բազմաթիվ տպավորիչ ժեստերի օգնությամբ: Սիմվոլային շարժումներով սևամորթները Դիուֆին վերափոխում են երիտասարդ սպիտակամորթ աղջկա, ով բազմիցս փորձել է մեղմել ատելությունը, հաշտեցնել թշնամի ռասաներին: Սևերը նրան զոհաբերում են որպես թշնամի քաղաքակրթության ջատագովի: Յուրաքանչյուր դերասան հանդիսավորությամբ բերում է մի իր՝ շիկահեր կեղծամ, ծիծաղող և մեծ այտերով սպիտակամորթ կնոջ դիմակ, սպիտակ ձեռնոցներ, վարդագույն անավարտ գործվածք և բրդի թելի երկու կծիկ: Մինչդեռ Դիուֆը կանգնած է մնում դիակառքի մոտ, նեգրերը, հետ-հետ գնալով և թաշկինակը թափահարելով, հրաժեշտ են տալիս աղջկան: Հրաժեշտի այս ժեստերը հաստատում և ամրապնդում են կերպարի անցումը «սև մեծ աշխարհից նոր սպիտակ աշխարհ»:

Վերածվելով սպիտակամորթի՝ Դիուֆը ձեռք է բերում նոր ռասային բնորոշ վարքագիծ: Դիուֆը նմանակում է լավ դաստիարակված սպիտակամորթ աղջկա կեցվածքն ու սովորույթները. ոչ միայն պարզաջրում է բաժակները, այլև այնպիսի ժեստեր է անում, որ կարծես թե նկարում, գործում և դաշնամուր է նվագում: Նա վերածվում է սպիտակների արժեքները կրողի:

Ժընեի թատրոնում ծիսական ժեստերի ուժը չի սահմանափակվում միայն կերպարների ձևափոխմամբ, դերասանների անսովոր ժեստերն ու շարժումները մեծացնում են բեմի չափերը մի քանի անգամ, որն իրականում ընդամենը մի քանի քառակուսի մետր է: Այսպես, երբ նեգրերը հրաժեշտ են տալիս Դիուֆին, նրանք հեռանում են նրանից անաղմուկ և դանդաղ: Նեգրերը հեռու չեն գնում, բայց նրանց

³⁶⁴ Genet J., *Les Nègres*, Paris, Editions Gallimard, 2005, p. 29.

քայլը զգալիորեն դանդաղում է՝ ակնհայտ դարձնելով աճող հեռավորությունը, որը նրանց ավելի ու ավելի է բաժանում Դիուֆից:

«Շերտավարագույրները» պիեսի տասնվեցերորդ արարում Սաիդի հանդիսավոր ժամանման ընթացքում Օմնուն, [...] կկոցելով աչքերը, նայում է հեռու, կարծես թե հետևում է մեկին, ով գալիս է հեռվից: Նա բացականչում է. «Բայց սա թզուկ է»³⁶⁵: Դրանով Օմնուն ընդգծում է, որ Սաիդը դեռևս հեռու է:

Ժան Ժընեն գտնում է, որ բեմը զարմանքի, թուլանքի և զմայլանքի վայր է: Եվ այս երևակայական տարածության մեջ անձրևում է, քամի է, գիշերն ու ցերեկը հերթափոխում են իրար, աճում են բույսեր՝ համաձայն դերասանների պատկերած տպավորիչ ժեստերի:

«Շերտավարագույրները» պիեսի առաջին արարում Սաիդը ժեստերի միջոցով «նմանակում է որոտ և կայծակ», իսկ նրա մայրը. « [...] ծիծաղելով պարզում է ձեռքը, որպեսզի որսա անտեսանելի կաթիլները: Բոլոր հարսանքավորները կթրջվեն:

Նրանք դողացնելով դուրս են գալիս բեմի ձախ կողմով»³⁶⁶:

«Նեգրերը» պիեսում գործողությունները տեղի են ունենում անապատում և ջունգլիի կենտրոնում, ինչը պատկերվում է դատարանի անդամների ժեստերի, շարժումների և կենդանական աշխարհի ձայներով: Վալեն քայլելիս փոշի է հանում այսինքն՝ այդ փոշու տեսարանը ներկայացնելու համար, նա սկսում է հազալ և զգուշացնում է թագուհուն վտանգների մասին, որոնք դարանակալում են նրանց: Հետո բեմը լցվում է կուսական անտառի՝ սկզբում շատ թույլ, հետո ավելի ու ավելի ուժեղ ձայներով՝ հեռավոր ոռնոց, բուի չարագուշակ լաց, քամու սուլոց և կոտրատվող ճյուղերի աղմուկ:

Հատկապես «Շերտավարագույրները» պիեսի բեմադրման փորձերի ընթացքում է, որ Ժընեն մանրամասնորեն մեկնաբանում է, թե ինչպես պետք է դերասանները ժեստերի միջոցով պատկերեն կերպարների վրդովմունքն ու տագնապը: 14-րդ արարում կերպարների մի մասը շտապում է դեպի բեմի աջ կողմ, մյուս մասը՝ ձախ կողմ, քանի որ անձրևում է: Նրանք այնպիսի ժեստեր են անում, ինչպիսին որ կանեին քիվի տակ գտնվող մարդիկ՝ վախենալով, որ կթրջվեն: Դերասանների ժեստերը ոչ

³⁶⁵ Genet J., Les Paravents, Paris, Gallimard, 2000, p. 259.

³⁶⁶ Նույն տեղում, էջ 23:

միայն բնության տարերքն են, պատկերում, այլև գիշերը՝ հստակ և տպավորիչ: Չորս լեգեոներներ մտնում են բեմ: Նրանց ժեստերը պետք է հուշեն, որ գիշեր է: «Նրանցից մեկը՝ Հելմուտը, մաքրում է իր հրացանը, Պիեռը մաքրում է իր կոշիկը, Ֆելտոնը խմում է բաժակից: Այս բոլորը անաղմուկ է տեղի ունենում»³⁶⁷: Դատելով նրանց շարժումներից՝ կարելի է ենթադրել, որ այժմ գիշեր է: Նրանք պետք է խոսեն խլացված ձայներով: Հետո խարխափելով հայտնվում են լեյտենանտն ու Գեներալը: Նրանք շատ դանդաղ են առաջանում՝ մեկը մյուսի հետևից խարխափելով և կռացած: Գիշերը պետք է հստակ պատկերվի զինվորների «կույր ժեստերով»: Ժընեի այս պիեսում նույնիսկ հողն ու բնությունն են կենդանանում դերասանների ժեստերի միջոցով: 13-րդ արարում լեյտենանտը շերտավարագույրի վրա նկարում է լեռնային տեղանք և մեկնաբանում է. «Մենք գտնվում ենք այստեղ՝ մեծ մայրու ետևում [...]»: Մայրը, ով մոլորվել և թափառում է խավարում, դիմում է գոյություն չունեցող ծառին. «Մի կողմ քաշվիր, թող անցնեն: [...] Քո շունչը կմաքրի իմ շնչուղիները, էվկալիպտը կլցվի իմ թոքերի մեջ, իմ շնչառությունը [...] »³⁶⁸: Նրա բոլոր ժեստերը, ճշգրտում է Ժընեն, պետք է տեսանելի դարձնեն անտեսանելի ծառը: Մայրը նույնիսկ ծամում է երևակայական ծառից պոկած երևակայական տերևը:

Այսպիսով Ժընեի թատրոնում ժեստերը զրկում են կերպարներին իրենց անհատականությունից՝ վերածելով սիմվոլների, իսկ թատերական գործողությունները՝ հանդիսավոր ծեսերի: Ժեստերը ընդարձակում են բեմական տարածքը, ուր ամեն ինչ հարաբերական է, նաև «կահավորում են» բեմը ծիսականության համար անհրաժեշտ երևակայական իրերով: Եվ վերջապես, թովիչ ժեստերի միջոցով բառերն օժտվում են հոգևոր, քնարական և կախարդական զորությամբ՝ միահյուսելով խոսքի գեղեցկությունը երևակայական աշխարհի հետ, կրկնապատկելով զգայական տպավորությունները:

Խոսքը, անշուշտ, ծեսի անհրաժեշտ տարր է: Այն կորցնում է իր խորքային իմաստային կառույցը և այլևս չի ծառայում մտքեր, գաղափարներ, կարծիքներ փոխանակելուն, այլ վերածվում է բովանդակությունից անկախ էության, տարրի: Ժընեի ծիսական թատրոնում բառերը ձեռք են բերում թե՛ վերամբարձ տոն, թե՛

³⁶⁷ Genet J., *Les Nègres*, Paris, Editions Gallimard, 2005, p. 176.

³⁶⁸ Նույն տեղում, էջ 180:

հմայելու, դյութելու զորություն: Խոսքը ոգեկոչում է և աղաղակում, վերածվում է երկարաշունչ աղոթքի և երկրպագության: Ծիսական լեզվի դյութական ուժը սաստկացնում է ծեսի զգայապատրանքային ազդեցությունը, կենդանացնում է ծիսակարգի վայրն ու առարկաները, իրական դարձնում ցնորական փառքն ու պատրանքային հանցագործությունը: «Նեգրերը» պիեսում Արշիբալդ՝ ծիսակարգի բեմադրիչը և ղեկավարը, աչալրջորեն վերահսկում է կերպարների խոսքերը, որպեսզի դրանք զգացմունքներ, հույզեր չարտահայտեն և չխաթարեն ծեսի հանդիսավորությունը: Նա կոպտորեն լռեցնում է Դիուֆին, ով վախվորած առաջարկում է հաշտվել սպիտակների հետ և առաջնորդվել սիրով: «Այն, ինչ մեզ պետք է, տիկի՛ն, ատելությունն է»³⁶⁹: Արշիբալդ բազմիցս զգուշացնում է Վիլաֆին և Վերտուին՝ չհիշատակել իրենց իրական կյանքի մանրամասները ծեսի ընթացքում: Երբ Վիլաֆը անզգուշորեն արտասանում է «հայր» բառը, Արշիբալդ հապշտապ ընդհատում է. «Այլևս այս բառը չօգտագործե՛ք: Այն արտաբերելով, պարոն, ձեր ձայնի ելևէջներում քնքշություն է զգացվում, ինչը ատելությանը հակառակ է»³⁷⁰: Վիլաֆը «հայր» բառը փոխարինում է չեզոք շրջառույթով. «Արուն, ով հղիացրեց նեգրուհուն, ումից ծնվել են ես»³⁷¹: Այսպես ծիսակարգի ղեկավարը արգելում է ցանկացած բառ ու նախադասություն, որոնք հուշեր և հույզեր կարթնացնեն, ինչը կխափանի ծեսը: Ողջ պիեսը ոչ այլ ինչ է, քան խաբկանք: Որքան լավ են խաղում, այնքան լավ են կեղծում: Արշիբալդ պիեսը սկսելուն պես բացատրում է, թե ինչու են սևամորթները հավաքվել, ով ի՞նչ դեր է խաղում և ո՞վքեր են իրենք իրական կյանքում: «Տիկնա՛յք և պարոնա՛յք: Ես Արշիբալ Վելինգտոնն եմ (Ողջունում է, այնուհետև անցնելով իր ընկերների առջևով՝ հերթով ներկայացնում է նրանց) - Ահա՛, պարոն Դիոդոնե Վիլաֆը (Վիլաֆը խոնարհվում է): Օրիորդ Ադելաիդ Բոբո (Բոբոն խոնարհվում է): Պարոն Վիլ դը Սեն Նազեր (խոնարհվում է)... Տիկին Օգուստա Նեժ (Չի խոնարհվում)...դե՛, դե՛, տիկի՛ն (զայրույթով և գոռալով): Ողջունե՛ք (մնում է նույն դիրքով):

³⁶⁹ Genet J., Les Nègres, Paris, Editions Gallimard, 2005, p. 44.

³⁷⁰ Նույն տեղում, էջ 37:

³⁷¹ Նույն տեղում:

« - Ես խնդրում եմ ձեզ, ողջունեք տիկին, սա ընդամենը խաղ է (Նեժը խոնարհվում է)... Տիկին Ֆելիսիտե Գյոզ Պարդոն (խոնարհվում է) ... Օրիորդ Դիոպ, Էթիենթ- Վերտու-Ռոզ- Սըկրետ»³⁷²:

Միանգամից ակնհայտ է դառնում, որ ամեն ինչ շատ ավելի խճճված է, քան թվում է: Կերպարների այսպիսի կեղծ անունները պատահական չեն ընտրված, այլ պետք է ցույց տան, որ անիրական կերպարներ են՝ երևակայության ծնունդ³⁷³: Դերասանները դուրս են գալիս իրենց դերերից կամ տեքստից, չեն խաղում այն, ինչը պիտի խաղան նախատեսված պահին, այլ սկսում են բեմի վրա պարզաբանել իրենց անձնական հարաբերությունները: Զոհ դարձած սպիտակամորթ կնոջ ինքնությունը փոխվում է Վիլաֆի ցանկությամբ, ամեն անգամ նորովի ներկայացվող պատմությամբ՝ մուրացիկ հարբեցող կին, տատիկին խնամող երիտասարդ կին՝ քույր և ամուսին, մեկ փախչում է, մեկ քնած է, այնինչ հանցագործության վայրն ու ժամանակը անփոփոխ են: Հերթական անգամ ընդգծվում է, որ նեգրերի խաղը ոչ այլ ինչ է, քան բեմադրված խաբկանք: Սկսած կեղծ անուններից, որոնցով Արշիբալդ զարդարում է իր խաղընկերներին, մինչև նեգրերի սգո ծիսակարգը, վկայում են, որ սպանությունը թատերականացված է և անիրական: Կեղծ է նաև բեմի վրա գտնվող դիակառքը (երկու աթոռ՝ ծածկված սպիտակ գործվածքով), որտեղ դիակ չկա, ինչը չի խանգարում նեգրերին փառաբանելու կատարված հանցագործությունը և իրենց ուժն ու գեղեցկությունը: Պիեսը խաղում են դերասաններ, որոնք սևամորթ են: «Այս բեմի վրա մենք նման ենք հանցագործների, ովքեր բանտում հանցագործ են խաղում: Դու Նեգր ես և դերասան: Ո՛չ մեկը, ո՛չ մյուսը չեն ճաշակի սերը: Ուստի այս երեկո, բայց միայն այս երեկո, նեգրեր լինելով՝ մենք կդադարենք դերասաններ լինել»³⁷⁴: Այնուամենայնիվ, եթե նույնիսկ սևամորթները շարունակում են խաղալ ներկայացում, « [...] ընդ որում, ավելի չափազանցված, իսկական չարագործների նման, ապա նրանց նպատակն է

³⁷² Genet J., Les Nègres, Paris, Editions Gallimard, 2005, p. 1.

³⁷³ Նեժը (ծյուն), Վերտուն (ատաքինություն), Ֆելիսիտեն (երջանկություն) ներկայացնում է երջանիկ և արգավանդ Մայր Աֆրիկան, լատիներենով՝ Ֆելիքս: Վիլաֆի (գյուղ) մարդասպանի մականուն է, որը ժընեի սիրելիներից է եղել: Վիլ դը Սեն Նազեր (Սուրբ Նազարեթ քաղաք). սա նաև նավի անուն է, որով տաժանակիրներին տեղափոխում էին Գայանա, որոնց թվում՝ Դրեյֆուսին: Դիոպը իսկական աֆրիկյան անուն է: Բորոն նվազափաղաքական բառ է, և միայն Արշիբալի անունն է, որ աններդաշնակ է ընդհանուր ծիսական ֆոնին, այս անունը բրիտանական որոշակի նրբերանգներ ունի:

³⁷⁴ Genet J., Les Nègres, Paris, Editions Gallimard, 2005, p. 49.

ազատվել սպիտակամորթների բարոյական կապանքներից ու արժեքներից, որոնք արմատավորվել են նրանց հոգում, նորովի կառուցել իրենց ինքնությունը»³⁷⁵։ Միայն սպիտակների արատավոր մոլորություններից ազատվելուց հետո սևերը ձեռք կբերեն մաքուր ինքնություն։ Ահա թե ինչու են նրանք բազմիցս խաղում սպիտակամորթ կնոջ սպանության տեսարանը, որպեսզի ծեսի միջոցով դուրս քշեն չար ոգիներին, ջարդուփշուր անեն փնթի ու տգետ բանող անասունի, բռնաբարողի ու դաժան մարդասպանի կերպարը, ինչպիսին իրենց դարձրել ու տեսնում են սպիտակամորթները։

Անհրաժեշտ է ընդգծել, որ ժընեի պիեսներում կա երեք հիմնական գրեւաոճ։ Ժընեն մե՛րթ կիրառում է դասական շարահյուսությամբ գրեւաոճ, մե՛րթ նրա լեզուն թափ է առնում անսահման քնարականությամբ, իսկ երբեմն էլ ընդհատվում է ծայրահեղ գոեհկությամբ՝ վեհ և գեղեցիկ տեսարանի գազաթնակետին։ «Ինչպես ասում է երբեմն նրբակիրթ բառերով մեր գյուղական ոստիկանը, այստեղ մութ է, ինչպես նեգրի քամակում։ Օ՛, կներե՛ք, սևամորթի։ Պետք է քաղաքակիրթ լինել»³⁷⁶։

Խոսքի, գրեւաոճի տարբեր մակարդակները, միայնակ և օտարված կերպարների լիրիկական մենախոսությունները, որոնք հարուստ են փոխաբերություններով, այլաբանություններով, ոգեկոչումներով, երկարաշունչ աղոթքներով, իսկ նրանց վերամբարձ տոնը և շեշտված հանգերը ծիսական խորհուրդ և հմայք են տալիս ներկայացմանը, նաև ծառայում են երևակայական կերպարների ստեղծմանը։ Ժընեի դրամատիկ լեզվում ոգեկոչումը, երկրպագումը, երկարաշունչ աղոթքը եռակի գործառույթ են իրականացնում թե՛ ծեսի ներսում, թե՛ ծեսի կայացման համար։ Նախ՝ իրենց ծիսական խաղերի միջոցով պատկերվում են սովորական մարդիկ, իսկ հետո նրանք փոխակերպվում են այն անձանց, որ կցանկանային լինել, որոնք իրենց ցնորական երազանքների հերոսներն են։ Երկրորդ՝ ծեսի շնորհիվ կերպարները կարող են ձևափոխվել մի ամբողջ ռասայի, ամբողջ մի մայրցամաքի ներկայացուցչի՝ նրա մշակույթը կրողի։ Սև և Սպիտակ թագուհիները հռետորական մենամարտի են դուրս գալիս միմյանց դեմ։ Նրանց մրցապայքարը անհատական չէ, այլ թվում է, թե հանձին Ֆելիսիտեի (սև թագուհի) այս եզակի լեզվական պայքարի մեջ են մտել Աֆրիկյան և

³⁷⁵ Khelil H., Jean Genet: Arabes, Noirs et Palestiniens dans son oeuvre, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 123.

³⁷⁶ Genet J., Les Nègres, Paris, Editions Gallimard, 2005, p. 69.

նրա բնությունը: Ֆելիսիտեն ոգեկոչում է բնության ուժերին, որ հակամարտության դուրս գան սպիտակների թշնամի ուժերի դեմ: «Օ՛, դահումեա՛, դահումեա՛, եկեք ինձ օգնեք: [...] Այս ծառը ծլում է, մեծանում, կանաչում, պայթում է ծաղկեթույլերի բուրմունքից: Այս գեղեցիկ ծառը, ամբողջ Աֆրիկան է: [...] Թռչունները եկել են այստեղ բույն հյուսել, իսկ նրա ճյուղերում գիշերն է քուն մտնում: Գիշեր, ուր սուզվում է ցերեկը: Մենք այդ գիշերն ենք մարդու մեջ»³⁷⁷:

«Սպիտակ թագուհի - Եթե ես մահացած եմ, ինչո՞ւ ես ինձ անվերջ սպանում, ինչո՞ւ ես ինձ անդադար խարազանում: [...] Իմ վեհապանձ դիակը, որը դեռ շարժվում է, բավական չէ՞ քեզ ... քեզ դիակի դիա՞կ է հարկավոր»³⁷⁸:

Երրորդ՝ ծեսը լրացնում է իրական իրերի բացակայությունը երևակայական իրերով՝ էլ ավելի ընդգծելով դրանց չգոյությունը: «Շերտավարագույրները» պիեսի առաջին արարում Սաիդը և նրա մայրը չափազանցնելով ներկայացնում են նվերները, որոնք իբր պետք է հանձնեն Լեյլայի ընտանիքին, այնինչ ճամպուրուկը դատարկ է: Լեյլան այնքան դժբախտ ու միայնակ է, որ կենդանացնում է իրերը, որպեսզի զրուցակիցներ ունենա: Սաիդի տաբատը կարկատելու փոխարեն նա խոսում է անշունչ, քրքրված կտորի հետ այնպես, ինչպես ողջամիտ և ամեն ինչի պատրաստ կենդանի էակի հետ: Լեյլան դիմում է գողացած պանրի քերիչին, որը հանում է կիսաշրջազգեստի տակից: «Ողջույն,- ասում է Լեյլան: - Ես հիշաչար չեմ: Թեև դու քերել ես փորիս մաշկը, ես ողջունում եմ քեզ»³⁷⁹: Մայրը խոսում է ծառի հետ, որը ստեղծել էին նրա ժեստերը «[...] ճանապարհի տուր, որ անցնեմ, թե չէ կալուկեմ կեղևդ շերտ առ շերտ [...] Իմ կիսաշրջազգեստների դարսերի մեջ նույնքան ստվեր կա, որքան քո ճյուղերի մեջ և նույնիսկ մի հին բույն»³⁸⁰:

Այսպիսով, Մայրը սկզբում ժեստերով ստեղծում է սաղարթախիտ մի ծառ հետո ոգեկոչելով կենդանացնում է այն և համեմատությունների միջոցով նույնանում երևակայական ծառի հետ: Օմմուն դյութական ոգեկոչող բառերի միջոցով դրամատիկ ծեսի մեջ է ներգրավում ոչ միայն այս կամ այն աշխարհագրական վայրը, այլ ողջ տիեզերքը՝ նախապատրաստելով Սաիդի հաղթական մուտքը. «Մի կողմ քաշվե՛ք: Մի

³⁷⁷ Genet J., *Les Nègres*, Paris, Editions Gallimard, 2005, p. 102-103.

³⁷⁸ Նույն տեղում, էջ 103:

³⁷⁹ Նույն տեղում, էջ 95:

³⁸⁰ Նույն տեղում, էջ 183:

կողմ քաշե՛ք նաև ձեր տներն ու այգիները (տեղափոխում է շերտավարագույրները): Եվ ողջ երկիրը, որպեսզի դիմավորենք նրա որդուն: Հեռացրե՛ք գիշերը: Հեռացրե՛ք մոլորակները մինչ երկնականարի սահմանագիծը, և թող նրանք թափվեն տարտարոսը»³⁸¹:

Այսպիսով, մենք ցույց տվեցինք, որ տեսարաններում, որոնց մենք անդրադարձանք, կերպարների մետաֆիզիկական և բարոյական վերափոխումը ծիսական սիմվոլների իրականանում է դրամատիկ լեզվի միջոցով: Ոգեկոչումները, երկար աղոթքները և քնարական լեզուն ոչ միայն մարդկայնացնում են բնության տարրերն ու կենդանացնում են իրերը, այլև դյութական զորություն և սրբազան հանդիսավորություն են հաղորդում Ժան Ժընեի ծիսական թատրոնին:

Կոստյումը, գրիմը, դիմակը Ժընեի ծիսական դրամատուրգիայի հիմնական տարրերն են, ավելի քան ժեստերն ու լեզուն, քանի որ դերասանի շարժումները թեև շատ լավ տեսանելի են, բայց տևում են մի քանի վայրկյան, իսկ կոստյումը պիեսի ողջ ընթացքում հանդիսատեսի աչքերի առջև է և շատ շոշափելի: Արտառոց կոստյումների, վառ գրիմի և դիմակի կիրառումը նախևառաջ նպատակ ունի ուղղորդել ծեսը երևակայական ոլորտ՝ հեռացնելով առօրյա կյանքի կենցաղականությունից: «Նամակներ Ռոժե Բլենին» գրվածքում Ժընեն ճշգրտում է կոստյումների իրական դերն ու բնույթը: «Դրանք պետք է ունենան «անհրաժեշտ գեղեցկություն», բայց չպետք է աչքի ընկնեն առանձնապես»³⁸²: Նույնը վերաբերում է գրիմին, որը պետք է չափազանցված լինի, ընդ որում՝ պայմանական այս գեղեցկությունը ոչ մի դեպքում չպետք է նման լինի կամ կրկնի մյուս դերասանների դիմագծերը: Արդեն ասել ենք, որ «Նեգրերը» պիեսում խաղում է Սևամորթների երկու խումբ: Առաջին խումբը, լինելով սևամորթ, խաղում է նեգրերի դերը: Շաքարված է սև գրիմով, որն ավելի է ընդգծում խմբի անդամների սևամորթ լինելը: Երկրորդ խումբը՝ Դատարանի անդամները, կրում են սպիտակ դիմակներ: Սևերն ավելի իսկական են թվում, քան Սպիտակների դերեր կատարողները, թեև հոգու խորքում նրանք նույն զգացողությունն ունեն: Այդ են

³⁸¹ Genet J., *Les Nègres*, Paris, Editions Gallimard, 2005, p. 261.

³⁸² Genet J., *OEuvres complètes*, t. 4, «Lettres à Roger Blin», Paris, Gallimard, 1968, p. 401.

հաստատում Նեժի խոսքերը. «Թակարդն ընկած սպիտակամորթի դիմակի տակ վախից դողում է մի խեղճ նեգր»³⁸³:

Ըստ Ժընեի՝ թատերական կոստյումը և արքեսուարները չպետք է դերասանի համար լոկ պճնվելու միջոց լինեն: Հագուստների ողորմելի ճոխության, գոեհկության և բազմազանության այս խառնուրդը պետք է «դեկոր ստեղծի և հնարավոր դարձնի կերպարը տեղափոխելու խորհրդանիշների երևակայական աշխարհը»³⁸⁴: «Նեգրերը» պիեսում կոստյումի սիմվոլային գործառույթի բավականին շատ օրինակներ կան: Նեգրերը, ցանկանալով նմանակել սպիտակ հասարակության բարձրաշխարհիկ ներկայացուցիչներին, իրենց ծեսը խաղում են ֆրակով, սպիտակ փողկապով և դեղին կոշիկներով: Կանայք հագել են շատ փայլուն երեկոյան զգեստներ, ինչը, ինչպես տղամարդկանց պարագայում, վկայում է կեղծ նրբագեղության և ամենավատ ճաշակի մասին: «Շերտավարագույրները» պիեսը սկսվում է Սաիդի հագուստի նկարագրությամբ՝ կանաչ տաբատ, կարմիր կոստյում, սպիտակ վերնաշապիկ և մանուշակագույն փողկապ, վարդագույն կեպի: Մայրը հագել է ատլասե մանուշակագույն զգեստ, որը կարկատված է մանուշակագույնի տարբեր երանգների լաթերով, դեղին երկար շղարշը քարշ է գալիս նրա ետևից: Հագուստների ողորմելի «ճոխությունը» և ծայրահեղ անհամապատասխան տեսքը ընդգծում են կերպարների ոչ միայն սոցիալական կարգավիճակը, այլև հակադրվում են իրական իրականությանը, պիեսին հաղորդում են անհեթեթ հանդիսավորություն: Բեմի վարագույրը բացվելուց անմիջապես հետո Սաիդը բացականչում է. «... Ես ձեզ ասում եմ վարդագունում է, երկինքն արդեն վարդագունում է»³⁸⁵: Այդ պահին Սաիդի ծայնը տարակուսանք և անորոշ բողոք պիտի արտահայտի: Այնինչ մի քանի տող վերևում Ժընեն բեմական ցուցումներում ընդգծում է, որ բեմը պետք է լուսավորված լինի շատ ուժեղ կապույտ լույսով «... ակնհայտ հակասություն, ինչը ընդգծում է, որ գործողության վայրն ամենից առաջ բեմական է»³⁸⁶:

Վարդ և կապույտ բառերը, որոնցով սկսվում է պիեսը, մեզ անմիջապես նետում են մի անիրական աշխարհ, նույնքան պատրանքային, որքան մյուս պիեսներում.

³⁸³ Genet J., *Les Nègres*, Paris, Editions Gallimard, 2005, p. 65-66.

³⁸⁴ Genet J., *Oeuvres complètes*, t. 4, «Lettres à Roger Blin», Paris, Gallimard, 1968, p. 402.

³⁸⁵ Genet J., *Les Paravents*, Paris, Gallimard, 2000, p. 17.

³⁸⁶ Corvin M., *Préface et dossier des Paravents*. Paris, Folio, 2000, p. 330.

«Խաղը ծնվում է գույնի և ծաղկի, ածականի և գոյականի միջև»³⁸⁷, - գրում է Ժակ Դերիդան: Վարդ բառը ժընեն կիրառել է առանց որոշիչ հոդի՝ վարդ, վարդագույն, ինչն էլ անորոշություն է հաղորդում պիեսին: Խորհրդավոր անորոշությունը տարածվում է նաև Վարդայի կատարյալ մարմնավաճառուի կերպարի շուրջը, որի հագուստը պակաս աչքի չի ընկնում իր հանդիսավոր ծիսականությամբ: Պակաս չափազանցված չէ նաև Վարդայի շպարը: Նրա պահանջով սպասուհին սպիտակի հաստ շերտով պատում է իր ոտքերն ու ձեռքերը, որոնց վրա հետո կապույտ շպարով երակներ է նկարում: Արնակարմիր կեղծամը տաճարի գագաթի նման բարձրանում է գլխի վրա: Ատամները գլխարկի գնդասեղով փորփրելիս և հետո աղմուկով թքելուց հետո ասում է, որ ներսից փտած է, որ իր զգեստների տակ մահն է աշխատում: Վարդան, թեև, մսից ու ոսկորից է, իր թատերական զգեստների, գրիմի, սանրվածքի միջոցով տարրալուծվում և ներկայանում է կատարյալ մարմնավաճառուի կերպարով: Արաբ տղամարդիկ երկրպագում են ոչ թե կին Վարդային, այլ հագուստի և շպարի միջոցով ստեղծված, շողշողուն հագուստներով ծիսական մանեկենին: Կոստյումը կարծես թե դառնում է կենդանի էակ՝ գրեթե անկախ իրեն կրողից: Հանդիսատեսի աչքերի առջև հագուստի տարբեր տարրերի և վառ գրիմի միջոցով ստեղծվում է մի սիմվոլիկ կերպար՝ իր հոգեբանական և բարոյական խնդիրներով հանդերձ: «Նամակներ Ռոժե Բլենին» գրվածքում ժընեն քննադատում է թատերական հագուստները, քանի որ դրանք կրող դերասանները «չեն համարձակվում որևէ բան համարձակվել»³⁸⁸: «Աղախինները» պիեսում տեսնում ենք թատերական զգեստի միջոցով կերպարի պատկերման օրինակ, ինչը դրսևորվում է նաև խոսակցական լեզվի և ժեստերի փոփոխմամբ: Երբ Քլերը Սոլանժի օգնությամբ հագնում է Տիկնոջ բոսորագույն զգեստը, նրա խոսելու ոճը փոխվում է: Նա «դու»-ից անցնում է «Դուք»-ի և գոռոզ ու ինքնահավան տոնով հրամաններ է տալիս: Ի պատասխան հնչում են խոնարի կամ էլ հեգնական առարկություններ:

« Քլեր - (խիստ) Տվե՛ք զգեստը: [...] Քո աչքերում ասելություն եմ տեսնում:

Սոլանժ - Ես ձեզ սիրում եմ:

³⁸⁷ Derrida J., Glas, Paris, Denoël, 1981, p. 178.

³⁸⁸ Genet J., Oeuvres complètes, t. 4, «Lettres à Roger Blin», Paris, Gallimard, 1968, p.405.

Քլեր - (հեգնական) Գիտե՛մ: Դու ինձ կրակը կգցեիր (Սուլանժը օգնում է Քլերին՝ հագնելու զգեստը): Կոճկե՛ք: [...] Մի՛ փորձեք ինձ կապկպել»³⁸⁹:

Ինչպես Վարդան, որին ոսկեկար զգեստները, շպարը, ժեստերը կերպարանափոխում են ծիսական կերպարի, այնպես էլ աղախինը զգեստի միջոցով վերափոխվում է իր Տիկնոջը. «Խուսափեք ինձ դիպչելուց: Ետ քաշվե՛ք: Ձեզանից գիշատիչ կենդանու հոտ է գալիս: Դուք այդ ո՞ր հոտած ձեղնահարկից եք բերում այս հոտերը: Ձեղնահա՛րկ, ուր գիշերով ձեզ այցի են գալիս սպասավորները»³⁹⁰:

Տեսնում ենք, որ ժընեի մի պիեսից մյուս պիեսը դեկորները, իրերը, արքեսուարները բազմապատկվում են, իսկ երբեմն էլ իրերը իրենց բնական չափերից շատ ավելի խոշոր են: «... սայլը, պանրի քերիչը, հեծանիվը, ձեռնոցները և այլն, գիտակցաբար ընտրված են իրենց բնական չափերից ավելի խոշոր, ավելի ամուր նյութերից (թուջե պանրաքերիչ), ավելի մեծածավալ, որպեսզի առանձնանան բեմի հսկայական տարածության մեջ»³⁹¹:

«Աղախինները» և «Պատշգամբը» պիեսներում իրերը դեռևս ծառայում են իրենց իրական կենցաղային նպատակներին: Պատրանքների տան տիրուհու՝ Իրմայի սալոնների կահավորումը գրեթե չի տարբերվում արևմտյան թատրոնի դեկորներից, բացի հայելիներից և հետևելու սարքից, որի օգնությամբ Իրման կարող է տեսնել, թե ինչ է տեղի ունենում իր սենյակներում: Առաջին չորս տեսարաններում առաստաղին կախված է միևնույն ջահը, ինչը իտալական թատրոնին բնորոշ դեկոր է: Նմանատիպ ջահ կա նկարագրված նաև Բողլերի «Իմ մերկացված սիրտը» գրքում: «Այն, ինչը ես մանկությունից մինչ այժմ միշտ համարել եմ լավագույնը թատրոնում, ջահն է՝ խճճված, շրջանաձև և համաչափ գեղեցիկ մի իր: Միևնույն ժամանակ ես բացարձակապես չեմ ժխտում թատերական երկի արժեքը: Միայն կցանկանայի, որ դերասանները բարձրանային շատ բարձր բեմակոշիկների վրա, կրեին ավելի արտահայտիչ դիմակներ, քան մարդկային դեմքն է և խոսեին բարձրախոսով: Վերջապես՝ կանանց

³⁸⁹ Genet J., Les Bonnes, Paris, Editions Gallimard, 2001, p. 22.

³⁹⁰ Նույն տեղում, էջ 31:

³⁹¹ Genet J., Oeuvres complètes, t. 4, «Lettres à Roger Blin», Paris, Gallimard, 1968, p. 409.

դերերը խաղային տղամարդիկ: Ամենից առաջ ջահն եմ միշտ համարել գլխավոր դերակատարը լոռնետի մեծ կամ փոքր անցքով դիտելիս»³⁹²:

Ջահ, շատ բարձր բեմակոշիկներ, նաև ժընեի ցանկությունը, որ իր պիեսներում կանանց դերերը խաղան տղամարդիկ, դիմակներ, որոնց միջոցով կերպարները թաքցնում կամ էլ բացահայտում են իրենց էությունը: Հայելիներ, որոնց առջև կերպարները խաղում են իրենց դերերը, որը շատ է հիշեցնում Սպիտակաձյունիկի հեքիաթը, ինչպես նաև «Դորիան Գրեյի դիմանկարը» վեպը. գրական ազդեցությունները ակնհայտ են:

«Աղախինները» պիեսում Տիրուիու զգեստապահարանը աղախինների համար վերածվել է ծիսական իրի. «Քլեր – Տիկնոջ պահարանը մեզ համար գրեթե նույնն է, ինչ Սուրբ Աստվածածնի մատուռը: Երբ մենք բացում ենք: [...] Մի կարճ ակնթարթ կարող ենք նայել զգեստներին, մենք դրա իրավունքը չունենք: Տիկնոջ պահարանը նվիրական սրբություն է մեզ համար»³⁹³:

Ծիսական արարողակարգի մեծարման շնորհիվ չէ, որ գեղեցիկ քանդակներով պահարանը արժանանում է հիացմունքի, այլ իրական և օգտակար առարկա լինելով՝ լցված շքեղ հագուստներով, որոնց մասին երազում են աղախինները: «Նեգրերը» պիեսում ծեսի հիմնական առարկաները երկու աթոռներն են՝ որպես դիակառք ծածկված սպիտակ ծածկոցով: Այն թեև չունի որևէ իրական օգտակար գործառույթ, բայց շատ ավելի կարևոր ծիսական արժևորում ունի, քան պահարանը «Աղախինները» պիեսում: Դիակառքի մեջ դիակի բացակայությունը միայն ավելի է սրբացնում ծիսական խաղի զգացողությունը, քանի որ սպանելը լոկ ֆիզիկական գործողություն է, իսկ ներսում ամեն ինչ կեղծ է և թատերականացված: Եթե «Նեգրերը» պիեսում բեմական դեկորը կազմված է ընդամենը դիակառքից և մեկ շերտավարագույրից, և ավելի շեշտված են դերասանների խաղն ու արտառոց գրիմը, դիմակները, վառ թատերական հագուստները, ապա « [...] «Շերտավարագույրները» պիեսում ժընեն առավելությունը տալիս է դրամատիկորեն դաժան ու տգեղ տեսարաններին, ժեստերին, բեմական դեկորներին (այս դեպքում շերտավարագույրներին) և իրերին, որոնք կորցնում են իրենց ճշմարտացի տեսքը, վերածվում ծիսական առարկայի:

³⁹² Baudelaire Ch., *Mon coeur mis à nu*, Paris, Éditions Arcadia, 1996, p. 14.

³⁹³ Genet J., *Les Bonnes*, Paris, Editions Gallimard, 2001, p. 76-77.

Սկզբում ժեստի կամ խոսքի միջոցով պատկերվում է բեմի վրա ֆիզիկապես գոյություն չունեցող ինչ-որ մի իր, իսկ հետո բացահայտվում է դրա չգոյությունը»³⁹⁴: Արդեն ներկայացրել ենք ճամպրուկի օրինակը, որն իբր լիքն է նվերներով՝ դեղին թավշյա կտոր, հախճապակե սպասք, սրճադագ, օձանելիք, տապակած հավ: «Ճամպրուկը ընկնելով բացվում է, և դուրս է թափվում ողջ պարունակությունը. այն դատարկ է»³⁹⁵: Երեք մետր բարձրությամբ շերտավարագույրների միջոցով իրերը բեմի վրա միաժամանակ տեսանելի են և անիրական: Այսպես՝ Լեյլան շերտավարագույրների վրա նկարում է գեղեցիկ պատի ժամացույց, որը գողացել է: Ժամացույցը սլաքներ չունի, բայց նկարելու ընթացքում հնչում է նրա զարկերի ձայնը: Հետո փարաջայի տակից հանում է պանրի քերիչ, որը երեք անգամ մեծ է իր իրական չափերից: Այսպիսով, բեմի վրա նկարված իրերի կողքին ներկա են մի քանի անգամ մեծացված իրական առարկաները՝ ցույց տալով իրական և պատրանքային աշխարհի միաձուլումը: Կերպարները, փախչելով դաժան իրականությունից, թաքնվում են պատրանքային աշխարհում, այնպես որ ցնորքը նրանց համար վեր է ածվում իրականության: Նույնիսկ իրերն են կենդանանում, հետապնդում կամ չար խաղ խաղում նրանց հետ: Թելը չի թելվում, իսկ ասեղը զվարճանում է՝ ծակելով Լեյլայի մատները: Կրակը խաղ է անում և չի ցանկանում վառվել, իսկ աղը դիտմամբ՝ մի ողջ տուփ, թափվում է կաթսայի մեջ: «Ճաշը կրկին աղի կստացվի,- ասում է Լեյլան»³⁹⁶: Իրերից հետապնդված լինելու վախը զգում են նաև աղախինները: Քույրերին թվում է, թե իրերը կենդանի են, ընտելացվել են Տիկնոջ կողմից և այժմ հետապնդում և մեղադրում են իրենց, ինչպես սըր Հարոլդի հսկայական ձեռնոցը արաբներին: «Իրերը դավաճանում են: Պետք է, որ մենք շատ մեծ հանցագործներ լինենք, եթե մեզ այդպես դաժանորեն դատապարտում են:[...] Եվս մեկ ակնթարթ ու նրանք ամեն ինչ կբացահայտեն Տիկնոջը: Հեռախոսազանգից հետո հենց մեր շրթունքներն են մեզ դավաճանում»³⁹⁷:

³⁹⁴ Daoust-W. Y. M., Le Symbolisme des objets et l'Espace mythique dans le theatre de Jean Genet, Drukkerij De Kempenaer, Oegstgeest, 1980, p. 21.

³⁹⁵ Genet J., Les Paravents, Paris, Gallimard, 2000, p. 23.

³⁹⁶ Նույն տեղում, էջ 43:

³⁹⁷ Genet J., Les Bonnes, Paris, Editions Gallimard, 2001, p. 133.

Այսպիսով, դեկորը, քնարական լեզուն և հատկապես թատերական հագուստը ժընեի էսթետիկ թատրոնի անհրաժեշտ տարրերն են, որոնց միջոցով ներկայացումը վերածվում է ծիսակարգի, իսկ բեմական տարածքը, որտեղ տեղի է ունենում ծես- ներկայացումը կորցնում է ֆիզիկական և աշխարհագրական տարածքը, վերափոխվում է երևակայական վայրի: Ներկայացման ծիսական մեծաշուք մթնոլորտը, բեմական տարածքի հարաբերականությունը, կոստյումները, ժեստերը, դյուֆական լեզուն հեռացնում են մեզ ճնշող, առօրյա իրականությունից, հասցնում մինչև անծայրածիր երկնականար, ավելին, ներառելով ամբողջ տիեզերքը, հաստատում են, որ ժընեի թատրոնը շերտատված ժամանակի և որոշակի տարածության մեջ գտնվող մի վայր է, ուր միաժամանակ հաստատվում և ժխտվում են սուրբն ու սրբապիղծը, կյանքն ու մահը, պատրանքն ու իրականությունը:

ԵԶՐԱԿԱՑՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Քննելով ժան ժընեի դրամատուրգիան և նրա առանձնահատկությունները 20-րդ դարի 2-րդ կեսի ֆրանսիական դրամատուրգիայի համատեքստում՝ հանգում ենք հետևյալ եզրակացությունների.

1. 20-րդ դարի երկրորդ կեսի ավանգարդի ամենահայտնի ուղղություններից էր «Նոր թատրոնը», որն էլ վճռորոշ դարձավ ֆրանսիական թատրոնի նորացման հարցում: Պայմանավորված պատմաքաղաքական իրադարձություններով՝ նոր ժամանակները արժեքների նոր չափանիշներ էին թելադրում: «Նոր թատրոնի» ներկայացուցիչները իրենց պիեսներում աշխարհը պատկերում էին որպես անիմաստ և անհեթեթ երևույթների կուտակում, որպես ոչնչով չհիմնավորված դաժանության, բռնության և չարիքի հանդես՝ ցույց տալով մարդկային կյանքի աբսուրդը իր ամբողջ կոմիկական և ողբերգական խորությամբ:

2. Ֆրանսիական մոդեռնիզմի առաջատար ներկայացուցիչ, թատրոնի դերասան, բեմադրիչ, դրամատուրգ Ա. Արտոն նոր թատրոնի վերածնունդը կապում է «դաժանության թատրոնի» ստեղծման հետ, որի սկզբունքներն ու դրանց գաղափարական արձագանքները տեսնում ենք ժան ժընեի թատրոնի մասին գեղագիտական տեքստերում: Այս երկու դրամատուրգները գրում են թատրոնի վերածնման անհրաժեշտության մասին, ինչը պետք է իրականանա ծեսի վերածված թատերական գործողությունների և լեզվի վերափոխման միջոցով:

3. Ժան ժընեի դրամատուրգիայի ուսումնասիրությունը թույլ է տալիս մեզ նրա պիեսները բաժանել երկու շրջանի՝

- Ստեղծագործական ուղու առաջին շրջանի պիեսներում («Բարձր հսկողություն», «Աղախինները») նա հաջողությամբ համատեղել է աբսուրդի թատրոնին բնորոշ տարրերը և «թատրոնը թատրոնում» դրամատուրգիական հնարը, (երբ յուրաքանչյուր դերասան խաղում է մի կերպար, որն իր հերթին խաղում է ինչ-որ մեկի դերը), ինչպես նաև թատերական գործողությունը ծեսի վերածելու գաղափարը, որը առկա է ժընեի բոլոր պիեսներում և որոշում է սյուժեի բովանդակությունը:

- «Բարձր հսկողություն», «Աղախինները» պիեսներում ժընեյն պատկերում է մենության և տանջալի անորոշության ճիրաններում հայտնված ողբերգականորեն ռոմանտիկ անհատներին, որոնք օտարված են կեղծ ձևաչափերով առաջնորդվող հասարակությունից: Այստեղից էլ նրանց յուրահատուկ կենսակերպի թատերականացումն ու ձգտումը՝ փախչելու իրականությունից, անցնելու միֆի, պատրանքի աշխարհ, բացահայտելու իրենց ծիսական խաղերի միջոցով, ինչը վերածվում է գոյության սկզբունքի, հանգեցնում է հիվանդագին վիճակի և հանցագործության:
4. Ժան Ժընեյի երկրորդ շրջանի պիեսները գրվել են միևնույն ժամանակաշրջանում և քննարկում են գրեթե նույն թեմաները:
- «Պատշգամբը» և «Շերտավարագույրները» պիեսներում մերժվում են հեղափոխությունների միջոցով դրական բարեփոխումների հասնելու գաղափարը: Հեղափոխությունը պետք է տեղի ունենա մարդկանց գիտակցության մեջ՝ լուսավորվելու և տգիտությունից ձերբազատվելու ճանապարհով: Այլաբանությունը հասցնելով ընդհանրացման բարձրագույն կետին՝ ժընեյի հետագա երկխոսությունը նվիրված է բարու և չարի փոխհակադասության ճանաչողությանը: Երևակայականն ավելի ճշմարտացի է, քան իրականությունը: Չարը ուժեղ է «ֆիզիկապես», հետևաբար՝ տառապանքը անխուսափելի է:
 - Ժընեյի դրամատուրգիայի առանձնահատկությունները՝ ծիսական խաղ, կերպար և արտացոլանք, իրականի և անիրականի համադրումը, ինչը համապատասխանում է պատրանքը որպես իրականություն ներկայացնելու ժընեյի ձգտմանը, անբաժանելի ամբողջություն են կազմում «Պատշգամբը» պիեսում: Այս պիեսում ներկայացվող միայնակ, անճարակ, հասարակությունից օտարված կերպարները, որոնք իրենց գոյության իմաստի և էության փնտրտուքների մեջ են, ներկայացնում են ետպատերազմյան հասարակության պատկերը:
5. Համեմատելով ժընեյի պիեսները և զուգահեռներ տանելով նույն ժամանակակաշրջանի հեղինակների հետ՝ ընդգծվում են ժընեյի դրամաներին բնորոշ

տարրերը: Ժընեի կերպարները հուզական են, ենթարկվում են մոլորության հասնող կրքերի և բնագոյների, որոնց բախումներից էլ ստեղծվում են սյուժեների կոնֆլիկտները՝ հակառակ աբսուրդի թատրոնի պասիվ հերոսների: Ժընեի թատրոնը պահանջում է թանկ և բարդ բեմականացում, վառ գույներով թատերական զգեստներ, արքեսուարներ և դիմակահանդեսային գրիմ:

6. Ժընեի ծիսական թատրոնի մասին գեղագիտական տեսակետները (թատրոնը պետք է վերադառնա իր ծիսական ակունքներին) հիմնականում արտահայտված են «Նեգրերը» և «Շերտավարագույրները» պիեսներում: Դրանցում ներկայացված թատերական աշխարհը երկիմաստ է ու գունեղ, ողբերգական և զավեշտալի: Գերիշխում են բազմաթիվ խարդավանքներից միահյուսված պատկերները, այլաբանություններն ու սիմվոլիկ կերպարները:

7. Ժան Ժընեի պիեսների դրամատիկ ծիսակատարությունները կրոնական ծեսերից տարբերվում են ամենից առաջ նրանով, որ ուղղված չեն անտեսանելի աստվածներին՝ մեղմելու նրանց զայրույթը, այլ ներկայացնում են կերպարներին սոցիալական, հոգեբանական շեղված իրավիճակներում, ինչպես նաև ինքնաճանաչման և բարոյափոխության խնդիրներ են լուծում: Երբեմն այնպիսի գործողությունները, ինչպիսիք են՝ դավաճանությունը, սպանությունն ու զինված ապստամբությունը, վերածվում են ծեսի՝ հաստատելով, որ գործողությունները տեղի են ունենում պատրանքային աշխարհում:

8. Ներկայացումը որպես ծիսական հանդիսություն ներկայացնելը, ինչպես նաև կերպարների վերափոխումը սիմվոլների իրականանում են լիրիկական լեզվի և հնագույն թատրոնի տարրերի միջոցով՝ դիմակ, թատերական վառ ընդգծված հագուստ և գրիմ, արտառոց ժեստեր, դերասանի ծիսական խաղ, որոնք Ժընեի դրամատուրգիայի բաղադրիչներն են՝ մանրակրկիտ մշակված և ձևափոխված ժամանակակից ոճով:

Այսպիսով, Ժան Ժընեի թատրոնը, անկասկած, իր ապրելակերպի և էսթետիկական հայացքների արտահայտությունն է, ինչպես նաև իր ապրած ժամանակաշրջանի արտացոլանքը՝ շարադրված քնարական ոճով: Միակ լուծումը, որն առաջարկում է Ժընեն ազատ ու արժանապատիվ ապրելու համար, ըմբոստացումն է

հասարակության կողմից առաջարկվող կեղծ արժեքների և «հերոսական կերպարների» դեմ: Նրա կերպարները հայելիներ են՝ տեղադրված թատրոնի բեմի վրա, որոնք ներկայացնում են ժան ժըների մենախոսությունը համատարած չարիքի մասին, որը բզկտում և ոչնչացնում է ամենքին և ինքն իրեն:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ Ժան Ժընեի ստեղծագործությունները

1. Genet J., Les Bonnes, Editions présentée, établie et annotée par Michel Corvin, Paris, Gallimard, coll. «Folio théâtre», 2001, 272 p.
2. Genet J., Le Balcon, Editions présentée, établie et annotée par Michel Corvin, Paris, Gallimard, coll. «Folio théâtre», 2002, 272 p.
3. Genet J., Les Nègres, Editions présentée, établie et annotée par Michel Corvin, Paris, Gallimard, coll. «Folio théâtre», 2005, 224 p.
4. Genet J., Les Paravents, Editions présentée, établie et annotée par Michel Corvin, Paris, Gallimard, coll. «Folio théâtre», 2000, 400 p.
5. Genet J., Haute surveillance, Paris, Gallimard, «Folio», 1988, 128 p.
6. Genet J., Balcon (deuxième édition), Paris, Décines, L'Arbalète, 1960, 244 p.
7. Genet J., Les Paravents, Décines, L'Arbalète, Paris, 1961, 262 p.
8. Genet J., OEuvres complètes, tome 4 (comprenant « L'Étrange mot d'... », «Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers et foutu aux chiottes», Le Balcon, Les Bonnes, Haute Surveillance, «Lettres à Roger Blin», «Comment jouer Les Bonnes», «Comment jouer Le Balcon»), Paris, Gallimard, 1968, 280 p.
9. Genet J., OEuvres complètes, tome 5 (comprenant «Le Funambule», «Le Secret de Rembrandt», «L'Atelier d'Alberto Giacometti», Les Nègres, Les Paravents, «L'Enfant criminel»), Paris, Gallimard, 1979, 393 p.
10. Genet J., Journal du voleur, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 2011, 320 p.
11. Genet J., Notre-Dame-des-Fleurs, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 2011, 384 p.
12. Genet J., Miracle de la Rose, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1977, 384 p.
13. Genet J., L'Atelier d'Alberto Giacometti, Paris, Gallimard, 2007, p. 96.
14. Genet J., Lettres au petit Franz, Paris, Gallimard, Coll. «Le Cabinet des lettrés», 2000, p. 144.
15. Genet J., Lettres à Olga et Marc Barbezat, Paris, L'Arbalète, 1988, 272 p.
16. Genet J., L'ennemi déclaré: Textes et entretiens, Paris, Gallimard, 1991, 425 p.
17. Genet J., Fragments... et autres textes (comprenant 'adame Miroir, « Lettre à Léonor Fini», «Jean Cocteau», « Fragments», « Lettre à Jean-Jacques Pauvert»), Paris, Gallimard, 1990, 170 p.

ԳԵՂԱՐՎԵԱՄԱԿԱՆ և քՆՆԱԴԱՄԱԿԱՆ ԱՄԷՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

18. André D'asciano J.-L., Petite mystique de Jean Genet, Paris, L'oeil d'or, « essais & entretiens », 2007, 261 p.
19. Alfred J., Les reponses aux questions sur l'art dramatique, Paris, 1980, 285 p.
20. Apollinaire G., Œuvres poétiques, Paris, Gallimard, 1956, 1254 p.
21. Apollinaire G., Les Mamelles de Tirésias, Paris Gallimard, Editions du Béliet, 1972, 88 p.
22. Artaud A., Le Théâtre et son Double suivi de Le Théâtre de Séraphin, Collection Folio essais, Paris, Gallimard, 1985, 256 p.
23. Aslan O., Jean Genet, Le Théâtre de tous les temps, Paris, Seghers, 1973, 174 p.
24. Bataille G., La Litterature et le mal, Gallimard, Coll. «Folio essais», Paris, 1990, 224 p.
25. Baudelaire Ch., Mon coeur mis à nu, Paris, Éditions Arcadia, 1996, 89 p.
26. Beckett S., En attendant Godot, Paris, Éditions de Minuit, 1952, 136 p.
27. Beckett S., Fin de partie, Paris, Éditions de Minuit, 1957, 128 p.
28. Bergen V., Jean Genet entre mythe et realite, ed. De Boeck Université, Bruxelles, coll. «Culture et communication», 1993, 429 p.
29. Bizet F., Une communication sans échange: Georges Bataille critique de Jean Genet, Genève, Librairie Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 2007, 436 p.
30. Blin R., Souvenirs et propos, recueillis par Lynda Peskine, Paris, Gallimard, 1986, 330 p.
31. Bonnefoy C., Jean Genet. Paris, Editions universitaires, coll. «Classiques du XXe siècle», 1965, 128 p.
32. Borie M., Mythe et réalité aujourd'hui: Une quete impossible? Beckett, Genet, Grotowski, le livivng Theatre, Paris, Nizet, 1981, 208 p.
33. Bougon P. et Rabaté J.-M., Genet et la politique, Études françaises, vol. 31, N 3, hiver 1995-1996, p. 103-110.
34. Butor M., Les Paravents, Genet // revue Obliques, N° 2. 3e trimestre, p. 54-59.
35. Chevallier Y., En voilà du propre!: Jean Genet et Les Bonnes, Paris, L'Harmattan, 1998, 166 p.
36. Corvin M., Le Theatre nouveau en France, Paris, Presses universitaires Coll. «Que sais-je?», 1987, 126 p.
37. Corvin M., Le théâtre de Genet, Une apparence qui montre le vide // Europe N° 808-809, 1996, p. 110-123.
38. Cocteau J., Vian B., Theatre I, Paris, Flammarion, 1993, 620 p.

39. Cocteau J., *Le passé define 1*, Paris, Gallimard, 1983, 458 p.
40. Daoust-W. Y. M., *Le Symbolisme des objets et l'Espace mythique dans le theatre de Jean Genet*, Drukkerij De Kempenaer, Oegstgeest, 1980
41. Dattas L., *La chaste vie de Jean Genet*, Paris, Gallimard, 2006, 215 p.
42. De Ceccatty R., Jean Genet antisémite? Sur une tenace rumeur // *Critique*, N 714, novembre 2006, p. 895-911.
43. Derrida J., *Glas*, Editions Galilée, Paris, 1981, 291 p.
44. Dichy A. et Peskine L., *La Bataille des Paravents*, Paris, Presses de l'IMEC, coll. « Empreintes », 1991, 96 p.
45. Dichy A. et FOUCHER P., *Jean Genet Matricule 192.102. Chronique des années 1910-1944*, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 2010, 464 p.
46. Dichy A., Jean Genet: La prison imaginaire // *Magazine littéraire*, N 247, novembre 1987, p. 39-41.
47. Dichy A., *Chronologie*, // *Magazine littéraire*, 1993, N° 313 p. 16-24.
48. Dort B., *Théâtre public (1953-1966)* Paris, Seuil, 1967, 383 p.
49. Dort B., *Genet ou le combat avec le théâtre. Théâtre réel (1967-1970)*, Paris, Seuil, 1971, 173-189.
50. Dort B., *Le théâtre: une féerie sans réplique* // *Magazine Littéraire* N° 313, 1993, p. 46-50.
51. Dufrêne T., *Giacometti, portrait de Jean Genet. Le Scribe captif*, Paris, Adam Biro, 1991, 60 p.
52. Eddé D., *Le crime de Jean Genet*, Paris, Seuil, « Réflexion », 2007, 141 p.
53. El Basri A., *L'Imaginaire carcéral de Jean Genet*, Paris, L'Harmattan, 2000, 196 p.
54. El Omari B., *La dernière image du monde: ou l'écriture de Jean Genet sur les Palestiniens*, Études françaises, vol. 37, N 3, 2001, p. 129-146.
55. Esslin M., *Le Théâtre de l'absurde*, Paris, Buchet-Chastel, 1971, 456 p.
56. Fredette N., *Figures baroques de Jean Genet*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, « Théorie et littérature », 2001, 191 p.
57. Gitenet J., *Jean Genet: problématique des masculinités dans Haute Surveillance. L'homme déplié*, Paris, L'Harmattan, 1996b, 175 p.
58. Gitenet J., *Réalité profane et réalité sacrée dans le théâtre de Jean Genet*, «Genet» // revue *Obliques*, N° 2. 3e trimestre, 1972, p. 70-73.
59. Goll Y., *Les Immortels*, Paris, L'Arche, 1997, 254 p.
60. Hubert M.-C., *L'Esthétique et Jean Genet*, SEDES, Paris, 1996, 207 p.

61. Hervic É., L'espace des Paravents, espace d'un mystère // Revue d'histoire du théâtre, vol. 35, N 2, p. 251-266.
62. Ionesco E., La Cantatrice chauve, édition présentée, établie et annotée par Emmanuel Jacquart, Paris, Gallimard, coll. Folio théâtre, 1993, 149 p.
63. Ionesco E., Victimes du devoir, édition présentée, établie et annotée par Gilles Ernst, Paris, Gallimard, coll. Folio théâtre, 2000, 152 p.
64. Ionesco E., Notes et Contre-Notes, Paris, Gallimard, 1962, 382 p.
65. Ionesco E., Entre la vie et le rêve. Entretiens avec Claude Bonnefoy, Paris, Pierre Belfond, 1977, 227 p.
66. Ionesco E., La Quête intermittente, Paris, Gallimard, 1987, 168 p.
67. Jablonka I., Les vérités inavouables de Jean Genet, Paris, Seuil, «XXe siècle», 2004, 433 p.
68. Jarry A., Ubu roi, Paris, Gallimard, Collection Blanche, 1980, 340 p.
69. Khelil H., Jean Genet: Arabes, Noirs et Palestiniens dans son oeuvre, Paris, L'Harmattan, 2005, 249 p.
70. Knapp B., Entretien avec Roger Blin // Obliques, N 2, 1972, p. 39-43.
71. Koltès B.-M. et Regnault F., La famille des Orties: esquisse et croquis autour des Paravents de Jean Genet, Nanterre, NanterreAmandiers, 1983, 79 p.
72. Lacan J., Sur Le Balcon de Jean Genet // Magazine Littéraire, 1993, N° 313, 51-57.
73. Lance D., Jean Genet ou la Quête de l'ange, Paris, Editions L'Harmattan, 2004, 246 p.
74. Laroche H., Le dernier Genet, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 1997, 326 p.
75. Magnan J.-M., Essai sur Jean Genet, coll. «Poètes d'aujourd'hui», Paris, 1965, 192 p.
76. Malgorn A., Jean Genet: portrait d'un marginal exemplaire, Paris, Gallimard, Coll. «Découvertes», 2002, 128 p.
77. Malgorn A., Jean Genet. Qui êtes-vous?, Lyon, La Manufacture, 1988, 189 p.
78. Moraly J.-B., Le Maître fou: Genet théoricien du théâtre (1950-1967), Paris, Nizet, 2009, 186 p.
79. Moraly B., Jean Genet, la vie écrite. Biographie, Paris, Editions de la Différence, 1988, 355 p.
80. Marty É., Jean Genet dramaturge ou l'expérience de l'Autre // Critique, N 671, avril 2003, p. 252-265.
81. Mishima Y., Sur Jean Genet, trad. P. Polak // Magazine littéraire, N 169, février 1981, p. 37-40.
82. Nugent R., Sculpture et théâtre. L'influence de Giacometti sur Genet, «Genet» // revue Obliques, N° 2. 3e trimestre, 1972, p. 65-69.

83. Obliques: Litterature - Theatre, Nol. 2: Genet, Paris, Editions Borderie, 1972, 128 p.
84. Redonnet M., Jean Genet et le poète travesti. Portrait d'une oeuvre, Paris, Grasset, 2000, 332 p.
85. Pronko L., Théâtre d'avant-garde. Beckett, Ionesco et le Théâtre expérimental en France, Paris, Editions Denoël, 1963, 271 p.
86. Piemme M., Espace scénique et illusion dramatique dans Le Balcon, «Genet» // revue Obliques, N° 2. 3e trimestre, 1972, p. 23-31.
87. Sartre J.-P., Saint Genet comédien et martyr, (Œuvres complètes de Jean Genet I), Gallimard, Paris, Coll. «Tel», 2011, 700 p.
88. Serreau G., Histoire du «nouveau théâtre», Paris, Gallimard, Coll. «Idées», 1966, 192 p.
89. Sichère B., L'athéologie de Jean Genet, Le Dieu des écrivains, Paris, Gallimard, «L'Infini », 1999, p. 129-199.
90. Surer P., Le théâtre français contemporain, Paris, Gallimard, 1964, 187 p.
91. Tafia N., Jean Genet une plurilecture, Paris, Hesse, 2000, 223 p.
92. White E., Jean Genet, traduit de l'anglais par Philippe Delamare, Paris, Gallimard, coll. « Biographies NRF », 1993, 704 p.

93. Արիստոտել, Պոետիկա, Երևան, ՀԱՅՊԵՏՀՐԱՏ, 1955, 255 էջ:
94. XX դ. Արտասահմանյան դրամատուրգիա, Երևան, Երևանի համալսարանի հրատարակչություն-1986, էջ 552:
95. Բեկետ Ս., Գոդոյին սպասելիս, Երևան, Ակտուալ Արվեստ, 2010, 240 էջ:
96. Իոնեսկո Է., Արքան մեռնում է, Երևան, Ապոլոն, 1994, 232 էջ:
97. Կամյու Ա., Սիզիփոսի առասպելը, Երևան, Ապոլոն, 1995, 167 էջ:
98. Մետերլինկ Մ., Խոնարհների գանձ, Երևան, Ա և Մ, էջ 269:

99. Abrams M. H., Glossary of Literary Terms, Thomson Wads Worth, 2005, 370 p.
100. Plunka G. A., The Rites of Passage of Jean Genet: The Art and Aesthetics of Risk Taking. Rutherford, Madison, Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press. London and Toronto: Associated University Presses, 1992, 377 p.
101. Our Lady of the Flowers, translated from the French by Bernard Frechtman Introduction by Jean-Paul Sartre, New York, Grove Press 1963, 284 p.

102. Арто А., Театр и его двойник, Москва, Симпозиум, 2000, 440 с.
103. Ионеско Э., Противоядия, Москва, Прогресс, 1992, 479 с.
104. Максимов В.И., Французский символизм - вступление в двадцатый век // Французский символизм. Драматургия и театр, Москва, Гиперион, 2000, 480 с.
105. Проскурникова Т.Б., Театр Франции. Судьбы и образы: Очерки истории французского театра второй половины XX века, Москва, Алетейя, 2002, 472 с.
106. Проскурникова Т.Б., Французская антидрама (50-60 годы), Москва, Высшая школа, 1968, 102 с.
107. Сартр Ж.-П. , Бытие и ничто, Москва, АСТ, 2009, 928 с.
108. Театр парадокса. Составитель: Игорь Дюшен, Москва, Издательство Искусство, 1991, 300 с.
109. Якимович, Т. К., Драматургия и театр современной Франции, Киев, Изд-во Киевского ун-та, 1968, 303 с.