

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

ԱԶՐՈՅԱՆ ՌՈՒԶԱՆՆԱ ՀԱԿՈՒԲԻ

ԳՈՅԹԻՍՈԼՈՅԻ ՎԻՊԱԿԱՆ ԱՇԽԱՐՀԸ

ԱՏԵՆԱԽՈՍՈՒԹՅՈՒՆ

**Ժ. 01. 07 - «Արտասահմանյան գրականություն» մասնագիտությամբ
բանասիրական գիտությունների թեկնածուի
գիտական աստիճան հայցելու համար**

**ԳԻՏԱԿԱՆ ՂԵԿԱՎԱՐ՝
Բանասիրական գիտությունների
դոկտոր, պրոֆեսոր
ՀԵՆՐԻԿ ԱՆՏՈՆԻ ԷԴՈՅԱՆ**

ԵՐԵՎԱՆ-2017

Բ Ո Վ Ա Ն Դ Ա Կ ՈՒ Թ Յ ՈՒ Ն

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ ----- 3

ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ

1940-50-ԱԿԱՆՆԵՐԻ ԻՍՊԱՆԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԶԱՐԳԱՑՄԱՆ
ՄԻՏՈՒՄՆԵՐԸ ԵՎ ԳՈՅԹԻՍՈԼՈՅԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ՎԱՂ ՇՐՋԱՆԸ ----- 15

ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ

ԽՈՒԱՆ ԳՈՅԹԻՍՈԼՈՅԻ ՀԱՍՈՒՆ ՇՐՋԱՆԻ ՎԵՊԵՐԸ ԵՎ ՆՈՐ ԳԵՂԱՐՎԵՍԱԿԱՆ-
ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ՍԿԶԲՈՒՆՔՆԵՐԻ ՁԵՎԱՎՈՐՈՒՄԸ----- 54

ԳԼՈՒԽ ԵՐՐՈՐԴ

ԼԵԶՎԱՄՏԱԾՈՂՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ՀԵՐՈՍՆԵՐԻ ԿԵՐՊԱՐԱԿԵՐՏՄԱՆ ՆՈՐ
ՀԱՄԱԿԱՐԳԸ ԳՈՅԹԻՍՈԼՈՅԻ ԵՐՐՈՐԴ ՇՐՋԱՆԻ ՎԵՊԵՐՈՒՄ----- 105

ԵԶՐԱԿԱՑՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ----- 151

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ----- 156

Ն Ե Ր Ա Ծ ՈՒ Թ Յ ՈՒ Ն

XX դարի իսպանական գրականությունն, առավել քան եվրոպական որևէ այլ երկրի գրականություն, սերտորեն կապված է իր երկրի պատմության հետ:

XX դարի Իսպանիայի պատմությունը լի է արյունալի իրադարձություններով, հեղափոխություններով ու եղբայրասպան քաղաքացիական պատերազմներով: Դրանք կարելի է բաժանել երեք փուլի: Առաջինը՝ միապետական բռնապետության տարիներն էին (1918-1931թթ.), երկրորդը՝ Հանրապետության, հեղափոխության ու պատերազմի տարիները (1931-1939թթ.), իսկ երրորդը՝ գեներալ Ֆրանկոյի բռնապետության տասնամյակները, որոնք ավարտվեցին միայն վերջինիս մահով:

1936-1939 թվականների արյունալի քաղաքացիական պատերազմներից հետո ինքնահռչակ գեներալ Ֆրանսիսկո Ֆրանկոն բռնատիրական վարչակարգը պահպանում է՝ հենվելով բանակի, խոշոր հողատերերի, եկեղեցու, ինչպես նաև Ֆալանգայի՝ Իսպանիայում լեգալ գործող միակ, ֆաշիստական-ազգայնական կուսակցության վրա: Երկրում, ճնշվում էր ազատ խոսքը, մամուլը, բռնապետության քաղաքականությանը ընդդիմացողները հայտնվում էին բանտերում, անհետանում կամ գնդակահարվում:

Այդ ընթացքում իսպանացի գրողների ճնշող մեծամասնությունը լքեց երկիրը: Իսկ նրանք, ովքեր մնացին, լռեցին կամ գրում էին ցածրարժեք, բռնապետությանը փառաբանող ստեղծագործություններ:

Անդրադառնալով 1940-1950-ական թվականների իսպանական արձակին՝ գրականագետ Գիլիերմո Դիաս Պլախան փաստում է. «Վեպը գտնվում էր խոր ճգնաժամում»¹: Այս ժամանակաշրջանի իսպանական գրականությունը հեռանում է իրականությունից կամ փառաբանում բռնապետական կարգերը: Իշխանության եկած ազգայնամոլ ֆալանգիստները, չկարողանալով ապահովել երկրի բնականոն տնտեսական զարգացումը, հենվելով եկեղեցու վրա, տարածում էին իրենց կեղծ գաղափարախոսությունը, համաձայն որի ժողովրդի համար կարևորը «հոգևոր արժեքներն» են, հայրենասիրությունը, «երկնային արքայությունը», որին նրանք

¹ Díaz-Plaja G., Historia de la literatura española, La espiga, Barcelona, 1952, Volumen II, p. 49.

հակադրում էին «երկրայինը»՝ մարդկային անցողիկ կյանքը: Իրականության նման մեկնաբանությունը պարտադրված քայլ էր, քանի որ երկրով մեկ իշխում էր սովն ու աղքատությունը: Նույն պատճառով Իսպանիայում ապրող գրողները խուսափում էին իրականության արտացոլումից և գրում էին վերացական թեմաներով: Պլախան 1952 թվականին նշում է. «Ժամանակակից արձակը զարգանում է նեոկլասիցիզմի ոգով՝ հետևելով նրբագեղ ու հանդիսավոր ոճին ...»²:

Դժվար է գտնել եվրոպական մի այլ երկիր, որի գրականության վրա պատմությունն ունենար այնքան մեծ ազդեցություն, որքան XX դարի իսպանական գրականության վրա: Այս ազդեցության վառ ապացույց են իսպանական շատ ու շատ առաջադեմ գրողների, այդ թվում նաև Խուան Գոյթիսոլոյի ստեղծագործությունները, որոնք որոշակի առումով կարելի է դիտարկել որպես երկրի պատմության գրական լրացում, այդ պատմության գրողի մեկնաբանություն: Անդրադառնալով անհատին հուզող խնդիրներին, կերտելով վառ ու անկրկնելի կերպարներ՝ տաղանդաշատ իսպանացի գրողն իր ոչ մի աշխատանքում մարդու ճակատագիրը չի կտրում Իսպանիայի պատմության ողբերգական ընթացքից, ավելին՝ համոզիչ կերպով ցույց է տալիս, որ իր հերոսների ողբերգական ճակատագրերը պայմանավորված են հենց երկրի պատմությամբ, դեռևս դարի առաջին կեսին Իսպանիայում հաստատված բռնապետությամբ:

XX դարի առաջին տասնամյակներին Իսպանիայում տեղի ունեցող ազգայնամոլական-ռևանշիստական խմորումների հետևանքով, 1923 թվականին տեղի ունեցած զինված հեղաշրջմամբ, իշխանության եկավ գեներալ Պրիմո դե Ռիվերան, Իսպանիայում հաստատելով ֆաշիստական բռնապետություն, որն իր ձևով ու էությամբ իտալական ֆաշիզմի իսպանական տարատեսակն էր, նմանակումը³: Գեներալ դե Ռիվերան, որը հայտնի էր Կուբայի իսպանո-ամերիկյան, ինչպես նաև Ֆիլիպիններում ու Մարոկկոյում տեղի ունեցած պատերազմներից, մեծ սեր ու հարգանք էր վայելում իսպանացիների շրջանում և հենց այս հանգամանքն էլ նպաստեց նրա իշխանության գալուն: Նույն թվականին «երկրին, բանակին ու իսպանացիներին» ուղղված մանիֆեստ-

² Díaz-Plaja G., Historia de la literatura española, La espiga, Barcelona, 1952, Volumen II, p. 189.

³ Esparabé de Arteaga E., Los partidos políticos en España y sus jefes en la época contemporánea (1868-1950), Reus, Madrid, 1951, p. 195

տում նորաթուխ բռնապետը քննադատում է Իսպանիայում գործող կառավարման համակարգը, քաղաքական գործիչներին՝ նշելով, որ հեղաշրջումը լիովին արդարացված է, քանի որ պայմանավորված է «երկիրը փրկելու» ձգտումով⁴:

Գոյթիսուլոյի ծնունդը (1931թ.) համընկնում է Իսպանիայի պատմության մեկ այլ իրադարձության հետ՝ դե Ռիվերայի վարած սոցիալական քաղաքականությունից դժգոհ ժողովրդական զանգվածների հեղափոխական գործընթացների արդյունքում իրականացվում է հերթական հեղաշրջումը և հաստատվում Ապրիլյան Հանրապետությունը: Գեներալ-բռնապետի հետ ստիպված էր Իսպանիան լքել նաև միապետ Ալֆոնս XIII-ը, որը մինչ այդ ակտիվորեն աջակցում էր նրան⁵:

Իսպանացի պատմագիրները սովորաբար մեծ կարևորություն են տալիս այս իրադարձությանը, նշելով, որ Հանրապետության հաստատումը ցնծությամբ ընդունվեց ժողովրդի կողմից: Տարեգիրներից մեկն ավելի ուշ այս մասին գրում է. «Ես երբեք նախկինում չէի տեսել այդպիսի զանգված, որտեղ բոլորը այդքան գոհ տեսք ունենային»⁶: Իրադարձությունների մեկ այլ ականատես, պատմաբան Ա. Ռամոս Օլիվերան գրում է. «Միապետության տապալումը իսպանացի ժողովուրդը դիմավորեց ցնծագին ողջույններով, սակայն հարաբերական ժողովրդավարությունը, որն ուղեկցվում էր օրենսդրական դաշտում դրական բարեփոխումներով, Իսպանիայում երկար չգործեց: 1933-1935 թվականներին երկրում կրկին գլուխ են բարձրացնում ազգայնականները և սկսվում է հակաբարեփոխումների ժամանակաշրջանը»⁷:

Զարգացումների հետագա ընթացքն էլ ավելի է սրում երկրում առկա հակասություններն ու ժողովրդի սոցիալական ծանր վիճակը, որի հետևանքով 1936-1939 թվականներին տեղի է ունենում քաղաքացիական պատերազմը, որը շուրջ մեկ միլիոն իսպանացիների կյանք է խլում: Իսպանացի բոլոր առաջադեմ գրողներն, այդ թվում նաև Խուան Գոյթիսուլոն, իր բոլոր ստեղծագործություններում անդրադառնում են այս արյունալի իրադարձություններին, որոնք ավարտվեցին գեներալ Ֆրանկոյի ու նրա համախոհների գլխավորած ֆաշիստական ֆալանգայի հաղթանակով: Այս

⁴ **Recopilados con autorización de Primo de Rivera M. y Orbaneja**, Dos años de Directorio Militar, Manifiestos, Disposiciones oficiales, cartas, discursos, ordenes generales al ejército, etc., etc., Renacimiento, Madrid, 1926, pp. 4-7

⁵ **Pla J.**, Historia de la Segunda República Española, Destino, Barcelona, 1940, Tomo I, p.89

⁶ **Hidalgo de Cisneros I.**, Cambio de rumbo Segunda parte, Col Ebro, Bucarest, 1964, p. 8.

⁷ **Gil-Robles J. M.**, No Fue posible la paz, Ediciones Ariel, Barcelona, 1968, p. 25.

իրողությունը հսկայական բացասական ազդեցություն թողեց երկրի հետագա զարգացման վրա և գրողներից շատերին, այդ թվում նաև Գոյթիսոլոյին, դրդեց արտագաղթել հայրենիքից, քանի որ այլևս հնարավոր չէր ապրել ու ստեղծագործել Իսպանիայում:

Այս առումով հետաքրքրական է Փարիզ արտագաղթած իսպանացի 15 գրողների շրջանում անցկացրած հարցազրույցը: Այն հարցին, թե ինչ է անհրաժեշտ գրողին ստեղծագործելու համար, իսպանացի գրողներն առանց տատանվելու պատասխանում են. «Առաջին հերթին՝ ազատություն»⁸:

Բռնապետության դեմ ողջ գիտակից կյանքում պայքարած Խուան Գոյթիսոլոն լիովին համամիտ է գրչընկերների հետ, ինչի վառ վկայությունն է նրա «Ազատություն, ազատություն, ազատություն» (1978թ.) հուշերի գիրքը, որտեղ անսահման ուրախությունն է արտահայտում գեներալ Ֆրանսիսկո Ֆրանկո Բամոնդեի (1892-1975թթ.) վախճանի առթիվ: 1970-ական թվականները նշանավորվեցին բռնապետության լծից իսպանացիների ազատագրմամբ. «Կան իրադարձություններ, - գրում է Գոյթիսոլոն վերոհիշյալ գրքի հոդվածներից մեկում, - որոնց այնքան երկար ես սպասում, որ երբ, ի վերջո, տեղի են ունենում, դադարում են ընկալվել որպես իրականություն»⁹:

Ֆրանկիզմը, որի տապալմանը մեծ անհամբերությամբ սպասում էին Գոյթիսոլոն ու նրա համախոհները, դաժանորեն ճնշում էր ցանկացած այլախոհություն: Իշխանության եկած ազգայնականներն առավել դաժան էին հենց մտավորականների ու մշտապես ավանգարդում գտնվող գրողների հանդեպ: Զիլիացի բանաստեղծ Պաբլո Ներուդան, անդրադառնալով Իսպանիայի պատմության այդ «սև» տասնամյակներին, նշում է, որ դրանք «ժամանակներ էին, երբ մահանում էր ժողովուրդը, այդ թվում նաև բանաստեղծները ...»¹⁰:

Ներուդայի խոսքերում չափազանցություն չկա. հենց այս ժամանակաշրջանում իրենց մահկանացուն կնքեցին իսպանացի մեծ բանաստեղծներ Ֆեդերիկո Գարսիա Լորկան (1898-1936թթ.), Անտոնիո Մաչադոն (1864-1936թթ.) և շատ ուրիշներ:

⁸ Goytisolo J., España y Los Españoles, Lumen, Barcelona, 1979, p. 117.

⁹ Goytisolo J., Libertad, Libertad, Libertad, Anagrama, Barcelona, 1978, p. 110.

¹⁰ Neruda. P., Boletín de Información del Partido Comunista de España, 1962, N3, p.16.

Անդրադառնալով XIX դարի երկրորդ կեսից սկսած Իսպանիայում պարբերաբար բռնկվող հեղափոխություններին՝ իսպանացի մեծ փիլիսոփա Օրտեգա-ի-Գասետը նշում է, որ ցանկացած հեղափոխություն դատապարտված է պարտության, քանի որ «Հեղափոխություններում վերացականն ապստամբում է ընդդեմ կոնկրետի...»¹¹:

Ինչպես իրենց ստեղծագործություններում ցույց են տալիս Խուան Գոյթիսոլոն և իսպանացի այլ վտարանդի առաջադեմ գրողները, հեղափոխականները ոչ միայն չեն բարելավում, այլև էլ ավելի են վատթարացնում հասարակ իսպանացու կյանքը՝ դատապարտելով սովի, ընչազրկության, տառապանքների: Անդրադառնալով քաղաքացիական պատերազմներով, հեղափոխություններով ու արյունահեղություններով լի իսպանական պատմությանը՝ Միգել դե Ունամունոն գրում է. «Կյանքը ողբերգություն է, և այդ ողբերգությունը մշտական պայքար է առանց հաղթանակի ու հաղթանակի հույսի»¹²:

XX դարի 20-ական թվականների վերջին իսպանացի գրող և հրապարակախոս Ռամիրո դե Մաեստուն, նամակներից մեկում հիշատակելով XIX դարի փիլիսոփա Խուան Դոնոսո Կորտեսին, համաձայնում է նրա այն դիտարկմանը, թե իսպանացիները պետք է «կառչեն» կաթոլիկությունից, այլապես կընկնեն հեղափոխությունների «հորձանուտը»¹³: Սակայն պատմությունը ցույց տվեց, որ իսպանացիներին նման հնարավորություն չընձեռվեց, քանի որ իսպանական կաթոլիկ եկեղեցին երես թեքեց ժողովրդից ու դարձավ բռնապետ Ֆրանկոյի վարչակարգի հավատարիմ հենարանը: Ավելին, եկեղեցին ինքը դարձավ ազգայնամոլության՝ «իսպանական ոգու» քարոզիչը: «Իսպանիան Քրիստոսի հարսնացուն է», «Իսպանիան երկրի վրա Աստծո զրուցակիցն է»՝ այս և նմանատիպ ամպագորգոռ արտահայտությունները բռնապետության օրոք հաճախ էին հնչում վանականների շուրթերից: Դրանք կրկնում էին նաև բռնատիրությանն աջակցող լրատվամիջոցները, մասնավորապես «Acción Española»-ն, որի խմբագիր Խոսե Պեմարտինի համոզմամբ, իսպանացիները «ընտրյալ» ազգ են, և հենց նրանց «համագործակցությունը» Աստծո հետ պետք է փրկի աշխարհը»¹⁴:

¹¹ **Ortega y Gasset J.**, La rebelión de las masas, Ediciones Orbis, Barcelona, 1983, p. 14.

¹² **Unamuno M. de**, Del sentimiento tragico de la vida en los hombres y en los pueblos, Losada, Argentina, 1966, p. 17.

¹³ **Maeztu R. de**, Don Quijote o el amor, Anaya, Salamanca, 1964, p. 20.

¹⁴ **Pemartin J.**, Acción española. Antología, Tomo XVIII, N 89, Aldecoa, Burgos, 1937, p. 378.

Ֆալանգայի (նույնն է թե ֆրանկիզմի) գաղափարախոսության հիմնադիրը բռնապետ Պրիմո դե Ռիվերայի որդին՝ Խոսե Անտոնիո Պրիմո դե Ռիվերան է՝ երիտասարդ փաստաբան, որը հոր վարչակարգի ու միապետության տապալումից հետո սկսեց ակտիվորեն զբաղվել քաղաքականությամբ: Հենց դե Ռիվերայի խոսքերն է մեջբերում գեներալ Ֆրանկոն ելույթներում՝ ասելով. «Ոչ, մենք ուզում ենք դրախտ, սակայն անողոք դրախտ, որը սիրով պաշտպանում են զինված հրեշտակները»¹⁵: Խոսե Անտոնիոն հայրենակիցներին կոչ էր անում լինել «կիսով չափ» վանական, կիսով չափ՝ զինվոր: Նրա թևավոր խոսքերից մեկը պարզապես հրահանգ է. «Չի կարող լինել մեկ այլ դիալեկտիկա՝ բռունցքի ու ատրճանակի դիալեկտիկայից բացի»¹⁶:

Խոսելով Իսպանիայում տիրող բռնապետության մասին, Մանուել դե Պեդրոլոն նշում է, որ ապօրինի, հանցավոր վարչակարգը մերժում է անհատի ազատությունները, շահագործում հասարակության լայն զանգվածների նյութական ու հոգևոր աղքատությունը: Ըստ նրա, հենց այս պատճառով էլ նման «հասարակությանը բզկտում են անլուծելի հակասությունները»¹⁷:

1940-ականների սկզբից Իսպանիայում հրապարակվում էին միայն այնպիսի վեպեր, որոնք կամ կտրված էին իրականությունից, կամ փառաբանում էին երկրում տեղի ունեցած ֆաշիստական հեղաշրջումը: Նմանատիպ ստեղծագործությունների շարքին են դասվում Գարսիա Սերանոյի «Էուխենիո կամ գարնան հռչակումը» և «Հավատարիմ հետևակ» վեպերը, որոնցում քաղաքացիական պատերազմը ներկայանում է որպես վեհ ու հանդիսավոր գործողություն: Գարսիա Սերանոյի հերոսները ոչ թե կենդանի մարդիկ են, այլ յուրօրինակ խորհրդանիշներ՝ «ոյուցազուններ»: Հեղինակը նրանց նույնացնում է իսպանական էպոսների հերոսների հետ, նրանց ներկայացնելով մեծ հայրենասերներ:

XX դարի առաջին կեսին Իսպանիան բզկտում էին ոչ միայն քաղաքացիական պատերազմները, ժողովրդի սոցիալական ծանր վիճակը ու բռնապետությամբ պայմանավորված խնդիրներն, այլև ազգամիջյան բախումները: Պարբերաբար գլուխ էին բարձրացնում իսպանացիները, կատալոնացիները, գալիսիացիները և բասկերը:

¹⁵ **Primo de Rivera J. A.**, Textos inéditos y epistolario, Ediciones del Movimiento, Madrid, 1956, p. 356.

¹⁶ **Del Río Cisneros A.**, Pensamiento político de Franco. Antología, Serv. Informativo español, Madrid, 1964, p.191.

¹⁷ **Pedrolo M. de**, Anónimo, Plaza y Jánas, Barcelona, 1984, p. 6.

1936 թվականին տեղի ունեցած ընտրությունների ժամանակ հաղթանակ տարած ժողովրդական ճակատը ձգտում էր Իսպանիային հետ պահել ժողովրդավարական ուղուց: Ֆալանգան սկսեց ձևավորել զինված ջոկատներ, և Մարոկկոյի իսպանական գաղութում ու Կանարյան կղզիներում սկսված ֆաշիստական զինված խռովությունն արագորեն տարածվեց Իսպանիայով մեկ: Սկսվեցին մարտեր ընթանալ Մադրիդում ու Բարսելոնում: Իսպանական ֆաշիստներին ձեռք մեկնեցին Գերմանիայում, Իտալիայում և Պորտուգալիայում իշխանության եկած ֆաշիստները¹⁸: Այդ տարիներին Իսպանիան դարձավ համաեվրոպական պատերազմի թատերաբեմ: Հենց այստեղ էին բախվում եվրոպական (և ոչ միայն եվրոպական) շատ ու շատ պետությունների շահերը: Գերմանական ու իտալական զորքերը ներխուժեցին Իսպանիա: Մասնավորապես Գերմանիան Իսպանիա ուղարկեց «Կոնդոր» լեգեոնը, որը գլխավորում էր գեներալ Շպարը¹⁹: Իսպանիա ներխուժեցին նաև ԽՍՀՄ կամավորականների զորքերը:

1936-1939 թվականների քաղաքացիական պատերազմը մեծ տեղ է զբաղեցնում նաև ապագա գրողի՝ Խուան Գոյթիսոլոյի կենսագրության մեջ: Այդ տարիներին նա կորցնում ծնողներին և հարազատներից շատերին: Գոյթիսոլոն կարևորում է իր կյանքի այս ժամանակահատվածը, քանի որ այն վճռորոշ դեր է խաղում ոչ միայն անձնական կյանքում, այլև արվեստում:

Առանց բացառության բոլոր վեպերում Գոյթիսոլոն անդրադարձել է 1930-ականների ողբերգական իրադարձություններին, որոնց մասին իսպանացիները մինչև օրս էլ խոսում են ցավով ու ափսոսանքով՝ դրանք համարելով Իսպանիայի պատմության «սև» էջերից մի քանիսը: Այս շրջանում, երբ իսպանացիները, առաջնորդվելով Խոսե Անտոնիո Պիրմո դե Ռիվերայի ու Նիցշեի գաղափարներով ու «ապրիր վտանգի մեջ»²⁰ կարգախոսով, սկսեցին Օրտեգա-ի-Գասետի խոսքերով՝ «խաղալ վտանգավոր կյանք», որը ողբերգական հետևանքներ ունեցավ երկրի համար:

Ինքը՝ Օրտեգան, հուսահատված ու հուսալքված, չցանկացավ մասնակցել այդ խաղին արտագաղթեց Իսպանիայից: Ինչպես նշում է իսպանացի քննադատ Մ.Արասոլը, Օրտեգայի ողբերգությունն իսպանական հասարակության մեջ մտավորա-

¹⁸ **Aznar M.**, Historia militar de la guerra de España, Ediciones IDEA, Madrid, 1940, p. 56.

¹⁹ **Thomas H.**, La guerra civil española, Ruedo Ibérico, Paris, 1961, p. 262.

²⁰ **Ortega y Gasset J.**, El hombre y la gente, Revista de Occidente Madrid, 1957, p. 47.

կանի ողբերգության խորհրդանիշն էր. «Այս հասարակության մեջ մտավորականն իրեն միայնակ է զգում, օտարվում ֆեոդալա-հետադիմական կաստայից և կարիքի մեջ ապրող հետամնաց ժողովրդական զանգվածներից»²¹:

1936 թվականին նույն հոգեվիճակում էր գտնվում նաև Ունամունոն, որն ի պատասխան Սալամանկայի համալսարան ներխուժած ֆալանգիստ գեներալ Միլյան Աստրայի «Կեցցե մահը» բացականչության, ասում է. «Դուք կհաղթեք, քանի որ տնօրինում եք բիրտ ուժի: Սակայն դուք չեք համոզի: Համոզելու համար պետք է ապացուցել, իսկ ապացուցելու համար հարկավոր է այն, ինչ դուք չունեք՝ պայքարի իմաստ ու իրավունք: Ինձ համար անիմաստ է խնդրել ձեզ, որպեսզի մտածեք Իսպանիայի մասին: Ես ամեն ինչ ասացի»²²:

Խոսելով վերը նշված երկու իսպանացի մեծ մտածողների՝ Ունամունոյի և Օրտեգա-ի-Գասետի մասին, հարկ է նշել ինչպես ժամանակակից, այնպես էլ XX դարի երկրորդ կեսի իսպանացի գրողների վրա նրանց գործած ազդեցության մասին: Հենց նրանց փիլիսոփայությունն է որոշիչ դառնում կրտսեր սերնդի իսպանացի գրողների գեղարվեստական աշխարհայացքի ձևավորման հարցում՝ նրանց, ովքեր Գոյթիսոլոյի պես իրենց գրական գործունեությունն սկսեցին XX դարի 40-50-ական թվականներից:

Գոյթիսոլոյի ստեղծագործությանը տարբեր ժամանակներում անդրադարձել են իսպանալեզու անվանի գրականագետներ, գրաքննադատներ: Գոնսալո Տորենտե Բալիեստերը²³ և Պաբլո Խիլ Կասադոն²⁴ ուսումնասիրում են Գոյթիսոլոյի ստեղծագործությունն իսպանական գրականության համատեքստում, դիտարկելով նրա վեպերը որպես իսպանական արձակի կարևոր օղակ: Պաբլո Խիլ Կասադոն առանձնապես կանգ է առնում սոցիալական վեպի զարգացման հիմնական փուլերի վրա, ամբողջովին տեղավորելով Գոյթիսոլոյի ստեղծագործությունն այդ շրջանակներում: Նույն շեշտադրումն ակնհայտ է նաև Խոսե Գարսիա Լոպեսի²⁵ մոտ:

²¹ **Arrazola M.**, La sociología de la razón vital, "Nuestras ideas", Redacción-Administración: 45, rué S. Denayer. Bruselas - Bélgica, 1959, mayo, N 6, p. 27.

²² **De Armas G.**, Unamuno, ¿Guía o símbolo?, Sucesores de Ribadeneyra, Madrid, 1959, p. 97.

²³ **Torrente Ballester G.**, Panorama de la literatura española contemporánea II, Guadarrama, Madrid, 1962, p. 208-209.

²⁴ **Gil Casado P.**, La novela social española (1942-1968), Seix Barral, Barcelona, 1968, p. 220.

²⁵ **García López J.**, Historia de la literatura española, Vicens-Vives, Barcelona, 1962, p. 433-435.

Առավել մանրակրկիտ կանգ է առնում Գոյթխոլոյի ստեղծագործության վրա Խոսե Մարիա Կաստելիեան²⁶, ում ուսումնասիրության հիմքում՝ Գոյթխոլոյի ստեղծագործության մեջ նրա իսկ կենսագրական նյութի արտացոլումն է: Վիպական ստեղծագործության յուրաքանչյուր փուլ նա կապում է հեղինակի կյանքի առանձին իրադարձությունների հետ: Ըստ մեզ՝ գրականագետը գերազնահատում է ինքնակենսագրական տարրի առկայությունը Գոյթխոլոյի ստեղծագործության մեջ:

Ավելի խոր և բազմակողմանի վերլուծություն ենք գտնում Էմիր Ռոդրիգես Մոնեգալի ուսումնասիրություններում²⁷. այստեղ միաձուլված են հեղինակի սոցիալ-պատմական մոտեցումները, նրա արձակ գործերի գաղափարական առանձնահատկությունները՝ հրատապ հարցերի արծարծման և պատկերման մեջ:

Ռուս գրականագետներից Գոյթխոլոյի ստեղծագործությանն են անդրադարձել Յուրի Ուվարովն իր «Ժամանակակից իսպանական վեպը»²⁸ աշխատանքում և անվանի իսպանագետ Իննա Տերտերյանն իր նույնանուն գրքում²⁹: Նշված ուսումնասիրություններից առաջինում շեշտը դրված է Գոյթխոլոյի արևմտամերժ գաղափարախոսության վրա, իսկ երկրորդում՝ բացահայտվում է հեղինակի տեղն ու դերը ժամանակակից իսպանալեզու գրականության համատեքստում: Իսպանական գրականության պատմագիր Զ.Պլավսկինը³⁰ առանձին ենթագլխում, որը վերնագրված է «Ժամանակակից իսպանական վիպասաններ Խ.Գոյթխոլոն, Ա. Մ. Մատուտեն, Մ. Դելիբեսը» համեստ տեղ է հատկացրել Գոյթխոլոյի վեպերին: Այստեղ հիմնական շեշտը դրված է դասային անհավասարության և սոցիալական անարդարության թեմատիկայի վրա: Անգամ պատերազմական և հետպատերազմյան թեմաները նույնպես վերլուծված են երկրի սոցիալ-քաղաքական և հասարակական համակարգի՝ որպես հիմնական ելակետի և անկյունաքարի տեսանկյունից:

Հայ գրականագիտության մեջ Խուան Գոյթխոլոյի ստեղծագործությունն ընդհանրապես ուսումնասիրված չէ և մեր աշխատանքն առաջին համեստ փորձն է իսպանացի անվանի գրողի վիպական աշխարհի քննության:

²⁶ **Castellet J. M.**, Veinte años de poesía española, Seix Barral, Barcelona, 1960, p. 310-313.

²⁷ **Rodríguez Monegal E.**, El arte de narrar, Caracas, Monte Avila, 1977, p. 203-206.

²⁸ **Уваров Ю.**, Современный испанский роман, Высшая школа, Москва, 1968, с. 35.

²⁹ **Тертерян И.**, Современный испанский роман (1939-1969), Художественная литература, Москва, 1972, с. 75.

³⁰ **Плавский З.**, Испанская литература XIX-XX веков, Высшая школа, Москва, 1982, с. 203-208

Մեր ուսումնասիրության հիմնական առարկան՝ Գոյթիսուլոյի վեպերն են՝ ինչպես վաղ, այնպես էլ հասուն շրջանի, ինչը հնարավորություն է տալիս ի հայտ բերել դրանց միջև եղած թեմատիկ, գաղափարական և կառուցվածքային փոփոխությունները:

Աշխատանքում տեղ գտած հիմնադրույթները հետևյալ կերպ են արտացոլված առանձին գլուխներում.

1. Խուան Գոյթիսուլոյի ստեղծագործական վաղ շրջանը համընկավ եվրոպական պատմության մեջ նախադեպը չունեցող պատմաքաղաքական զարգացումների հետ. երկրում ընթանում էր «կրկնակի» քաղաքացիական պատերազամ. մի կողմից՝ ֆրանկիստների և հանրապետականների կողմնակիցների միջև, մյուս կողմից՝ հանրապետականների կողմնակիցների երկու թևերի՝ տրոցկիստների և ստալինիստների միջև: Խիստ գրաքննության հետևանքով փակուղու մեջ հայտնված իսպանացի գրողները, որոնց առաջին շարքում էր նաև Գոյթիսուլոն, գտան միակ հնարավոր միջոցը՝ քողարկված ձևով արտահայտել բողոքն ընդդեմ տիրող բռնատիրության: Առաջին գլխում առաջ ենք քաշում այն հիմնադրույթը, որ Գոյթիսուլոն այդ դժվարին ուղին հարթողների «առաջամարտիկներից էր»:

2. Երկրորդ գլխում առաջ ենք քաշել այն հիմնադրույթը, որ թեև ժամանակի ընթացքում Իսպանիայում տեղի են ունենում որոշ փոփոխություններ տնտեսական զարգացման և խոսքի ազտության «թույլատրված» սահմանների առումներով, երկրի բարոյահոգեբանական իրավիճակը շարունակում էր մնալ նույնը: Գոյթիսուլոյի համար արդեն նեղ են «օբյեկտիվ արձակի» շրջանակները և այս շրջանի ամենահուզող խնդիրները նա փորձում է ներկայացնել ռադիկալ հայացքներ ունեցող երիտասարդների աչքերով, որոնք ծարավ են առաջադեմ փոփոխությունների: Գրողն իր կողմից ձգտում է, որ գրականությունը դառնա այդ փոփոխությունների կարևորագույն խթանը:

3. Երրորդ գլխի առանցքային հիմնադրույթը՝ Գոյթիսուլոյի աշխարհայացքային, գեղագիտական և գաղափարական շեշտափոխություններն են: Վերջին շրջանի գործերում հիմնական շեշտը դրվում է անհատի ներքին ազատության, մտքի ազատության վրա, առանց որի հնարավոր չէ որևէ առաջընթաց: Այս նպատակով Գոյթիսուլոն հիմնովին վերանայում է իր ստեղծագործական «զինանոցը»: Նա հրաժարվում է լեզվական և լեզվամտածողության կարծրատիպերից. նոր ժամանակները պահանջում

են նոր մտածելակերպ, և դրա հետ կապված՝ նոր լեզու: Էական փոփոխություն է ի հայտ գալիս գրողի վերջին գործերում. Կենտրոնական տեղ է հատկացվում ոչ թե գործող անձանց, այլ նրանց անհատական գիտակցությանը:

Աշխատանքի նորոյթն այն է, որ առաջին անգամ փորձ է արվում համակողմանիորեն քննել Խուան Գոյթիսոլոյի վեպերի ժանրային յուրահատկությունները, վերհանել դրանց գաղափարական ատաղձի պատմաքաղաքական և պատմամշակութային հիմքերը:

Ատենախոսության մեջ կիրառվել են գրականության տեսության նախորդ և ներկայիս փորձն, իսկ հիմնական հենք են ծառայել Բալիեստերի, Կասադոյի, Գարսիա Լոպեսի և Կաստելիետի տեսական աշխատությունները, քանի որ, ելնելով ստեղծված պատմաքաղաքական և գրական-մշակութային յուրահատուկ իրավիճակից, կարևոր ենք համարել կենտրոնանալ հիմնականում իսպանացի անվանի տեսաբանների և գրականագետների գործերի վրա, որպեսզի այդ «ներքին հայացքը» գործածվի որպես կողմնորոշիչ ուժ՝ իսպանական գրականության այդ դժվարին ժամանակաշրջանում դրա «ներքին մեխանիզմը» բացահայտելու համար: Դրա հետ մեկտեղ օգտագործվել են ինչպես համեմատական, այնպես էլ վերլուծության համադրման ու զուգադրման մեթոդները: Համեմատական վերլուծություններն անցկացվել են գլխավորապես Գոյթիսոլոյի ժամանակակից գրչընկերների հետ, քանի որ նրանք բոլորը միասին էին ելք որոնում տվյալ իրավիճակից և, չնայած շատ ընդհանրություններին, նրանցից յուրաքանչյուրը յուրովի էր փորձում մոտենալ այս կամ այն խնդրին: Ընդհանուր աղերսների առկայության դեպքում համեմատական զուգահեռ է անցկացվել նաև եվրոպական այլ գրողների հետ (օրինակ, Վ.Գոլդինգի): Եվ համադրական-վերլուծական մեթոդը կիրառել ենք գրողի տարբեր շրջանների ստեղծագործությունների հետազոտման ժամանակ՝ ոչ միայն ի հայտ բերելու հեղինակի ստեղծագործական դինամիկան, այլև բացահայտելու համար այն էական փոփոխությունները, որոնք տեղի էին ունենում Իսպանիայի հասարակական կյանքում, իսպանացիների գիտակցության մեջ և դրանց համահունչ արտացոլումը Գոյթիսոլոյի արձակ գործերում:

Աշխատանքի արդիականությունը պայմանավորված է նրանով, որ Խուան Գոյթիսոլոն առանցքային դեմք է ոչ միայն իսպանական, այլև ողջ ժամանակակից

իսպանալեզու գրականության մեջ և առանց նրա ստեղծագործության առանձնահատկությունների և գրական-գեղարվեստական սկզբունքների ուսումնասիրության հնարավոր չէ խորապես ընկալել ժամանակակից իսպանական գրականության զարգացման միտումները:

Հիմնական նպատակը, որ դրել ենք մեր առջև, Խուան Գոյթիսոլոյի վիպական աշխարհի յուրահատկությունների ուսումնասիրումն է: Ելնելով սրանից, մենք առաջադրել ենք հետևյալ խնդիրները.

- Գոյթիսոլոյի վեպերի գաղափարական և գեղարվեստական-գեղագիտական սկզբունքների քննություն:

- Վեպերի կառուցվածքային և լեզվաոճական առանձնահատկությունների վերլուծություն:

- Գրողի վիպական աշխարհի թեմատիկ ուղղվածության և դրա զարգացման դինամիկայի քննություն:

Առաջադրված խնդիրները թելադրեցին մեր աշխատանքի հետևյալ կառուցվածքը. առաջին գլխում քննում ենք Գոյթիսոլոյի վաղ շրջանի ստեղծագործությունը, երբ դրվում է նրա գրական-գեղարվեստական համակարգի հիմքը: Մենք փորձում ենք վերլուծել «օբյեկտիվ շարադրանքի» սկզբունքը, որը դրված է հեղինակի առաջին և, որոշ չափով, նաև երկրորդ շրջանի վեպերի հիմքում:

Երկրորդ գլխում՝ հեղինակի հասուն շրջանի վեպերի վերլուծության հիման վրա, փորձում ենք վերլուծել հեղինակի արդեն ձևավորված գեղարվեստական-գեղագիտական սկզբունքները: Փորձ է արվում քննել արևմտաեվրոպական փորձարարական վեպի ազդեցությունը Գոյթիսոլոյի վիպագրության վրա:

Աշխատանքի երրորդ գլխում ուսումնասիրության հիմնական նյութն՝ այն թեմատիկ, կառուցվածքային և լեզվական պահանջներն են, որ առաջադրում է Գոյթիսոլոն նոր տիպի վեպին. առաջին հերթին՝ նոր լեզվամտածողության ներմուծումը և կերպարակերտման նոր սկզբունքների կիրառումը:

Եզրակացությունների մեջ ամփոփել ենք մեր ուսումնասիրության հիմնական արդյունքները:

ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ

1940-50-ԱՎԱՆՆԵՐԻ ԻՍՊԱՆԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԶԱՐԳԱՑՄԱՆ ՄԻՏՈՒՄՆԵՐԸ ԵՎ ԳՈՅԹԻՍՈՒՆՈՅԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ՎԱՂ ՇՐՋԱՆԸ

Իսպանիայի պատմության մռայլ տարիներին, երբ ֆրանկիստները եկել էին իշխանության, ամբողջ գրականությունը և մշակույթը ի սպաս էր դրված բռնակարգի գաղափարախոսությանը: Այս ժամանակաշրջանը համընկավ Խուան Գոյթիսոլոյի (1931թ.) պատանեկության և երիտասարդության տարիների հետ, երբ նա նոր-նոր գրական աշխարհ մուտք գործելու իր առաջին փորձերն էր անում:

Հեշտ չէր Գոյթիսոլոյի գրական ուղին, ինչպես նաև հեշտ չէր այն ժամանակաշրջանը, որում նա ապրում և ստեղծագործում էր: 1954 թվականին 23-ամյա Գոյթիսոլոն լույս է ընծայում իր առաջին՝ «Ձեռքերի ճարպկություն» (Juegos de manos, 1954թ.) վեպը, որն արագ ճանաչում է բերում արձակագրին:

Այս գլխում փորձելու ենք բացահայտել Գոյթիսոլոյի և նրա ժամանակի իսպանացի գրողների որոնումների և դժվարին դեգերումների ճանապարհը, ստեղծված փակուղուց դուրս գալու նրանց փորձերը, որպես այդ ուղին հարթող «առաջամարտիկներից» մեկի՝ Գոյթիսոլոյի դերը վերհանելու նպատակով:

Առաջին գրական հաջողությունից հետո Գոյթիսոլոն վերջնականապես վճռում է թողնել իրավագիտությունը և զբաղվել գրական գործունեությամբ: 1950-ական թվականների երկրորդ կեսին մեկը մյուսի հետևից լույս են տեսնում «Թախիծ դրախտում» (Duelo en el paraiso, 1955թ.), «Կրկեսը» (El circo, 1957թ.), «Տոներ» (Fiestas, 1958թ.) և «Ալեքսիություն», (La resaca, 1958թ.) վեպերը, որոնք միավորվում են «Տեսիլային վաղը» (El mañana afimero) շարքի մեջ:

Այս ստեղծագործություններն ամրապնդում են նրա գրական համբավը: Նշված վեպերի հիմնական թեման Իսպանիայի քաղաքացիական և երկրորդ համաշխարհային պատերազմներն են: Նրա հերոսները տարբեր խավի, տարիքի ու սեռի մարդիկ են, ում ճակատագրերը հաճախ նույնացվում են երկրի ողբերգական պատմության հետ:

1950-ականների կեսերի իսպանական գրականությունը դժվար է ճիշտ ընկալել, եթե հաշվի չառնվի դրան նախորդած ժամանակաշրջանի՝ 1940-ական թվականների գրական զարգացումները: Ինչ վերաբերում է Գոյթիսոլոյի արվեստին, ապա դրա արմատները պետք է փնտրել ոչ միայն և ոչ այնքան 1940-ականների, որքան դարասկզբի իսպանական գրականության մեջ:

Մտնելով գրական ասպարեզ՝ երիտասարդ ու տաղանդաշատ արձակագիրն առաջին հերթին հրապուրվում է իսպանացի ավագ սերնդի գրողների՝ մոդեռնիզմի ներկայացուցիչների ու, այսպես կոչված, «1898 թվականի սերնդի» ստեղծագործություններով: Բազմաթիվ հոդվածներում և էսսեներում Գոյթիսոլոն անդրադառնում է դարասկզբի իսպանական գրականությանն, առանձնակի կարևորություն տալով գրականության զարգացման գործում լուրջ դերակատարություն ունեցած «1898 թվականի սերնդի» գրողներին:

«1898 թվականի սերնդի ժառանգությունը» հոդվածում Գոյթիսոլոն նշում է, որ 1936-1939 թվականների քաղաքացիական պատերազմը կործանարար ազդեցություն ունեցավ գրականության ու մշակույթի զարգացման վրա, ինչն ավելի ուշ հասկացան նաև ինքնակոչ իշխանությունները, որոնք պատերազմից հետո ամեն կերպ ձգտում էին վերականգնել Իսպանիայի կապը երկրի անցյալի հետ, որը խզվել էր պատերազմի հետևանքով: «... Իսկ պատմական կապը խզվել էր զենքի ուժով և նրանց քմահաճույքով, ովքեր դրա օգնությամբ ձգտում էին գահ բարձրացնել չնչին կուռքերին: Կամուրջների վերականգնումը, որը մեզ կապում էր մեր դարավոր ավանդույթների հետ, դիտվում էր ոչ միայն որպես ցանկալի գործողություն, այլև՝ բացարձակ անհրաժեշտություն»³¹: 1950-ական թվականների կեսերին նկատելի է դառնում նաև բռնապետության նահանջը. «Եթե ռեժիմը նույնիսկ շարունակում էր իր հարձակումները,- գրում է Գոյթիսոլոն,- ապա դրանք չէին ստանում երիտասարդության աջակցությունը. կեղծ մշակույթը, որն ուզում էր պարտադրել իշխող ռեժիմը, անհետացավ կայսրության մասին երազանքների հետ՝ չթողնելով ո՛չ հիշողություն, ո՛չ ավստասանք»³²:

³¹ Goytisolo J., El Furgón de cola, Ruedo Ibérico, Paris, 1967, p. 18.

³² Goytisolo J., El Furgón de cola, Ruedo Ibérico, Paris, 1967, p. 107.

Իսկ մինչ այդ, 1940-ական թվականներին, Իսպանիայի գրական ասպարեզում հանդես էին գալիս փոքրաթիվ գրողներ, որոնցից էին Կամիլո Խոսե Սելան (1916թ.), Կարմեն Լաֆորետը (1921թ.) և Խուան Անտոնիո դե Սունսունեգին (1901թ.): Որոշ գրականագետներ այս տասնամյակը անվանում են «գորշ 1940-ականներ», ինչը հուշում է, որ դրանք իսպանական գրականության մեջ անկումային տարիներ են եղել:

Ստեղծագործական գործունեության սկզբնական շրջանում Կամիլո Խոսե Սելային բնորոշ չէր ընդդիմադիր կեցվածքը: Նա մասնակցել էր քաղաքացիական պատերազմին Ֆրանկոյի բանակում: Սակայն այն, ինչ Մադրիդի համալսարանի ուսանող Սելան տեսավ ռազմաճակատում, խոր հիասթափություն պատճառեց նրան, ինչն արտացոլվեց «Պասկուալ Դուարտեյի ընտանիքը» (1942թ.) վեպում: Ի տարբերություն վերացական թեմաներով ստեղծագործող մյուս գրողների՝ Խոսե Սելան սկզբունքորեն կողմնակից էր ժամանակակից Իսպանիայի իրականության իրատեսական պատկերմանը: «Սելան,- տվեց նոր ծիլ, այսպես կոչված, սոցիալական գրականությունը, որը նույնքան հին է, որքան աշխարհը»³³:

Ավագ գրչընկերոջ այս տեսակետը պաշտպանում է նաև Գոյթիսոլոն. «Եթե հասարակությունը զուրկ է սովորական մարդկային հարաբերություններից, իրատեսությունն անհրաժեշտություն է դառնում»³⁴:

Խոսե Սելայի «Պասկուալե Դուարտեի ընտանիքը» կարելի է դասել «բռնությունների վեպ» շարքին: «Հետպատերազմյան տարիների մեր վեպի ընդհանուր ուղղվածությունը նշանավորվում է բռնություններով,- գրում է Սելան հոդվածներից մեկում,- և մի շարք գրքերում,- բռնությունը հույսի շողի տեղ անգամ չի թողնում»³⁵:

Բռնության թեման զգալի տեղ է զբաղեցնում նաև Գոյթիսոլոյի 1950-ական թվականների ստեղծագործություններում, մասնավորապես՝ «Ձեռքերի ճարակություն», «Ալեքսիսություն» և «Թախիծ դրախտում» վեպերում: Նկարագրելով բռնությունները՝ երկու գրողներն էլ եզրահանգում են, որ դրանց մեղավորն իսպանական հասարակությունն է:

³³ **Cela C. J.**, Dos tendencias de la nueva literatura española, Papeles de Son Armadans, Tomo XXVII, Num. LXXIX. (octubre), Palma de Mallorca, Madrid, 1962, año VII, p. 15.

³⁴ **Goytisolo J.**, España y Los Españoles, Lumen, Barcelona, 1979, p. 107.

³⁵ **Cela C. J.**, Dos tendencias de la nueva literatura española, Papeles de Son Armadans, Tomo XXVII, Num. LXXIX (octubre), Palma de Mallorca, Madrid, 1962, año VII, p. 16.

1948 թ. Խոսե Սելան գրում է «Ճամփորդություն դեպի Ալկարիա» գիրքը, որում նախանշվում է գրականության այն նոր ոճը, որով իսպանական գրականությունը պիտի ընթանար 1950-ական թվականների կեսերից: Գրքում Սելան իրատեսական պատկերացումներով հակադրվում է ժամանակակից մյուս գրողներին, ովքեր ներկայացնում էին այդ իրականության սուբյեկտիվ պատկերները: Անդրադառնալով իր ստեղծագործությանը՝ Սելան գրում է. «Այստեղ նախ և առաջ գրողը չի մոլորեցնում ո՛չ իրեն, ո՛չ ուրիշներին»³⁶:

Ըստ էության Գոյթիսոլոյի ստեղծագործությունները հաճախ սյուժետային ու գաղափարական առումով դառնում են Սելայի վեպերի շարունակությունը՝ ամբողջացնելով իսպանական արատավոր հասարակության համայնապատկերը: Երկու գրողներին միավորում է նաև այն, որ չեն ընդունում իրենց ժամանակի Իսպանիան և երկրի ապագայի հանդեպ տրամադրված են հոռետեսորեն:

1940-ական թվականներին իսպանական գրականությունը նշանավորվեց Կարմեն Լաֆորետի «Ոչինչ» վեպով (1944թ.), որի համար գրողն ստացավ «Նադալ» գրական մրցանակը: Վեպը գրելիս Լաֆորետը չունեի այն կյանքի փորձը, ինչ Սելան: Լաֆորետին, ինչպես և Սելային, բնորոշ էր էկզիստենցիալիստական աշխարհընկալումը: Լաֆորետի վեպի վերնագիրը՝ «Ոչինչը»՝ մեկնաբանվում է հենց այդ փիլիսոփայական գաղափարախոսության դիրքերից: «Ոչինչը»՝ մարդկային գորշ կենցաղ է, որն անհատին հասցնում է հոգևոր մահվան:

Վեպի հերոսուհի՝ տասնյոթամյա Անդրեա անունով աղջիկը, զրկվելով ծնողներից, գալիս է Բարսելոն և ապաստան գտնում ազգականների տանը, հուսալով, որ այստեղ կփրկվի միայնության տանջալի զգացումից, կգտնի ջերմություն ու սփոփանք: Սակայն, ինչպես Գոյթիսոլոյի «Թախիժ դրախտում» վեպի հերոս Աբելը, Անդրեան ևս նախապես արժանանում է սառն ընդունելության: Հերոսուհու մորաքույրը՝ դոնիա Անգուստիասը, հորդորում է, որ ազգականուհին բարձր պահի «ընտանիքի պատիվը», սակայն, ավելի ուշ, Անդրեան սկսում է հասկանալ, որ երեսպաշտ մորաքրոջ խոսքերը դատարկ հնչյուններ են: Հերոսուհու ազգականները, ներկայանալով որպես բարեպաշտ քրիստոնյաներ, իրականում ապրում են միմյանց հանդեպ խոր ատելության մթնոլորտում:

³⁶ Cela C. J., Obras Completas, Tomo 1, Destino, Barcelona, 1962, p. 417.

Դոնիա Անգուստիասը հորդորում է Անդրեային հեռու մնալ «մեղքերից», սակայն ինքն է պարբերաբար մեղք գործում՝ վիճելով ու կռվելով եղբայրների՝ Խուանի ու Ռոմանի հետ: Վերջինիս կերպարը վեպում բարդ է ու հակասական: Լաֆորետը նրան ներկայացնում է մեկ որպես տաղանդաշատ երաժիշտ, մեկ՝ ընտանիքի ու ազգականների հանդեպ թշնամաբար տրամադրված բանասարկու: Վեպում հեղինակը փորձում է գտնել այս ընտանիքի այլասերման, հոգևոր կործանման պատճառները: Խելացի ու ցինիկ Ռոմանի մեկնաբանությամբ իրենց ընտանիքը «խորտակվող նավ է»: Շարունակելով այս միտքը՝ Ռոմանն ասում է. «Իսկ մենք խղճուկ առնետներ ենք, որոնք չգիտեն, թե ինչ անեն, երբ ջուր են տեսնում»³⁷: Նկարագրելով ընտանեկան վեճերը՝ Լաֆորետն անուղղակի, սակայն պարզորոշ, ցույց է տալիս, որ ընտանիքի ներկա կացությունը 1936-1939 թվականների քաղաքացիական պատերազմի հետևանքն է:

Պատերազմը ոչ միայն սնանկացրել է այս ընտանիքն, այլև խեղել յուրաքանչ-յուրի ճակատագիրը: Պատերազմի հետևանքով ընտանիքի բոլոր անդամները կորցրել են իրենց կյանքի իմաստն, ապրում են միայն ներկայով՝ որևէ հույս չկապելով ապագայի հետ: Նրանցից յուրաքանչյուրը կործանված մարդ է: Այս պատճառով էլ, ի վերջո, ընտանիքը տրոհվում է, իսկ սերը կորցրած Անգուստիասը մեկուսանում է մենաստանում, Ռոմանը ինքնասպանություն է գործում, իսկ ճնշված ու հիասթափված Անդրեան Բարսելոնից տեղափոխվում է Մադրիդ:

Վեպում հեղինակը հակադրում է իսպանացիների ավագ ու կրտսեր սերնդի ներկակացուցիչներին՝ ցույց տալով, որ պատերազմից վախեցած ու մեկուսացած ավագ սերունդն անկարող է նեցուկ լինել կրտսեր սերնդին: Աս պարզորոշ զգում է Անդրեան՝ գիտակցելով նաև, որ ազգականների ընտանիքում անցկացրած տարիները փուչ են եղել: «Որքա՛ն անպետք օրեր», - վերհիշելով անցյալը՝ բացականչում է աղջիկը³⁸: «Ոչինչ» վեպի լույսընծայումից յոթ տարի անց Կարմեն Լաֆորետը հրապարակում է «Կղզին ու դևերը» վեպը (1952թ.): Ինչպես առաջին, այնպես էլ երկրորդ վեպի վերնագիրը երկիմաստ է: Հեղինակի խոսքը ոչ միայն Գրան-Կանարիա կղզու մասին է, որտեղ տեղի են ունենում գործողություններն, այլև հերոսուհու մանկության ու հոգևոր աշխարհի մասին, որը գրողը նմանեցնում է կղզու: Այս առումով այն համեմատության եզրեր

³⁷ Laforet C., Nada, Destino, Barcelona, 1957, p. 47.

³⁸ Laforet C., Nada, Destino, Barcelona, 1957, p. 49.

ունի Գոյթիսուլոյի «Կրկեսը» վեպի հետ, որի հերոսները ևս ապրում են «կղզիացած» կյանքով: Սակայն ի տարբերություն Լաֆորեստի հերոսուհու՝ Գոյթիսուլոյի վեպում հերոսների մեկուսացումն ազատ ընտրություն է: Գոյթիսուլոն ոչ թե ցավում է պորտաբույծ բարձրաշխարհիկ հերոսների հասարակության հանդեպ, այլ հեգնում է նրանց, ովքեր կտրվել են իսպանական հասարակությունից, իրականությունից և իրենց ներաշխարհում պարփակված, գոյատևում են՝ առաջնորդվելով անասնական կրքերով:

Երկիմաստ է նաև «դևեր» արտահայտությունը Լաֆորեստը նկատի ունի ոչ միայն վեպի հերոսներին, այլև ողջ իսպանական հասարակության ստոր «կրքերը»: «Կղզին և դևերը» վեպը կարելի է դիտարկել որպես «Ոչինչ» վեպի գաղափարական շարունակություն, քանի որ երկու գործերի հերոսուհիներն էլ, ապրելով իրական աշխարհում, միաժամանակ իրենց ներաշխարհով կարծես դուրս են գալիս այդ աշխարհի սահմաններից և դառնում կողմնակի դիտորդներ: «Կղզին և դևերը» վեպի հիմքում տասնհինգամյա երազկոտ ու ռոմանտիկ Մարթայի ծանր ու տանջալից շփումն է գորշ ու մռայլ իրականության հետ:

Ինչպես արդեն նշեցինք, ֆրանկիստական Իսպանիայում իշխող բռնապետությունն իր գաղափարախոսության մեջ մեծ դեր էր հատկացնում կաթոլիկ եկեղեցուն: 1950-ականների սկզբներին ստեղծվեց «Օփուս դեի» անունով կաթոլիկ կազմակերպությունը, որը նպատակ ուներ իսպանական կյանքի բոլոր ոլորտներում մեծացնել եկեղեցու դերն ու ազդեցությունը և նախատեսում էր պետության ու եկեղեցու սերտացում: «Օփուս դեի» գաղափարախոսներից մեկը, փորձելով ցանկալին ներկայացնել որպես իրականություն, նշում է, թե ֆրանկիստական Իսպանիան շարժվում է իդեալական կաթոլիկ պետության ձևավորման ուղով: «Եկեղեցու ազդեցությունը,- գրում է Ռաֆայել Կալվո Սերերը,- առկա է իսպանական կյանքի բոլոր ոլորտներում. Ընտանեկան օջախում ու դպրոցում, գրասենյակում ու փողոցում, գործարանում ու զորանոցում, համալսարանում ու թատրոնում, զվարճանքի վայրերում, բարքերում և անգամ ինտիմ հարաբերություններում»³⁹:

Կաթոլիկ վանքին կից գիշերօթիկ դպրոցում դաստիարակված Կարմեն Լաֆորեստը նույնպես դարձավ «Օփուս դեի» անդամ: «Նոր կինը» (1956թ.) վեպի նախաբանում

³⁹ Calvo Serer R., Política de integración, Rialp, Madrid, 1955, p. 83.

հեղինակը նշում է, որ ստեղծագործությունն ունի որոշակի կրոնական ուղղվածություն, ինչը կապված է անձնական կյանքի, մասնավորապես 1951 թ. Կաթոլիկ կրոն դավանելու հետ: «Իհարկե, նախկինում ևս ինձ կարող էին կոչել կաթոլիկ, քանի որ ծննդյանս օրը մկրտվել եմ, սակայն իրականում, երբ արդեն մանուկ չէի, չէի մասնակցում ծիսակատարություններին, որոնք համարում էի հնացած ու անիմաստ»⁴⁰:

Կրոնական նոր գիտակցությունը բացասական դեր խաղաց Կարմեն Լաֆորետի ստեղծագործական կյանքում, քանի որ գրողը ձգտում էր ներկայացնել դրա կարևոր դերը ժամանակակից իսպանացու կյանքում, ինչն իրականում այդպես չէր: Նշված պատճառով էլ «Նոր կինը» Լաֆորետի ստեղծագործությունների մեջ միակ կրոնական վեպն է: Այն հրապարակելուց հետո գրողը երկար ժամանակ լռեց: Նրա հաջորդ՝ «Արևային հարված» վեպը լույս տեսավ 1963 թվականին: Այստեղ հեղինակը հրաժարվում է քարոզից և գերադասում զվարճացնել ընթերցողին: «Ես ուզում եմ, որ իմ գրքերը գրավեն հանրության ուշադրությունը»⁴¹ - գրում է նա վեպի նախաբանում:

1930-40-ականների իսպանացիներին ավելի շատ հուզում էին ժամանակակից թեմաները՝ ֆաշիզմը, քաղաքացիական պատերազմն ու սովը, որը տիրում էր ամբողջ երկրում: Անդրադառնալով անցած երկու տասնամյակների իսպանական գրականությանն՝ արձակագիր Դարիո Ֆերնանդես Ֆլորեսը գրում է. «Ինձ զգվեցնում է այն ժամանակվա ողջ գրականությունը, այն ամենն, ինչ տպագրվել է մոտավորապես 1945 թվականին, այդ թվում նաև իմ սեփական գրքերը: Մի քանի հարգանքի արժանի բացառություններից բացի, մնացյալը կեղծ է ու տափակ, այդ գործերը պետք է կա՛մ վարդագույն երազներ պարզեցնեն այդ ժամանակաշրջանի կանանց, կա՛մ հարմարեցվեն գրողներից մի քանիսի ճաշակին: Ես ուզում էի պատկերել կենդանի մարդկանց, ստիպել, որ նրանք հետպատերազմյան կոռումպացված թեժ տարիներին հասարակության մեջ ապրեն առանց դիմակի ...»⁴²:

1940-ականների վերջերին ու 1950-ականների սկզբներին իսպանական ժամանակակից կյանքի իրական պատկերումը ոչ միայն գրողների գերակշիռ մասի ցանկությունն էր, այլև հրատապ պահանջ և հենց այս պատճառով 1950-

⁴⁰ **Laforet C.**, La mujer nueva, Destino, Barcelona, 2004, p. 15.

⁴¹ **Laforet C.**, La insolación, Planeta, Barcelona, 1963, p. 8.

⁴² **Fernández-Flórez D.**, Lola, espejo oscuro, Plenitud, Madrid, 1951, p. 10.

ականների սկզբին Սունսունեգին, հրաժարվելով նախկին թեմաներից, գրում է ժամանակակից կյանքին նվիրված «Վազք մթության մեջ» (1952թ.) վեպը, որում մարդկային կյանքը ներկայացվում է որպես «մթության մեջ» մարդուն մահվան տանող քառասյին վազք:

Սելայից և Լաֆորետից բացի 1940-ականներին ստեղծագործում էին նաև այլ գրողներ, սական հիմնականում միայն վերոհիշյալ արձակագիրների ստեղծագործություններն էին հակադրվում պաշտոնական գաղափարախոսությանը: Այդպիսին է, օրինակ, Ֆլորեսի «Լոլա, մութ հայելի» (1950թ.) վեպը, որի գլխավոր հերոսուհին՝ Լոլան, մարմնավաճառուի է: Անսովոր գեղեցկությամբ օժտված հերոսուհու օգնությամբ հեղինակը պատկերում է 1940-ական թվականների իսպանական հասարակությունը, մարդկանց, ովքեր «... այլասերվել են վախից ու կյանքի ստորությունից»⁴³:

1950-ական թվականներին ևս ֆրանկիստական բռնատիրական ռեժիմը շարունակում է կամք թելադրել հասարակ ժողովրդին՝ մարդկանց զրկելով տարրական իրավունքներից և ազատություններից: Այդ մասին արդեն խոսում են ոչ միայն շարքային քաղաքացիներն ու մտավորականներն, այլև եկեղեցին: 1954 թվականին իշխանություններն աշխատանքից հեռացրին «Էկլեզիա» կրոնական թերթի գլխավոր խմբագրին, ով թերթում անդրադարձել էր ֆրանկիստների անօրինականություններին: Նույն օրերին 339 բասկ կրոնականների ստորագրությամբ հրապարակվում է մի բողոք, որում ասվում է. «Մենք համոզված ենք, որ իսպանական հասարակությունը, որի մաս են կազմում անհատներն, առանձին խավերն ու ժողովուրդը, իրականում չի օգտվում ազատությունից»⁴⁴: Իսկ հրապարակախոս Խոսե Աումենտեն «Իրականության հանդեպ հետադիմական վերաբերմունքի վերլուծությունը» հոդվածում նշում է, որ երկրի իշխանությունները չունեն «պատմական գիտակցություն» և որ նրանք բոլոր խնդիրների լուծման համար ունեն մեկ և միևնույն միջոցը՝ ուժի կիրառումը»⁴⁵:

Չնայած 1950-1960-ական թվականներին բռնապետությունը շարունակում էր գործել իրեն հատուկ մեթոդներով՝ այս ժամանակահատվածում ստեղծվում են մեծ թվով արժեքավոր ստեղծագործություններ՝ ինչպես ավագ, այնպես էլ կրտսեր սերնդի

⁴³ **Fernández-Flórez D.**, Lola, espejo oscuro, Plenitud, Madrid, 1951, p. 31.

⁴⁴ **Carta de 339 sacerdotes vascos a sus obispos**, Boletín de información, año V, junio-julio de 1960, Mexico, p. 5.

⁴⁵ **Aumente J.**, Análisis de la actitud reaccionaria, Índice de artes y Letras, N 145 enero de 1961, p. 13.

գրողների կողմից, որոնցից էին Խ.Գոյթիսոլոն, Խ.Լոպես Պաչեկոն, Ա.Լոպես Սալինասը, Ռ.Սանչես Ֆերլոսիոն, Ա.Մ.Մատուտեն, Խ.Գարսիա Օրթելանոն: «Դարամիջյան սերունդը», ինչպես հաճախ անվանում են նրանց, հետևելով իսպանական լավագույն ավանդներին, գրականություն բերեց նոր գաղափարներ և նոր գրելաոճ: «Դարամիջյան սերնդի» գրողներն ապրել ու ծնվել էին երկրի համար ողբերգական՝ սովի ու պատերազմի ժամանակաշրջանում, սակայն «... Պատերազմն ավարտվեց, և մենք հասունացանք,- գրում է արձակագիր Աննա Մարիա Մատուտեն,- պատերազմի մեծ դասն արդեն հնարավոր չէ ջնջել հիշողությունից, քանի որ դա բացահայտման ժամանակահատված էր: Այն տղաներն ու աղջիկներն, ում մասին խոսում եմ, այլևս չէին կարողանա դառնալ դյուրահավատ ու անտարբեր երեխաներ...»⁴⁶:

Հետպատերազմյան ժամանակաշրջանն, ըստ Ալֆոնսո Գրոսսոյի, նույնչափ «սարսափելի էր, որչափ բուն պատերազմը: Խաղաղության առաջին սարսափներ. չկան արկեր, չկան տագնապներ, միայն վաղ առավոտյան պատի տակ գնդակահարություններ են, և ուտելու գրեթե ոչինչ չկա»⁴⁷:

«Դարամիջյան սերնդի» գրողների ստեղծագործություններում մեծ տեղ են զբաղեցնում սպանությունների մասին ամենատարբեր պատմությունները: Ինչպես Գոյթիսոլոն, այնպես էլ մյուսները, նկատի ունենալով եղբայրասպան քաղաքացիական պատերազմն, իրենց վեպերում շատ հաճախ արդիականացնում են աստվածաշնչյան Աբելի ու Կայենի պատմությունը: «Իսպանիան ու իսպանացիները» գրքի «Կայենն ու Աբելը 1936-1939 թվականներին» հոդվածում Գոյթիսոլոն մասնավորապես նշում է. «1936-1939 թվականների իսպանական քաղաքացիական պատերազմն՝ անվիճելիորեն, մեր դարի ամենահիշարժան ու համաշխարհային հանրությանը բաժանող իրադարձություններից մեկն է»⁴⁸:

«Դարամիջյան սերնդի» գրողներից ոչ մեկն իր ստեղծագործություններում չի մոռանում երկրի ողբերգական անցյալը: Միաժամանակ, ֆրանկիստական ռեժիմի գրաքննության պայմաններում առաջադեմ իսպանացի գրողների համար դժվար էր անաչառ ներկայացնել այդ անցյալը, որն ուղղակիորեն կապված էր նույն վարչակարգի

⁴⁶ Матуте А. М., Гражданская война и писатели Моего поколения, Иностранная литература, 1966, N 9, стр. 23.

⁴⁷ Grosso A., La Zanja, Destino, Barcelona, 1961, p. 28.

⁴⁸ Goytisolo J., España y Los Españoles, Lumen, Barcelona, 1979, p. 108.

անցյալում գործած վայրագությունների հետ: Այս հակասությունն էլ հենց բերեց տիպիկ իսպանական «օբյեկտիվ արձակ» գրական ոճի ստեղծմանը, որի հիմնադիրներից ու գլխավոր տեսաբաններից մեկը Գոյթիսոլոն էր:

Ըստ Գոյթիսոլոյի՝ իսպանական գրականության զարգացմանը խոչընդոտում է շուրջ 30 տարի առաջ Օրտեգա-ի-Գասետի տեսությունը, որը, նրա համոզմամբ, իսպանացի գրողներին կտրեց ժողովրդի իրական կյանքից, մերժեց այդ կյանքի պատկերման կարևորությունը: «Մերժելով սոցիալական ու մարդկային խնդիրները,- գրում է Գոյթիսոլոն,- Օրտեգան առաջարկում է, որպեսզի վեպը ձգտի միայն դեպի «դժվար մաքրություն», որը սակայն հեռու է իրական կյանքից»⁴⁹: Հակադրվելով անվանի հայրենակցին՝ Գոյթիսոլոն մարդկության ու գրականության երկու ուղի է տեսնում՝ կա՛մ պետք է «մարդկայնանալ», կա՛մ «կործանվել»:

Գոյթիսոլոն այստեղ խոսում է Օրտեգա-ի-Գասետի «Ձանգվածների ապստամբությունը» (*La rebelión de las masas*, 1929) աշխատության⁵⁰ մասին է, որտեղ փիլիսոփան մարդկության ողջ պատմությունը ներկայացնում է որպես քառասյին ուժերի անվերջ պայքար, որն ավելի մեծ թափ ստացավ XX դարում: Ըստ փիլիսոփայի՝ անցյալ դարում ծնվեց նոր՝ «զանգվածային-անհատը», ով մտածողության, ճաշակի ու կենցաղի կադապարվածության պատճառով մտել է փակուղի: Միակ ուժը, որն, ըստ Օրտեգայի, կարող է հակադրվել «զանգվածային-անհատին»՝ «հոգու ազնվացումն է», ինչը կարող է մարդկությանն ընձեռնել ընտրության ուղի և թույլ տալ, որ ստեղծվեն իրական մշակութային արժեքներ:

Գոյթիսոլոյի խոսքն առնչվում է նաև Օրտեգա-ի-Գասետի ավելի ուշ գրված և հետմահու հրատարակված «Մարդը և մարդիկ» (1957թ.) աշխատությանը, որում հեղինակը ներկայացնում է իր էկզիստենցիալիստական աշխարհընկալումը: Օրտեգան այստեղ առաջ է քաշում այն դրույթը, որ չնայած մարդն ապրում է հասարակության մեջ, սակայն նրա իրական կեցությունը միայնությունն է: Ըստ Օրտեգայի՝ անհատի «եսի» վրա արտաքին աշխարհի ցանկացած ազդեցություն հանգեցնում է այդ

⁴⁹ **Goytisolo J.**, Para una Literatura nacional popular, Ínsula, Madrid, enero de 1959, N 146, p. 11.

⁵⁰ **Ortega y Gasset J.**, La rebelión de las masas, Ediciones Orbis, Barcelona, 1983.

աշխարհից նրա օտարմանը: Օտարումը խլացնում, կուրացնում է մարդուն, ստիպում, որ նա գործի մեխանիկորեն, խելագար լուսնոտի պես⁵¹:

Սեփական «եսը» չկորցնելու նպատակով փիլիսոփան անհատին առաջարկում է ինքնական մեկուսանալ հասարակությունից, մարդկանցից և ապրել հարուստ ներաշխարհում պարփակված: Հենց սա է, ըստ Օրտեգայի, անհատի իրական ու միակ հնարավոր կացութաձևը:

Միջամտելով Գասետի ու Գոյթիսոլոյի հեռակա բանավեճին՝ գրականագետ Գիլերմո դե Տորեն մերժում է վերջինիս այն տեսակետը, թե գրականությունը պետք է լինի «ազգային ու ժողովրդական», և պաշտպանելով Գասետի տեսակետները՝ գրում է. «Մի՞թե մեր վիպասանը հնարավոր է համարում, որ այսօր՝ մշակութային ներկայիս իրավիճակում, երբ հոգևոր շփման ու փոխանակման գործընթացն առավել ինտենսիվ է, քան երբևիցե, կարելի է նման ծրագրային իդեալ առաջ քաշել: «Ինչ վերաբերում է ժողովրդականությանն, ապա մեզ համար այդ բառի հետևում չափից դուրս շատ խավար է, որպեսզի այն հնարավոր լինի առանց վերապահումների ընդունել որպես գրական ծրագիր»⁵²:

Չնայած տարբեր կողմերից իր մասին հնչեցվող քննադատական խոսքերին՝ Գոյթիսոլոն ընտրում ու մինչև վերջ պաշտպանում է իր տեսակետը և գրում ժողովրդի համար ու ժողովրդի մասին: Միաժամանակ, հաշվի առնելով իսպանական իրականության առանձնահատկությունները, Գոյթիսոլոն առաջ է քաշում այն դրույթը, որ իսպանական գրականությունը կամա թե ակամա պետք է տարբերվի եվրոպական և համաշխարհային գրականությունից, քանի որ «որոշակի իմաստով վեպը Իսպանիայում վկայության գործառույթներ ունի, որոնք Ֆրանսիայում ու Եվրոպայի այլ երկրներում իր վրա է վերցրել մամուլը և իսպանական հասարակության ապագա պատմիչը անպայմանորեն պետք է անդրադառնա գրականությանը, եթե ցանկանում է վերականգնել ծխածածկույթի խիտ վարագույրի հետևում թաքնված մեր երկրի առօրյա կյանքը, որի մասին մեր թերթերում չի խոսվում»⁵³:

⁵¹ **Ortega y Gasset J.**, El hombre y la gente, Revista de Occidente Madrid, 1957, p. 36.

⁵² **De Torre G.**, Los puntos sobre algunas “ies” novelísticas, Ínsula, mayo de 1959, p. 1.

⁵³ **Goytisolo J.**, Sin permiso de la censura, Ibérica, New York, enero de 1964, volumen 12, p. 12.

Գոյթիստիւնը սրանով ցանկանում է ասել, որ Իսպանիայի պատմությունն ու գրականությունն ավելի սերտ փոխհարաբերությունների մեջ են, քան որևէ այլ եվրոպական երկրում: Լրացնելով Գոյթիստիւնի խոսքը և անդրադառնալով 1950-1960-ական թվականների իսպանական գրականության առանձնահատկություններին՝ քննադատ Խոսե Մարիա Կաստելիետը գրում է. «Իսպանիայում գոյություն ունի գրականություն, որն առաջին հերթին հոգ է տանում մերկացնող պաթոսի, այլ ոչ թե գեղագիտական կատարելության մասին: Մեր ողջ երկրում տիրող սոցիալական կոնֆլիկտի նկատմամբ ունեցած ճիշտ դիրքորոշումն առավել նկատելի է այն գրողների մոտ, ովքեր կտրվել են բուրժուական արմատներից ...»⁵⁴:

Խուան Գոյթիստիւնի ստեղծագործական ուղու վերլուծաբաններից իսպանացի գրականագետ Էմիլ Ռոդրիգես Մոնեգալը հողվածներից մեկում ոչ միայն հաստատում է Գոյթիստիւնի տեսակետներն, այլև ցույց է տալիս, որ «դարամիջյան սերնդի» գրողների ընտրած նոր գրական ոճը՝ «օբյեկտիվ արձակը», թելադրված է հենց նույն հասարակության կողմից: «... Իսպանացի բոլոր գրողները,- նշում է Մոնեգալը,- անհրաժեշտ էին համարում բավարարել տեղեկատվություն ստանալու հանրային պահանջը՝ ներկայացնել իրականության ճշմարտացի պատկերն, ինչն արհեստականորեն քողարկում էր մամուլը»⁵⁵:

Ինչպես նշում է հայտնի գրականագետ Պաբլո Խիլ Կասադոն, այս ժամանակաշրջանում գրված վեպերից մի քանիսն իսպանական հասարակության ընդգրկուն պատկերն են հաղորդում, բացահայտում ու քննադատում իսպանացու արատները⁵⁶:

Իսպանական «օբյեկտիվ արձակ» կամ «օբյեկտիվ վեպ» գրական ոճը հիմնվում է մի շարք գեղագիտական և գաղափարական հիմնադրույթների վրա, որոնց մասին պարզաբանումներ է տալիս Գոյթիստիւն «Վեպի խնդիրները» (1959թ.) գրքում, ինչպես նաև Խոսե Մարիա Կաստելիետը մի շարք տեսական աշխատություններում:

Ըստ Կաստելիետի՝ «օբյեկտիվ արձակը» նախ և առաջ արդյունք է նոր գեղագիտության, միաժամանակ հրամայական, քանի որ «... Շարադրանքի օբյեկտիվ տեխ-

⁵⁴ **Castellet J. M.**, La novela española quince años después. Cuadernos del congreso por Libertad de La cultura. N 33, 1958, p. 51.

⁵⁵ **Rodríguez Monegal E. J.**, Goytisolo- Destrucción de la España sagrada: Diálogo con Juan Goytisolo, Mundo Nuevo, 1967, Junio, N12, p. 51.

⁵⁶ **Gil Casado P.**, La novela social española (1942-1968), Seix Barral, Barcelona, p. 211.

նիկան ոչ թե մի քանի գրողների քմահաճույքի հետևանք է, այլ աշխարհի նոր հայեցակարգի գրական համահարաբերական, որի ստեղծման գործընթացի վրա իրենց ազդեցությունն են ունեցել հետևյալ գործոնները. ժամանակակից ֆիզիկայի հայտնագործությունները, մարքսիզմն ու էկզիստենցիալիստական փիլիսոփայությունը, վարքագծի ու հոգեբանության ուսումնասիրման դպրոցը (բիհեվիորիզմ), ռեֆլեքսների ֆիզիոլոգիան, սոցիալական ուսմունքները, որոնք մեր դարում Կոպեռնիկոսաբար շուռ տվեցին աշխարհը, և վերջապես, կինոյի ու հեռուստատեսության արտահայտչամիջոցները ...»⁵⁷:

Ըստ իսպանացի գրողների «դարամիջյան սերնդի» ներկայացուցիչների՝ «օբյեկտիվ արձակում» կարևոր դեր պետք է հատկացվի շրջակա միջավայրի ու մարդու վարքագծի նկարագրություններին, ինչպես նաև երկխոսությունների բառացի վերարտադրությանը: Միաժամանակ «օբյեկտիվ արձակի» ներկայացուցիչները ձեռնպահ են մնում հերոսների հոգեվիճակների պատկերումներից ու իրադարձություններին գնահատական տալուց: Այն, թե ինչ է կատարվում հերոսների ներաշխարհում, ընթերցողը պետք է կռահի ժեստերից, խոսքերից ու վարքագծից: Կաստելիետի համոզմամբ հենց «օբյեկտիվ արձակն» է ունակ ճշգրիտ ներկայացնելու մարդկային անհատականությունն ու ժամանակակից հասարակության պատկերը:

«Ընթերցողի ժամը» գրքում Կաստելիետը նշում է, որ շնորհիվ «օբյեկտիվ արձակի», ընթերցանության ընթացքում արմատապես փոխվում են գրողի և ընթերցողի փոխհարաբերությունները⁵⁸:

«Օբյեկտիվ արձակի» առաջին ստեղծագործություններից մեկը Ռաֆայել Սանչես Ֆերլոսիոյի «Խարամա» (1954թ.) վեպն է, որում, ինչպես և Գոյթիսոլոյի ստեղծագործական առաջին շրջանի գործերում, հայտնվում է հետպատերազմյան իսպանական գրականության նոր հերոսը՝ երիտասարդությունը:

Ֆերլոսիոյի վեպի հերոսները Մադրիդից Խարամա գետի ափ եկած մի խումբ աղքատ երիտասարդներն են, ովքեր այստեղ խմում են, պարում, լողում ու արևային լոգանք ընդունում: Բայց այս ամենը նրանք անում են մեխանիկորեն. ուրախություն

⁵⁷ **Castellet J. M.**, De La objetividad al objeto, Papeles de Son Armadans, Palma de Mallorca, Madrid, 1957, Tomo V, N XV (junio), p. 310.

⁵⁸ **Castellet J. M.**, La novela española quince años después. Cuadernos del congreso por Libertad de La cultura. N 33, 1958, p. 56.

արհեստական է, գրույցներն՝ անբովանդակ, ինչի պատճառով էլ հաճախ վիճաբանում են: Ֆերլուսին, մանրամասն նկարագրում է երիտասարդ հերոսների երկխոսությունները, վարքագիծն ու վերաբերմունքը շրջապատող աշխարհի նկատմամբ, ինչից պարզ է դառնում, որ երիտասարդներն ապրում են հուսահատության մեջ, կորցրել են հավատը ապագայի հանդեպ: Հեղինակը վեր է հանում խնդիրներ, որոնք առնչվում են երկրի բնակչության գերակշիռ մեծամասնությանը: Սակայն դրանք ոչ թե Ֆերլուսիոյի մեկնաբանություններն են, այլ մերկ փաստեր: Ֆերլուսիոյի հերոսները չունեն ո՛չ անցյալ, ո՛չ ապագա: Նրանք ապրում են միայն ներկայով, չունեն հիշողություններ ու ծրագրեր:

«Օբյեկտիվ արձակն» ազդում է նաև վեպի կերպարների կերտման սկզբունքների վրա: Մարդիկ, ում մասին գրում է հեղինակը, չունեն ներաշխարհ, չունեն կենսագրություն: Չնայած գործողությունների բացակայությանը՝ «Խարամում» մշտապես առկա է լարվածություն, որը հետզհետե ավելի ու ավելի է մեծանում և ավարտվում Լուիսիտա անունով աղջկա մահով:

Վեպում Ռաֆայել Սանչես Ֆերլուսին ներկայացնում է ևս մեկ մոտիվ, որը խիստ կարևոր դեր է խաղում ստեղծագործության գաղափարի բացահայտման տեսակետից: Երիտասարդները հանգիստն անցկացնում են ճիշտ նույն վայրում, որտեղ 1937 թվականին տեղի է ունեցել ճակատամարտ ֆաշիստների ու Մադրիդի աշխարհազորայինների միջև: Ֆերլուսիոյի հերոսները պարբերաբար առնչվում են պատերազմի հետևանքների հետ, բայց որևէ կերպ չեն արձագանքում դրանց: Այս կերպ հեղինակը մատնանշում է կերպարների հոգևոր դատարկությունն ու հուշում, որ այդ ամենը նույն քաղաքացիական պատերազմի և երկրում բռնապետության հաստատման հետևանք է:

Անդրադառնալով «Խարամ» վեպին՝ իսպանացի գրականագետներից մեկը գրում է. «Սանչես Ֆերլուսին մեզ ներկայացրել է մի պատկեր, որը կարևոր է առաջին հերթին իր փաստագրական վկայությամբ և բացարձակ արժանահավատությամբ»⁵⁹:

Այն, որ վեպում Ֆերլուսին ձեռնպահ է մնում սեփական մեկնաբանություններից, ունի իր հիմնավորումները: Բռնապետության օրոք իշխանությունների հանդեպ ընդդիմադիր կեցվածք ունեցող իսպանացի գրողները կա՛մ պետք է լռեին, կա՛մ պետք է

⁵⁹ **García López J.**, Historia de la Literatura española, Vecens-Vives, Barcelona, 1962, p. 675.

սովորեին գրել ենթատեքստով: Եվ հենց «օբյեկտիվ արձակի» ոճն է, որ նրանց նման հնարավորություն է ընձեռում, միաժամանակ ստիպելով ընթերցողին էլ ավելի ուշադիր լինել և «տեսնել» ոչ միայն գրվածն, այլև այն, ինչ գրված չէ և պետք է կռահել:

Անդրադառնալով «օբյեկտիվ արձակի» ոճին՝ Գոյթիսոլոն «Վերջին վագոնը» գրքում գրում է. «Նա, ով որոշ ժամանակ անց կցանկանա ուսումնասիրել իսպանացի արձակագիրների ու բանաստեղծների գեղարվեստական ոճը, պետք է հաշվի առնի գրաքննության դերը, որն էլ հենց կյանքի կոչեց այդ ոճը: Եթե չլիներ գրաքննությունը, ապա օբյեկտիվիզմը և բիհեվիորիզմը վերջին տարիներին այդչափ չէին տարածվի»⁶⁰:

Իսպանական «օբյեկտիվ արձակի» ոճի ստեղծագործություններն աչքի չեն ընկնում բարդ սյուժեով ու փիլիսոփայական խորությամբ, այլ գրված են հասարակ իսպանացիների համար հանրամատչելի լեզվով: Այս տեսակետն ունի նաև Խոսե Մարիա Կաստելիետը, որը 1950-1960-թականների իսպանական գրականությունը հակադրում է նույն ժամանակաշրջանի ֆրանսիական «նոր վեպին», որի հեղինակներն առավել հաճախ առաջնորդվում էին «արվեստն արվեստի համար» կարգախոսով (ինչպես և իսպանացի Օրտեգա-ի-Գասետը): «Եթե ֆրանսիացիները ձգտում են նորացնել գրականության շարադրանքի կառուցման ձևը, կիրառելով նոր, երբեմն զարմանալիորեն հնարամիտ ձևական միջոցներ, ապա իսպանացիները հակառակը՝ վեպի նպատակակետ են համարում հասարակությունն ու նրանում առկա հակասությունների բացահայտումը»⁶¹:

Ըստ էության «օբյեկտիվ արձակը» հետպատերազմյան իսպանացի գրողների գիտակից ընտրության արդյունք էր ու ընդհանուր առմամբ նպաստում էր այն խնդիրների լուծմանը, որն իրենց առջև դրել էին: «Ինձ համար իրականությունը միակ ակունքն է, որը սնում է գրական ստեղծագործությունը», - գրում է արձակագիր Անտոնիո Ֆերեսը: Նրա հետ համամիտ է Արմանդո Լոպես Սալինասը, ում համոզմամբ գրականությունն ունակ է փոխել հասարակությունը և այս խնդրում գրողին օժանդակում է հենց «օբյեկտիվ արձակը»: Ըստ Խուան Գարսիա Օրթելանոյի՝ գեղարվեստական ստեղծագործությունն առաջին հերթին կոչված է արտացոլելու այն

⁶⁰ Goytisolo J., El Furgón de cola, Ruedo Ibérico, Paris, 1967, p. 31.

⁶¹ Castellet J. M., De La objetividad al objeto, Papeles de Son Armadans, Palma de Mallorca, Madrid, 1957, Tomo V, N XV (junio), p. 207.

իրականությունը, որում ապրում է հեղինակը, իսկ դրա համար պետք է աշխարհը դիտել իրատեսական դիրքերից: Գոյթիսուլոյի եղբայրը, գրող Լուիս Գ.Գայը համոզմունք է հայտնում, որ գրականության օգնությամբ ընթերցողը կարող է փոխել աշխարհընկալման հայեցակարգը: Մեկ այլ իսպանացի արձակագիր, Ալֆոնսո Գրոսոն, գրում է. «Հավատում եմ իրատեսությանն ընդհանրապես և իսպանական իրատեսությանը՝ մասնավորապես ...»⁶²: «Դարամիջյան սերնդի» իսպանացի գրողների այս դիրքորոշումը և «օբյեկտիվ արձակը» էապես նպաստում են 1950-1960-ական թվականների իսպանական գրականության վերելքին:

Իսպանացի գրականագետների շրջանում «օբյեկտիվ արձակն» ուներ թե՛ իր համախոհները, թե՛ ընդդիմախոսները: Վերջիններիս թվին է պատկանում Կլաուդիո Գիլլենն, ով անդրադառնալով նոր գրական ոճին, տարակուսանքով գրում է. «Մի՞թե միայն իրատեսական արվեստն է համապատասխանում դարաշրջանի ոգուն»⁶³: Խոսելով իրատեսության մասին՝ գրականագետ Սայնս դե Ռոբլեսը «Ոգին ու տառը» (1966թ.) գրքում նշում է, որ իրատեսությունը ոչ թե իրականության պատճենահանումն է, այլ գրողների ընկալումն, ինչի համար էլ նրանք պետք է օժտված լինեն վառ երևակայությամբ⁶⁴:

Թեմատիկ առումով 1950-60-ական թվականների իսպանական գրականության մեջ գերիշխող էին երկու՝ պատերազմի ու սոցիալական թեմաներն, ինչն էլ խորապես պայմանավորված էր երկրի պատմությամբ ու ներկայով: «Դարամիջյան սերնդի» գրողները, պատմելով քաղաքացիական պատերազմի ու հասարակ ժողովրդին հետապնդող սովի և աղքատության մասին, անդրադառնում են նաև ազգային ու երիտասարդությանը հուզող խնդիրներին:

Սելայի ստեղծագործություններում կարմիր թելի պես առկա է այն միտքը, որ կյանքում երջանկությունը կարճատև ու պատահական է, իսկ տառապանքն ու պայ-

⁶² **Olmos García F.**, La novela y los novelistas españoles de hoy, Cuadernos americanos, Mexico, 4, (julio-agosto) 1963, p. 220.

⁶³ **Guillén C.**, José María Castellet y la crítica literaria, Ínsula, N 167, octubre de 1960, p. 4.

⁶⁴ **Sainz de Robles F. C.**, El espíritu y la letra: cien años de la literatura española. 1860-1960, Aguiar, Madrid, 1966, p. 212.

քարը՝ հարատև: Ընդ որում, գրողը համոզված է, որ «մարդը մշտապես պարտվում է կյանքի պայքարում»⁶⁵:

Խոսե Սելայի գեղագիտական հայեցակարգում կան բազմաթիվ հակասություններ՝ պայմանավորված անհատ-հասարակություն հակադրությամբ: Փաստելով, որ անհատը պարտվում է հասարակության ու պետության դեմ պայքարում, գրողն, այնուամենայնիվ, կոչ է անում անհատին. «Չհանձնվել, համարձակորեն գնալ վտանգին ընդառաջ, անգամ կանխավ իմանալով, պարտության մասին»⁶⁶: Թեև Սելան մշտապես ձգտում է պատկերել ուժեղ ու խիզախ մարդկային կերպարներ, սակայն գրում է. «Ես համոզված եմ, որ կյանքը երբեք հերոսական լինել չի կարող»⁶⁷:

Այս պարադոքսներն էապես պայմանավորված են XX դարի իսպանական իրականությամբ ու դրա հանդեպ Սելայի անհանդուրժողական վերաբերմունքով: Գրողն ինքը շատ հաճախ իրեն պարտված է զգում՝ բախվելով բռնապետական դաժան ու անմարդկային մեքենային: Այս ամենով հանդերձ, Սելան մեծ ազդեցություն թողեց «դարամիջյան սերնդի» գրողների վրա, ովքեր հաճախ հեռակա բանավեճի էին բռնվում նրա հետ կամ, ինչպես նշում է իսպանացի գրականագետներից մեկը, «ձգտում էին ակտիվորեն խմբագրել Սելայի գեղագիտությունը և իդիալիզմը՝ դրանց օգնությամբ մեկաբանելով իսպանական իրականությունը»⁶⁸:

Չնայած 1950-60-ականներին քննադատները հաճախ Սելային մեղադրում էին կյանքի գրոտեսկային պատկերման մեջ, սակայն միաժամանակ խոստովանում էին, որ «Փեթակ» վեպը դարձավ իսպանական նոր գրականության՝ «օբյեկտիվ արձակի» սկիզբը, որն իր հետագա զարգացումը ստացավ Գոյթիսոլոյի ու նրա սերնդակիցների ստեղծագործություններում: XX դարի երկրորդ կեսի իսպանական գրականության վրա Սելայի մեծ ազդեցության մասին են վկայում Խ.Կասադոյի խոսքերը: «Անկասկած, Կամիլո Խոսե Սելան այն գրողն է, ով առավել մեծ ազդեցություն թողեց քննադատական իրատեսական վեպի վրա, նպաստելով, որ հաջորդ սերունդների մեջ արթնանա

⁶⁵ Cela C.J., Obras Completas, Tomo 1, Destino, Barcelona, 1962 p. 28 .

⁶⁶ Cela C.J., Obras Completas, Tomo 1, Destino, Barcelona, 1962 p. 12.

⁶⁷ Cela C.J., Obras Completas, Tomo 1, Destino, Barcelona, 1962 p. 545.

⁶⁸ Nora E. G. de, La novela española contemporánea, T. II, Gredos, Madrid, 1962, p. 289.

գեղագիտական խնդիրների հանդեպ հետաքրքրությունը, ինչպես նաև հետաքրքրությունը կյանքի պատկերման սոցիալական պարունակության հանդեպ»⁶⁹:

Չնայած Սելան իրավամբ համարվում է իսպանական գրականության «օբյեկտիվ արձակի» հիմնադիրներից մեկը, սակայն «Փեթակ» վեպից հետո նա չշարունակեց ստեղծագործել այդ գրական ոճով: Սելան համաշխարհային գրականության մեջ մտավ առաջին հերթին որպես «տրեմենդիզմի»՝ սարսափների գրականության հիմնադիր: Այն որ, Սելայի՝ այս ժանրով գրված ստեղծագործություններում առկա է երգիծանքին միաձուլված «սև հումորը», պաշտոնական քննադատության ներկայացուցիչներին թույլ էր տալիս գրողին ներկայացնել որպես «անլուրջ» արվեստագետ: Կոչ անելով լուրջ չընդունել Սելայի ստեղծագործությունները՝ գրականագետ Գոնսալո Տորենտե Բալիեստերը գրում է. «Սելան ո՛չ մուսյլ է և ո՛չ էլ դաժան, նա պարզապես չարաճճի է»⁷⁰:

Թեև Սելայի արվեստին տրված այս և նմանատիպ այլ գնահատականներին, գրողի ստեղծագործությունները 1940-60-ական մուսյլ ու ողբերգական ժամանակաշրջանում կարևոր դերակատարում ունեցան ոչ միայն Իսպանիայի գրական, այլև հասարակական կյանքում՝ նեցուկ դառնալով հասարակ մարդկանց ֆրանկիստական բռնապետական ռեժիմի դեմ պայքարում: «Փեթակ» վեպի հրատարակումից հետո Սելան նվիրվեց «փոքր արձակին»՝ հրապարակելով «Հորինվածքների տրցակ» (1953թ.) «Հողմաղացը» (1956թ.), «Հին ընկերները», «Մերժվածների որջը» (1963թ.), «Վայելուչ ծանոթություններ» (1963թ.) և ևս մի քանի այլ պատմվածքների ժողովածուներ, որոնցում ևս հիմնականը ժամանակակից իսպանական անընդունելի իրականությունն էր:

Հետպատերազմյան իսպանական գրականության մեջ կարևոր դերակատարում ունեցավ նաև արձակագիր Ռիկարդո Ֆերնանդես դե լա Ռեգերան: Ռեգերան առաջին լուրջ հաջողությունը գրանցեց «Երբ կմահանամ» (1951թ.) վեպի լույսընծայումից հետո: Նրա գրչին են պատկանում նաև «Մենք կորցրեցինք դրախտը» (1955թ.), «Երանելի են նրանք, ովքեր սիրում են» (1956թ.) վեպերն ու «Ժամանակավոր թափառաշրջիկներ» (1963թ.) և «Լրտեսություն» (1963թ.) պատմվածքների ժողովածուները:

⁶⁹ Gil Casado P., La novela social española (1942-1968), Seix Barral, Barcelona, 1968, p. 10.

⁷⁰ Torrente Ballester G., Panorama de la literatura española contemporánea II, Guadarrama, Madrid, 1962, p. 413.

Ռեգերայի գրած ամենանշանավոր ստեղծագործությունը «Պառկիր» (1954թ.) վեպն է, որով գերմանացի Ռեմարկի ու ամերիկացի Հեմինգուեյի հետ միասին դարձավ եվրոպական գրականության մեջ հակապատերազմական վեպի ավանդույթների շարունակողը: Վեպում գրողն ասում է. «Հանդես գալով ընդդեմ դաժան ու անկիրք ուղղամտության՝ դրա մեջ ներմուծում եմ մարդկայնության տարր»⁷¹:

Ռեգերան առաջինն էր Իսպանիայում, ով ասաց պատերազմի մասին ողջ դառը ճշմարտությունը: Իր ստեղծագործություններում գրողը պատմում է ոչ թե զինվորականների, այլ խաղաղասեր այն իսպանացիների մասին, ովքեր իրենց կամքին հակառակ զորակոչվել են բանակ և ստիպողաբար կռվում են ընդդեմ այլ իսպանացիների:

«Պառկիր» վեպի հերոս, երիտասարդ կապրալ Աուգուստո Գոսմանը, ինչպես և հեղինակը, պատերազմի ողջ ընթացքում գտնվել են առաջնագծում և այժմ Ռեգերան պատմում է այն մասին, թե ինչ տեսել է սեփական աչքերով: «Պառկիր» վեպի հերոսը հավաքական կերպար է, և մարմնավորում է սերնդակից այն բոլոր հասարակ իսպանացիներին, ովքեր, իրենց կամքից անկախ, հայտնվեցին պատերազմի կիզակետում ու դարձան դրա զոհը:

Այսպիսին էր պատմաքաղաքական և գրական զարգացման ընթացքը, երբ գրական ասպարեզ մուտք գործեց Խուան Գոյթիսոլոն:

Գոյթիսոլոյի ստեղծագործությունների ճիշտ ընկալման խնդրում կարևոր ուղենիշեր են նրա հողվածներն ու էսսեները, որոնք ամփոփված են երեք՝ «Վերջին վագոնը» (1967թ.), «Իսպանիան ու իսպանացիները» (1979թ.) և «Ազատություն, ազատություն, ազատություն» (1978թ.) ժողովածուներում: Կարևոր ենք համարում նաև «Վեպի խնդիրները» (1959թ.) գիրքը, որում Գոյթիսոլոն ներկայացնում է գրականության, մասնավորապես՝ «օբյեկտիվ արձակի» վերաբերյալ իր պատկերացումները: Նշենք, որ այս ստեղծագործությունը ուղենիշ հանդիսացավ թե՛ ժանանակալիցների, թե՛ կրտսեր սերնդի շատ գրողների համար:

Գոյթիսոլոն սկսեց ստեղծագործել Իսպանիայի համար բարդ ու հակասական ժամանակաշրջանում, որի վերաբերյալ իսպանացի գրողների տեսակետները շատ տարբեր են, հաճախ՝ տրամագծորեն հակառակ: Երկրորդ համաշխարհային

⁷¹ **Fernández de la Reguera R.**, Cuerpo a tierra, Garbo, Barcelona, 1954, p. 5.

պատերազմում Գերմանիայի պարտությունից հետո Իսպանիայում հրապարակվեց «Իսպանացիների խարտիան», որով պետությունը երաշխավորում էր ժողովրդի հիմնարար ազատությունները: Բռնապետական իշխանությունը խոստանում էր վերջ տալ մարդկանց ապօրինի ձերբակալություններին, չխոչընդոտել ազատ մամուլի աշխատանքը, վերացնել գրաքննությունը և այլն⁷²: Այս կերպ բռնապետ Ֆրանկոն ուզում էր Եվրոպայում ու աշխարհում կեղծ տպավորություն ստեղծել, թե իբր ինքը հրաժարվում է նախկին ուղուց: Նույն նպատակով իսպանացի ֆաշիստ-ֆալանգիստներն անցան ընդհատակ՝ պատերազմից հետո ձևավորված Իսպանիայի խորհրդարանում նրանք պաշտոնապես ընդամենը երկու ներկայացուցիչ ունեին:

Այսպիսով, 1945 թվականից հետո իսպանացիները մնացին բախտի քմահաճույքին, աշխարհի հզորների թողտվությամբ պահպանվեց բռնապետությունը, թեև այն քողակված էր ժողովրդավարական օրենքներով ու կարգախոսներով: Այս պատճառով էլ պատերազմից շուրջ 20 տարի անց, ինչպես նշում է Գոյթիսոլոն, Իսպանիայում ստեղծվել էր երկիմաստ իրավիճակ. «Իրականությունն այնպիսին է,- գրում է նա,- որ դրա օբյեկտիվ պատկերումը հավասարազոր է բողոքի արտահայտման»⁷³:

Շարունակելով քաղաքական բարեփոխումների իմիտացիան՝ 1954 թվականին բռնապետ Ֆրանկոն ցուցադրաբար դուրս է գալիս իշխանության կորիզը կազմող Ազգային շարժում քաղաքական-հասարակական միությունից⁷⁴: Այս քայլը պետք է «ապացուցեր», որ բռնապետը ոչ միայն ֆալանգիստների, այլև ողջ ժողովրդի «կառուղիլիոն» է, այսինքն՝ առաջնորդը:

Այս ձևական քայլերով հանդերձ ֆրանկիզմն անկարող էր աշխարհից թաքցնել իրական դեմքը: 1955 թվականին, երբ մահացավ Օրտեգա-ի-Գասետը, աշխարհի բոլոր կողմերից ցավակցական նամակներ ու հեռագրեր էին գալիս, մինչդեռ Իսպանիայի տեղեկատվական նախարարությունը երկրով մեկ տարածեց հրահանգ, որում ասվում էր. «Յուրաքանչյուր թերթ դոն Խ.Օրտեգա-ի-Գասետի մահվան կապակցությամբ կարող է հրապարակել մինչև երեք հոդված՝ կենսագրական և երկու մեկնաբանություն:

⁷² **Del Rio Cisneros A.**, Pensamiento político de Franco. Antología, Serv. Informativo español, Madrid, 1964, p.115.

⁷³ **Goytisolo J.**, Para una Literatura nacional popular, Ínsula, Madrid, enero de 1959, N 146, p. 14.

⁷⁴ **Franco F.**, Discursos y Mensajes del Estado 1951-1954, Rustica, Madrid, 1955, p. 554.

Գրողի փիլիսոփայության վերաբերյալ յուրաքանչյուր հոդված պետք է ընդգծի կրոնի հարցերում նրա մոլորությունը»⁷⁵:

Այնուամենայնիվ, պետք է փաստել, որ 1950-ականների երկրորդ կեսից Իսպանիայում մեծացավ տարբեր՝ լեզալ և անլեզալ գործող ընդդիմադիր կուսակցությունների ու հասարակական կազմակերպությունների դերը երկրի առջև ծառայած սոցիալ-քաղաքական խնդիրների լուծման հարցում:

Ընդհանուր գծերով այսպիսին էր 1950-ականների կեսերի քաղաքական իրավիճակը Իսպանիայում, երբ Գոյթիսոլոն հրապարակեց իր առաջին՝ «Ձեռքերի ճարակություն» (1954թ.) վեպը: Գոյթիսոլոն Խոսե Սելայի հետ մեկտեղ առաջիններից մեկն էր, ով գրեց «օբյեկտիվ արձակի» ոճով: 1960-ականներին գրված «Վերջին վագոնը» գրքում, անդրադառնալով անցյալին, Գոյթիսոլոն պատմում էր, թե ինչպես էին ինքն ու մտավորական ընկերները, հոգևոր ու ստեղծագործական բոլոր ուժերը լարելով, պայքարում ընդդեմ ֆրանկիստական բռնապետության: Տասը տարի անց, սակայն, նրանք իրենց համար անսպասելիորեն պարզեցին, որ «երկիրը փոխվում է, սակայն ոչ այնպես, ինչպես իրենք էին սպասում: Մենք՝ ձախ մտավորականներս, նախապատրաստում էինք նրան, ինչ տեղի չունեցավ: Հեղափոխության փոխարեն, ինչի մասին երազում էինք, մենք բախվեցինք անշնորհակալ իրականության հետ, որը մտել էր արդյունաբերական զարգացման փուլ և, հավանաբար, հարմարվել «առաջընթացին», որը տարրական ազատություններ չէր պահանջում»⁷⁶:

Արդեն «Ձեռքերի ճարակություն» վեպում ի հայտ է գալիս Գոյթիսոլոյի կարևորագույն գեղարվեստական սկզբունքներից մեկը: Նա, որպես կանոն, գրում է իր ժամանակի ու սերնդակիցների մասին: Նույնիսկ «Թախիծ դրախտում» վեպում, որը վերցված է անցյալի հուշերից, հերոսները գրողի սերնդակիցներն են՝ ութից տասը տարեկան երեխաները:

Ավելի ուշ՝ 1985 թվականին հրապարակած «Մասնավոր տիրույթ» հուշերի գրքում Գոյթիսոլոն նշում է, որ «Ձեռքերի ճարակություն» վեպը գրել է Մադրիդի

⁷⁵ **Georgel J.**, Le Franquisme: Histoire et Bilan (1939-1969), Seuil, Paris, 1970, p. 216.

⁷⁶ **Goytisolo J.**, El Furgón de cola, Ruedo Ibérico, Paris, p. 7-9.

համալսարանում սովորելու տարիներին, և որ այն ինքնակենսագրական է. «Այդ վեպում նկարագրվում է իմ կյանքը Մադրիդում և այն ժամանակվա իմ շրջապատը ...»⁷⁷:

Թեև «օբյեկտիվ արձակի» գեղագիտական-գաղափարական հայեցակարգը Գոյթիսոլոն հրապարակեց 1959 թվականին՝ «Վեպի խնդիրները» գրքում, սակայն արդեն «Ձեռքերի ճարակություն» վեպում նա ստեղծագործում է այդ ոճով: «1953 թվականի գարունը,- գրում է Գոյթիսոլոն,- իր հետ շատ նորություններ բերեց. ես միաժամանակ ինձ համար բացահայտեցի քաղաքականությունն ու «օբյեկտիվ արձակի» սկզբունքները, որոնք առաջ էր քաշում Կաստելիետը»⁷⁸:

«Ձեռքերի ճարակություն» վեպի հերոսները ևս սովորում են Մադրիդի համալսարանում, սակայն, ի տարբերություն հեղինակի, շատ հեռու են քաղաքականությունից և ապրում են ցուփ ու շվայտ կյանքով: Նրանց ձևականորեն կարելի է անվանել ուսանողներ, քանի որ իրենց ճղճիմ առօրյան անց են կացնում սրճարաններում ու գինետներում, մարմնավաճառ կանանցով շրջապատված: Վեպի գործողությունների գերակշիռ մասը (եթե իհարկե կարելի է դրանք գործողություններ անվանել) տեղի են ունենում հենց գինետներում, որտեղ Գոյթիսոլոյի հերոսները խմում են ու դատարկաբանում: Գոյթիսոլոյի ստեղծագործություններին անձանոթ ընթերցողն այս հանգամանքը կարող է վերագրել հեղինակի անփորձությանը, որովհետև սկսնակ գրողների գործերին սովորաբար բնորոշ են կառուցվածքային թերություններ: Իրականում, սակայն, երիտասարդների առօրյայի նման պատկերումը հեղինակի գեղագիտական հայեցակարգի կարևորագույն տարրերից է, ինչի միջոցով Գոյթիսոլոն ներկայացնում հերոսների անիմաստ կյանքը:

«Ես քսան տարեկան էի,- վերհիշում է Գոյթիսոլոն այն ժամանակաշրջանը, երբ աշխատում էր «Ձեռքերի ճարակություն» վեպի վրա,- և օտար էի զգում իմ երկրում: Բոլորը պնդում էին, որ Իսպանիան աշխարհի լավագույն երկիրն է և այդ իսկ պատճառով ինձ թվում էր, որ աշխարհում առավել վատ երկիր չկա: Ցանկացած կյանք ինձ թվում էր առավել գիտակից, քան այն կյանքը, որն ապրում էի»⁷⁹: «Ձեռքերի ճարակություն» վեպը չի կարելի անվանել ինքնակենսագրական, քանի որ Գոյթիսոլոն

⁷⁷ Goytisolo J., Coto vedado, Seix Barral, Barcelona, 1985, p. 84.

⁷⁸ Goytisolo J., Coto vedado, Seix Barral, Barcelona, 1985, p. 83.

⁷⁹ Goytisolo J., España y Los Españoles, Lumen, Barcelona, 1979, p. 170-171.

հերոսներին հաղորդել է միայն այդ ժամանակահատվածում իր ապրած զգացումները: Վեպի հերոսները «լավ ընտանիքներից» սերված երիտասարդներ են, ովքեր ասում ու արհամարհում են հարուստ ծնողներին, մերժում նրանց ապրելակերպը, բայց չեն կարողանում գտնել իրենց տեղը կյանքում: Նրանցից յուրաքանչյուրն ավելի շատ բնազդով, քան գիտակցաբար զգում է, որ խրվել է կենցաղի ճահճի մեջ, սակայն ոչ մի կերպ չի կարողանում գտնել դրանից դուրս գալու ելքը:

1950-ականների կեսերին Իսպանիայում ստեղծվել էր ուսանողական-հեղափոխական շարժում, որը պայքարում էր ընդդեմ երկրում տիրող բարքերի: Այս շարժումը նման չէր եվրոպական այլ երկրներում բռնկված և 1960-ականների առաջին կեսին մեծ թափ ստացած հիպիների շարժմանը, քանի որ Իսպանիայում ավագ սերնդի ներկայացուցիչներն առավել խիստ էին մոտենում երիտասարդության այլախոհության դրսևորումներին և ստիպում էին, որ վերջիններս հետևեն չգրված, բայց երկրում առկա հասարակական կանոններին: Սակայն Իսպանիայի երիտասարդությունը, թեպետ տարերային, բայց արտահայտում էր իր բողոքը:

«Ձեռքերի ճարակության» լույսընծայումից մոտ հինգ տարի անց հրապարակվեց Խ.Գարսիա Օրթելանոյի (1928թ.) «Նոր կապվածություններ» վեպը (1959թ.), որում նկատելի է Գոյթիսոլոյի ազդեցությունը: Վեպի հերոսները նույնպես առանց նպատակների ու երազանքների, հարուստ ընտանիքներից սերված երիտասարդներ են: Ե՛վ Գոյթիսոլոյի, և՛ Օրթելանոյի հերոսները քաջ գիտակցում են իրենց գոյության ճղճիմությունը, բայց ոչինչ չեն անում իրենց ճակատագիրն ու կենցաղը փոխելու համար:

Օրթելանոյի հերոսների հոգևոր դատարկությունը հանգեցնում է հուսահատության, բարքերի անկման մի իրավիճակի, երբ յուրաքանչյուրը պատրաստ է ցանկացած քայլի՝ ընդհուպ մինչև հանցագործություն: «Հասկանո՞ւմ ես,- ասում է նրանցից մեկը, ընկերոջ հետ զրույցում,- տոները, գրքերը, կանայք, փողը զզվանք են հարուցում, և ես ուզում եմ մեկնել Իտալիա կամ մեկ այլ խոզային վայր: Հակառակ դեպքում ի վերջո կսպանեմ Ֆելիսիդադին կամ իմ սեփական մորը, ինչպես Ռասկոլնիկովը, միայն թե Ռասկոլնիկովը չսպանեց մորը, քանի որ նա որդու ձեռքը չընկավ»⁸⁰:

⁸⁰ Pardo Bazan E., Obras completas: Estudio preliminar, notas y prólogos de Federico Carlos Sainz de Robles, Aguilar, Madrid, 1973, T. 2, p. 391.

Գոյթիստոյի բարձրացրած խնդիրներին է անդրադառնում նաև Ֆ.Ումբրալիան (ծն.1943թ.), ով տիպիկ հակահերոսի կերպար է կերտել «Շրջելով Մադրիդով» (1966թ.) վեպում: Նրա երիտասարդ հերոսը չունի ոչ մի զբաղմունք ու նպատակ, ողջ օրը թափառում է Մադրիդի փողոցներով, սննդի կամ ծխախոտի փնտրտուքի մեջ: Նա չունի սկզբունք, հետաքրքրությունների շրջանակ, կարող է առանց մտածելու հանցագործություն կատարել: Ումբրալիայի հերոսը միաժամանակ և՛ ազատություն է տենչում և՛ վախենում դրանից:

1960-ական թվականներին երիտասարդության թեմային է անդրադառնում նաև Խետուա Տորբադոն, ում հերոսները հիմնականում հասարակությունից ու կրոնից հիասթափված, էժանագին հանրակացարաններում ապրող, ուսումը կիսատ թողած և օրվա ապրուստը պատահական աշխատանքներով վաստակող նախկին ուսանողներ են: Տորբադոն խոր վերլուծության է ենթարկում նրանցից յուրաքանչյուրի ճակատագիրը, ցույց տալիս, որ երիտասարդ իսպանացիներն առաջնորդվում են ոչ թե սեփական սկզբունքներով ու համոզմունքներով, այլ հասարակության թելադրանքով: Գավառական քաղաքներում ծնված պատանիները, մտնելով մեծ կյանք, բախվում են հասարակական արատավոր բարքերի հետ, որոնք հակասում են ընտանեկան օջախում ստացած դաստիարակությանը: Այս ամենը պատկերված է Տորբադոյի «Կորձանումներ» գրքում (1966թ.). «կորձանվում է» նրանց հոգևոր աշխարհը, հավատը կրոնի ու սիրո հանդեպ:

«Ատելության արարում» (1968թ.) վեպում Տորբադոն ցույց է տալիս, թե ինչպես են սոցիալական հողի վրա ծնվում անարխիստական գաղափարներ: Պատանի հերոսները ապրում են անանուն երկրում, որը ղեկավարում է Մեծ առաջնորդը: Մեծ առաջնորդը բոլոր ուժերը ծախսում է սպառազինության վրա, քանի որ սառը պատերազմ է մղում հարևան երկրների հետ: Դժվար չէ կռահել, որ վեպում խոսքը բռնապետ Ֆրանկոյի մասին է, որը հարյուր-հազարավոր իսպանացի երիտասարդների բռնի զինվորագրում էր, նախապատրաստվելով հնարավոր պատերազմի: Զորանոցներ քշված պատանիներին մշտապես ճնշում են, նվաստացնում, ստիպում կատարել ծանր աշխատանք, զրկում հանգստից ու ազատությունից, ինչի հետևանքով ծնվում է բռնության հանդեպ

խոր ատելություն: Ստեղծված իրավիճակից հերոսները միայն մեկ ելք են տեսնում՝ սպանել երկրի առաջնորդին և առանց վարանելու գնում են մահվանն ընդառաջ:

Մեկ այլ իսպանացի արձակագիր՝ Խուան Մարսեն (ծն.1933թ.), ստեղծագործական ուղին սկսել է 1950-ական թվականների կեսերից՝ գրելով նախ «Սեսամո» (1954թ.) պատմվածքների ժողովածուն, ավելի ուշ՝ «Մեկ խաղալիքի հետ փակվածները» (1960թ.) և «Լուանի այս կողմը» (1962թ.) վեպերը: «Մեկ խաղալիքի հետ փակվածները» վեպի երիտասարդ հերոսները հիասթափվել են կյանքից՝ բախվելով հասարակական կեղծ, այլասերված բարքերի հետ: Կերպարները պատկանում են այն սերնդին, «որին կարծես տրված է այն ամենն, ինչ հարկավոր է՝ խորհրդանիշներ, հաղթանակ, հերոսներ, ում կարող են երկրպագել,- հեգնանքով գրում է Մարսեն,- սակայն նրանց տրված չէ փնտրել նոր ուղի և նրանք զրկված են այն հարթելու ցանկացած իրավունքից»: Մարսեի գլխավոր հերոս երիտասարդ Անդրեաս Ֆերանան ընդհանրություններ ունի Գոյթիսուլոյի վեպերի կերպարների հետ: Ոսկերչական արհեստանոցում աշխատող Անդրեասի հայրը զոհվել է քաղաքացիական պատերազմի ժամանակ: 50-ականների իսպանական կյանքի հեռապատկերի վրա՝ վեպում պատմվում է Անդրեասի կյանքի ու Թինեկլեմենտ անունով աղջկա հանդեպ տածած նրա սիրո պատմությունը:

Այս թեման առկա է նաև «Լուանի այս կողմը» վեպում, որի հերոսները հարուստ ծնողների զավակներ են: Ինչպես Գոյթիսուլոյի «Ձեռքերի ճարակություն» վեպի հերոսները, նրանք ևս խորապես ատում ու արհամարհում են իրենց ծնողներին՝ նրանց մեջ բացահայտելով ստախոսների, երեսպաշտների ու քաղքենիների: Մարսեն, սակայն, քաջ գիտակցում է, որ այս պատանիներն այն աշխարհի ծնունդ են, որի դեմ այժմ պայքարում են: Արդյունքում նրանց պայքարը արագորեն մարում է, ճիշտ այնպես, ինչպես Գոյթիսուլոյի ու Գարսիա Օրթելանոյի վեպերում: Վեպի սյուժեի հիմքում երկու սերունդների ներկայացուցիչների՝ երիտասարդ լրագրող Միգելի ու նրա հոր միջև բախումն է: Միգելը հրաժարվում է գործակցել հոր՝ Բարսելոնի թերթերից մեկի խմբագրի հետ և ստեղծում է սեփական ամսագիրը, որի հրատարակումն ավելի ուշ արգելվում է: Երիտասարդի այս բողոքը պայմանավորված է հերոսի ինքնահաստատման ձգտումով: Մարսեն ցանկացել է հնարավորին չափ մերկացնել ժամանակակից իսպա-

նական հասարակությանն ու ուշադրություն դարձնել այն տարրերի վրա, որոնք անհրաժեշտ է վերափոխել:

Չնայած այն փաստին, որ Խ.Մարսեի «Լուսնի այս կողմը» վեպը գրված է «օբյեկտիվ արձակի» ոճով, նկատելիորեն տարբերվում է ժամանակակից մյուս իսպանացի գրողների ստեղծագործություններից: Առաջին հերթին պայմանավորված այն հանգամանքով, որ Մարսեն այստեղ կերտել է սկզբունքորեն նոր տեսակի կերպարներ: «Դասակարգային բաժանարար գծերն այստեղ թափանցիկ ու կարծր են, ինչպես ավմաստը ...», - գրում է հայտնի իսպանագետ Իննա Տերտերյանը՝ անդրադառնալով Մարսեի կերպարներին⁸¹:

Ինչպես երիտասարդ լրագրող Միգելը «Լուսնի այս կողմից», Գոյթիսոլոյի «Ձեռքերի ճարակություն» վեպի անարխիստ հերոսները ևս չունեն սկզբունքներ ու համոզմունքներ և նրանց ծրագրած՝ ծեր պատգամավոր Գուարների սպանությունն ընդամենը միապաղաղ կյանքից փրկվելու, ինչ-որ փոփոխություն մտցնելու անհաջող փորձ է: Ֆրանկոյի բռնապետության օրոք ծնված ու մեծացած 18-23 տարեկան երիտասարդներն ու աղջիկները գիտակցում են, որ այնտեղ, որտեղ առկա է «ստորակարգություն», կա նաև «կեղծիք»⁸²:

«Օբյեկտիվ արձակի» սկզբունքները և 1950-ականների Իսպանիայում առկա խիստ գրաքննությունը թույլ են տալիս Գոյթիսոլոյին մեկնաբանել տեղի ունեցածը: Գրողն այստեղ ստանձնել է չեզոք դիտորդի դեր: Ի տարբերություն հեղինակի՝ հերոսուհի Աննան չի թաքցնում իր զգացումներն ու մտքերը: Տեսնելով «խռովարարների» երթի վերջին շարքում ընթացող փոքրամարմին թմբկահարին ու նրա կողքից քայլող, կեղտոտ ու պատառոտված հագուստով դեռատի գնչուհուն, հերոսուհին, կամքից անկախ ուզում միանալ նրանց, ցանկանում գրկել ու համբուրել: Մենդոսայի հետ զրույցում, վերհիշելով անցյալի այս դրվագը, Աննան ասում է. «Պատգամավորին անվանում էին Ֆրանսիսկո Գուարներ, ժամանակի ընթացքում նա ինձ համար դարձավ աշխարհում ամենաատելի խորհրդանիշը»⁸³:

⁸¹ Тергеян И., Испанский роман сегодня, Иностранная литература, 1964, N 8, с. 205

⁸² Goytisolo J., Juegos de manos, Destino, Barcelona, 1954, p. 59.

⁸³ Goytisolo J., Juegos de manos, Destino, Barcelona, 1954, p. 78.

Արդեն հասուն սենյորիտա դարձած Աննայի համար պատգամավոր Գուարներին սպանելը դարձել է կյանքի գերագույն նպատակ: Հերոսուհու համար Գուարներին սպանելը նույնն է, ինչ նրա գաղափարական «հայեցակարգերին» մահացու հարված հասցնելը: Եթե հաշվի առնենք, որ պատգամավորը ներկայացնում է ոչ թե իր, այլ ֆալանգիստների գաղափարախոսությունը, որի հեղինակն էր Պրիմո դե Ռիվերան, ապա հասկանալի է, որ, ի դեմս Ֆրանսիսկո Գուարների, Աննան ուզում է «սպանել» ատելի դարձած բռնապետությունը:

Գոյթիսուլոյի ակնարկներից հասկանալի է դառնում, որ նրա համար ոչ պակաս, իսկ գուցե նաև առավել կարևոր է Աննայի ծնողների պահվածքն ու մտածողությունը: Հերոսուհու հայրն ու մայրն, ովքեր իրենց հացը վաստակում են դառը քրտինքով, երազում են, որ իրենց դուստրը վեր բարձրանա հասարակական աստիճանակարգերով, «մարդ» դառնա: Սա է պատճառը, ինչպես նշում է Աննան, որ ծնողները երբեք առիթը բաց չէին թողնում իշխանությունների հանդեպ իրենց «սերը» ցուցադրել:

Թեպետ թե՛ հերոսուհին, թե՛ հեղինակը ջերմությամբ են խոսում Աննայի ծնողների մասին, նրանց կերպարներն, այնուամենայնիվ, պարադոքսալ են: Կարելի է ասել, որ գրողը նրանց կերտելիս հենվել է Մ.Ունամունոյի գաղափարների վրա, որը մեծ փիլիսոփան ներկայացնում է «Ներքին մարդը» հոդվածում, և համաձայն որի՝ «Փողոցի մարդը, քաղաքացին, քաղաքաբնակը, ընտրողը, կուսակցականը պարզապես քաղաքական գործիչներ են, քաղաքացին, ներքին մարդը, մարդը որպես այդպիսին՝ տիեզերական համապարփակ անհատ է»⁸⁴:

Լինելով հասարակ իսպանացիներ՝ Աննայի ծնողները, հոգու խորքում, անկասկած, ատում են ֆրանկիզմն ու բռնապետությունը, բայց միաժամանակ կուրորեն հավատում են, որ իրենց դուստրը կարող է հաղթահարել հարուստների ու աղքատների միջև առկա սոցիալական պատնեշը: Այս մոտիվում առկա է Գոյթիսուլոյի տխուր հեգնանքը, որը տարածվում է նաև Աննայի կերպարի վրա: Առաջնորդվելով ծնողների խրատներով՝ դեռատի աղջիկը սկզբնական շրջանում, իր առաջին քայլերն անելիս ինքն էլ է հավատում, թե կարող է հաղթահարել այդ պատնեշը և դառնալ բարձրաշխարհիկ հասարակության լիարժեք անդամ: Սակայն այս թյուր կարծիքը շատ

⁸⁴ **Unamuno M. de**, La agonía del cristianismo - Mi religión y otros ensayos breves, Plenitud, Madrid, 1967, p. 299.

արագ հոգս է ցնդում, երբ կիրակնօրյա դպրոցում ընկերանում է Սելեստե անունով մեծահարուստի դստեր հետ: Ընկերուհու տուն կատարած առաջին իսկ այցելությունը ստիպում է Աննային սթափվել՝ հասկանալ, որ ինքն ու Սելեստեն երկու տարբեր աշխարհների ներկայացուցիչներ են: Մեծահարուստի տան շեմից ներս մտնելուց վայրկյաններ անց հերոսուհուն տիրում է թերարժեքության զգացումը. Սելեստեի բոլոր ընկերուհիները՝ մեծահարուստների դուստրերը, կարծես լուռ համաձայնությամբ հայացքները գամում են աղջկա հնաճ ու աղքատիկ զգեստներին: Այս այցելությունից հետո տասնհինգամյա աղջիկը սկսում է հետաքրքրվել հեղափոխական գաղափարներով ու հեղափոխականներով: Նախկինում հեղափոխական էր նաև Աննայի հայրը, սակայն ավելի ուշ, բախվելով պետական բռնապետական պատժիչ մեքենային, շատերի պես ստիպված էր նահանջել ու հրաժարվել իր գաղափարներից, ավելի ճիշտ՝ թաքցնել: Որպես պարտվածության նշան է ընկալվում Աննայի հոր այն տեսակետը, թե յուրաքանչյուր մարդ պետք է ինքը պաշտպանի իրեն, հոգ տանի իր մասին: Հոր այս տեսակետը հակասում է հեղափոխականների մասին հերոսուհու պատկերացումներին, համաձայն որի, հեղափոխականներ են նրանք, ովքեր պատրաստ են սպանել իրենց թշնամիներին: «Կան մարդիկ,- մտածում է Աննան,- ովքեր սպանում են, և մարդիկ, ովքեր թույլ են տալիս, որ իրենց սպանեն»⁸⁵: Այս վերջինների թվին է հերոսուհին դասում նաև հորը: Նրա համար տհաճ է լսել նախկին հեղափոխական հոր խոսքերը:

Ծնողների հանդեպ զայրույթը և հեղափոխականների նկատմամբ մեծ համակրանքը «նյութականանում են» ֆաբրիկայի բանվորուհի դառնալու Աննայի որոշման մեջ. սա մարտահրավեր է՝ նետված «հարմարվող» ընտանիքին ու հասարակությանը: Գոյթիսոլոյի հերոսուհին հեղափոխական է թե՛ գաղափարներով, թե՛ գործերով:

«Ձեռքերի ճարպկություն» վեպի սյուժեում հեղափոխության թեման արտահայտված է դրվագներում, թեև կարևոր դեր է խաղում ստեղծագործության գաղափարական հարթության մեջ: Այս թեման կապված է վեպի մեկ այլ հերոսուհու, Գլորիա Պայեսի հետ, որի սիրած տղան, հեղափոխական Բետանկուրը, նստած է բանտում: Գոյթիսոլոն որպես հեղափոխականներ է ներկայացնում իրենց օրերը պանդոկում անցկացնող

⁸⁵ Goytisolo J., Juegos de manos, Destino, Barcelona, 1954, p. 84.

Սուարեսին, Խերարդոյին ու Պրոլետարին, ում միավորում է ոչ միայն հոգևոր ընդհանրությունն, այլև երեք երիտասարդների ծննդավայրը՝ Կանարյան կղզիները: Նրանք տեղյակ են, որ Աննայի ընկերները՝ Էդուարդո Ուրիբեն, Ռաուլ Ռիվերան, Լուիս Պայեսը, Կորտեսարը և Ագուստին Մենդոսան նախապատրաստում են ահաբեկչական գործողություն, որին սակայն հավանություն չեն տալիս, քանի որ կարծում են, որ դրա համար անհաջող ժամանակ է ընտրված: Միաժամանակ, ծաղրելով հերոսներին, անարխիստ-հեղափոխական Սուարեսը նկատում է. «Կարող էինք նաև հանգիստ նստել տանը: Չեմ կարծում, որ հեղափոխությունը դրանից շատ կորուստներ ունենար»⁸⁶:

Խոսելով Գոյթիսոլոյի այս կերպարների մասին, հարկ է նշել, որ իրականում ոչ թե հեղինակն, այլ հերոսներն են իրենց հեղափոխական համարում, այն դեպքում, երբ Գոյթիսոլոն ծաղրում ու հեզնում է նրանց, պարզորոշ ակնարկելով, որ այս գաղափարազուրկ և ցանկացած հանցավոր արարքի պատրաստ երիտասարդները ոչնչով չեն հիշեցնում իսկական հեղափոխականների, իսկ նրանց ծրագրած ահաբեկչությունն ընդամենը անմիտ արկածախնդրություն է: Ամենևին էլ պատահական չէ, որ վեպի ավարտին տեղի ունեցած ահաբեկչական գործողությունն ավելի շուտ ծաղր է, քանի որ ավարտվում է ոչ թե պատգամավոր Ֆրանսիսկո Գուարների, այլ սպանությունն իրականացնող երիտասարդ Դավթի մահով:

Նշենք, որ «Ձեռքերի ճարպկությունում» ահաբեկչության թեման չի կարևորվում, այն ընդամենը միջոց է, որի օգնությամբ Գոյթիսոլոն կարողանում է բացահայտել հերոսների իրական դեմքը: Ճիշտ է, նրանք մերժում են բռնապետական իշխանությունների վարած քաղաքականությունը, բայց չունեն սեփական գաղափարներ, հանուն որոնց կցանկանային պայքարել: Գրողն անուղղակիորեն ցույց է տալիս, որ երկրում պայքար է ընթանում. անօրինական զենք կրելու մեղադրանքով ձերբակալում են ոսանողների, սպասվում է անարխիստների դատավարություն, թերթերը գրում են «հեղափոխական խռովությունների» մասին և այլն: Սակայն այս ամենը որևէ կերպ չի առնչվում Գոյթիսոլոյի հերոսների հետ. ավելին, նրանց Իսպանիայում տեղի ունեցող գործընթացները չեն հետաքրքրում: Հարուստ ընտանիքներից սերված այս

⁸⁶ **Goytisolo J.**, Juegos de manos, Destino, Barcelona, 1954, p. 98.

երիտասարդները չեն ցանկանում ո՛չ աշխատել, ո՛չ սովորել և ոչ էլ պայքարել: Այս ֆոնի վրա ծեր պատգամավորների սպանության պատմությունը նրանց կողմից դիտվում է լոկ որպես կյանքի միապաղաղ ընթացքը փոխելու հնարավորություն: «Ես ինձ մեռած եմ զգում», - ասում է վեպի գլխավոր հերոսներից մեկը՝ նկարիչ Ագուստին Մենդոսան⁸⁷: Նա միայնակ չէ իր այդ խոստովանության մեջ, նույնն իրենց մասին կարող են ասել նաև նրա ընկերները:

Ագուստինի կյանքում ճակատագրական է, երբ մահանում է Մենդոսաների ավագ որդին, ինչը պատճառ է դառնում, որ ծնողները նրա հետ կապվեն հիվանդագին սիրով: Ծնողների համար Ագուստինի հանդեպ սերն այն միակ հզոր զգացմունքն է, որն իմաստավորում է նրանց կյանքը: Նրանք որդուն ընկալում էին որպես կատարելություն, «դողում» նրա վրա, ոչինչ չէին մերժում: Ծնողներից ամեն մեկն իր ձևով էր պատկերացնում որդու ապագան. հայրը երազում էր, որ Ագուստին Մենդոսան դառնա նկարիչ, իսկ մայրը՝ մեծ դերասան:

Սակայն Ագուստինը մեկընդմիջտ լքում է հայրական տունը, մեկնում նախ Փարիզ, իսկ ավելի ուշ՝ բնակություն հաստատում Մադրիդում: Այդ ընթացքում նա ուժերը փորձում է թե՛ նկարչության, թե՛ թատերական բնագավառում, սակայն որևէ նկատելի հաջողության չի հասնում և արդյունքում կորցնում է իր արտակարգ ընդունակությունների հանդեպ հավատը: Տարիների նրա միակ ձեռքբերումը, թերևս, անսահմանափակ ազատությունն է, ինչը, սակայն անարժեք է, քանի որ ազատությունից օգտվում է միմիայն խմիչքի ու մարմնավաճառ կանանց ընտրության հարցում:

«Ձեռքերի ճարպկություն» վեպում չկա ընդգծված գլխավոր հերոս: Գոյթիսոլոն հավասարության նշան է դնում ուսանողների կերպաների միջև, ովքեր նման են իրար թե՛ կենցաղով ու աշխարհընկալումամբ, թե՛ միմյանց ու հասարակության հանդեպ ատելությամբ: Բայց վեպի միակ «շոշափելի մոտիվը»՝ պատգամավոր Գուարներին սպանելու փորձը, ինքնըստիքյան առաջին պլան է մղում Մենդոսային ու նրա ընկերոջը, Դավթին, ում էլ վեպի մյուս կերպարների հյուսած դավերի շնորհիվ, կեղծ վիճակահանությամբ բաժին է ընկնում սպանությունն ի կատար ածելու գործը:

⁸⁷ Goytisolo J., Juegos de manos, Destino, Barcelona, 1954, p. 139.

Ինչպես վեպի մյուս երիտասարդ հերոսները, Դավիթը ևս օժտված է բնածին տաղանդով. դպրոցում նա եղել է լավագույն աշակերտը, բոլոր ուսուցիչների սիրելին, գովասանքի գլխավոր առարկան: Դափնեպսակը, որն ուսուցիչները շնորհել էին հերոսին, թույլ չտվեց, որպեսզի նա մեծանա որպես մտավոր ներուժով ու ֆիզիկակապես ուժեղ լիարժեք մարդ: Թույլ, ընկերներից ու հասարակությունից մեկուսացած Դավիթը միայն Ագուստին Մենդոսայի հետ ծանոթանալուց հետո կարողացավ հաղթահարել «հիվանդագին» թուլությունն ու կամազրկությունը:

Գոյթիսոլոյի հերոսների անցյալի պատմությունների մեջ ուրվագծվելով, ավելի ուշ վեպի գլխավոր գաղափար է դառնում հեղինակի համոզմունքը, որ արատավոր հասարակությունն ու ընտանիքը կործանում են երիտասարդ անհատին, խեղում կյանքը, կասեցնում բնականոն զարգացումը, գուցե նաև սպանում ապագա հանճարին:

Դժվար չէ տեսնել, որ «Ձեռքերի ճարակություն» վեպի հերոս Դավթի կերպարը մասամբ ինքնակենսագրական է: Ինչպես Գոյթիսոլոյի, այնպես էլ Դավթի հայրական պապն Անտիլյան կղզիներում մեծ ունեցվածք ձեռք բերելուց հետո վերադառնում է Իսպանիա, բնակություն հաստատում Բարսելոնում ու ընտանիքի հետ ապրում ապահով կյանքով Կուբայում գնած շաքարի գործարանից ստացվող մեծ եկամուտի շնորհիվ:

Այս առումով նման է ոչ միայն Գոյթիսոլոյի ու իր հերոսի, այլև նրանց ընտանիքների ճակատագրերը: Պապերի մահից հետո նրանց ընտանիքները սնանկանում են, քանի որ ո՛չ Գոյթիսոլոյի, և ո՛չ էլ Դավթի հայրերը չունեն իրենց հայրերին բնորոշ գործարար օրհուր:

Ծեր հերոսուհու՝ դոնիա Լուսիայի ճղճիմ ու ձանձրալի առօրյան ներկայացնելու նպատակով Գոյթիսոլոն պատմում է այն մասին, որ կենցաղային ճահճից ազատվելու, կյանքի միապաղաղ ընթացքը փոխելու նպատակով, մի անգամ դոնիա Լուսիան ծայրահեղ քայլի է դիմում ու վանականներին լուծողական պարունակող կոնֆետներ է փոխանցում և անհամբերությամբ սպասում դրանց ազդեցությանը⁸⁸:

Թերևս հեղինակի հետ ունեցած նմանությունն է պատճառը, որ Դավիթը դրական հատկանիշներով առանձնանում է վեպի մյուս կերպարներից՝ նա բարի է, ազնիվ ու մեծահոգի, առաջնորդվում է ոչ թե ատելությամբ, ինչպես ընկերներն, այլ սիրով: Նա

⁸⁸ Goytisolo J., Juegos de manos, Destino, Barcelona, 1954, p. 170.

հասկանում է, որ պատգամավորի վրա կրակողին որոշելու համար անցկացված վիճակահանությունը կեղծված է՝ ընկերներն ի սկզբանե էին որոշել, որ կրակողը ինքն է լինելու, սակայն որևէ կերպ չի արտահայտում դժգոհությունը, նույնիսկ ցույց չի տալիս, որ տեղյակ է նրանց խարդավանքներին:

Մարդասեր Դավիթը անկարող է մարդ սպանել: Գալով Ֆրանսիսկո Գուարների տուն՝ նա անհրաժեշտ պահին թուլանում է ու չի կարողանում սեղմել ատրճանակի ձգանը: Շուրջ կես ժամ Գուարների տանը մնալուց և տանտիրոջ օգնությունը ստանալուց հետո Դավիթը դուրս է գալիս տանից՝ թողնելով պայուսակը⁸⁹:

Վեպի հերոսները տարբեր կերպ են արձագանքում օպերացիայի տապալմանը: Նրանց մեծ մասը վախեցած է:

«Ձեռքերի ճարակություն» վեպի վերջին հատվածը նկատելիորեն տարբերվում է նախորդից: Այստեղ Գոյթիսոլոն, մասամբ հրաժարվելով «օբյեկտիվ արձակի» ոճից, մեկնաբանում է առաջին պլան մղված հերոսների՝ Ագուստինի և Դավթի խոհերն ու ծանր ապրումները: Դավիթը կռահում է, որ պատգամավորը չի հայտնի ոստիկանություն: Այս ծեր մարդը հարցին մոտենում է այնպես, ինչպես Աննան՝ կատարվածը դիտելով որպես մանկամտություն: Բայց դա հերոսի համար սփոփանք չէ: Նա ծախողումը դիտարկում է իր կարճատև կյանքում տեղի ունեցած իրադարձությունների համատեքստում և եզրակացնում, որ ինքն անուղղելի վախկոտ է: Դավթի գիտակցության մեջ այս դեպքը նույնացվում է անցյալի սիրո պատմության հետ, երբ ինքը չհամարձակվեց համբուրել սիրած աղջկան՝ Խուանային: Սերն ու ատելությունը հերոսը դիտարկում է նույն հարթության վրա՝ երկու դեպքում էլ նրան պակասում է վճռականությունը:

Գոյթիսոլոն ընդհանրացնում է Դավթի հետ կատարվածը. ըստ հերոսի՝ աշխարհը լի է իր պես անվճռական ու վախկոտ մարդկանցով, ովքեր, սակայն, հմտորեն թաքցնում են իրենց թերթությունները շրջապատից. և մի հատկանիշ, որ չունի ինքը: Այլ կերպ ասած՝ հերոսի հոգեկան ծանր ապրումների պատճառը ոչ թե սեփական վախկոտության բացահայտման փաստն է (նա վաղուց է դա հասկացել), այլ այն գիտակցության, որ բոլորն այժմ գիտեն այդ մասին:

⁸⁹ Goytisolo J., *Juegos de manos*, Destino, Barcelona, 1954, p. 199.

Դավիթը կարծես կանխագգում է իր մահը: Մենակ վերադառնալով տուն՝ նա անմիջապես մտնում է անկողին ու սպասում, թե երբ է գալու իր վերջը: Երբ Դավթին սպանելու մտադրությամբ գալիս է Ագուստին Մենդոսան, Դավիթը մղձավանջային երազների մեջ էր՝ իբր ընկել է խոր ջրհորի մեջ և ոչ մի կերպ չի կարողանում դուրս գալ:

«Ձեռքերի ճարակություն» վեպում այս ջրհորը այլաբանական իմաստ ունի, և խորհրդանիշն է իսպանական հասարակության, որը ջրապտույտի մեջ նետելով մատաղ սերնդին, սպանում է սերը, տաղանդը, վերածում կենդանի դիակի: Հիրավի Դավթի մեջ ամբողջապես մեռնում է կյանքի հանդեպ սերը և միայն սեփական մահվան մեջ է տեսնում ստեղծված իրավիճակից դուրս գալու ելքը: Սա է պատճառը, որ տեսնելով Մենդոսայի՝ իրեն ուղղված ատրճանակը, նա որևէ դիմադրություն ցույց չի տալիս: Նա այս պահին ընդամենը մեկ խնդիր ունի՝ թեկուզ և վերջին անգամ, հաղթահարել վախը, չընկրկել մահվան սպառնալիքի առջև:

Վեպի այս նախավերջին տեսարանը հակասական է, մի կողմում Դավթի լիովին տրամաբանական պահվածքը, մյուս կողմից՝ Մենդոսայի անտրամաբանական գործողությունները, որոնք ակնհայտորեն հասցված են գրոտեսկի: Եվ պատճառն այստեղ ամենևին էլ այն չէ, որ Դավթի սպանությունն անիմաստ է, քանի որ պատգամավոր Գուարները այդպես էլ ոստիկանություն չի դիմում ու ընկերներին որևէ վտանգ չի սպառնում: Ճիշտ է, Դավթին սպանելու պահին Մենդոսան դեռ չգիտեր այդ մասին, սակայն նրա արարքը վերլուծության կարիք ունի:

Առաջին հայացքից թվում է, թե Աննան առնվազն Մենդոսայի առումով սխալվել է՝ ընկերոջը համարելով մանկամիտ երեխա: Դավթի սպանության դրվագում նա ընկալվում է ոչ միայն որպես հասուն տղամարդ, այլև սառնասիրտ մարդասպան: Սպանությունից հետո նա իր հետ Դավթի տուն եկած Պայեսին բացատրում է, թե ինչու գնաց այդ քայլին: Ըստ նրա, վտանգավոր են միայն կենդանի մարդիկ, իսկ հանգուցյալներն արդեն «սարսափելի» չեն, քանի որ չեն կարող որևէ բան պատմել, որևէ մեկին մատնել⁹⁰:

⁹⁰ Goytisolo J., Juegos de manos, Destino, Barcelona, 1954, p. 221.

Մինչև այս պահը հերոսի գործողությունները տրամաբանական են: Նա սառնասրտորեն սենյակի պահարաններից դուրս է քաշում հանգուցյալ ընկերոջ իրերն ու հագուստները, դրանք դես ու դեն է նետում՝ ստեղծելով պատրանք, թե սպանության դրդապատճառը կողոպուտն է: Այդ նույն նպատակով Ագուստինը Լուիս Պայեսին հրամայում է ծեծել, մարմնական վնասվածքներ հասցնել հանգուցյալին, ինչն, ըստ նրա, պետք է «հաստատի», որ կողոպտիչների ու տանտիրոջ միջև կենաց-մահու պայքար է ծավալվել:

Թվում է, թե Ագուստին Մենդոսայի բոլոր քայլերը ճշգրտորեն ծրագրված են և դրանց իրականացմանը ոչինչ չի կարող խոչընդոտել: Մարդասպանը ձեռք է բերել կեղծ փաստաթղթեր, որոնց օգնությամբ անարգել պետք է հատի Պորտուգալիայի սահմանը և խուսափի պատասխանատվությունից: Սակայն վեպի նախավերջին դրվագի վերջին հատվածում հերոսի պահվածքը հուշում է, որ իրադարձություններն այլ կերպ են զարգանալու, քանի որ մարդասպանի սառնասրտությունը ձևական է, ցուցադրական. իրականում նա ծանր ապրումներ ունի և կյանքից հիասթափված է:

Դրա վառ ապացույցն է և այն, որ սպանությունից հետո Մենդոսան չի շտապում հեռանալ զոհի տանից: Տանտիրուհին, դոնիա Ռաբելը, ընդունված կարգի համաձայն, իր կենվորին, Դավթին ընթրիք է բերում: Մենդոսան համոզում է վերջինիս, թե ընկերը քնած է, հետո կուտի: Իսկ երբ կինը հեռանում է, առանց այլևայլի նստում է սեփական արյան լճի մեջ ընկած Դավթի կողքին ու ախորժակով ուտում վերջինիս ընթրիքը, ցինիկաբար ասելով. «Կյանքումս նման համեղ կերակուր չեմ կերել: Դավիթը կարողանում էր կյանքը լավ դասավորել»⁹¹:

Իրականում Մենդոսայի մտքերը կենտրոնացած են ոչ թե ընթրիքի, այլ կատարած ոճրագործության վրա: Միայն հիմա է մարդասպանը փորձում հասկանալ, թե ինչու սպանեց ընկերոջը: Այս հարցի պատասխանը թաքնված է անցյալում, որը վեպում բացահայտվում է մասամբ Դավթի, մասամբ Մենդոսայի հուշերում: Սպանվածի կողքին ընթրող Մենդոսան հանկարծ պարզորոշ գիտակցում է, որ ողջ կյանքում հակակրանք է զգացել ընկերոջ հանդեպ, ու մշտապես նրան սպանելու ցանկություն է ունեցել: Ավելին, վերլուծելով վերջին ամիսների ու շաբաթների իր քայլերը, նա ևս մեկ բացահայտում է

⁹¹ Goytisolo J., Juegos de manos, Destino, Barcelona, 1954, p. 227.

կատարում՝ ստանձնելով Աննայի ծրագրի կազմակերպումն, այդ պահից սկսած արդեն իսկ ծրագրել է ահաբեկչության իրականացումը վերագրել Դավթին ու սպանել նրան:

Դավթի ու Մենդոսայի խոհերն ու գործողությունները վերլուծության ենթարկելով՝ Գոյթիսուլոն ցույց է տալիս երկու ընկերների հոգևոր աշխարհների միջև առկա էական հակասությունը: Դավիթը ողջ կյանքում առաջնորդվել է անարձագանք սիրով, իսկ Ագուստինն՝ ատելությամբ: Մենդոսային գրավում, նրան դեպի Դավիթն է ձգում ընկերոջ բարությունն ու մարդասիրությունը, որը միաժամանակ առաջ էր բերում նրա նախանձն ու ատելությունը: Ֆիզիկապես ուժեղ, համարձակ ու վճռական Մենդոսայի համար ծանր էր տեսնել ու գիտակցել, որ թույլ ու վախկոտ Դավիթը հոգում ունի մեծ, անսահման բարություն: Ագուստինի նախանձն առաջացնում է ընկերոջը պատժելու, ոչնչացնելու ցանկություն: Թերևս, սա է պատճառը, որ ժամանակին նա նենգաբար գայթակղում ու Դավթից խլում է նրա սիրած աղջկան, Խուանային, ում հանդեպ ոչ մի զգացմունք էլ չուներ:

Ինչպես Դավթի, այնպես էլ Ագուստին Մենդոսայի գիտակցության մեջ նույնանում են սերն ու մահը՝ սկզբում Ագուստինը «սպանում» է ընկերոջ հոգին, նրա սերը, իսկ հետո՝ զրկում կյանքից:

Հետևելով Ագուստին Մենդոսայի մտքերի ընթացքին՝ կարելի է եզրահանգել. նա ողջ կյանքում ձգտում էր նմանվել Դավթին, առաջնորդվել սիրով, սակայն, երբ դա նրան չի հաջողվում, ընթանում է տրամագծորեն հակառակ ուղղությամբ՝ ձգտելով Դավթի մեջ արթնացնել ատելություն իր ու աշխարհի հանդեպ:

Այժմ ծանր ու անիմաստ ոճրագործությունը կատարելուց հետո Մենդոսայի գիտակցության մեջ ծնվում է առավել մեծ ու էական բացահայտումը. Դավիթը նրա երկրորդ «եսն» էր, այն միակ լուսավոր կետը, որ եղել է նրա կյանքում: Կյանքի դժվարություններին դիմակայելու խնդրում օգնելով Դավթին՝ Մենդոսան, ըստ էության, օգնում էր իրեն, քանի որ այս օգնությունը միակ քայլն էր, որ իմաստավորում էր կյանքը, մեղմացնում գիտակցության մեջ արմատավորված անիմաստության զգացումը:

Առաջնորդվելով «օբյեկտիվ արձակի» ոճի սկզբունքներով՝ Գոյթիսուլոն «Ձեռքերի ճարպկություն» վեպում ուղղակիորեն նման վերլուծություն չի կատարում, բայց

ներկայացնում է հերոսների մասին անհրաժեշտ տեղեկություններ, որոնց հիման վրա ընթերցողն ինքը կարող է կատարել այդ վերլուծությունը: Հեղինակի միտքը բացահայտվում է վերջին դրվագում Մենդոսայի խոստովանության մեջ. «Օ, Դավիթ, Դավիթ,- ասում է նա, ինքն իրեն,- ես քեզ սպանեցի, սակայն չգիտեի, որ միաժամանակ սպանում եմ ինձ»:

Գոյթիսոլոն համոզիչ ձևով ցույց է տալիս, որ Մենդոսայի խոսքերը չափազանցված չեն: Կորցնելով Դավթին, նա կորցնում է վերջին կապը աշխարհի ու հասարակության հետ, կյանքի իմաստն ու ապրելու ցանկությունը: Այժմ արդեն անցյալը Մենդոսային պատկերվում է որպես սպանություն կատարելու անզուսպ ցանկության բռնկումների անվերջ շղթա, որը նա, ի վերջո, իրականացնում է ու ամբողջապես դատարկվում: Հերոսին տիրում է խոր անտարբերությունը սեփական անձի ու ճակատագրի հանդեպ: Նա այլևս փախչելու, պատժից խուսափելու ցանկություն չունի, քանի որ չունի ապրելու ցանկություն և, դուրս գալով Դավթի տանից, ոչ թե հեռանում է դեպքի վայրից, այլ, նստելով խորտկարանում, սպասում է դատավճռի: Այս պահին նա շատ նման է Դավթին, քանի որ ընդամենը մեկ ցանկություն ունի՝ մեռնել: Եվ երբ խորտկարանի հաճախորդներից մեկը մոտենում է նրան ու պատմում, որ դիմացի շենքում մի ուսանող են սպանել, Ազուատին Մենդոսան ընդգծված հանգստությամբ ու անտարբերությամբ ասում է. «Այո: Ես եմ նրան սպանել»,- և անձանոթին ցույց է տալիս այն ատրճանակը, որով սպանել էր ընկերոջը⁹²:

«Ձեռքերի ճարակություն» վեպի այս գլխավոր ու թերևս միակ մոտիվը ցույց է տալիս, որ այն պետք է դասել ոչ թե «հեղափոխական», այլ «հոգեբանական» վեպերի շարքին: Հեղինակն ամենևին չի կարևորում հերոսների հեղափոխական (եթե կարելի է այդպես անվանել) գործունեությունը, բայց հուշում է, որ արատավոր հասարակության մեջ մեծացած իսպանացի երիտասարդները զուրկ են հոգևոր բարձր, վեհ հատկանիշներից, գաղափարապես սնանկ են և այդ իսկ պատճառով չեն կարող երկիրը դուրս բերել ներկայիս ծանր վիճակից:

Դրանում համոզված է ոչ միայն հեղինակն, այլև հենց իրենք, հերոսները՝ մասնավորապես Ռաուլ Ռիվերան, ով գիտակցելով, որ իրենք ոչ թե հեղափոխա-

⁹² Goytisolo J., Juegos de manos, Destino, Barcelona, 1954, p. 243.

կաններ, այլ «հանցագործներ են», և չունենալով գաղափարական կայուն սկզբունքներ՝ «տրոհվեցին» առաջին իսկ հարվածից:

Այս տեսակետի համոզիչ ապացույցն են նույն Ռիվերայի ու նրա մյուս ընկերների կերպարները: Կանարյան կղզիներից Մադրիդ եկած Ռաուլ Ռիվերան երազում էր ուսում ստանալ: Բայց արագորեն նրան կլանում է մայրաքաղաքի ճահիճը, և նա օրն ի բուն խմում է ու զբաղվում անառակությամբ: Մադրիդ գալու նպատակի մասին հերոսը հիշում է միայն այն պահերին, երբ ստանում է ուսման ու այստեղ ապրելու ծախսերը հոգալու նպատակով ծնողների ուղարկած գումարը: Այդ նույն պահերին էլ նրան տանջում է խղճի խայթը, քանի որ մսխում է փողը, ոչինչ չսովորելով ու գիտակցելով, որ դարձել է ծնողների «դժբախտությունը»: Ծնողներին հղած յուրաքանչյուր նամակի վերջում նա ազնվորեն ստորագրում է. «Ձեր դժբախտություն»:

Այս ամենով հանդերձ, սեփական կենցաղի ճղճիմությունն ու դատարկությունը գիտակցող Ռաուլ Ռիվերան չի ցանկանում և չի կարող փոխել իր կյանքի ընթացքը: Չնայած բոլոր ընկերներից նա ֆիզիկապես ուժեղ է, սակայն, ինչպես և Ագուստին Մենդոսան, հոգեպես սնանկ է:

Ինչպես Դավիթ-Մենդոսա, այնպես էլ Ռաուլ Ռիվերա-Խայմե Բետանկուր զույգին ներկայացնելիս, Գոյթիսուլոն միմյանց է հակադրում անհատի ֆիզիկական ու հոգևոր ուժը: Բետանկուրը, Ռիվերայի պես, Մադրիդ է եկել Կանարյան կղզիների միևնույն քաղաքից: Ռիվերայի վկայությամբ Խայմեն դարոցում շատ լավ էր սովորում, կիրթ ու խելացի տղա էր, բայց թույլ ու վախկոտ:

Դժվար չէ նկատել, որ իր այս հատկանիշներով Խայմե Բետանկուրը նման է Դավթին: Ռաուլը, ում համար կյանքում ամենակարևորն ու էականը ֆիզիկական ուժն է, ոչ մի կերպ չի կարողանում հասկանալ, թե ինչպես է Խայմեն դարձել հեղափոխական, ինչպես է «թույլ» ու «վախկոտ» ընկերը համաձայնել դեմ գնալ իսպանական բռնապետական կարգերին, կատարել քայլեր, որոնք ինքը երբեք համարձակություն չէր ունենա կատարելու: Արձանագրելով այս փաստը, Ռաուլ Ռիվերան ու նրա ընկերները ստիպված են խոստովանել, որ իրենք՝ «ուժեղ» երիտասարդները, ժամանակին ստեղծեցին «Աթթիկա» հեղափոխական-

անարխիստական միությունը, նպատակ հետապնդելով պայքարել բռնապետության դեմ, սակայն նրանց ծրագրերը այդպես էլ գործի չվերածվեցին:

Ծաղրելով ու հեգնելով «ուժեղ» հերոսներին, Գոյթիսուլոն ցույց է տալիս, որ իրականում նրանք եսամոլ, փոքրոգի ու վախկոտ անձինք են, և պատահական չէ, որ առավել համարձակ ու վճռական են ոչ թե նրանք, թվացյալ ուժեղները, այլ ֆիզիկապես թույլ հերոսները՝ Խայմե Բետանկուրը, որը նստած է բանտում, և Դավիթը, որը զոհվում է վեպի վերջում: Այս կերպ Գոյթիսուլոն ցույց է տալիս, որ կարևորը ոչ թե անհատի ֆիզիկական, այլ գաղափարների վրա հիմնված հոգևոր ուժն է, ինչից զուրկ են Մենդոսան ու Ռիվերան:

«Ձեռքերի ճարպկություն» վեպում Գոյթիսուլոն կարևորում է ոչ միայն անհատի հոգևոր ուժն, այլև այն դերը, որն իսպանական ընտանիքը խաղում է մատաղ սերնդի դաստիարակության գործում: Պատանի հերոսների՝ Լուիս ու Գլորիա Պայեսների, կերպարների օգնությամբ հեղինակը պարզորոշ ցույց է տալիս, որ երեսպաշտ, բռնապետության չգրված արատավոր օրենքների հետ համակերպվող ստորաքարշ անձինք չեն կարող վայելել իրենց զավակների սերն ու հարգանքը, անձնական օրինակով ուղեցույց հանդիսանալ նրանց անձնական կյանքում:

Պատմելով երիտասարդ հերոսների մասին՝ Գոյթիսուլոն անուղղակիորեն հուշում է, որ Իսպանիան ապագա չունի, քանի որ հենց այդ երիտասարդները պետք է տարիներ անց տեր կանգնեն իրենց երկրին: Չնայած նա չի ծավալվում ու պատկերում ժամանակակից Իսպանիան և ուշադրությունը սևեռում է կերպաների վրա, բայց նրա հպանցիկ անդրադարձից էլ պարզ է դառնում, որ երկրի ներկայիս իշխանությունները մինչև ուղն ու ծուծը արատավորված են ու երկիրը տանում են կործանման:

Ամփոփելով գրողի առաջին հաստատուն քայլերը գրական ասպարեզում, ինչպես նաև երկրում ստեղծված քաղաքական, բարոյահոգեբանական, մշակութային իրավիճակը, կարելի է փաստել հետևյալը. Գոյթիսուլոյն և նրա սերնդակիցները ստիպված էին փնտրել դեպի ճշմարտություն տանող ուղին՝ անցնելով բազմաթիվ արգելքների և խոչընդոտների միջով: Քանի որ գրաքննության այդ դաժան պայմաններում ուղիղ կերպով ճշմարտությունն ասելն անհնարին էր, նրանք ընտրեցին այլ ճանապարհ՝ անկողմնապահ վկայության ճանապարհը՝ սահմանափակվելով սոսկ փաստերի արձա-

նագրությամբ և զերծ մնալով դրանց գնահատականից: Այդպես ստեղծված «օբյեկտիվ արձակը»՝ կոնկրետ սոցիալ-քաղաքական իրավիճակի ծնունդը, որի առաջին և սկզբունքային հետևորդներից մեկը Խուան Գոյթիսոլոն էր: Գրողի տեսական և հրապարակախոսական գործերի առաջին ժողովածուն՝ «Վեպի խնդիրները», դարձավ «օբյեկտիվ արձակի» հռչակագիրը, որի առանցքային միտքն այն էր, որ տվյալ ժամանակաշրջանի իրականությունն այնպիսին էր, որ դրա օբյեկտիվ պատկերումը հավասարազոր էր բողոքի արտահայտման: Այս շարադրաոճի գրողների գեղարվեստական շարադրանքի սկզբունքներից էին հեղինակի ապամանկավորումը վեպում, «թաքնված տեսախցիկի» տեխնիկայի կիրառումը, հերոսների ընդգծված անկախությունը հեղինակի կամքից, իսպանական իրականության արձանագրային վերարտադրումը:

Այսպիսով՝ արդեն ստեղծագործական վաղ շրջանում Խուան Գոյթիսոլոն կարողացավ առաջ քաշել հրատապ ու լուրջ հարցեր՝ ներկայացնելով դրանք «օբյեկտիվ», բայց յուրատիպ կերպով: Դա լուրջ հայտ էր իսպանական գրականություն մուտք գործող երիտասարդ և տաղանդաշատ գրողի կողմից, որը մեծ դեր կխաղա իսպանական վեպի հետագա զարգացման գործընթացում:

ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ

ԽՈՒԱՆ ԳՈՅԹԻՍՈԼՈՅԻ ՀԱՍՈՒՆ ՇՐՋԱՆԻ ՎԵՊԵՐԸ ԵՎ ՆՈՐ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ-ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ՍԿՁԲՈՒՆՔՆԵՐԻ ՁԵՎԱՎՈՐՈՒՄԸ

Հասուն շրջանի լավագույն գործերից մեկը՝ «Թախիծ դրախտում» վեպն է, ուր իր արտացոլումն է գտել անցյալի դասերի վերախմաստավորումը: «Գրողը չէ, որ պետք է փոխի հասարակությունը,- ասում է Գոյթիսոլոն հարցազրույցներից մեկում,- բայց նրա պարտքն է բացել այդ հասարակության աչքերը: Այժմ նրա աչքերը կեղծիքից կուրացել են: Յուրաքանչյուր գրող մի երկրում, որտեղ մարդու կերպարը կեղծված է, ինչպես կեղծ մետաղադրամը, եթե նա ունի պատասխանատվության զգացում, անհրաժեշտություն է զգում պատկերել իրականությունը, որպեսզի վերականգնի ճշմարտությունը»⁹³:

Այս գլխում վերլուծում ենք հեղինակի գրական-գեղագիտական համակարգի ներսում տեղի ունեցող շեշտափոխությունների պատճառները և էությունը՝ կապված երկրում տեղի ունեցող որոշ փոփոխությունների և խոսքի ազատության բացակայության հետ: Փորձում ենք ցույց տալ, թե ինչու էին Գոյթիսոլոյի համար արդեն նեղ դարձել «օբյեկտիվ արձակի» սահմանները, թե ինչ նոր գրական-գեղարվեստական հնարներ և մեթոդներ էր փորձում կիրառել արդի խնդիրներն արձարծելու համար:

Ստեղծագործելով «օբյեկտիվ արձակի» ոճով՝ Գոյթիսոլոն մշտապես ձգտում է չշեղվել իրականությունից, չնենգափոխել ճշմարտությունը: «Ձեռքերի ճարակություն» վեպը բոլոր դրական կողմերով հանդերձ, ունի մի էական թերություն: Ճշմարտացիորեն պատկերելով իսպանական իրականության կոնկրետ ժամանակահատվածը, 1950-ականների սկիզբը և հնարավորություն տալով տեսնելու իսպանական ընտանիքի ու հասարակության արատավոր բարքերն ու կենցաղը՝ Գոյթիսոլոյի առաջին վեպում բացակայում է Իսպանիայի անցյալը: Եվ թերևս սա է պատճառը, որ արդեն երկրորդ՝

⁹³ Nora E. G. de, La novela española contemporánea, T. II, Gredos, Madrid, 1962, p. 99.

«Թախիժ դրախտում» վեպում, Գոյթիսոլոն անդրադառնում է XX դարի Իսպանիայի պատմության «ամենասև» էջին, 1936-1939 թվականների. քաղաքացիական պատերազմին, որտեղ էլ, ըստ նրա, պետք է փնտրել 1950-60-ականների իսպանական հասարակության արատավոր արմատները:

Ներկան ու ապագան անցյալի միջոցով իմաստավորելը բնորոշ է ոչ միայն Գոյթիսոլոյին, այլև իր ժամանակի իսպանացի գրողներից շատերին: Գրողի համար անցյալի անդրադարձներն անհրաժեշտ էին ոչ միայն 1936-1939 թվականներին տեղի ունեցածը իմաստավորելու և ճիշտ գնահատական տալու, այլև ներկայում կողմնորոշվելու համար:

Այդ տարիներին Իսպանիայում տեղի ունեցած քաղաքացիական պատերազմի մասին ընթերցողները տեղյակ են ոչ թե իսպանական գրականությունից, այլ մի խումբ այլազգի գրողներից՝ առաջին հերթին Էռնեստ Հեմինգուեյից, Անտուան դե Սենտ-Էկզյուպերիից, Ժորժ Բերնանոսից, Լյուդվիգ Ռեյնից, Իյա Էրենբուրգից և ուրիշներից:

Քաղաքացիական պատերազմի մասին Իսպանիայում գրում էին դեռևս պատերազմի տարիներին: Այս թեմային են նվիրված Ռոման Սենդերի «Հակագրոհ» (1937-1938) և Արթուրո Բարեայի «Խիզախություն և վախ» (1939թ.) վեպերը: Այս թեմային անդրադարձել են նաև ֆրանկիստ գրողները՝ Ս.Բենիտես դե Կաստրոն «Գրավված է վեցերորդ կիլոմետրը» (1939թ.) և Ռ.Գարսիա Սերանոն «Էուխենիո կամ գարնան հոչակում» (1938թ.) վեպերում:

Քաղաքացիական պատերազմի մասին այդ տարիներին և դրանից հետո գրում էին նաև Իսպանիայից արտագաղթած արձակագիրները: Դրանցից առավել հայտնի են Մ.Աուբայի «Մոզական լաբիրինթոս» (1943-1968թթ.) բազմահատոր ժողովածուն, Ա. Բարեայի «Այսպես կոփվեց խոռվարարը» (1951թ.) եռագրությունը, Ս. Արկոնադոյի «Տախո գետը» (1938թ.) և մի շարք այլ վեպեր, որոնք հրապարակվում են արտերկրում և նույնիսկ պատերազմից հետո՝ 30 տարի անց, արգելված էին Իսպանիայում⁹⁴:

Իսպանիայում արգելված էին նաև քաղաքացիական պատերազմին նվիրված Է. Է.Մ.Ռեմարկի, Է.Հեմինգուեյի, Ռ.Օլդինգտոնի և այլոց վեպերը, որոնք էապես հակասում էին պատերազմի մասին ֆրանկիստների մեկնաբանություններին: Երկրի

⁹⁴ **Montes M.J.**, La guerra española en la creación literaria (ensayo bibliográfico), Universidad de Madrid, Madrid, 1970, p. 17.

ներսում հրապարակվում ու գովաբանվում են իշխանամետ գրողների ստեղծագործությունները, որոնցում, ըստ այս ժամանակի քննադատների, «դեն էր նետված եվրոպական պատերազմական վեպի հիստորիկությունը և այն փոխարինված էր ոգու առավել ազնվաբարո վիճակով, հավատով ու խանդավառությամբ»⁹⁵: Հասկանալի է, որ սա «հաղթողների»՝ ֆրանկիստների գրականությունն էր, որը ոչ մի կապ չունեի իրականության հետ, և գեղարվեստական մեծ արժեք չէր ներկայացնում:

Քաղաքացիական պատերազմի մասին առավել օբյեկտիվ պատկերացում են տալիս Խոսե Մարիա Խիրոնելիայի ստեղծագործությունը, որտեղ հեղինակը, իր իսկ խոսքով, իր առջև խնդիր էր դրել հակադրվել նույն պատերազմին անդրադարձած եվրոպացի արձակագիրներին⁹⁶: Խիրոնելիայի հայտնի գործերից են «Նոճինե-րը հավատում են Աստծուն» (1952թ.) և «Մեկ միլիոն սպանվածներ» (1961թ.) վեպերը: Երկրորդ ստեղծագործությունն ամբողջապես նվիրված է քաղաքացիական պատերազմին:

Ավելի ուշ քննադատները միահամուռ նշում են, որ Խիրոնելիայի «Մեկ միլիոն սպանվածները» շատ անսովոր էր 1960-ականների իսպանական վեպի համար, քանի որ պատերազմի մասին պատմողը ամեն կերպ ձգտում է լինել անկողմնակալ⁹⁷: Եթե, ըստ Խիրոնելիայի, վեպի հիմքում ընկած է Տոլստոյի «բարոյախոսությունը», ապա իսպանացի քննադատ Խոսե Լուիս Պոնսե դե Լեոնը «Իսպանական քաղաքացիական պատերազմն ու Տոլստոյի մոդելը» հողվածում ցույց է տալիս, որ «Միլիոն սպանվածները» սյուժետային հյուսվածքով առավել մոտ է Մ.Շոլոխովի «Խաղաղ Դոնին», չնայած զիջում է գեղարվեստական արժանիքներով⁹⁸:

Վեպի լույս ընծայմանը նպաստեց և այն, որ 1960-ականների սկզբներից Ֆրանկոյի բռնապետական ռեժիմը ներքին ու արտաքին ազդեցությամբ զգալիորեն թուլացրել էր ճնշումը այլախոհների նկատմամբ: Պաշտոնական քարոզամիջոցները գործածության մեջ դրեցին նոր գաղափարախոսություն, որը ֆրանկիստների կողմից ստացավ «Նահատակների հովտի փիլիսոփայություն» անվանումը: Նահատակների հովտը հսկայական խաչի տեսքով հուշարձան է, որը դեռևս 1950-ականների սկզբին

⁹⁵ **Gómez de La Serna G.**, España en sus episodios nacionales, Ediciones del Movimiento, Madrid, 1954, p. 189.

⁹⁶ **Gironella J. M.**, Un millón de muertos, Planeta, Barcelona 1961, p. 338.

⁹⁷ **Corrales Egea J.**, Los escritores y la guerra de España, Libros de monte Avila, Barcelona, 1977, p. 206.

⁹⁸ **Ponce de León J.L.**, La novela de la guerra civil y el modelo Tolstoi, Insula, junio de 1970, N 283, p. 11.

տեղադրվեց Էսկորիալ քաղաքից ոչ հեռու գտնվող հովտում, այն նաև եղբայրական գերեզման է, որտեղ հանգչում են քաղաքացիական պատերազմի զոհերը՝ թե՛ ֆրանկիստները, թե՛ հակառակորդները: Ըստ իշխանությունների մտահղացման, հուշարձանն ու նրան կից ստեղծված գերեզմանատունը պետք է դառնային նախկինում հալամարտող կողմերի հաշտության խորհրդանիշը:

Այս ժամանակաշրջանի փոփոխություններից էր նաև այն, որ Իսպանիայում լույս տեսան մի շարք պատմական գործեր, ինչպես նաև ստեղծվեց մատենագիտական ծառայություն, որը պետք է հրապարակեր պատերազմի մասին գրված գրականության ցանկը: Այս ցանկերից մեկի նախաբանում գրականագետ ու հրապարակախոս Ա. Գալիեգո Մորեյլը գրում է. «Իսպանական պատերազմը վերջինն էր Եվրոպայում տեղի ունեցած ռոմանտիկ պատերազմներից թե՛ մեկ և թե՛ մյուս կողմից պատանիները կոչվում էին «Դոն-Կիխոտը» ձեռքերի մեջ⁹⁹:

Բռնապետական իշխանությունների նախաձեռնությամբ 1960-ականներին հրապարակվեց «Քաղաքացիական պատերազմի հազար կերպարները» (1967թ.) ֆոտոալբոմը, որում տեղ էին գտել թե՛ ֆալանգիստ, թե՛ հանրապետական զոհերի դիմանկարները: Ալբոմի ներածական մասում ֆրանկիստ գրականագետ Պեմանը գրում է. «Նահատակների հովտի փիլիսոփայությունը պետք է լուսաբանի այն ամենն, ինչն ապագայում ամենայն լրջությամբ ու պատասխանատվությամբ կասվի իսպանական քաղաքացիական պատերազմի մասին»¹⁰⁰:

Այս ամենում, սակայն, ավելի շատ երեսպաշտություն կար, քան զիջում: Բռնապետությունն ուղղակի ստիպված էր գնալ զիջումների, ինչը թշնամաբար էր ընդունվում ֆրանկիստ ծայրահեղականների ու մամուլի կողմից, որտեղ հաճախ զետեղված վերնագրերը հուշում էին բռնապետության կողմնակիցների իրական տեսակետների ու ցանկությունների մասին, ինչպես օրինակ՝ «Պատերազմը չի ավարտվել», «Կրկին զենք վերցնենք» և այլն:

Քաղաքական հետապնդումների թուլացման ժամանակաշրջանում լույս տեսած «Հուլիսի 19-ը» (1966թ.) և «Քաղաքացիական պատերազմ» (1972թ.) վեպերում առաջա-

⁹⁹ **Gallego Morell A.**, Prologo en: Montes M. J. La guerra española en la creación literaria (ensayo bibliográfico), 1965, Madrid, p. 8.

¹⁰⁰ **Pemán J. M.**, Comentarios a mil imágenes de la guerra civil española, A.H.R., Barcelona, 1967, p. 15.

դեմ գրող Իգնասիո Ագուստինը մերկացնում է ֆրանկիստների իրական դեմքը՝ ցույց տալով, որ «Նահատակների հովտի փիլիսոփայությունը» ընդամենը խաբեություն է ու աչքակապություն:

Մինչ ֆրանկիստների աջակցությունը վայելող կեղծ պատմաբանները փորձում էին ամեն կերպ նենգափոխել 1936-1939 թվականներին կատարվածը, հավասարության նշան դնել պատերազմում հաղթած ֆալանգիստների ու հանրապետականների միջև, առաջադեմ հրապարակախոս Մանուել Տունյոնը «XX դարի Իսպանիան» հոդվածում, որը լույս տեսավ Գարսիա Խոսեյի համանուն գրքում, հենվելով ֆրանսիացի մեծանուն գրող Սենտ-Էկզյուպերիի վկայությունների վրա, կատարվածի ողջ պատասխանատվությունը դնում է ֆրանկիստների վրա, նրանց մեղադրելով ռազմաճակատում թափված անմեղ մարդկանց արյան մեջ, ինչպես նաև թիկունքում գործած ոճրագործությունների համար¹⁰¹:

Ֆրանսիացի պատմաբան Պիեռ Վիլարն, անդրադառնալով Իսպանիայում տեղի ունեցած քաղաքացիական պատերազմին, այն որակում է որպես ֆրանկիստների կատարած մեծածավալ ահաբեկչություն և ընդգծում, որ այն խորն ու բազմակողմանի ուսումնասիրության կարիք ունի¹⁰²:

Իսպանացի հրապարակախոս Լուիս Ռոմերոն աշխատանքներից մեկում՝ ներկայացնելով զանգվածային հալածանքների ու դաժանության դրսևորման փաստեր, ձեռնպահ է մնում կատարվածի մեղքն ամբողջապես հակամարտող կողմերից որևէ մեկի վրա զցել և գրում է, որ քաղաքացիական պատերազմն անխուսափելի հետևանքն էր Իսպանիայում ստեղծված իրավիճակի, որը հեղինակը բնորոշում է որպես «հիվանդություն»:

Իսպանական քաղաքացիական պատերազմը որպես հիվանդություն էր դիտում նաև Սենտ-Էկզյուպերին: Ըստ Լուիս Ռոմերոյի, ոչ մի դեպքում չի կարելի գործի դնել «սպանությունների մեքենան, քանի որ հետո ոչ ոք այլևս չի կարողանա այն կանգնեցնել»¹⁰³:

¹⁰¹ **Гарсия Х.**, Испания XX века, Мысль, Москва, 1967, стр. 224.

¹⁰² **Vilar P.**, La guerra de 1936 en la historia contemporánea de España, Realidad, 1968, N16, Febrero-marzo, p. 78.

¹⁰³ **Romero L.**, Tres días de julio, Ariel, Barcelona, 1967, p. 36.

Քննադատ Պոնսե դե Լեոնը նկատում է, որ ժամանակի գրողներն իրենց ստեղծագործություններում ձգտում են հավասարության նշան դնել քաղաքացիական պատերազմում հակամարտող կողմերի «արատների» և «խիզախությունների» միջև, ինչն, ըստ նրա, անընդունելի է, քանի որ որևէ կապ չունի օբյեկտիվության հետ: Կարծիք հայտնելով, որ ներկայիս իսպանացի գրողներին քաղաքացիական պատերազմի մասին ստեղծագործություններում օբյեկտիվության հասնելն առայժմ «անհասանելի է», քննադատն, այնուամենայնիվ, հիացնունքով է ընդունում օբյեկտիվությանը մոտենալու ցանկացած փորձ¹⁰⁴:

Քաղաքացիական պատերազմն օբյեկտիվորեն ներկայացնելու փորձ է անում նաև Անխել Մարիա դե Լերան: Գրողին առավել մեծ ճանաչում բերեց ավելի ուշ գրված «Մենք՝ պարտվածներս» (1974թ.) վեպը, որում Լերան պատմում է ֆրանկիստական բանտերի մասին, որոնք լեփ-լեցուն են սոված, հիվանդ, տանջված ու հուսալքված հանրապետականներով՝ բռնապետական ռեժիմի թշնամիներով: Եթե նախկին «Վերջին դրոշներ» վեպում հեղինակը հաճախակի է ներկայացնում հանրապետականների խիզախության դրվագներ, ապա այս վեպը զուրկ է հերոսապատման տարրերից և ավելի շատ լսվում են ֆրանկիստների հիացական գոչուններն ու կարգախոսները: Նրանք հպարտ են, որ հաղթել են «հերետիկոսներին» և մարդկանց, ովքեր իբր «նախանձում են» Իսպանիայի վեհությանը:

Քաղաքացիական պատերազմի մասին ստեղծագործություններից կարելի է առանձնացնել նաև Կարլոս Ռոխասի «Ասանիա» (1973թ.) վեպը՝ գրված էկզիստենցիալիստական ոճով: Ռոխասը վեպի հերոս է ընտրել Իսպանիայի հանրապետության նախագահ Մանուել Ասանիային, որը դեռ 1925 թվականին, Պրիմո դե Ռիվերայի բռնապետության օրոք համոզմունք էր հայտնում, որ հանրապետությունն Իսպանիայում այլընտրանք չունի, և որ հենց նման կարգեր պետք է հաստատվեն երկրում բռնապետության տապալումից հետո¹⁰⁵: 1931 թվականին Մ.Ասանիան ժողովրդական լայն զանգվածների աջակցությամբ ի կատար ածեց իր ծրագիրն ու դարձավ Իսպանիայի նախագահ: Այս պաշտոնը նա կորցրեց քաղաքացիական պատերազմի ընթացքում: Դեռևս 1938 թվականի դեկտեմբերին, ֆրանկիստների տարած հաղթանակների

¹⁰⁴ Ponce de León J. L., Novela española de la guerra civil, Ínsula, Madrid, 1971, p.140.

¹⁰⁵ Azaña M., Una política (1930-1932), Espasa-Calpe, Bilbao, 1932 p. 8.

արդյունքում հանրապետականների իշխանության ներքո մնաց Իսպանիայի տարածքի միայն մեկ չորրորդը՝ երկրի հարավային ու կենտրոնական շրջանները, որոնք լի էին ֆրանկիստների օկուպացրած շրջաններից փախած գաղթականներով¹⁰⁶: Ավելի ուշ՝ 1939 թվականի փետրվարի 9-ին, նախագահ Ասանիան փախավ Ֆրանսիա, որտեղից այլևս չվերադարձավ:

Քաղաքացիական պատերազմին նվիրված ստեղծագործություններում իսպանացի առաջադեմ գրողները ցույց են տալիս, որ այդ պատերազմում հաղթողներ չկան: Պարտվել են բոլորը, քանի որ հեղվել է անմեղ մարդկանց արյունը, Իսպանիան շեղվել է բնականոն զարգացման հունից: Սա Կոնչի Ալոսի տեսակետն է, որի «Կարմիր ձին» (1966թ.) վեպի հերոսները ռազմաճակատին հարակից շրջաններից փախած գաղթականներ են, մարդիկ, ովքեր վերապրել են սովը, ռմբակոծությունները, երեխաների մահը:

Ինչպես Ալոսն, այնպես էլ բազմաթիվ այլ արձակագիրներ ցույց են տալիս, որ պատերազմի հիմնական զոհերը խաղաղ բնակիչներն էին՝ կանայք, երեխաներ ու ծերունիներ: «Գերնիկայի մյուս ծառը» (1968թ.) վեպում Լուիս Կաստրեսանը պատմում է պատերազմի տարիներին որբացած ու Իսպանիայից արտագաղթի ենթարկված բազմ երեխաների մասին: Հեկտոր Վասկես Ասպիրիի «Նավախա» վիպակի (1965թ.) միակ զոհն ու պատերազմի հերոսը հաշմանդամ-պարետն է, ով լինելով հանրապետական, մահից փրկում է ֆալանգիստ «թշնամու» ընտանիքը: Ֆ.Կանդելիայի «Մի ծխի պատմություն» (1970թ.) վեպում պատերազմի զոհերը մի խումբ վանականներ են: Ֆ.Կանդելիան, ով հայտնի էր որպես ֆրանկիզմի թշնամի, վեպում պատմում է, որ Կաստելյան Աստվածամոր եկեղեցու վանականները մահապատժի են ենթարկվում հանրապետականների կողմից, չնայած համակրում են նրանց և երբևէ չեն աջակցել ֆրանկիստ խռովարարներին:

1967 թվականին լույս տեսավ Կամիլո Խոսե Սելայի «Մտավորականն ու գործունեությունը» (գրառումներ, որոշակի պատմական իրավիճակի՝ իսպանական քաղաքացիական պատերազմի առթիվ) հոդվածը, որում հեղինակը մասնավորապես գրում է. «Իսպանացի մտավորականը՝ ահա թե ով պարտություն կրեց

¹⁰⁶Ramos Oliveira A., Politics, Economics and Men of Modern Spain 1808-1946, Victor Gollancz, London, 1946, p. 642.

քաղաքացիական պատերազմում և հնարավոր է նաև ողջ իսպանական պատմության ընթացքում»¹⁰⁷:

Իսպանացուն Խոսե Սելան ներկայացնում է որպես պարադոքսալ անձ, ով ոչնչացնում է ինքն իրեն, իր անցյալն ու ներկան՝ այս կերպ զրկվելով ապագայից: Այս միտքը դարձավ իսպանացի գրողների կրտսեր սերնդի ներկայացուցիչ Խուան Բենետի ստեղծագործությունների կենտրոնական մոտիվներից մեկը: Բենետն իր ստեղծագործական գործունեությունը սկսեց քաղաքացիական պատերազմի թեմայով գրված «Կվերադառնաս քո եզերքը» (1967թ.) վեպով, որում եզերքը՝ մի հորինված մարզ է, որն աշխարհագրական դիրքով ու բնությամբ հիշեցնում է գրողի ծննդավայրը՝ Լետոն մարզը: Վեպում քաղաքացիական պատերազմի իրադարձությունները կրկնվում են երկու անգամ. առաջին մասում այն շարադրում է կատարվածը օտար դիտորդի աչքերով ընկալող պատմաբանը, իսկ երկրորդ մասում պատմողներն եզերքի բնակիչներն են՝ բժիշկն ու նրա կինը, ովքեր կրկին հանդիպել են միմյանց քաղաքացիական պատերազմից քսան տարի անց:

«Կվերադառնաս քո եզերքը» վեպում բոլոր մանրամասներով ներկայացված է գավառական քաղաքում տիրող իրավիճակն այն պահից սկսած, երբ այստեղ իշխանությունը վերցնում է Ժողովրդական ճակատը: Վեպի պատմողը սառնասրտորեն վերականգնում է պատերազմի իրադարձություններն, ինչը բժիշկն ու նրա կինը լրացնում են ոչ միայն իրենց հայտնի մանրամասներով, այլև ընթերցողին են փոխանցում իրենց վիշտը, վախն ու հուսահատությունը: Այս ամենի պատճառն, ըստ նրանց, քաղաքականությունը չէ, այլ՝ չարությունը, որը միաձուլվելով վախի հետ, տիրել էր բոլորի հոգիները: Հերոսները համոզված են, որ քաղաքացիական պատերազմի հակառակորդ կողմերը չունեն կոնկրետ գաղափարներ ու նպատակներ՝ նրանք ընդամենն ատելությամբ են լցված միմյանց հանդեպ և առաջնորդվելով այս կործանարար, մարդատյաց զգացումներով, սպանում էին իրար՝ այդպես էլ չարձանագրելով որևէ նշանակալի արդյունք: Այդ պատճառով Բենետի պատկերած եզերքում պատերազմից հետո հաղթողներ ու պարտվողներ չկան, կան միայն հոգնած, տանջված, հոգեզուրկ սպառողներ, ովքեր ապրում են դատարկ ու անպտուղ կյանքով:

¹⁰⁷ **Cela C.J.**, El intelectual y la acción, Papeles de Son Armadans, Palma de Mallorca, Madris, enero de 1967, N 130, p. 6.

1975 թվականից, Ֆ.Ֆրանկոյի մահից հետո, երբ Իսպանիայում ստեղծվեց քաղաքական նոր իրավիճակ, և բռնապետական վարչակարգը տեղը զիջեց ժողովրդի կողմից ընտրված իշխանություններին, իսպանական գրականությունը թևակոխեց մի նոր, առավել նպաստավոր փուլ: Դադարեց գրաքննությունը, մեկը մյուսի հետևից սկսեցին հրապարակվել մինչ այդ գաղտնի պահվող փաստաթղթեր, ֆրանկիզմի օրոք արգելված գեղարվեստական ստեղծագործություններ: Չնայած այս հանգամանքին՝ 1970-ական թվականների սկզբներին քաղաքացիական պատերազմին նվիրված ավելի քիչ ստեղծագործություններ էին գրվում: Արձակագիրների վեպերում, վիպակներում ու պատմվածքներում քաղաքացիական պատերազմի թեման ներկայացվում էր հատվածաբար: Այն արթնանում էր հերոսների հուշերում ու ընկալվում միմիայն որպես անցյալ: Այս ժամանակաշրջանում քչերն էին ներկան կապում ու պայմանավորում անցյալով: Այդ քչերից էին Խ.Բենետը, Խ.Գոյթիսոլոն և Կ. Ռոխասը: Եթե նրանց վաղ շրջանի ստեղծագործություններում ներկան իմաստավորվում էր ոչ հեռու անցյալով՝ 1936-1939 թվականների քաղաքացիական պատերազմով, ապա ավելի ուշ նույն Կ.Ռոխասի «Նահատակների հովիտը» (1978թ.) վեպում իսպանական պատմության ժամանակագրությունը սկսվում է XIX դարի սկզբից, իսկ «Երազ Սարաևոյի մասին» (1982թ.) գործում XVI դարի Հաբսբուրգյան կայսրությունից:

Աշխարհայացքի նման ընդլայնումը բնորոշ է նաև Գոյթիսոլոյին, ով իր «Կոմս դոն Խուլիանի հատուցումը» (1970թ.) և «Հողազուրկ Խուանը» (1975թ.) վեպերում Իսպանիայի ներկան պայմանավորում է վաղ միջնադարում տեղի ունեցած պատմական իրադարձություններով:

Թե՛ Բենետը, թե՛ Գոյթիսոլոն, թե՛ Ռոխասը ցույց են տալիս, որ 1936-1939 թվականների իրադարձությունները նորություն չէին իսպանական իրականության մեջ և որ քաղաքացիական պատերազմները պարբերաբար կրկնվել են երկրի պատմության տարբեր դարաշրջաններում: Ասվածի ապացույցն է Ռոխասի «Նահատակների հովիտը», որը շատ ինքնատիպ կառուցվածք ունի: Արդեն ստեղծագործության վերնագիրը հուշում է, որ խոսքն այստեղ քաղաքացիական պատերազմի մասին է: Եթե ֆրանկիստական երեսպաշտ իշխանությունները «Նահատակների հովտի» փիլիսոփայության շնորհիվ ձգտում էին մոռացության

մատնել իրենց ոճրագործությունները, հավասարության նշան դնելով պետական հեղաշրջում իրականացնողների, բռնությունների հեղինակների ու նրանց զոհերի միջև, ապա Ռոխասն իր վեպերում մերկացնում է ֆրանկիստներին՝ քաղաքացիական պատերազմի ողջ մեղքը բարդելով նրանց վրա:

«Նահատակների հովտի» հերոս Սանդրո Վասարին նման է Գոյթիսոլոյի ավելի վաղ գրած «Կոմս դոն Խուլիանի հատուցումը» վեպի Ալվարո-Խուլիանին: Նա ևս, ներթափանցելով անցյալի խորքերը, հավաքում է փաստեր՝ վկայող Իսպանիայում այս կամ այն ժամանակաշրջանում տեղի ունեցած դաժանությունների, անիմաստ հաշվեհարդարների մասին: Հերոսն այս պատմությունները տեսնում է Գոյայի սարսափազդու կտավներում, որոնք ներկայանում են որպես պատմության լուռ վկաներ:

Այս և հեղինակի մի շարք այլաբանությունների ու խորհրդանիշների օգնությամբ Իսպանիան ներկայանում է որպես մի յուրօրինակ ցլամարտի ասպարեզ, որտեղ ապրող մարդն ունի երկու ուղի՝ սպանել կամ սպանվել: Այս պատմական գործընթացում, ինչպես ցույց է տալիս Ռոխասը, քաղաքականությունն ու սոցիալական հակասությունները արժեզրկված են, որևէ էական դեր չեն խաղում, կարևորը միայն հավերժական անիմաստ սպանդն է:

1936-1939 թվականների իսպանական քաղաքացիական պատերազմի մասին գրում են նաև մեր օրերում, և անկասկած կգրեն նաև ապագայում այնքան ժամանակ, քանի դեռ ամբողջապես վեր չի հանվել ճշմարտությունը: Ասենք միայն, որ Գոյթիսոլոն «Թախիծ դրախտում» վեպով դարձավ XX դարի իսպանական գրականության պատերազմական վեպի հիմնադիրներից մեկը: Այս ստեղծագործությունից հետո իսպանացի արձակագիրների գործերում այս կամ այն չափով նկատելի է Գոյթիսոլոյի ազդեցությունը: Մոտիվները, որոնք նա առաջ է քաշում «Թախիծ դրախտում» վեպում, հետագա զարգացում են ստանում կրտսեր սերնդի ստեղծագործություններում:

«Թախիծ դրախտում» վեպը կառուցված է միաժամանակ սյուժետային երկու տիրույթներում, որոնցից մեկը պատերազմն է, երկրորդը՝ դրա հետևանքները: Ինչպես շուրջ երկու տասնամյակ անց Կարլոս Ռոխասն «Ասանիա» վեպում, Գոյթիսոլոն այստեղ արդիականացնում է աստվածաշնչյան Կայենի ու Աբելի պատմությունը, 1936-1939 թվականների եղբայրասպան պատերազմը այլաբանորեն ներկայացնելով որպես

անցյալի կրկնություն: Եթե պատերազմի մասին պատմելիս վեպում առաջին պլան է մղվում հանրապետականների բանակի քսանվեցամյա զինվոր Մարտին Էլոսեգիի կերպարը, ապա դրա հետևանքների մասին խոսելիս որպես վեպի գլխավոր հերոս է ներկայանում տասներկուամյա Աբել Սորսանոն: Ընդ որում, Աբելի կերպարը «Թախիծ դրախտում» կերտվում է հեղինակի ու մյուս կերպարների անցյալի հիշողությունների միջոցով, քանի որ պատանի հերոսի մահը ներկայացվում է ստեղծագործության առաջին իսկ տողում: Կասկած չկա, որ այս վեպում Գոյթիսոլոն կարևորում է ոչ թե բուն պատերազմն, այլ դրա հետևանքները: Ինչով էլ պայմանավորված գրողը, ինչպես Աննա Մարիա Մատուտեն ու Խեսուս Ֆերնանդես Սանտոսը, վեպի գլխավոր հերոսներ է ընտրել ծնողազուրկ 8-12 տարեկան երեխաներին: Պատմելով Աբել Սորսանոյի մասին՝ Գոյթիսոլոն մասնակիորեն վերհիշում է իր մանկությունը: 1937 թվականի իշխանությունները կարճ ժամանակով ձերբակալեցին գրողի հորը, և երբ նա դուրս եկավ բանտից, ընտանիքը Բարսելոնից տեղափոխվեց մոտակա Վիլադրաու քաղաքը, որը մանուկ Խուանի հիշողության մեջ մնաց որպես «դրախտ»: «Ինձ թվում էր, որ Քաղաքացիական պատերազմն ու ողբերգությունները տեղի են ունենում հեռվում և կապ չունեն մեզ հետ,- գրում է Գոյթիսոլոն հուշերում,- Վիլադրաու քաղաքում ապրող Բարսելոնի բուրժուականների փոքրիկ համայնքը գտնվում էր փոթորկից այն կողմ, և այստեղի բնակիչները իրենց տան շեմից դուրս պահպանում էին խելամիտ չեզոքություն»¹⁰⁸: Մինչ ընտանիքը ապրում էր Վիլադրաու քաղաքում, Գոյթիսոլոյի մայրն ամեն շաբաթ գնացքով մեկնում էր Բարսելոն՝ ծնողներին տեսության: Այս ուղևորություններից մեկը ճակատագրական դարձավ կնոջ համար: «1938 թվականի մարտի 16-ի առավոտյան մայրս, սովորության համաձայն, մեկնեց Բարսելոն: Նա տանից դուրս եկավ արևածագին, և չնայած հիշողությունը հաճախ մեզ ծուղակն է գցում ու գայթակղում պատրանքներով, ես լավ եմ հիշում, թե ինչպես նայեցի պատուհանից ու տեսա, որ նա՝ կինը, որին ես շուտով պետք է անվանեի «անձանոթուհի», վերարկուով, գլխարկով, պայուսակը ձեռքին գնում է այնտեղ, որտեղ չենք լինի ո՛չ մենք և ո՛չ էլ ինքը՝ դեպի խավար, դեպի դատարկություն, դեպի ոչ մի տեղ»¹⁰⁹:

¹⁰⁸ Goytisolo J., Coto vedado, Seix Barral, Barcelona, 1985, p. 72.

¹⁰⁹ Goytisolo J., Coto vedado, Seix Barral, Barcelona, 1985, p. 89-90.

«Անծանոթուի» մահը մեծ ցնցում էր ապագա գրողի համար. մոր մահով Գոյթիսոլոն կորցրեց կյանքի ամենահուսալի հոգևոր նեցուկը, քանի որ բանտից դուրս գալուց հետո հայրն ընկավ անկողին ու մեկուսացավ թե՛ հասարակությունից, թե՛ երեխաներից՝ նրանց թողնելով ազգականների ու աղախիհներին խնամքին:

«Թախիծ դրախտում» վեպում հեղինակը մասամբ վերակերտում է այս ինքնակենսագրական պատմությունը: Ծնողների մահից հետո Աբելը գալիս է սահմանամերձ ծովափնյա «Դրախտ» անունը կրող կալվածք, որտեղ դստեր հետ բնակվում է դոնիա Էստանիսլավա Լիսարուսարոան՝ Աբելի մահացած տատի քույրը: Տանտիրուիու աղախին Ֆիլոմենայի շուրթերով Գոյթիսոլոն փաստում է, որ Աբելը ստիպված էր գալ այստեղ, քանի որ գնալու այլ տեղ չունեի¹¹⁰:

«Կայենն ու Աբելը» 1936-1939թթ.» հոդվածն ավարտելով՝ Գոյթիսոլոն գրում է. «Կայուն ու անսասան Իսպանիա, Կայենի ու Աբելի հայրենիք»: Գոյթիսոլոյի նշած «կայունությունը» պետք է մեկնաբանել որպես հեզնանք, քանի որ այն դրսևորվում է պարբերաբար կրկնվող եղբայրասպան պատերազմներում: Նույնիսկ 1979թ, երբ լույս տեսավ «Իսպանիան ու իսպանացիները» գիրքը, Գոյթիսոլոն խուսափում էր անցյալում տեղի ունեցածի ամբողջական ու բազմակողմանի մեկնաբանություններից, գրելով միայն. «Պատերազմի տարբեր՝ քաղաքական, սոցիալական, ռազմական, տնտեսական ու դիվանագիտական առանձնահատկությունների ամբողջական վերլուծությունը չափից դուրս բարդ է և անհնար է դա ասել այս հոդվածի շրջանակներում: Եվ ես կսահմանափակվեմ նրանով, որ կանդրադառնամ խնդրին՝ իսպանացիներին հուզող բռնության տեսանկյունից»¹¹¹:

Վերլուծությունը բացակայում է նաև «Թախիծ դրախտում», որում հեղինակը, իր որդեգրած նոր, «օբյեկտիվ արձակի» ոճին համահունչ, կատարվածի մասին պատմում է կողմնակի ականատեսի աչքերով՝ փորձ չանելով մեկնաբանել այն: Պատերազմն այստեղ ներկայանում է որպես կարճամիտ մարդկանց կույր ատելության դրսևորում, ճիշտ այնպես, ինչպես աստվածաշնչյան հերոս Աբելի սպանությունը: Հարկ է նշել, որ Կայենի ու Աբելի մասին պատմելով, Գոյթիսոլոն հետևում է XX դարի իսպանական

¹¹⁰ Goytisolo J., *Duelo en el paraíso*, Destino, Barcelona, 1960, p. 59-60.

¹¹¹ Goytisolo J., *España y Los Españoles*, Lumen, Barcelona, 1979, p. 115.

գրականության այն ավանդույթներին, որոնք գալիս են Միգել դե Ունամունոյից: «Կասկածանքների ու ճգնաժամի վարակի կրող», «Կայունությունը խաթարող». այսպես էին ժամանակի հետադիմական ուժերը անվանում Միգել դե Ունամունոյին (1864-1936թթ.): Գրող, փիլիսոփա Ունամունոն ձգտում էր ոչ թե ինչ-որ հարցում համոզել ընթերցողին, այլ փոխել նրա մտածողությունը ու աշխարհընկալումը:

«Ունամունոն՝ առաջնորդ, թե՛ խորհրդանիշ» գրքում ի մի բերելով իսպանական եկեղեցու, բանակի, սուրբ Կույսի ու խոստովանանքի մասին փիլիսոփայի մտքերը՝ ֆրանսիացի հրապարակախոս Գաբրիել դե Արմասը գրում է. «Ահա նա իր ամբողջության մեջ՝ հեղափոխության ու անարխիայի հավերժական խորհրդանիշը»: Մինչ օրս որևէ մեկին չի հաջողվել տալ Ունամունոյի ու նրա գրական ժառանգության սպառիչ ու ամփոփ մեկնաբանությունը: Եթե Ունամունո-անհատի կյանքը պատված է լեգենդներով, ապա Ունամունո-արվեստագետի ժառանգությունը հակասական մեկնաբանությունների տեղիք է տալիս: Տարբեր վերլուծաբանների գործերում մեծ փիլիսոփան ներկայանում է տարբեր «դեմքերով»՝ Ունամունոն «էկզիստենցիալիստ է», «իսկական կաթոլիկ», «հեղափոխական», «խռովարար» և այլն: Ունամունոն հանդես է գալիս որպես գրող, փիլիսոփա, հրապարակախոս, քաղաքական ու հասարակական գործիչ, լեզվաբան, հոգեբան, կրոնի տեսաբան, պատմաբան և այլն: Այս մասին են վկայում XIX դարի վերջին, դեռևս երիտասարդ բանասիրության դոկտոր Ունամունոյի աշխատությունները: 1895-1896 թվականներին նա հրապարակում է «Իսպանական թատրոնի վերածնունդը», «Մարդկային արժանապատվություն», «Հայրենասիրության ճգնաժամը», «Քաղաքակրթությունն ու մշակույթը» և մի շարք այլ աշխատանքներ:

Ունամունո մտածողը պատմությունը բաժանում է երկու մասի՝ առաջինը պաշտոնական ժամանակագրությունն է, պետական այրերի կյանքն ու գործունեությունը, երկրորդը՝ ժողովրդի կյանքն է, որը «լռում է, աղոթում ու վճարում», և անգամ պատկերացում չունի պետական շահերի մասին, ու դարեդար ապրում է իր ավանդույթներին համապատասխան¹¹²:

«Ավանդույթ» արտահայտությունը Ունամունոյի գործերում ունի երկակի մեկնաբանություն. մտածողը իրարից տարանջատում է պետական այրերի ու ժողովրդի

¹¹² Unamuno M. de, Obras completas, tomo V, Afrodísio Aguado, Madrid, 1958, p. 702.

ծնական ավանդույթներն՝ առաջինները ներկայացնելով որպես արհեստածին, երկրորդները՝ բնական, իրականության հետ սերտորեն կապված: Ունամունոյի այս գաղափարական-փիլիսոփայական հայեցակարգը արտացոլված է «Մահ Դոն Կիխոտին» աշխատության մեջ, որում հեղինակը մասնավորապես գրում է. «Իսպանիան, ասպետական պատմական Իսպանիան, պետք է Դոն Կիխոտի նման վերածնվի, հավերժական Իդալգո Ալոնսո Բարու, իսպանական ժողովրդի մեջ: Այո, մահանալ որպես ազգ ու ապրել որպես ժողովուրդ»¹¹³:

Գոյթիսուլոն մոտ է Ունամունոյին ոչ միայն աշխարհի, այլև անհատի կյանքի ընկալումներով: Իսպանացի փիլիսոփան մերժում է մարդկային «ինքնազոհաբերությունը», այն տեսակետը, թե անհատը որոշակի առաքելություն ունի աշխարհում. «Ինձ ասում են, թե ես աշխարհ եմ եկել Աստված գիտի թե ինչ սոցիալական նպատակի համար, բայց ես զգում եմ, որ եկել եմ, ինչպես և իմ եղբայրներից յուրաքանչյուրը, որպեսզի իրացնեմ ինձ, ապրեմ»- գրում է Ունամունոն¹¹⁴:

XX դարի սկզբներից «Իսպանական փիլիսոփայության մասին» (1904թ.), «Դոն Կիխոտի ու Սանչոյի կյանքն ըստ Սերվանտեսի, Միգել դե Ունամունոյի բացատրությամբ ու մեկնաբանությամբ» (1905թ.), «Մարդկանց ու ժողովուրդների կյանքի ողբերգական ընկալման մասին» (1913թ.), «Քրիստոնեության հոգեվարքը» (1924թ.) գործերում Միգել դե Ունամունոն ներկայացրեց իր փիլիսոփայական-գեղագիտական հայեցակարգը:

Նրա գեղարվեստական ստեղծագործություններից, թերևս, ամենանշանակալին «Մառախուղ» (1914թ.) վեպն է, որն ունի չափազանց բարդ ու բազմաշերտ կառուցվածք: Վեպն սկսվում է հերոսներից մեկի՝ Վիկտոր Գոթիի և գլխավոր հերոս Աուգուստո Պերեսի նախաբաններով: Վեպի գործողություններին զուգընթաց Վիկտոր Գոթին հայտնաբերում է գրական նոր ժանր՝ «նիվոլան», որն իսպաներեն «novela» (վեպ) բառի աղճատված տարբերակն է: Հեղինակը «նիվոլա» է անվանում նաև «Մառախուղ» վեպը, որի վերջում հերոսը հանդիպում է հեղինակին: Վեպը պարբերաբար ընդհատվում է առանձին նովելներով, որոնցից մեկում հանդես է գալիս

¹¹³ Unamuno M. de, Obras completas, tomo V, Afrodísio Aguado, Madrid, 1958, p. 713.

¹¹⁴ Unamuno M. de, Ensayos, tomo 2. Aguilar, Madrid, 1951, p. 729.

Ունամունոյի նախորդ՝ «Սերը և մանկավարժությունը» (1902թ.) վեպի հերոս Ավիտո Կարասկալը:

«Պիրանդելիոն ու ես» հոդվածում Ունամունոն արտահայտում է այն միտքը, թե Դոն Կիխոտը առավել իրական է, քան հեղինակը՝ Սերվանտեսը, Համլետը իրական է Շեքսպիրից, իսկ իր հերոսը՝ իրենից: «...մենք տեսանք ու ցույց տվեցինք անհատին», - գրում է Ունամունոն, - պատմական կամ հորինված՝ որպես հակասությունների կենդանի հոսք, որպես «եսերի» շարք, որպես հոգևոր գետ: Դա հակադիր է նրան, ինչն ավանդական թատերգության մեջ ներկայանում է որպես կերպար»¹¹⁵:

Ավելի ուշ գրված «Ուրիշը» («El otro», 1932) պիեսում Միգել դե Ունամունոն, ըստ էության, հավասարության նշան է դնում Կայենի ու Աբելի միջև: Կոսմե ու Դեմյան երկվորյակ եղբայրների ընկերությունն ու սերտ հարաբերությունները ավարտվում են այն պահից, երբ ամուսնանում են ու ընտանիք կազմում: Օրերից մի օր Կոսմեն խելագարության մոլուցքի մեջ սպանում է եղբորն, իսկ հետո, ուշքի գալով, հայտարարում, թե ինքը «ուրիշն է»՝ այսինքն Դեմյանը: Եղբայրներն արտաքնապես նման են իրար և ոչ ոք չի կարող նրանց տարբերել: Երկու եղբայրների կանայք Դեմյանի դիակի առջև կանգնած խոստովանում են, որ իրենցից յուրաքանչյուրը սիրում էր «ուրիշին»:

Ինչպես Աստվածաշնչում և Ունամունոյի գործերում, այնպես էլ Գոյթիսոլոյի «Թախիծ դրախտում» վեպում եղբայրասպանության հիմնական դրդապատճառը նախանձն է: Այս փաստը բացահայտվում է վեպի վերջում, երբ Աբել Սորսանոյի «դատավճիռն» իրականացրած մանկատան սաներից մեկը, փորձելով բացատրել, թե ինչու սպանեցին իրենց ընկերոջն, ասում է. «Նրա հարազատները հնուց հողատերեր էին, իսկ նա ուներ փող, մինչդեռ մենք բոլորս քաղցած էինք»¹¹⁶:

Այս միտքը վեպում պարբերաբար հնչում է հեղինակի ու տարբեր կերպարների շուրթերից: Մանկատան ուսուցիչներից մեկին, սենյոր Կինտանոյին վայրենացած երեխաները «դատապարտում» են մահապատժի ու որոշում ողջ-ողջ այրել: Միայն վերջին պահին է ֆալանգիստ զինվորներին հաջողվում այրվող ջրաղացից դուրս բերել

¹¹⁵ **Unamuno M. de**, Pirandello y yo, obras Completas, Tomo X, Aguado, Madrid, 1958, p. 746, el artículo se publicó en La Nación, Buenos Aires, 15 de julio, 1923.

¹¹⁶ **Goytisolo J.**, Duelo en el paraíso, Destino, Barcelona, 1960, p. 227.

ուսուցչին: Ավելի ուշ՝ մտորելով կատարվածի մասին, Կինտանոն իրեն փրկած զինվորական Սանթոսին ասում է. «Ոչ-ոք մեղավոր չէ: Այս որբերից գողացել են մանկությունը: Նրանք, ըստ էության, երբեք երեխա չեն եղել»¹¹⁷:

Ի տարբերություն Կարլոս Ռոխասի՝ Գոյթիսոլոն իր ստեղծագործության մեջ չի փորձում մեղավորներ գտնել: Մեղավոր են բոլորը. թե՛ նրանք, ովքեր հրահրել են այս անիմաստ եղբայրասպան պատերազմը, և թե՛ նրանք, ովքեր երկու կողմից մասնակցում են այդ պատերազմին: Սակայն խոշոր հաշվով նույնիսկ նրանք մեղավոր չեն, քանի որ չեն հասկանում, թե ինչու, հանուն ինչի են սպանում: Գոյթիսոլոյի բոլոր հերոսները փնտրում, բայց այդպես էլ չեն գտնում այս հարցի պատասխանը:

Եթե ըստ Խոսե Սելայի, քաղաքացիական պատերազմի հիմնական զոհերն իսպանացի մտավորականներն են, ապա Գոյթիսոլոյի գործերում՝ անմեղ ու անպաշտպան երեխաներն են: Այս տեսակետը գրողը արտահայտում է դեռ նախորդ՝ «Ձեռքերի ճարպկություն» վեպում Էդուարդո Ուրիբեի շուրթերով: Անդրադառնալով Խաչակրաց արշավանքներին՝ Ուրիբեն պատմում է, որ դրանցից մեկի ժամանակ, հասնելով Միջերկրական ծովի ափերին, քրիստոնյաները ստիպված էին կանգ առնել, քանի որ ծովն անցնելու համար նավեր չունեին: Այդ ժամանակ արշավանքի կազմակերպիչ առաքյալները հրամայում են, որ առաջինը ջուրը նետվեն ուղեկցող «անմեղները»՝ երեխաները:

Հեգնելով միջնադարյան քրիստոնյաներին՝ Գոյթիսոլոն ակնարկում է, թե կույր հավատով լցված խաչակիրները փորձում էին կրկնել աստվածաշնչյան Մովսեսի արածը: Երբ նա իսրաելցիներին, Տիրոջ կամքով հասցրեց Կարմիր ծովի ափը և այլ ճանապարհ չունեի, քան կտրել-անցնել ծովը, Տերը օգնության եկավ նրան. «Եվ Մովսեսը մեկնեց իր ձեռքը ծովի վերան,- գրված է Հին Կտակարանում,- և Եհովան սաստիկ արևելեան հովով քշեց ծովը բոլոր գիշերը և ծովը ցամաքացրեց, և ջրերը ճեղքուեցան: Եվ Իսրայելի որդիքը ծովի միջովը ցամաքով գնացին և ջրերը նորանց աջ կողմից և ձախ կողմից պարիսպ եղան»¹¹⁸:

Խաչակիրները համոզված են, որ, ինչպես Մովսեսի, այնպես էլ անմեղ երեխաների առջև ծովի ջրերը կընկրկեն, և իրենք կանցնեն Միջերկրական ծովը:

¹¹⁷ Goytisolo J., *Duelo en el paraíso*, Destino, Barcelona, 1960, p. 110.

¹¹⁸ Աստուածաշունչ, մատեան հին և նոր կտակարանների, UBS Stuttgart, 1989-30M-063, Ելք 21-22, էջ 81:

Հնազանդ մանուկներն, ըստ Ուրիբեի, հազարներով մտան ծովն ու խեղդվեցին, իսկ մնացածները, ում հաջողվեց փրկվել, երկար դեգերումներից հետո, ի վերջո, Թուրքիայում ստրկության մատնվեցին¹¹⁹:

Ինչպես այս այլաբանական պատմության մեջ, այնպես էլ «Թախիծ դրախտում» վեպի փոքրիկ հերոսների կյանքում կարևոր տեղ է զբաղեցնում մահը, որն անդադար հետապնդում է նրանց: Երեխաների գիտակցության մեջ մահը մարդկային կյանքի անբաժան տարրն է: Ընկերների հետ զրույցում Հրծիգը, նույն ինքը Պարագլուխը, պատմում է, որ հայրենի Օկենդո քաղաքում ամեն օր կախաղան էին բարձրացնում մարդկանց՝ սկզբում տղամարդկանց ու կանանց, իսկ վերջում նաև երեխաներին: Ընդ որում՝ ամեն անգամ այս սահմուկեցուցիչ արարողության ժամանակ սպաներից մեկը թմբուկ էր խփում, որպեսզի բոլորը գան հրապարակ ու դիտեն այս տեսարանը¹²⁰:

Գոյթիսոլոն ցույց է տալիս, որ ինչպես «Դրախտ» կալվածքին կից մանկատան սաներն, այնպես էլ ազգականներին հյուրընկալած Աբել Սորսանոն ժամանակից շուտ են հասունացել՝ այդպես էլ չվայելելով մանկության բերկրանքը: Նրանք իրենց կարճատև կյանքում, ըստ էության, պատերազմից բացի ուրիշ ոչինչ չեն տեսել ու ներկայում, ընդօրինակելով մեծահասակներին, իրենք են սկսում «պատերազմ-պատերազմ» խաղալ: Ասվածը վերաբերում է նաև Աբելին, ով ցանկանում է մեկնել ռազմաճակատ ու կռվել ընդդեմ ազգայնամուլ ֆրանկիստների: Երեխան նման խնդրանքով դիմում է Կատալոնիայի զինվորական նահանգապետին, որովհետև փոքրիկ երեխայի համար կյանքը «Դրախտում» ծանձրալի է, անտանելի: Իսպանիայում ամենուր պատերազմ է, իսկ այստեղ կյանքը կանգ է առել: Նա ուզում է տեսնել ինքնաթիռներ, զրահամեքենաներ, հրացաններ ու դիակներ, ցանկանում է, որ այստեղ ևս փոփոխություններ լինեն: Աբելը ընկերանում է մանկատանն ապրող հասակակիցների հետ, մասնակցում նրանց «պատերազմ» խաղին¹²¹:

Ռազմաճակատ մեկնելը դարձել է Աբելի կյանքի գերագույն նպատակը, որի իրականացման ճանապարհին խելացի, ազնիվ ու պարկեշտ երեխան հանցագործություն է կատարում. մտնում է հարևան Ռոսսի քույրերի նկուղը և

¹¹⁹ **Goytisoló J.**, Juegos de manos, Destino, Barcelona, 1954, p. 95.

¹²⁰ **Goytisoló J.**, Duelo en el paraíso, Destino, Barcelona, 1960, p. 110.

¹²¹ **Goytisoló J.**, Duelo en el paraíso, Destino, Barcelona, 1960, p. 81.

այնտեղից գողանում է նրանց պատկանող հրացանը: Չավեշտային այն է, որ այդ նույն հրացանով էլ ընկերները սպանում են նրան:

Իսպանիայի արևելքում Միջերկրական ծովի ափին տեղակայված Պալամոս փոքրիկ քաղաքն ու նրանից մոտ 15 կիլոմետր հեռավորության վրա գտնվող «Դրախտ» կալվածքը, աշխարհից ու երկրից մեկուսացված են բառիս բուն ու փոխաբերական իմաստով: Առաջին դեպքում այն պայմանավորված է շրջանի աշխարհագրական դիրքով: Մի կողմում ծովն է, որը նաև երկրի սահմանն է, մյուսում՝ ցամաքը, որի հետ շրջանը կապվում է կամրջով: Փոխաբերական իմաստով շրջանը ընկալվում է որպես յուրօրինակ կղզի, ինչը պայմանավորված է այստեղ ապրող մարդկանց մեկուսի, միապաղաղ ու մեռած կենցաղով: Ավելի ուշ «Կղզու» այլաբանական պատկերը դառնում է Գոյթիսոլոյի գեղագիտական հայեցակարգի գլխավոր բաղադրիչներից մեկը: Այն առաջին պլան է մղված «Կղզին» վեպում և գրողի երկրորդ շրջանի ստեղծագործություններում: «Կղզին» վեպի վերնագիրը այլաբանական է. այստեղ հեղինակը ներկայացնում է իր մտավորական հերոսներին, ովքեր երկրի ճակատագիրը թողնելով բախտի քմահաճույքին, մեկուսացել, «կղզիացել են» իսպանացի ժողովրդից և ապրում են հանուն անմիտ ու անիմաստ հաճույքների:

Ինչ վերաբերում է «Թախիծ դրախտում» վեպին, ապա այստեղ հեղինակը ներկայացնում է դրախտ-դժոխք հակադրությունը: Բնության կողմից ստեղծված դրախտը տկարամիտ մարդիկ վեր են ածել դժոխքի: Հեղինակի նման մեկնաբանությունն, ինչպես և անչափահաս հերոսների մասին պատմող հատվածներն ընդհանրություն ունեն անգլիացի մեծանուն արձակագիր Վիլյամ Գոլդինգի «Ճանճերի տերը» վեպին:

Գոլդինգը համոզմունք է հայտնում, որ ֆաշիզմն ու ազգայնամոլությունը կարող են գլուխ բարձրացնել ցանկացած երկրում, որտեղ պարարտ հող կա և դրանց չեն խոչընդոտում հասարակությունն ու քաղաքական համակարգը: Նման դեպքում, ինչպես օրինակ 1930-ականների Իտալիայում, Ճապոնիայում, Իսպանիայում, Գերմանիայում ու այլուր, մարդու մեջ գլուխ է բարձրացնում մինչ այդ ճնշված գազանը և կործանում ու ոչնչացնում այն ամենն ու ամենքին, ով հանդիպում է ճանապարհին:

Ինչպես «Թախիծ դրախտում» վեպի գլխավոր, այնպես էլ «Ճանճերի տերը» (1954թ.) բոլոր հերոսները երեխաներ են, որոնք, Գոլդինգի մտահղացմամբ,

պատերազմի տարիներին էվակուացվում են գերմանացիների կողմից ոմբակոծվող Անգլիայից, և արտագաղթի ճանապարհին տեղի ունեցած ավիովթարի հետևանքով հայտնվում անմարդաբնակ «դրախտային» կղզում: Երեխաները կարող են անհոգ ապրել բնության բոլոր բարիքներով լի այս կղզում, բայց Գոլդինգի հերոսները մնում են մեծահասակների հսկողությունից դուրս և նրանց մեջ գլուխ է բարձրացնում գազանը, ու սկսում են սպանել միմյանց: Ինչպես Գոյթիսոլոն ու Ունամունոն, այնպես էլ Գոլդինգը, համոզված էր, որ «խժռողն» ու «խժռվողը»՝ դահիճն ու զոհը, կարող են հեշտությամբ փոխվել տեղերով, և որ շատ հաճախ միևնույն անձը միաժամանակ և՛ դահիճ է, և՛ զոհ: Վեպի փոքրիկ հերոս Ջաքը ընկերոջ հետ զրույցում խոստովանում է, որ վարագի որսի պահին իր մեջ տարօրինակ զգացում է առաջացել. «Պարզապես այն տպավորությունն էմ ունենում,- ասում է Ջաքը, - որ ոչ թե ես եմ որսի դուրս եկել, այլ... ինձ են որսում ...»¹²²:

Գոյթիսոլոյի հերոսներին ևս կարելի է դիտարկել իրականության երկու տարբեր տեսանկյուններից: Առաջին հայացքից թվում է, թե նրանք դահիճներ են, սպանում են իրենց ընկեր Աբելին, փորձում այրել ուսուցիչ Կենտանային, որոշել են սպանել Մարտին Էլոսեգիին, սակայն իրականում զոհեր են՝ ժամանակի ու իրականության զոհեր:

Եթե «Ճանճերի տերը» վեպում երեխաներն՝ ընկնելով անմարդաբնակ կղզի գազանանում են, ապա Գոյթիսոլոյի հերոսների հոգևոր անկումը պայմանավորված է դաստիարակչուհի Դորայի մահով, ինչից հետո մանկատունը վեր է ածվում դժոխքի: Երեխաները դադարում են հետևել կարգ ու կանոնին, կորցնում խղճի «մնացորդները» և սկսում անել այն, ինչ ցանկանում են՝ ճաշում ու ընթրում են, երբ ցանկանան, դադարում գիշերները անցկացնել մանկատանը¹²³:

«Երեխաները իրենց ձևով էին ընկալում այդ օրերի մթնոլորտը,- գրում է Գոյթիսոլոն,- և ճակատամարտի ամենաթեժ պահին տրվում էին արյունոտ խաղերի»¹²⁴: Գոյթիսոլոյի հերոսների անկումը աստիճանական է՝ սկսելով գողությունից ու թալանից, ավարտվում է սպանությամբ: Ընդ որում՝ երեխաների դաժանությունը

¹²² Գոլդինգ Վ., Ճանճերի տերը, Խորհրդային գրող, Երևան, 1990, էջ 52:

¹²³ Goytisolo J., Duelo en el paraíso, Destino, Barcelona, 1960, p. 52-53.

¹²⁴ Goytisolo J., Duelo en el paraíso, Destino, Barcelona, 1960, p. 31.

ոչնչով չի զիջում մեծահասակների հանցավոր գործողություններին: Զուգահեռաբար ներկայացնելով չափահաս հերոսների վայրագությունները՝ հեղինակը միաժամանակ ցույց է տալիս, որ առաջինների կատարած սպանությունները նույնչափ անիմաստ են ու չպատճառաբանված, որքան երեխաների ոճրագործությունները: Գոյթիսոլոյի կիրառած «օբյեկտիվ արձակի» ոճը թույլ է տալիս ընթերցողին «կարդալ» նաև չգրվածը՝ հասկանալ, որ իսպանական հասարակությունը մանկամիտ է:

Վեպում առավել հաջողված է Աբել Սորսանոյի կերպարը, որն այստեղ ներկայանում է թե՛ որպես անհատ, թե՛ քաղաքացիական պատերազմի զոհ դարձած երեխաների հավաքական կերպար: Եթե հասակակիցները նրան սպանում են առանց որևէ պատճառի, ապա պատերազմին մասնակցելու և ընդդեմ ֆրանկիստներին կռվելու նրա ձգտումը պայմանավորված է այն պարզ տրամաբանությամբ, որ հենց ֆրանկիստներն են հրահրել պատերազմն ու սպանել իր ծնողներին: Գոյթիսոլոն անուղղակիորեն ցույց է տալիս, որ նման վերլուծությունը հասու է իր հերոսին, ում խելացի լինելու հանգամանքը խթանել է նաև պատերազմը, ստիպելով, որպեսզի Աբելը կողմնորոշվի ամենաբարդ իարվիճակներում և կայացնի ճիշտ որոշումներ: Չնայած 12-ամյա տարիքին, հերոսը ծանոթ է իսպանական բարքերին, մեծահասակների մտածողությանը: Որոշելով Բարսելոնից գնացքով մեկնել սահմանամերձ գոտի, ազգականների մոտ, նա հետն է տանում ողջ «ունեցվածքը»՝ մի պատկառելի տեսքով դատարկ տուփ, քանի որ, հակառակ դեպքում, նրան կդնեն թափառաշրջիկի տեղ ու ճանապարհին դուրս կնետեն գնացքից¹²⁵:

Աբելին բնորոշ է նաև նրբանկատությունը և սերը մարդկանց հանդեպ, ինչը նկատելի է դառնում թե՛ մյուս կերպարների հուշերի, թե՛ հեղինակի մեկնաբանությունների շնորհիվ: Ծնողների ու տատի մահից հետո, նա կարող է շարունակել կյանքը հորեղբոր տանը, բայց չի ցանկանում հոգս պատճառել վերջինիս, որն առանց այդ էլ մեծ դժվարությամբ է կերակրում բազմանդամ ընտանիքը¹²⁶:

Կալվածքի ու շրջակա տների բոլոր բնակիչները սիրում են Աբելին, նա ցանկալի հյուր է բոլորի ընտանիքներում: Խելագար, թափառաշրջիկ Գալիսիացի մականունով ծերունին ևս՝ ծանոթանալով հերոսի հետ, մշտապես տենչում է տեսնել նրան, զրուցել

¹²⁵ Goytisolo J., *Duelo en el paraíso*, Destino, Barcelona, 1960, p. 26.

¹²⁶ Goytisolo J., *Duelo en el paraíso*, Destino, Barcelona, 1960, p. 22-24.

հետը: Նույնիսկ Գալիսիացին է նկատում, որ Սորսանոն իր տարիքին անհամապատասխան խելացի է, ինչի մասին հայտնում է փոքրիկ ընկերոջ հետ զրույցում: Ծերունու ասածը, սակայն, Աբելը որպես հաճոյախոսություն չի ընկալում: «Ինձ թվում է,- ասում է Աբելը,- որ պատերազմը մեզ բոլորիս ժամանակից շուտ ծերացրեց»¹²⁷:

«Թախիծ դրախտում» վեպի Գոյթիսոլոյի հերոսները խիստ տարբերվում են իրարից՝ տարիքով, կրթությամբ, հասարակական դիրքով, հոգևոր հատկանիշներով ու խառնվածքով, սակայն ընդհանուր է նրանց ճակատագիրը, որի վրա խոր հետք է թողել պատերազմը: Եթե չլինեք պատերազմը, ապա վեպի գլխավոր չափահաս հերոսը, նախկին ուսանող Մարտին Էլիսեգին կարող էր ապրել երջանիկ կյանքով: Բայց պատերազմը էապես փոխում է նրա ճակատագիրը:

«Թախիծ դրախտում» վեպում կարևոր դեր է խաղում «Դրախտ» կալվածքի ու նրա տերերի մասին պատմությունը, ինչը թույլ է տալիս տեսնել մեծահարուստ իսպանացիների արատավոր բարքերը: Գոյթիսոլոյի այլաբանություններում գավառական «Դրախտը» առավել հաճախ ընկալվում է որպես Իսպանիայի միկրոմոդել, նման «դրախտներում» է ծնվում այն ատելությունն ու խելագարությունը, որը տիրել է ողջ երկիրը: Երբ Աբել Սորսանոն օթևան է գտնում դոնիա Էստանիսլավա Լիսարսաբուրայի տանը, վերջինիս երկու որդիները և ամուսինը արդեն մահացած են լինում, իսկ նա խելագարվել ու դատեր հետ ապրում էր մեկուսացած:

Չցանկանալով մեկնաբանել տեղի ունեցածը՝ Գոյթիսոլոն անցյալի մասին պատմում է երկու հերոսուհիների՝ տանտիրուհու և աղախին Ֆիլոմենայի հուշերի օգնությամբ, որոնք հաճախ հակասում են միմյանց: Դոնիա Լիսարսաբուրայի երկու որդիները կրթությունն ստացել են եվրոպական լավագույն բուհերում: Ավագը՝ Դավիթը, ուսումը ստանալուց հետո չէր ցանկանում վերադառնալ հայրենիք: Ի տարբերություն եղբոր, որը մահանում է հայրենիքից դուրս, Ռոմանոն շատ էր կապված ծնողներին հետ և իր կյանքը չէր տեսնում ընտանիքից դուրս: Սա է պատճառը, որ Փարիզում սովորող երիտասարդն արձակուրդները, սովորաբար անց էր կացնում

¹²⁷ Goytisolo J., *Duelo en el paraíso*, Destino, Barcelona, 1960, p. 144.

տանը: Նման այցելություններից մեկի ժամանակ էլ նա Իսպանիա է մեկնում սիրած աղջկա՝ Կլոդի ուղեկցությամբ¹²⁸:

Ռոմանոյի մոր մեկնաբանություններով ներկայացված այս պատմությունը փոքր-ինչ տարօրինակ է, հաճախ անտրամաբանական, և Կլոդի կերպարը անճշմարտանման է, քանի որ վերջինիս վերաբերմունքը սիրած տղամարդու ու նրա ընտանիքի հանդեպ որևէ կերպ պատճառաբանված չէ: Արդեն պատմության այս մասում կարելի է կռահել, որ չնայած դոնիա Էստանիսլավան ամեն կերպ ձգտում է շփման եզրեր գտնել Կլոդի հետ, սակայն նա, մեղմ ասած, այնքան էլ չի սիրում այդ աղջկան և գոհ չէ որդու ընտրությունից, որովհետև ապագա հարսը աղքատ, որբ աղջիկ է:

Երեսպաշտ ու մարդատյաց Դոնիա Էստանիսլավան շատ նման է Գոյթիսոլոյի «Ձեռքերի ճարակություն» վեպի դոնիա Սեսիլիային, ում համոզմամբ որդին, Լուիս Պայեսը, ամենախելացին է, գեղեցիկը, տաղանդավորը, ծնվել է իշխելու համար, վեր է կանգնած հասարակությունից ու նրա օրենքներից՝ կարող է անել, ինչ կամենա: Ռոմանոյի մայրն էլ է համոզված, որ որդին անսովոր ընդունակությունների տեր է, հանճար, և որ ապագայում նա պետք է դառնա անվանի մարդ:

Աղախին Ֆիլոմենայի հուշերում ներկայանում է տրամագծորեն հակառակ պատկերը. առաջին իսկ օրից տանտիրուհին ասում է Կլոդին, և նրա կյանքը վերածում դժոխքի: Ֆիլոմենայի թափանցիկ ակնարկները թույլ են տալիս ենթադրել, որ խոսքը որդու հանդեպ մոր արյունապիղծ սիրո մասին է: Կլոդի հանդեպ ատելությունը և որդու հանդեպ անչափ մեծ «խանդը» դոնիա Էստանիսլավային հասցրել են խելագարության՝ նա ոչ մի կերպ չի կարողանում համակերպվել այն մտքի հետ, որ այս աղջիկը ապագայում պետք է դառնա Ռոմանոյի կինը: Բայց չի համարձակվում տանջող զգացմունքնի, խանդի ու ատելության մասին պատմել որդուն, քանի որ վախենում է «կորցնել» վերջինիս սերը:

Ռոմանոն այդպես էլ չի իմանում, որ Կլոդն իրենից հեռանում է մոր «խնդրանքով»՝ խնդրանք, որը, ըստ Ֆիլոմենայի, ավելի շուտ հրաման է¹²⁹: Սեր և ատելություն՝ այս երկու հակադիր զգացումները ներսից բզկտում են Գոյթիսոլոյի հերոսուհուն: Ռոմանոյին սիրող ու նրան լավ ճանաչող Կլոդը փորձում է համոզել նրան, որ իր այս քայլով

¹²⁸ Goytisolo J., *Duelo en el paraíso*, Destino, Barcelona, 1960, p. 119.

¹²⁹ Goytisolo J., *Duelo en el paraíso*, Destino, Barcelona, 1960, p. 129.

նա առաջին հերթին հարված է հասցնում որդուն: Պետք է ենթադրել, որ դոնիա Էստանիսլավան ևս դա հասկանում է, բայց եսամոլական սերը զորեղ է իրենից, և նույնիսկ լսել չցանկանալով ապագա հարսի պատճառաբանություններն ու փաստարկները, «խնդրում է» անհապաղ լքել իր տունը:

Կասկած չկա, որ հերոսուհին հասկանում է այն պարզ ճշմարտությունը, որ հենց ինքն է սպանել որդուն, սակայն չի ցանկանում խոստովանել և ամեն կերպ ձգտում է նենգափոխել փաստերը: Ավելին՝ խելագարված կինը չի ուզում համակերպվել որդու մահվան փաստի հետ: Չնայած Ռոմանիոյի մահից տարիներ են անցել, բայց կինը կեղծելով նրա ձեռագիրը, շարունակում է որդու անունից նամակներ ուղարկել նրա ընկերներին, նշելով, թե իբր «նա ողջ առողջ է», մոր կողքին իրեն երջանիկ է զգում, պատրաստվում է ամուսնանալ Կլոդի հետ և այլն: Խելագար դոնիա Էստանիսլավայի համար ներկան մեռած է, նա ապրում է միմիայն անցյալի հուշերով:

Կառուցելով Պալամոս քաղաքից ոչ հեռու «Դրախտ» հյուրանոցը, Ռոմանիոյի հայրը, Էնրիկեն, հույս ուներ, որ լինելով ծովափնյա սահմանամերձ շրջանում ամենամեծը, այն խոշոր եկամուտ կբերի: «Դրախտի» շինարարությունը, հեգնանքով գրում է Գոյթիսոլոն, երիտասարդացրեց ու աշխուժացրեց ապագայի հույսով ու երազանքներով ապրող Էնրիկեին: Նրա կալվածքում ամենուր եռուզեռ էր. տասնյակ մարդիկ՝ շինարարներ, ճարտարապետներ, պարբերաբար հավաքվում էին տանտիրոջ գրադարանում ու քննարկում գալիք ծրագրերը: Մեծ ծավալի աշխատանքներ ձեռնարկելով, Էնրիկեն հույս ուներ, որ երկրի շատ ու շատ մեծահարուստներ ֆինանսական ներդրումներ կանեն շինարարության մեջ: Բայց նրա հույսերը չեն արդարանում, ու հյուրանոցի շենքը մնում է անավարտ: Մեկը մյուսի հետևից հարվածներ ստանալով՝ Էնրիկեն Ռոմանիոյի մահից հետո ստանում է վերջին՝ ամենածանր, ինչից հետո, ըստ Ֆիլոմենայի, վերածվում է կենդանի դիակի¹³⁰:

Պատմելով տարբեր հերոսների մասին, Գոյթիսոլոն ցույց է տալիս, որ նրանցից յուրաքանչյուրն՝ առաջնորդվելով սեփական շահով, մերժելով սերն ու մարդկային մյուս վեհ զգացումները, հոգեպես «մեռնում» են, ատելություն սփռում: Ատելություն, որ սկսվելով յուրաքանչյուրից, դառնում է քաղաքացիական պատերազմի պատճառ:

¹³⁰ Goytisolo J., *Duelo en el paraíso*, Destino, Barcelona, 1960, p. 135-136.

Թվում է, թե իրենց արատավոր բարքերի արդյունքում փակուղի մտած իսպանացիները հենց այս եղբայրասպան պատերազմի մեջ էին տեսնում իրենց փրկությունը, որը, սակայն, միայն կրկնապատկեց նրանց ցավն ու հուսահատությունը:

«Թախիծ դրախտում» վեպում Գոյթիսոլոն պատերազմի մասին պատմում է հիմնականում Մարտին Էլոսեցիի շուրթերով: Սահմանամերձ այս շրջանը պահպանող ջոկատի զինվորների ու սպաների շրջանում անարխիա է. «Ոչ մեկին չէր հետաքրքրում, թե ինչ են անում մյուսները,- գրում է Գոյթիսոլոն,- Յուրաքանչյուրն իր մասին էր հոգ տանում»¹³¹: Ջոկատի զինվորները չեն ենթարկվում սպաների հրամաններին: Երբ սպաներից մեկն այս կապակցությամբ դիտողություն է անում անդալուզցի զինվորին, վերջինս արհամարհանքով ու անտարբերությամբ հայտարարում է, թե իրենք բոլորը, այդ թվում նաև սպաները, «կործանված մարդիկ են», և որ ինքը ցանկացած պահի պատրաստ է սպանել հրամանատարին:

Վեպում պատերազմական տեսարաններ չկան, սակայն ամենուր նկատելի են դրանց հետևանքները: Սահմանամերձ շրջանը լի է կոտորված ու թալանված ավտոմեքենաներով, որոնց տերերը երկրից փախչող իսպանացիներ են, ովքեր լքել են դրանք՝ թողնելով իրենց աղքատիկ ունեցվածքի մի մասը՝ աղավաղների վանդակներ, պատառոտված տիկնիկներ՝ իսպանացի երեխաների մանկության կորստի անխոս վկաները¹³²:

«Թախիծ դրախտում» վեպը սկսվում և ավարտվում է մահվան տեսարաններով: Եթե առաջին էջերում մենք տեսնում ենք սպանված Աբելին, ապա վերջում ֆրանկիստների գրոհից հետո ողջ շրջանը լի է զինվորների դիակներով: Գոյթիսոլոն հավասարության նշան է դնում հակամարտող երկու կողմերի՝ ֆալանգիստ ու հանրապետական զինվորների միջև: Նրանք չունեն գաղափարներ, չունեն նպատակներ, ընդամենը ընկել են պատերազմի հորձանուտն ու ելք չեն գտնում, կամ, ինչպես ֆրանկիստական բանակի կրտսեր լեյտենանտ Ֆենոսան, երազում են պատերազմում հերոսանալ:

Ֆենոսան իրեն «յոթերորդ երկնքում» է զգում, քանի որ քսան տարեկան հասակում կարողացել է ստանալ կրտսեր լեյտենանտի կոչում՝ հանրապետականների

¹³¹ **Goytisolo J.**, *Duelo en el paraíso*, Destino, Barcelona, 1960, p. 8-9.

¹³² **Goytisolo J.**, *Duelo en el paraíso*, Destino, Barcelona, 1960, p. 9.

դեմ մղած ճակատամարտերից մեկում տարած հաղթանակի համար: Նա միայն մեկ երազանք ունի, ցանկանում է, որպեսզի պատերազմը չավարտվի, քանի որ դրանով կարող է ընդհատվել իր պաշտոնական առաջխաղացումը: Բարձրաստիճան սպա դառնալու ձգտումը այնքան մեծ է, որ նա յուրաքանչյուր ճակատամարտում խիզախորեն նետվում է առաջ, անխնա ոչնչացնում հակառակորդ բանակի զինվորներին, շատ հաճախ թույլ չտալով որպեսզի դա անեն ջոկատի մյուս մարտիկները: Ինչպես հեգնանքով գրում է Գոյթիսոլոն, պատերազմի այս հրձիգը Սուրբ Գրքի չափ սիրում է զինվորական կանոնադրությունը: Ներկայացնելով զինվորական ջոկատում տիրող քառոսն ու անարխիան, Գոյթիսոլոն ցույց է տալիս, որ այդ ամենը փոխանցվել է նաև երեխաներին, ովքեր զուգահեռաբար իրենց պատերազմն են մղում: Պատահական չէ, որ արդեն վեպի սկզբում, երբ էլյուսեգին գննում է Աբելի դիակը, համոզվելու համար, որ վերջինս մահացած է, մոտակայքում հայտնված երեխաներից մեկը նրա ուղղությամբ մարտական նռնակ է նետում: Էլյուսեգիի կյանքը փրկվում է միայն այն պատճառով, որ դիպուկ նետումից առաջ «փոքրիկ զինվորը» մոռացել էր դուրս քաշել նռնակի օղակը:

Վեպի վերջում, որտեղ ներկայացված է փոքրիկ Աբել Սորսանոյի թաղման տեսարանը, Գոյթիսոլոն՝ ներկայացնելով դոնիա Էստանիսլավայի ներքին մենախոսությունը, փորձում է պատասխանել այն հարցին, թե ինչու են իսպանացիները ատում ու սպանում միմյանց: Հերոսուհին խորապես համոզված է, որ ողջ կյանքում սիրել է բոլորին, այդ թվում՝ որդիներին: Իրեն համեմատելով հունական դիցաբանության ծովային աստվածություն Պրոթևսի հետ, նա կարծում է, որ իր սերը ևս «բազմադեմ է»¹³³:

Ըստ դիցաբանության, Պոսեյդոնի որդի Պրոթևսը բազմադեմ էր՝ կարող էր ընդունել օձի, առյուծի, ցլի, թռչնի կամ կապիկի կերպարանք, միաժամանակ օժտված էր մարգարեական տաղանդով, ինչը, սակայն հասու էր միմիայն նրանց, ովքեր կարողանում էին տեսնել նրա իրական դեմքը¹³⁴: Ինչպես նշում է Հոմերոսը «Ողիսականում», Մենելայոսը այն քչերից էր, ում Տրոյական պատերազմի ժամանակ հաջողվեց օգտվել Պրոթևսի մարգարեությունից¹³⁵:

¹³³ **Goytisolo J.**, *Duelo en el paraíso*, Destino, Barcelona, 1960, p. 229.

¹³⁴ **Мелетинский Е.**, *Мифологический словарь*, Советская Энциклопедия, Москва, 1990, стр. 444.

¹³⁵ **Հոմերոս**, Ողիսական, ԵՊՀ հրատարակչություն, Երևան, 1988, էջ 387:

Ավելի ուշ անտիկ գրողների գործերում Պրոթևսի կերպարը դարձավ այլաբանական մեկնաբանությունների առարկա: Ֆրենսիս Բեկոնը (1561-1626թթ.) Պրոթևսին նույնացնում է մատերիայի հետ: Թերևս այս կերպ է Գոյթիսոլոն մեկնաբանում նաև իր հերոսուհու մայրական սերը՝ այն որակելով որպես նյութական ու եսամոլական: Գրողի այս ակնարկը անուղղակիորեն առնչվում է նաև քաղաքացիական պատերազմի մասնակիցների հետ: Ինչպես մոր սերը Ռոմանոյի, այնպես էլ իսպանացիների սերը հայրենիքի հանդեպ՝ կործանարար է: Գոյթիսոլոն հաճախ է մեղադրում սերնդակիցներին, ում «վիճակված էր վերապրել Իսպանիայի պատմության մեջ ամենատրեմալ գերեզմանոցային խաղաղության ժամանակաշրջաններից մեկը, սերունդ, որը հայտնվեց ոչ բնական իրավիճակում. ծերացավ, այդպես էլ չունենալով ո՛չ երիտասարդություն, ո՛չ պատասխանատվություն»¹³⁶:

Գոյթիսոլոյի համոզմամբ, քաղաքացիական պատերազմ հրահրողների մեջ Իսպանիայի հանդեպ սերը նենգափոխված է: Հակամարտող կողմերը, շահարկելով հայրենասիրական զգացումները, իրականում շահադիտական նպատակներ էին հետապնդում և իրենց ազատելով պատասխանատվության զգացումից, որևէ փոխզիջման չեն գնում: Ըստ գրողի, իսպանացիների արատավոր մտածողությունը, արատավոր «հայրենասիրությունը» պահպանվեց նաև պատերազմից հետո, 1950-1960-ական թվականներին: Հենց սա է պատճառը, որ Իսպանիայի ապագայի հանդեպ Գոյթիսոլոյի մոտեցումները հոռետեսական են:

«Թախիծ դրախտում» ստեղծագործությունը, չնայած իր ողբերգականությանը, թերևս ամենաքնարականն է «օբյեկտիվ արձակի» գործերից: Գրողն այստեղ քայլ առ քայլ բերում է այն եզրահանգման, որ այդ կեղծ ու եսամոլ աշխարհում տեղ չկա Աբելին, այդ է պատճառը, որ տղան այդպիսի հեշտությամբ տրվում է մահին: Այս վաղ շրջանի գործում արդեն Գոյթիսոլոն դիմում է այն հնարքին, որի վրա կկառուցվեն 1960-70-ականների նրա բոլոր վեպերը. հիմնվելով ընթերցողի գիտակցության մեջ քարացած աստվածաշնչյան կամ միֆական գաղափարների վրա, նա լրացնում է դրանք նոր բովանդակությամբ, որոշ չափով տեղաշարժելով ընդունված շրջանակները: Այսպես, «Դրախտ» կալվածքը բնավ երջանիկ ու անհոգ կյանքի կենտրոն չէ, քանի որ շուրջ

¹³⁶ Goytisolo J., *Disidencias*, Seix Barral, Barcelona, 1978, p. 289.

բոլորը տիրում է պատերազմի քաոսը: Իսկ Կայենի և Աբելի թեման՝ «երկու Իսպանիաների» դիմակայության խորհրդանիշն է, որը եղբայրասպան քաղաքացիական պատերազմի այդ շրջանում ձեռք է բերում կոնկրետ սոցիալ-պատմական բովանդակություն:

Առանձնակի ուշադրության է արժանի սոցիալական թեմայի նոր ընկալումը «Կրկեսը», «Տոներ» և «Ալեքսիություն» վիպական եռագրության մեջ: 1957-1958 թվականներին գրեթե միաժամանակ լույս տեսան Գոյթիսոլոյի երեք վեպերը՝ «Կրկեսը», «Տոներ» և «Ալեքսիություն», որոնք թեմատիկայով ու գեղարվեստական արժեքով խստորեն տարբերվում են նախորդ գործերից: Այդ ժամանակ արդեն լիովին ձևավորվել էր Գոյթիսոլոյի գրելաոճին բնորոշ «օբյեկտիվ արձակի» գեղագիտական հայեցակարգը:

«Վեպի խնդիրները» (1959թ.) հողվածում խոսելով իր ու գրչընկերների ստեղծագործությունների մասին՝ Գոյթիսոլոն նշում է, որ իրենց միավորողը՝ գրականության մեջ շատ կարևոր, սակայն միաժամանակ մոռացված սոցիալական թեման է¹³⁷: Այս ժողովածուն ըստ էության դարձավ իսպանացի գրողների կրտսեր սերնդի տեսական մանիֆեստը: Հողվածներում Գոյթիսոլոն հանդես է գալիս ընդդեմ «հոգեբանական» և «ինտելեկտուալ» վեպի և գրողներին կոչ անում օգտագործել «հարուստ ու բազմազան» նյութը, որը նրանց ընձեռում է իսպանական իրականությունը:

Իր գաղափարներին համահունչ Գոյթիսոլոն ստեղծեց վերը նշված երեք վեպերը, որոնց հիմքում ընկած է հասարակ իսպանացու կյանքն ու սոցիալական թեման: Եթե նախորդ երկու վեպերում իրականության պատկերումն արդյունք է հերոսների նեղ աշխարհընկալման (եթե հաշվի առնենք նրանց գերակշիռ մեծամասնության տարիքը), ապա հաջորդ վեպերում արդեն իրական աշխարհը պատկերվում է առավել պարզ ու ընկալելի:

«Կրկեսը» վեպում արդեն Գոյթիսոլոն գործնականում առավել ճշգրտորեն է իրականացնում «օբյեկտիվ արձակի» տեսության պահանջները: Վեպում հեղինակը պատմում է գավառական փոքրիկ Լաս Կալդոս քաղաքի երկու օրերի իրադարձությունների մասին, երբ քաղաքացիները նշում են քաղաքի «հովանավոր»

¹³⁷ Goytisolo J., Problemas de la novela, Seix Barral, Barcelona, 1959, p. 3.

սուրբ Սատուրնինոյի օրը: Լաս Կալդոսը, ինչպես և ողջ Իսպանիան քարացել, անշարժացել է ավանդական կարծրացած բարքերի մեջ: «Լաս Կալդոսի տները,- գրում է Գոյթիսոլոն,- ոչ մի փոփոխություն չեն կրել, թվում է, թե ժամանակը 50 տարով դադարեցրել է ընթացքը, և կյանքը կանգ է առել՝ ենթարկվելով ինչ-որ մոգական կախարդանքի»¹³⁸:

Չնայած այս հանգամանքին՝ քաղաքի բնակիչները ձևացնում են, թե իբր ապրում են ժամանակին համընթաց՝ լիարժեք ու երջանիկ կյանքով: Նման պատրանք ստեղծելու համար նրանցից յուրաքանչյուրը ստիպված է «կատակերգություն», կամ ավելի ճիշտ՝ էժանագին «ֆարս» խաղալ, ձևացնել, թե գոհ է կյանքից, ցանկալին ներկայացնել որպես իրականություն: «Կրկեսում» Գոյթիսոլոն իր առջև խնդիր է դրել ցույց տալ, թե ինչ տարատեսակ ձևերի կարող է փոխակերպվել այս «խաղը» տարբեր անհատների դեպքում: Հենց այս տեսանկյունից էլ հեղինակը դիտարկում է Լաս Կալդոսի ու նրա բնակիչների երկու օրվա կյանքը: Կյանք, որը կրկես է հիշեցնում:

Վեպն ունի երկու գլխավոր հերոս՝ Ուտան ու Աթիլան: Եթե Ուտայի մասին դրվագները, ձևական առումով, գրված են իսպանական ավանդական «խաբերայական վեպի» ժանրով, ապա, ի դեմս Աթիլայի, Գոյթիսոլոն կրկին խոսում է ժամանակակից իսպանացի երիտասարդների կյանքի, նրանց հուզող խնդիրների մասին: Առաջին հայացքից տպավորություն է ստեղծվում, թե Գոյթիսոլոն հասուն, երկու երեխաների հայր Ուտային ու երիտասարդ Աթիլային հակադրում է իրար, սակայն իրականում նրանք երկուսն էլ իսպանական «կրկեսի» մեկ և միևնույն բաղկացուցիչներն են:

Վեպի վերլուծությունը թույլ է տալիս ասել, որ այստեղ առկա է իսպանացի անվանի բանաստեղծ Անտոնիո Մաչադոյի (1875-1939թթ.) ազդեցությունը:

Իսպանիայի անցյալի, ներկայի, ինչպես նաև արվեստի հարցերում Անտոնիո Մաչադոյի և Գոյթիսոլոյի տեսակետները շատ մոտ են: Ինչպես նշում է իսպանացի քննադատ Խոսե Մարիա Կաստելիետը, XX դարի իսպանական պոեզիայի սրընթաց զարգացումը շատ դեպքերում պայմանավորված է հենց այս բանաստեղծի գրական

¹³⁸ Goytisolo J., El circo, Destino, Barcelona, 1957, p. 91.

գործունեությամբ, ով՝ «առաջ էր անցել ժամանակակիցներից, դառնալով սիմվոլիզմի քայքայումից դեպի իրատեսություն անցման նախակարապետը»¹³⁹:

Ինչպես Գոյթիսուլոն, Մաչադոն ևս մերժում էր Գասետի «արվեստը՝ արվեստի համար» կարգախոսը և համոզմունք հայտնում, որ մշակույթի իրական կրողը ժողովուրդն է: «Քնարական արտահայտչամիջոցի հիմնական խնդիրն այն է, որ այն գոյություն ունենա ոչ միայն բանաստեղծի, այլև այլ մարդկանց համար»¹⁴⁰: Քաղաքացիական պատերազմի տարիներին հակամարտող կողմերից յուրաքանչյուրը, հաշվի առնելով Մաչադոյի հանդեպ ժողովրդի տածած մեծ սերը, ձգտում էր նրան ներկայացնել որպես իր համախոհ, բայց ինչպես նշում է գրականագետ Խոսե Ռամոն Արանան, բանաստեղծը նրանցից չէր, ովքեր «ձգտում էին Իսպանիան վերջնականապես բաժանել երկու մասի ...»¹⁴¹: Չնայած դրան, Մաչադոն Իսպանիայում հեղափոխական փոփոխությունների կողմնակից էր: 1915 թվականի հունվարին Ունամունոյին գրած նամակներից մեկում բանաստեղծը նշում է. «Եթե երկրի ներսում պատերազմ չբռնկվի, ապա մենք կորած ենք: Հեղափոխությունը պետք է սկսել ոչ թե վերևից կամ ներքևից, այլ բոլոր կողմերից»¹⁴²: Ըստ Մաչադոյի՝ այդ տարիներին Իսպանիայում տիրող վիճակն անտանելի էր, անհրաժեշտ էր այն արմատապես փոխել, որքան էլ մեծ լինեն կորուստները:

Իսպանական իրականության պատկերման ու կերպաների կերտման առումով Գոյթիսուլոյին կարելի է համարել Մաչադոյի ավանդույթների շարունակողը: Հոդվածներից մեկում վերջինս գրում է. «Մենք անդրադառնում ենք մարդուն: Նա միակն է, որ հետաքրքրում է մեզ: Մարդուն, այս բառի բոլոր իմաստներով. բայց զանգվածային մարդը մեզ համար գոյություն չունի»¹⁴³:

Առաջնորդվելով ավագ գրչընկերոջ այս սկզբունքներով՝ Գոյթիսուլոն 1950-ականների երկրորդ կեսին գրած վեպերում՝ առանձնապես «Կրկեսում» և «Ալեքսիսությունում», կերտում է ամբողջական, իրական անձանց կերպարներ: Այս առումով Գոյթիսուլոյի լավագույն հերոսներից է Ուտան, որի կերպարը «Կրկեսում»

¹³⁹ **Castellet J. M.**, Veinte años de poesía española, Seix Barral, Barcelona, 1960, p. 101.

¹⁴⁰ **Machado A.**, Los complementarios, Losada, Buenos Aires, 1957, p. 41.

¹⁴¹ **Machado A.**, Cartas de Antonio Machado a Miguel de Unamuno, Monegros, México, 1957, p. 6.

¹⁴² **García Blanco M.**, En torno a Unamuno, Taurus, Madrid, 1965, p. 248.

¹⁴³ **Machado A.**, Obras completas, Biblioteca Nueva, Madrid, 1978, p. 736.

առավել հակասական է այն պարզ պատճառով, որ հեղինակը նրան օժտել է միաժամանակ ծայրահեղ բացասական ու դրական հատկանիշներով: Գոյթիսուլուն նման արդյունքի է հասնում՝ միաձուլելով ավանդական իսպանական «խաբեբայական» (պիկարոյական) և XX դարում ծնունդ առած սոցիալական վեպերը, ինչի օգնությամբ կարողանում է ցույց տալ, որ ժամանակակից Իսպանիայում ուշ միջնադարյան ուրախ, զվարթ ու անհոգ խաբեբաների համար տեղ չկա: Ուտայի հետ տեղի է ունենում այն, ինչի մասին Խոսե Սելան գրում է հոդվածներից մեկում. «Մարդու հետ պայքարում իրականությունը խաղում է նրա հետ և, երբ դա նրան ծանծրացնում է, սպանում է»¹⁴⁴:

Եթե «Կրկեսը» սկզբում ընկալվում է որպես «խաբեբայական վեպ», ապա ընթացքում պարզ է դառնում որ այն նմանատիպ վեպի ծաղրանմանակում է: Լաս Կալդոսի եսամուլ, երեսպաշտ, նենգ ու խաբեբա հասարակության մեջ Ուտան նման է «Ձեռքերի ճարակություն» վեպի Տանժիրեցի մականունով Էդուարդո Ուրիբեին, ով մշտապես հալածվում է ընկերների ու հասարակության կողմից և իրականության հանդեպ վախից դրդված՝ ձգտում «փախչել» ու թաքնվել իր ստեղծած երևակայական աշխարհում: «Վտանգավոր իրավիճակում,- գրում է Ուտայի մասին,- նրա պաշտպանական ռեֆլեքսը առասպելագործությունն էր: Զգալով հավանական վտանգը՝ նա ծլկում էր: Իր իշխանության ներքո գտնվող ինչ-որ ուժ ստիպում էր նրան խելագար շտապողականությամբ մեկը մյուսի հետևից դեմքին դնել տարբեր դիմակներ, պաշտպանվելով դրանցով, ինչպես զրահով»: Ուտան չափազանց խելացի է, ունի գրավիչ արտաքին, շատ լավ է ճանաչում այն իսպանական «կրկեսը», որտեղ ապրում է: Բնածին դերասանական վարպետությամբ օժտված հերոսը մշտապես կարողանում է «չոր» դուրս գալ ցանկացած անելանելի թվացող իրավիճակից, հեշտությամբ գայթակղել կանանց, խաբել տղամարդկանց՝ նրանց ներկայանալով որպես բարձրաշխարհիկ երևելի այր:

Ժամանակակից աշխարհում, ինչպես «ձուկը ջրում» ապրելու համար անհրաժեշտ այս «արժեքավոր» հատկանիշների հետ մեկտեղ Գոյթիսուլոյի հերոսն ունի մեծ թվով «արատներ», որոնք արժեզրկում են վերը նշված նրա ունակությունները, թույլ չեն տալիս դրանք իրագործել գործնական կյանքում: Ուտայի «արատներից» մեկն այն է, որ

¹⁴⁴ Cela C. J., Obras Completas, Tomo 1, Destino, Barcelona, 1962, p. 12.

նա անուղղելի ռոմանտիկ է և լուրջ չի վերաբերում կյանքին: Բացի այդ, նա չափից դուրս բարի է ու առատաձեռն: Վեպի սյուժեն (ինչը բնորոշ է Գոյթիսոլոյի ստեղծագործությունների գերակշիռ մասին) շատ պարզունակ է: Սուրբ Սատուրնինոյի տոնի նախօրերին դուրս գալով Մադրիդից, Ուտան ուղղվում է հայրենի Լաս Կալդաս, ճանապարհին ամենուր հայտարարելով, թե պատրաստվում է ծանր ոճրագործության՝ պետք է սպանի քաղաքի ամենաերևելի անձանցից մեկին, դոն Խուլիո Ալվարեսին: Իրականում Ուտան ընդամենը փող է ուզում խնդրել մեծահարուստից, ինչի մասին նրան տեղեկացրել էր իր նամակում: Բայց սեփական կաշկանդվածությունն ու անվճռականությունը հաղթահարելու համար հոխորտում է. «Եթե նա ինձ պարտքով փող չտա, ես նրան կսպանեմ»¹⁴⁵:

Այն պահին, երբ Մադրիդից վերադարձող Ուտան ուղեկիցներին տեղեկացնում է իր «հանցավոր» ծրագրի մասին, Լաս Կալդասի մեկ այլ բնակիչ՝ երիտասարդ Աթիլան, տոնակատարության գիշերը նույն դոն Խուլիոյի բնակարանը թալանելու մանրակրկիտ ծրագիր է մշակում: Եվ երբ ի կատար է ածում ծրագիրը, անսպասելիորեն տուն է վերադառնում տանտերը, որն այդ պահին, ըստ հանցագործերի հաշվարկի, պետք է լիներ «Ուրախ կազինոյում», որտեղ պետք է տոնական պարահանդես տեղի ունենար:

Երիտասարդ կողոպտիչները ստիպված սպանում են դոն Խուլիոյին, սառնասրտորեն ոչնչացնում հետքերն ու հեռանում, ինչից հետո տուն է մտնում կատարվածից անտեղյակ Ուտան: Տեսնելով տուն մտնող Ուտային՝ դոն Խուլիոյի ծառան, Աթիլայի հանցակից ընկեր Էրիդիան, օգտվելով առիթից, զանգահարում է ոստիկանություն և հայտնում Ուտայի «կատարած» ոճրագործության մասին: Սկսվում է հետապնդումը, որն ավարտվում է հերոսի սպանությամբ¹⁴⁶:

Չնայած «Կրկեսի» վերջին հատվածը գրված է դեղեկտիվ ժանրով, ակնհայտ է, որ դոն Խուլիոյի սպանությունն այստեղ ընդամենը գեղարվեստական հնարք է, որի օգնությամբ բացահայտվում է այն, որ Ուտան պարզապես դատապարտված էր անհաջողության:

Ուտայի կերպարը կերտելիս Խուան Գոյթիսոլոն ընթանում է բացասականից դրական ուղղությամբ. նախ ներկայացնում է նրան որպես «անբան», «ձրիակեր» ու

¹⁴⁵ Goytiso J., El circo, Destino, Barcelona, 1957, p. 182.

¹⁴⁶ Goytiso J., El circo, Destino, Barcelona, 1957, p. 187.

«խաբեբա», հետո՝ նրա իրական էությունը, որով ստիպում է ընթերցողին խղճահարությամբ ու կարեկցանքով լցվել նրա հանդեպ: Այլ կերպ ասած՝ «Կրկեսում» մենք տեսնում ենք միաժամանակ երկու և տարբեր Ուտաների: Ներկայացնելով առաջինին, Գոյթիսոլոն նշում է, որ նա «ծրիակեր է», կյանքում որևէ օգտակար աշխատանքով չի զբաղվել: Ավելին, նա հպարտանում է իր այս հատկանիշներով՝ նայելով ավտոմեքենաների նորոգման կայանի «անտաղանդ» բանվորներին, ովքեր օրն ի բուն աշխատում են, «մտորում», որևէ արդյունքի չհասնելով, շքեղ ու նրբաճաշակ հագնված հերոսը ներքուստ ուրախ է, որ նման չէ նրանց: «Լավ ժողովուրդ է, - հեգնանքով ու արհամարհանքով մտածում է նրանց մասին Ուտան, - միշտ ուշադիր են, աշխատասեր, առաջնորդվում են արդարության գաղափարներով: Գանգ են»¹⁴⁷:

Ըստ էության, «Կրկեսը» ևս առանձին նովել-պատմվածքներից բաղկացած վեպ է, որում յուրաքանչյուր պատմվածք դառնում է հաջորդի կամ նախորդի շարունակությունն, իսկ հերոսներն այս կամ այն կերպ առնչվում են Ուտայի և նրա ընտանիքի անդամների հետ: Ավելին, նրանց մեծ մասը խոսում է Ուտայի մասին, քննարկում նրա վարքագիծը կամ քննադատում, ինչը նպաստում է հերոսի կերպարը առավել բազմակողմանի և ամբողջական ներկայացնելուն: Օրինակ, Ուտայի դուստրը, Լուս-Դիվինան, ընկերուհիների՝ Մարիա-Գլորիայի, Մենթսեի, Ռոսայի, Լուսիլայի հետ գլխավոր փողոցի սրճարանում նստած քննարկում է հոր պահվածքը: Ընկերուհիները փաստում են, որ Ուտան շատ հաճախ փող է բաժանում ծանոթ-անծանոթ աղքատներին ու երեխաներին: Իր պահվածքով Ուտան մարտահրավեր է նետել հասարակությանը, որի համար կարևորը նյութական բարիքներն են:

«Կրկեսը» վեպը բաղկացած է հերոսների առանձին դիմանկարներից: Հենց սա է «օրեկտիվ արձակի» էական առանձնահատկություններից մեկը. այն թույլ է տալիս տեսնել Լաս Կալդասն ամբողջապես և անսխալ պատկերացում կազմել իսպանական «կրկեսի» մասին, քանի որ այս գավառական քաղաքը նման է երկրի բոլոր քաղաքներին: «Կրկեսը» վեպում առանձնահատուկ տեղ են զբաղեցնում պատանի հերոս-հերոսուհիները: Եթե, ըստ մեծահասակների, քաղաքի երիտասարդության բարքերի վրա կործանարար, բացասական ազդեցություն ունեն գրոսաշրջիկները,

¹⁴⁷ Goytisolo J., El circo, Destino, Barcelona, 1957, p. 39.

ապա շատ ավելի մեծ ու բացասական է հենց երեխաների ծնողների ու շրջապատի ազդեցությունը:

Ինչպես «Ձեռքերի ճարակություն» վեպում, այստեղ ևս երեխաները ատում ու արհամարհում են ստորաքարշ, երեսպաշտ ծնողներին, ովքեր փորձում են զավակներին դաստիարակել իրենց ոգով: Այս առումով բացառություն են կազմում, թերևս, Ուտայի երեխաները, ովքեր, չնայած աղքատությանն, իրենց հանդեպ հասարակության արհամարհանքին ու ատելությանը, սիրում են իրենց ծնողներին, առանձնապես, Ուտային, և երջանիկ են, որ նման հայր ունեն:

Լաս Կալդասի երիտասարդությունը վաղ հասակից հասկացել է, որ ավագ սերնդի մարդիկ ապրում են երկակի կյանքով և փորձում է հարմարվել գավառական քաղաքի չգրված օրենքներին: Ըստ այդ օրենքների, ամեն ինչ թույլատրելի է, սակայն պետք է պահպանվի ձևական ու կեղծ պարկեշտությունը:

Գավառական քաղաքի երիտասարդության տիպիկ ներկայացուցիչ է «Ձկնորսի ապաստարան» բարի տնօրեն Էլպիդիո Մարտինի որդին՝ Պաբլոն, որին Գոյթիսոլոն ներկայացնում է վեպի առաջին էջերում: Հոր պահանջով Պաբլոն գալիս է դոն Խուլիոյի տուն, քանի որ վերջինս իր ուսման վարձը վճարելու հարցում խոստացել է օգնել հորը: Պաբլոն իրականում ատում է հորը, չի սիրում սովորել, և մեծահարուստ ծերունու տուն է եկել Աթիլայի հրամանով: Եվ մինչ դոն Խուլիոն պատմում է քաղաքացիական պատերազմի տարիների իր արկածները, միամիտ դեմքով 18-ամյա պատանին ուշադիր զննում է սենյակն ու անկյունում դրված սեյֆը, որտեղ հարուստ ծերունին պահում է փողերը¹⁴⁸:

«Ձկնորսի ապաստարանի» տնօրեն Էլպիդիոյին դուր չեն գալիս «բարաքներում» ապրող որդու «ավազակ» ընկերներն, ովքեր, ըստ նրա, պատրաստ են ցանկացած հանցագործության: Էլպիդիոն բազմիցս պահանջել է որդուց, որպեսզի նա հեռու մնա այդ տղաներից, հատկապես Աթիլայից, բայց Պաբլոն ամբողջապես գտնվում է Աթիլայի ազդեցության տակ և կատարում է նրա բոլոր հրամանները:

Պաբլո Մարտինը շատ նման է «Ձեռքերի ճարակություն» վեպի Էդուարդո Ուրիբեին: Նա ընկերների՝ Ռաուլ Ռիվերայի ու Լուիս Պայեսի կամակատարն է:

¹⁴⁸ Goytisolo J., El circo, Destino, Barcelona, 1957, p. 18-19.

Ստրկամիտ Պաբլոն երջանիկ է զգում, երբ կարողանում է ծառայություններ մատուցել Աթիլային, չնայած գիտի, որ վերջինս ըստ արժանվույն չի գնահատի իրեն: Ընդ որում, Պաբլոյի համար էական չէ ընկերոջ հրամանի դժվարության աստիճանը՝ նա պատրաստ է անել այն ամենն, ինչ կպահանջի վերջինս: Օրինակ, Աթիլայի հրամանով անցյալում գողացել է սեյֆի մեջ պահվող հոր փողերը: Մեկ ուրիշ անգամ խնայած գումարով նրա համար պայուսակ է գնել, ինչի դիմաց արժանացել է միայն Աթիլայի ժպիտին: «Նրա հնազանդության մեջ, - գրում է Գոյթիսոլոն, - կենդանական հնազանդության ինչ-որ տարր կար, նա ծեծված շան պես լիզում է տիրոջ ձեռքը»¹⁴⁹:

Ինչպես «Ձեռքերի ճարպկություն» վեպում, այստեղ էլ հասարակության արատավոր բարքերի դեմ «կույր» ըմբոստացողները երիտասարդներն են, ովքեր միաժամանակ նաև այդ բարքերի զոհերն են: Նրանք ձգտում են, բայց առավել հաճախ անկարող են փոխել ավագ սերնդի թելադրած խաղի կանոնները: Ոգեղեն արժեքներից զուրկ երիտասարդների զգալի մասը փորձում է անիմաստ կյանքի հեղձուկը մեղմել գինու և թմրադեղերի միջոցով:

Ուտան և Աթիլան, ամեն մեկը յուրովի, ըմբոստանում են գավառական քաղաքի բարքերի դեմ՝ չցանկանալով համակերպվել հասարակության թելադրած կանոններին: Եվ պատահական չէ, որ վեպի վերջում նրանց շահերը նույնանում են, երկուսին էլ ձգում են դոն Խուլիոյի տունն ու փողերը:

Եթե Ուտան հույս ունի այդ փողերով կարգավորել ընտանիքի ֆինանսական վիճակն, ապա Աթիլային դրանք հարկավոր են հասարակական աստիճաններով վեր բարձրանալու համար: Աթիլան և մեծահարուստ Օլանոների դուստր Խուանան սիրում են միմյանց: Երիտասարդ գնչուի համար սա դժբախտություն է, քանի որ մինչ այդ սովորաբար միայն կանայք էին նրան սիրահարվում, իսկ ինքը շահագործում էր նրանց սերը: Սակայն նա անկարող է իրենից վանել Խուանայի սերը և, լինելով համարձակ ու վճռական անձնավորություն, որոշում է ամուսնանալ աղջկա հետ: Սակայն աղքատ երիտասարդի որոշումն անիրատեսական է. այն հակասում է «օրենքներին», համաձայն որոնց, հերոսը անհամապատասխան զույգ է աղջկա համար: Երիտասարդ Աթիլան տառապում է թերարժեքության զգացումով: Նա սիրած աղջկա հետ կարող է

¹⁴⁹ Goytisolo J., El circo, Destino, Barcelona, 1957, p. 77.

հանդիպել միայն գաղտնի, բոլորի աչքից հեռու: Բայց հերոսը չի ցանկանում հրաժարվել որոշումից և համակերպվել ներկա «կարգավիճակի» հետ և մտադիր է դոն Խուվիոյի փողերով հարստանալ ու դառնալ Խուանային «համապատասխան» փեսացու¹⁵⁰:

Ի վերջո, Աթիլային հաջողվում է հավատարիմ օգնականների՝ Պաբլո Մարտինի ու գնչու Էրիդիայի օգնությամբ սպանել դոն Խուվիոյին, տիրանալ նրա փողերին ու մնալ անպատիժ: Այն պահին, երբ ոստիկանները հետապնդում են անմեղ Ուտային, հանցագործը հասցնում է թաքցնել գողացած փողերը ու հանգիստ նստել «Ձկնորսի ապաստարան» բարում:

«Կրկեսը» վեպում Գոյթիսոլոն պարբերաբար ներկայացնում է Լաս Կալդասի բարձրաշխարհիկ կանանց, նրանց մասին պատմող դրվագները՝ դրանք համեմելով ծաղրով ու հեգնանքով: Այս կանանցից են նաև Մագդալենան, Էլվիրան, Մարիա-Լուիսան, սենյորա Օլանոն, որոնց մշտապես կարելի է տեսնել դոնիա Կարմենի սալոնում կամ տանը: Դոնիա Կարմենը այս բոլոր կանանց անվիճելի առաջնորդն է, նրա կարծիքը սալոնի այցելու կանանց համար բարձրագույն ճշմարտություն: Նման «ճշմարտություններից է» և այն, որ ըստ դոնիա Կարմենի, բոլոր ֆրանսիացիները և հատկապես ֆրանսուհիները, այլասերված են: Հերոսուհին համոզված է, որ ի տարբերություն Ֆրանսիայի, Իսպանիայում կան պարկեշտ ու առաքինի կանայք, որոնց թվին էլ դասում է իրեն ու ընկերուհիներին¹⁵¹:

Բնական է, որ դոնիա Կարմենի տեսակետին այս կանանցից ոչ մեկը չի կարող հակադրվել: Ծաղրելով նրանց, Գոյթիսոլոն գրում է. «Լարովի տիկնիկների պես, որոնց գործի են դնում մեկ և միևնույն զսպանակի օգնությամբ, տիրուհու կողքին շրջանով նստած կանայք միահամուռ քաջալերանքով շարժեցին գլուխները»¹⁵²:

Դոնիա Կարմենը գավառական քաղաքի բոլոր կանանց բաժանել է երկու մասի. մի կողմում ինքն է հարուստ ընկերուհիների հետ, մյուսում՝ բոլոր աղքատ կանայք, ովքեր արժանի չեն հարգանքի, ինչպես ասենք Ուտայի կինը՝ Էլվիրան, ով մշտապես ներկայանում է հնամաշ զգեստներով: «Նման շրջազգեստ ես նույնիսկ իմ աղախնին

¹⁵⁰ Goytisolo J., El circo, Destino, Barcelona, 1957, p. 110.

¹⁵¹ Goytisolo J., El circo, Destino, Barcelona, 1957, p. 77.

¹⁵² Goytisolo J., El circo, Destino, Barcelona, 1957, p. 78.

չէի նվիրի» - հպարտությամբ հայտարարում է բամբասող դոնիա Կարմենը: Ոչ պակաս հպարտությամբ հերոսուհին, իրեն հյուր եկած ընկերուհիներին, դոն Խուլիոյին ու քաղաքապետին, ցույց է տալիս իր շքեղ նորոգված առանձնատունն ու թանկարժեք կահույքը: Բոլորն, այդ թվում նաև անանուն «պաղրեն» հիացած են ու ցնցված: Ինչպես նշում է տանտիրուհին՝ նրա խոսքերը անմիջապես հաստատում են ընկերուհիները, թե ինքը ողջ տարին նվիրվել է տան նորոգմանն ու թանկարժեք իրերի ձեռքբերման գործին: Այժմ դոնիա Կարմենը կարող է հպարտանալ, քանի որ նրա տան հատակին է փռված Լաս Կալդասի ամենագեղեցիկ ու գունազարդ գորգը¹⁵³:

Պատմելով քաղաքի բնակիչների մասին՝ Խուան Գոյթիսոլոն չի մոռանում անդրադառնալ նաև աղքատների կյանքին, ցույց տալ «աղքատների թաղամասի բարաքները», ձկնորսների ու Անդալուզիայից այստեղ վերաբնակեցվածների խարխուլ հյուղակները: Ընթերցողը պարբերաբար հանդիպում է մերկ ու սոված երեխաների, ովքեր փող են մուրում զբոսաշրջիկներից:

Աղքատության ու թշվառության ֆոնի վրա Սատուրնինոյի տոնի առթիվ քաղաքի «տերերի» հանդիսավոր ելույթները, որոնց ընթացքում պատմվում է աղքատներին ցուցաբերած օգնության, քաղաքի զարգացմանն ուղղված ներդրումների մասին, ընկալվում են որպես զավեշտ: Հատկանշական է, որ չնայած Լաս-Կալդասը ծովափնյա քաղաք է, հանգստյան գոտի, լի՝ զբոսաշրջիկներով, քաղաքացիների շրջանում որևէ աշխուժություն չի նկատվում: Զբոսաշրջիկներն այստեղ ապրում են քաղաքից մեկուսի, յուրաքանչյուրն իր կյանքով: Նույն պատկերը պարզորոշ նկատվում է նաև «Ալեքսիսություն» վեպում, որտեղ կողք-կողքի գոյատևում են երկու տարբեր՝ օտարերկրացի զբոսաշրջիկների ու աղքատ իսպանացիների աշխարհները: Եթե «Կրկեսում» Գոյթիսոլոն ներկայացնում է իսպանական հասարակության տարբեր խավերի ներկայացուցիչներին, ապա «Ալեքսիսության» մեջ տեսնում ենք միայն Բարսելոնի արվարձաններից մեկում ապրողներին: Ինչպես նախորդ վեպում, այնպես էլ այստեղ, մեկ առ մեկ պատմելով հերոսների մասին, Խուան Գոյթիսոլոն ցույց է տալիս այն անտանելի աղքատությունը, որի ճիրաններից նրանք փորձում են, սակայն չեն կարողանում ազատվել: Արվարձանի բնակիչները պայքարում են ընդդեմ

¹⁵³ Goytisolo J., El circo, Destino, Barcelona, 1957, p. 126.

աղքատության, թշվառության ու տանջանքերի, փորձում փրկության ելք գտնել, սակայն այդպես էլ չգտնելով, տրվում են հարբեցողության, որն էլ դիտարկում են որպես իրականությունից փախչելու միջոց:

Ինչպես «Թախիծ դրախտում», այստեղ ևս Գոյթիսոլոյի ուշադրության կենտրոնում առաջին հերթին երեխաներն են ու պատանիներն, ովքեր չեն ցանկանում համակերպվել այս վիճակի հետ: «Ալեբախության» առաջին իսկ տողերում ներկայանում է մի պատկեր, որն առավել բնորոշ է իտալական «նեոռեալիստական» ֆիլմերին. Գոյթիսոլոն ձգտում է ներկայացնել նույն մերկ, ոչնչով չքողարկված ճշմարտությունը: Իրար կողք-կողքի շարված բարաքներ (նման բարաքներից մեկում էր ապրում «Կրկեսի» հերոս Աթիլան), ամենուրեք գարշահոտություն, աղբակույտ, որի մեջ նստած է մի երեխա, իսկ նրա կողքին մի ծերունի, և երկու երեխա նրանցից քիչ հեռու փայտերով շուռ ու մուռ են տալիս աղբը՝ ինչ -որ իր կամ սննդամթերք գտնելու ակնկալիքով: Նրանցից քիչ հեռու ևս մեկ երեխա կա, որի ոտքը պարանով կապված է դիմացի տան դռան բռնակին: Շուրջբոլորն անտանելի աղմուկ է, կիթառի ու ռադիոյի ձայներ, տղամարդկանց վիճաբանություն, հայիոյանքներ, երեխաների ճիչ, գնչուններ և այլն¹⁵⁴:

Ինչպես և նախորդ վեպի վերնագիրը, սրանը նույնպես այլաբանական է: Գոյթիսոլոն բնաբանում մեջբերում է անում «Diario de Barcelona» թերթից, որտեղ գրված է. «Մակընթացության փոթորկոտ ալիքի վրա կարող է վեր բարձրանալ ցանկացած մարդկային աղբ՝ խաբեբա, մուրացկան, նույնիսկ հանցագործ...»¹⁵⁵: Այս մեջբերումը հուշող նշանակություն ունի վեպի համար. ընթերցողը հանդիպում է ամեն կարգի «աղբի» հետ, սա հասարակության «հատակն» է, որտեղ ծնվում են մարդկային արատները, մեծանում ապագա հանցագործները, և մարդիկ՝ իսպառ կորցնելով ապագայի, կյանքում որևէ հաջողության հասնելու հույսը, մի կերպ քարշ են տալիս զրկանքներով լի անիմաստ գոյությունը:

Վեպի սյուժեի կենտրոնում «աղքատ բարաքների բնակիչ» անչափահաս տղաներն են, ովքեր, չնայած տարիքով փոքր են «Կրկեսի» երիտասարդ մարդասպան Աթիլայից, բայց շատ նման են նրան: Հատկապես Մետրալիան՝ անչափահասների

¹⁵⁴ Goytisoló J., El circo, Destino, Barcelona, 1957, p. 7-8.

¹⁵⁵ Goytisoló J., El circo, Destino, Barcelona, 1957, p. 7.

ավագակախմբի պարագլուխը, ով, ինչպես և Աթիլան, ունի կոնկրետ ծրագիր ու նպատակ, որին, ի վերջո, հասնում է:

Գոյթիսոլոյի պատկերած գարշահոտ թաղամասում թե՛ մեծահասակների, թե՛ անչափահասների շրջանում գործում են գայլային օրենքներ՝ ուժեղները դաժան ու անգութ են թույլերի հանդեպ: Ինչպես «Կրկեսում», այստեղ ևս հեղինակը զուգահեռաբար ներկայացնում է երկու տարբեր՝ մեծահասակների ու անչափահասների աշխարհները, բայց եթե նախորդում շեշտն առավելապես դրված էր առաջինի վրա, ապա այստեղ առավել կարևոր դերակատարում ունեն դեռահասները, որոնցից է վեպի գլխավոր հերոս Անտոնիոն:

Հինգ Դուրո մականունով հարբեցողի որդի Անտոնիոն մշտապես կաշկանդված է այն փաստի գիտակցումից, որ ծնվել է աղքատ ընտանիքում, ապրում է չնչին, տարրական հարմարություններից զուրկ բարաքում, և հայրն էլ օրն անցկացնում է գինետանը: Սակայն նրա կյանքը և մտածողությունը կտրուկ փոխվում է այն պահից, երբ դառնում է Մետրալիայի գլխավորած անչափահասների ավագակախմբի անդամ: Այժմ արդեն նա հպարտանում է իր կարգավիճակով, նրանով, որ «բարաքներում ծնված աղքատ տղա է», քանի որ այդ հանգամանքը նրան դասում է օրենքից դուրս, դարձնում անպատժելի, թույլ է տալիս անել այն ամենն, ինչ կկամենա¹⁵⁶:

Ինչպես «Կրկեսում», այստեղ ևս Գոյթիսոլոն ստեղծում է առանձին կերպարներ, որոնք ներկայացնում են «բարաքների» արվարձանի ամբողջական պատկերը: Հեղինակը մեկ առ մեկ ներկայացնում է անչափահաս ավագակներին, պարագլուխ Մետրալիային, բնակարանային գողության մեջ մասնագիտացած Դրակուլային, խանութներից ապրանքներ թոցնող Ալբերտոյին, գրպանահատ Պեպե գնչուին և մյուսներին:

«Սոցիալական վեպի» ժանրով գրված երկու՝ «Կրկեսը» և «Ալեքսիություն» վեպերն ունեն մեկ և միևնույն կենտրոնական մոտիվը, որը կարելի է ձևակերպել «Փախուստ աղքատությունից» արտահայտությամբ: «Կրկեսում» Ուտային ու Աթիլային անուղղակիորեն միավորում է հարստանալու ձգտումը: Նույն նպատակն են հետապնդում նաև «Ալեքսիության» հերոսներ Մետրալիան ու Անտոնիոն:

¹⁵⁶ Goytisolo J., La resaca, Club del libro español, Paris, 1958, p. 28.

Պատանի ու մանկահասակ ավազակներից գրեթե ոչ մեկը, այդ թվում Մետրալիան, հայր չունի: Նրա հայրը ժամանակին եղել է վարձու մարդասպան, կամ ինչպես նրանց Իսպանիայում են անվանում՝ «պիստոլետո»: Գողեր, մարդասպաններ, անարխիստներ կամ հեղափոխականներ են եղել նաև մյուս տղաների հայրերը, ովքեր իշխանության հետ բախման զոհ են դարձել¹⁵⁷:

Պատերազմի տարիներին կիսաքաղց կյանքով մեծացած, զրկանքներ տեսած անչափահասներն, ըստ էության, մանկություն չեն ունեցել և ժամանակից շուտ են հասունացել: Ասվածն առաջին հերթին վերաբերում է Մետրալիային, ով աչքի է ընկնում համարձակությամբ, վճռականությամբ ու նպատակասլացությամբ: Պատանի հանցագործն ունի մի բաղձալի նպատակ՝ հարստանալ և փախչել Իսպանիայից, մեկնել Ամերիկա: Իր ծրագրերի մասին պատմելով՝ նա Անտոնիոյին առաջարկում է փախչել երկրից: Պատանի հերոսին գրավում է փող կուտակելու և «անիծյալ» Իսպանիայից փախչելու ավագ ընկերոջ ծրագիրը, և նա մեծ եռանդով լծվում է այդ գործին¹⁵⁸:

Պատահական չէ, որ խորամանկ ու հաշվենկատ Մետրալիան միայն Ալբերտոյին է այս առաջարկն անում: Գոյթիսոլոյի այս հերոսը խառնվածքով նման է «Կրկեսի» Պաբլո Մարտինին: Նա հլու-հնազանդ ենթարկվում է պարագլխին, անտրտունջ կատարում նրա բոլոր հրամանները: Ասենք, որ ի տարբերություն Պաբլոյի, Անտոնիոն այլընտրանք չունի. Մետրալիան հաստատել է խիստ ու դաժան օրենքներ, համաձայն որոնց, փոքրիկ ավազակներից յուրաքանչյուրը գործում է առանձին, բայց պարտավոր է ամեն երեկո ավարը կիսել ընկերների հետ: Բոլոր նրանց, ովքեր կխախտեն այս օրենքը, դաժան պատիժ է սպասվում: Անտոնիոն գիտի այդ մասին, դեռ վեպի սկզբում Գոյթիսոլոն պատմում է, թե ինչպես են պարագլուխն ու ավազակախմբի անդամները նվաստացնում ու դաժանորեն ծեծում իրենց նախկին ընկերոջը՝ Խարլեին, ով համարձակվել էր նրանցից թաքցնել գողոնը¹⁵⁹:

Այս և հետագա դրվագները ցույց են տալիս, որ նախորդ վեպերի և հատկապես «Կրկեսի» հետ նմանությամբ, «Ալեբախությունը» էապես տարբերվում է նրանցից:

¹⁵⁷ Goytisoló J., La resaca, Club del libro español, Paris, 1958, p. 69-70.

¹⁵⁸ Goytisoló J., La resaca, Club del libro español, Paris, 1958, p. 70.

¹⁵⁹ Goytisoló J., La resaca, Club del libro español, Paris, 1958, p. 16-18.

Այստեղ արդեն չկան Ուտայի պես երազկոտ ռոմանտիկներ, «Ձեռքերի ճարակություն» վեպի ուսանողների պես կերպարներ, ովքեր ապրում էին երևակայական աշխարհում: Աղքատությունն ու դաժան կյանքը «Ալեքսիության» բոլոր կերպարներին «քշել բերել է» իրականության դաշտ՝ նրանցից յուրաքանչյուրին ստիպելով բախվել թշնամական, անմարդկային աշխարհի հետ և կործանվել այդ բախման հետևանքով:

Միակն, ում այստեղ հաջողվում է «փրկվել», Մետրալիան է: Դրան նա հասնում է ճշգրիտ հաշվարկի, ճշգրիտ ընտրության ու նենգության շնորհիվ: Գողության ու գրպանահատության ոլորտներում Անտոնիոն այնքան հմուտ չէ, որքան բախտակից ընկերները, բայց դրա փոխարեն նրանցից անհամեմատ խելացի է՝ «անսովոր» գեղեցկության տեր և շրջապատի վրա միամիտ երեխայի տպավորություն է թողնում:

Իսպանական եկեղեցին երկրի մեծահարուստներից հանգանակություններ է հավաքում՝ հավատացյալների Ոսկե Գիրքը հրատարակելու նպատակով, ինչի վերաբերյալ միանման գրություններ է ուղարկում քաղաքացիներին: Նմանատիպ գրությունների մի փաթեթ է ձեռք բերում Մետրալիայի ընկերը, վերջերս բանտից դուրս եկած Պրոֆեսորը, ով նրան առաջարկում է գտնել մի բարետես, մարդկանց հավատ ներշնչող պատանու, նրա միջոցով բաժանել գրությունը, և դրա դիմաց ստանալ բարեպաշտ հավատացյալների փողերը: Հենց այս գործն էլ կատարում է Անտոնիոն¹⁶⁰:

Ավազակախմբի անդամ դառնալը Անտոնիոյի գիտակցված ընտրությունն է: Այժմ նա ավելի շատ փող է վաստակում, քան հայրը: Համեմատելով իր ու ծնողների կյանքը, հերոսը գալիս է եզրակացության, որ չէր ցանկանա նրանց պես ապրել, ունենալ բազմանդամ ընտանիք և ընտանիքի հանդեպ պատասխանատվություն:

Պատմելով հասարակության «հատակի», մերժված մարդկանց մասին, Խուան Գոյթիսոլոն ձգտում է ցույց տալ նրանց բնորոշ մտածողությունն ու բարքերը: «Բարաքների» ավանը ապրում է աշխարհից մեկուսի, ուրոյն կյանքով, կենցաղով ու բարքերով: Այստեղ ապրողներն արմատապես այլ պատկերացումներ ունեն սիրո ու հավատքի մասին: Մի շարք կերպարների օրինակով Գոյթիսոլոն ցույց է տալիս, որ սիրո վեհ զգացմունքն այստեղ առավել հաճախ տեղը զիջում է կույր, անասնական

¹⁶⁰ Goytisolo J., La resaca, Club del libro español, Paris, 1958, p. 45.

կրքերին ու բնագոյներին: Այսպիսին կարելի է որակել Անտոնիոյի հանդէպ կրպակավար Կոստայի կնոջ սերը:

Չորս տարի է, ինչ այս կինն ամուսնացել է Կոստայի հետ, սակայն ոչ մի կերպ չի կարողանում համակերպվել իր կարգավիճակի հետ, առաջին իսկ օրվանից ատում է ամուսնուն, ու չի կարողանում հանդուրժել նրա ներկայությունը: Ամեն անգամ, երբ Կոստան աշխատանքից վերադառնում է, կինը դուրս է գալիս տանից: Շուրջ երկու ամիս է, ինչ առաջին անգամ ավանի դպրոցի մոտակայքում հանդիպելով Անտոնիոյին, այս կինն ամեն օր հեռվից հետևում է հմայիչ պատանուն՝ չհամարձակվելով մոտենալ¹⁶¹:

Այն պահից, ինչ Կոստայի կինը սկսում է հետապնդել Անտոնիոյին, նրա զայրոյթն ու ատելությունն ամուսնու հանդէպ էլ ավելի է մեծանում: Հերոսուհին սկսում է գիտակցել, որ ամեն պահի կարող է կորցնել ինքնատիրապետումը և «կտրել» ամուսնու կոկորդը: Մի անգամ երեկոյան, վերադառնալով տուն, վանդակից հանում է դեղձանիկին և մկրատով կտրում կոկորդը, ինքն էլ չհասկանալով, թե ինչու¹⁶²:

Խուան Գոյթիսոլոն միտումնավոր չի մեկնաբանում անանուն կնոջ արարքներն, այդ կերպ ցույց տալով, որ հերոսուհին ինքն էլ չի կարողանում հասկանալ իրեն, կողմնորոշվել իր զգացումների ու մղումների լաբիրինթոսում: Կնոջ պահվածքի վրա փոքր-ինչ լույս է սփռում նրա զրոյցը ընկերուհու՝ Էսթելայի հետ, որի ժամանակ անկեղծանալով ասում է. «Չորս տարի է, ինչ ամուսնացած եմ նրա հետ, բայց միայն ձևականորեն եմ նրա կինը»¹⁶³:

Այս խոստովանությունը տալիս է այն հարցի պատասխանը, թե ինչու չորս տարվա ամուսնական կյանքից հետո նա և Կոստան երեխաներ չունեն: Նման հոգեվիճակով Գոյթիսոլոյի այս հերոսուհին շատ նման է «Կրկեսի» ֆլորային: Նա ևս կանգնած է խելագարության եզրին, այն տարբերությամբ միայն, որ նրա հետ այդ ամենը կատարվում է իրականում: Մի քանի ամիս շարունակվող հետապնդումներից հետո հերոսուհու մեջ փրկարար միտք է ծնվում՝ լինելով ավանի թերևս միակ ունևոր

¹⁶¹ Goytisoló J., La resaca, Club del libro español, Paris, 1958, p. 19.

¹⁶² Goytisoló J., La resaca, Club del libro español, Paris, 1958, p. 65.

¹⁶³ Goytisoló J., La resaca, Club del libro español, Paris, 1958, p. 165.

բնակչուհին, նա կարող է հարբեցող Հինգ Դուրոյից «գնել» որդուն: Այդ նպատակով Հինգ Դուրոյին 3.000 պեսետ գումար է նվիրում¹⁶⁴:

Ազատասեր պատանին, ով արդեն մի քանի ամիս է, ինչ տանը չի ապրում, սնվում ու քնում է ավանից դուրս ավազակախմբին պատկանող որջում, կտրականապես մերժում է հերոսուհու առաջարկը: Բայց ավելի ուշ, երբ այս ամենը պատմում է Մետրալիային, նշելով, որ կրպակավարի կինը հարուստ է, վերջինս խորհուրդ է տալիս (նույնն է թե՛ հրամայում է), ընդունել կնոջ առաջարկը:

Խուան Գոյթիսոլոյին վեպում հաջողվել է վարպետությամբ փոխանցել այն մտքերն ու ապրումները, որոնք տիրում են պատանի հերոսին: Կյանքում առաջին ինքնուրույն քայլերն անող Անտոնիոն չի կարողանում կողմնորոշվել նոր ու անսովոր իրավիճակում: Վերլուծելով անցյալը՝ հերոսը գալիս է համոզման, որ մինչ օրս ինքը «չի ապրել», քանի որ կյանքը չի կարող լինել այդպիսին: Պատանին ապրում է ոչ թե ներկայով, այլ ապագայի երազանքներով, համոզված, որ բնակվելով ավանից դուրս, ինչ-որ անհայտ Ամերիկայում, ինքը կկարողանա մոռանալ անցյալը, հայրենի ավանը, որտեղ կյանքը մղձավանջային երազ էր: Ընկերների միջև ձեռք բերված պայմանավորվածության համաձայն, Անտոնիոն ապրելով կրպակատիրոջ տանը, պետք է գողանար նրա կնոջ փողերը, բայց հերոսը երկար ժամանակ չի համարձակվում անել այդ՝ նրան թվում է, թե Կոստայի կինը, անընդհատ հետևում է¹⁶⁵:

Հերոսուհու սերն Անտոնիոյի հանդեպ երկիմաստ է ու անհասկանալի: Մինչև կրպակատեր Կոստայի հետ ամուսնանալը, կինն ունեցել էր Խորխե անունով որդի, ով, դատելով սենյակում առկա լուսանկարներից, շատ նման է Անտոնիոյին: Նա մահացել էր կնոջ երկրորդ ամուսնությունից առաջ: Այս փաստը թույլ է տալիս ենթադրել, որ խոսքն այստեղ որդիական սիրո մասին է: Բայց իրականում այդպես չէ. կինը պարզապես սիրահարված է «անսովոր» գեղեցկության տեր պատանուն և տենչում է նրա հետ ինտիմ կապ հաստատել¹⁶⁶:

Կոստայի տուն առաջին այցից օրեր անց Անտոնիոյի ու հերոսուհու միջև սկսվում է մի տարօրինակ ու անհասկանալի խաղ: Ավազակապետի պահանջով հերոսը սկսում է

¹⁶⁴ Goytisoló J., La resaca, Club del libro español, Paris, 1958, p. 84.

¹⁶⁵ Goytisoló J., La resaca, Club del libro español, Paris, 1958, p. 83.

¹⁶⁶ Goytisoló J., La resaca, Club del libro español, Paris, 1958, p. 143.

պարբերաբար կնոջ պայուսակից փող գողանալ, իսկ վերջինս, չնայած տեղյակ է, ոչինչ չի ասում: Ավելին, ամեն օր պայուսակի մեջ դիտավորյալ գումար է թողնում և գաղտագողի հետևում, թե ինչպես է պատանին գողանում: «Խաղն» ավարտվում է նրանով, որ վերջին, խոշոր գումարը գողանալով, Անտոնիոն մեկընդմիջտ հեռանում է կնոջ տանից, համոզված, որ շատ շուտով կհեռանա նաև Իսպանիայից: Սակայն, ինչպես և պետք էր սպասել, Մետրալիան նավով Ամերիկա է մեկնում հերոսից գաղտնի, իր հետ տանելով երկուսի համար նախատեսված գումարը¹⁶⁷:

Թե՛ Անտոնիոյի, թե՛ վեպի մյուս հերոսների կերպարները կերտելիս, Խուան Գոյթիսոլոն առաջնորդվում է մեկ և միևնույն գեղարվեստական սկզբունքով: Վեպի սկզբում ներկայացնում է նրանց հույսերը, իղձերն ու երազանքները, իսկ վերջում ցույց է տալիս դրանց խորտակումը: Ասվածը վերաբերում է նաև նախկին բռնցքամարտիկ Սատուրիոյին, ով չի ցանկանում ապրել աղքատների ավանում, որտեղ նրա երեխաները շփվում են միմիայն հանցագործ հասակակիցների հետ: Նա երազում է ընտանիքով տեղափոխվել բարեկարգ բնակարան, և այս խնդրում նրան խոստացել է օգնել ամենուր ազդեցիկ ծանոթներ ունեցող քահանա Բուենոն: Սատուրիոն դժգոհ է, որ երեխաները սովորում են ավանի դպրոցում, ամեն կարգի «անբանների» ու «բռնների» հետ: Հայրը երազում է, որպեսզի երկու որդիները՝ Մարիանոն ու Կարլիտոսը՝ լավ կրթություն ստանան, դառնան «պարոններ», հասարակության համար պիտանի մարդիկ: Թվում է, թե Սատուրիոն պիտի հասնի երազանքին, սակայն հետագա դրվագներից մեկում պարզվում է, որ նա քահանայից է նման խոստում ստացել: Այս առիթով նա խնջույք է կազմակերպում, որի ժամանակ, սակայն, անսպասելիորեն թունավորվում է նրա փոքրիկ դստրիկը և մահանում:

Ընտանեկան դրաման ի դերև է անում Սատուրիոյի հույսերն ու երազանքները: Դստեր մահից հետո հոգեկան հավասարակշռությունը կորցրած հերոսը տրվում է հարբեցողության, վիճում քահանա Բուենոյի հետ և այլևս հույս չունի, թե կարող է նոր բնակարան ունենալ:

«Ալեբախություն» վեպում կարևոր դերակատարում ունի հեղափոխական Խիները, ով նախկինում քաղաքականությամբ զբաղվելու պատճառով չորս տարի բանտ է

¹⁶⁷ Goytisolo J., La resaca, Club del libro español, Paris, 1958, p. 148.

նստել: Ինչպես այս մասին հեգնանքով հարևաններին պատմում է նրա կինը՝ Տրինիդատն, այդ ժամանակ Խիները ցանկանում էր «փրկել մարդկությանը»¹⁶⁸:

Հեղափոխական Խիները խորապես դժբախտ մարդ է, քանի որ նրան ոչ ոք չի հասկանում և չի կարեկցում: Տրինիդատը ոչ միայն չի հպարտանում ամուսնու անցյալ հեղափոխական գործունեությամբ, ու չի ցավում, որ իր անմեղ ամուսնուն չորս տարի պահել են բանտում, այլև՝ պարբերաբար կշտամբում է նրան ու մեղադրում անպատասխանատվության ու անմտության մեջ, քանի որ այդ տարիներին ինքը ստիպված է եղել մեն մենակ խնամել ու դաստիարակել որդիներին: Խիները հիասթափված է թե՛ կնոջից, թե՛ որդիներից: Նրան մշտապես ուղեկցում է զգացումը, թե ինքն ու նրանք՝ Ալֆոնսոն ու Մանուելը, ապրում են երկու տարբեր մոլորակներում: Հորը զարմացնում է, որ որդիներին բացարձակապես չի հետաքրքրում այն աշխարհը, որտեղ իրենք ապրում են: Նրանք ողջ օրը զբաղված են երաժշտություն լսելով կամ ցլամարտի ու ֆուտբոլի մասին խոսելով¹⁶⁹:

Խիների համար առավել ցավալին ու անընդունելին այն է, որ այս պատանիները չեն ուզում լսել և իմանալ, թե ինչու է իրենց հայրն անցյալում հայտնվել ֆրանկիստական համակենտրոնացման ճամբարում: Նրանց լիովին բավարարում է տեղի ունեցածի մասին իրենց մոր մեկնաբանությունները:

Խիների համար անտանելի է այն գիտակցումը, որ անցյալի ինքնազոհությունը՝ հանուն Իսպանիայի, հանուն ժողովրդավարության, հանուն բարեկեցիկ կյանքի՝ ոչ մեկը չի գնահատում: Իսկ ավելի ցավալին այն հարցի պատասխանն է, թե հանուն ում կամ ինչի է նա պայքարել: Հեղափոխականի առողջ տրամաբանությունը հուշում է, որ հենց աղքատ թաղամասում պետք է մարդիկ ակտիվություն ցուցաբերեին, ընդվզեին իշխանությունների վարած անմարդկային քաղաքականության դեմ, մի մարդու պես ոտքի կանգնեին ու պաշտպանեին իրենց իրավունքները: Մինչդեռ իրականությունը հակադրվում է հերոսի տրամաբանությանը: Բարաքների բնակիչները չեն գիտակցում, որ իրենց փրկությունը միասնության մեջ է: Նրանցից ամեն մեկը դժբախտ է յուրովի, և այնքան թույլ, որ չի կարող օգնել ո՛չ մերձավորին, ո՛չ ինքը փրկվել: «Արվարձանի տասը հազար տղամարդիկ, կանայք և երեխաները գոյատևում են թրթուրների պես,-

¹⁶⁸ Goytisoló J., La resaca, Club del libro español, Paris, 1958, p. 37.

¹⁶⁹ Goytisoló J., La resaca, Club del libro español, Paris, 1958, p. 97.

խորհում է Խիները, ակնհայտորեն արտահայտելով Գոյթիսոլոյի տեսակետը, - լինելով ջրի կաթիլներ, նրանք ծով չստեղծեցին»¹⁷⁰:

Ինչպես «Ալեքսիսութեան» հերոսներից յուրաքանչյուրը, Խիներն էլ ունի երազանք: Շուրջ վեց տարի առաջ նա ծանոթացել է Էմիլիո անունով երիտասարդի հետ, որին սիրում է հարազատ որդիներից առավել: Անդալուզիական գյուղում ծնված ու մեծացած Էմիլիոն վաղ հասակում կորցրել է հանքափոր հորը և ստիպված է եղել սեփական ուժերով վաստակել օրվա հացը: Այս խնդրում նրան մշտապես օգնում ու աջակցում է Խիները: Հեղափոխական հերոսը այնքան է կապվում Էմիլիոյի հետ, որ երբ վերջինս հեռանում է Իսպանիայից, որպեսզի բախտ որոնի օտար ափերում, Խիներն իրեն լքված է զգում: Եվ ուրախանում է, երբ նամակ է ստանում Ֆրանսիայում ապրող ու աշխատող Էմիլիոյից, որում նա հայտնում է հայրենիք վերադառնալու մասին:

Ավելի ուշ տեսնում ենք երջանկացած Խիներին, ում կողքին է երիտասարդ ընկերն ու գաղափարակիցը՝ Էմիլիոն: Հերոսի մեջ կրկին գլուխ է բարձրացրել հեղափոխականի ոգին: Մանյոյի պանդուկում հավաքված ընկերներին դիմելով՝ Խիները կոչ է անում չընկճվել, միավորվել և պայքարել: Հավաքվածներից մեկի այն դիտողությանը, թե ներկայում պայքարը շարունակելը «ուտոպիա է», Խիները պատասխանում է. «... եթե ուզում ենք ինչ-որ բան փոխել, մենք պետք է դառնանք երազողներ, ուտոպիստներ»¹⁷¹:

«Օբյեկտիվ արձակի» ոճով գրված «Ալեքսիսությունում» հեղափոխական թեման երկիմաստ բնույթ է ստանում: Մի կողմից թվում է, թե Խիների շուրջ համախմբված մարդիկ նրա համախոհներն են, իսկ մյուս կողմից՝ կարծես չեզոք դիտորդներ լինեն: Այս դրվագում Խիները հիշեցնում է Դոն-Կիխոտին: Նա համոզված է, որ ինչպես անցյալում, այնպես էլ ներկայում, իր պայքարը կավարտվի պարտությամբ, բայց, այդուհանդերձ պատրաստ է գնալ ինքնազոհության: «Ինքնազոհության ունակությունը՝ մարդկային հոգու ամենավեհ հատկանիշն է», - համոզված ասում է Գոյթիսոլոյի հերոս կրպակատեր Կոստան բոլոր հավաքվածներին: Նշելով, որ նման մարդիկ խիստ անհրաժեշտ են յուրաքանչյուր հասարակության մեջ, Կոստան, միաժամանակ

¹⁷⁰ Goytisoló J., La resaca, Club del libro español, Paris, 1958, p. 166.

¹⁷¹ Goytisoló J., La resaca, Club del libro español, Paris, 1958, p. 102.

խոստովանում է, որ երբեք չի պայքարել հանուն գաղափարի՝ ինքը միայն «հիանում է» պայքարող մարդկանցով¹⁷²:

Նմանատիպ փաստեր ներկայացնելով, Խուան Գոյթիսոլոն ցույց է տալիս, որ Խիների բոլոր ջանքերը զուր են, անարդյունք, քանի որ բարաքների բնակիչները համակերպվել են թշվառ վիճակի հետ և ուժ, խելք ու ցանկություն չունեն պայքարելու ոտնահարված իրավունքների համար: Հեզնելով թշվառ ու կարճամիտ հերոսներին, Գոյթիսոլոն գրում է. «Մեկ շարժումը, մեկ հայացքը, մեկ երգը բավարար է, որպեսզի նրանք միայնակ չլինեն, գտնեն միմյանց Գուցե ամեն ինչ դեռ կորած չէ»¹⁷³: Այս աղոտ, անորոշ և թույլ հույսին հեղինակը հակադրում է հերոսների կործանված ճակատագրերը, որոնք էլ ավելի են նվազեցնում նրա զգուշավոր լավատեսությունը: Վեպի երկրորդ մասում աստիճանաբար մարում են ապագայի հետ կապված Խիների հույսերը: Իսպանիայում աշխատանք չգտնելով, երիտասարդ Էմիլիոն ստիպված է կրկին բռնել արտագաղթի ուղին: Վշտացած Խիներին ևս մեկ հարված է սպասում. ցլամարտի պարապմունքների ժամանակ ցուրը պոզահարում ու ծանր վնասվածք է պատճառում որդուն՝ Ալֆոնսոյին, իսկ եսամուլ ու փոքրոգի Տրինիդատը մեղադրում է ամուսնուն՝ համոզված, որ դա Աստծո պատիժն էր նրա գործած «մեղքերի» համար: Ձգտելով փախչել անտանելի իրականությունից, Խիները ուղղվում է դեպի Մանյոյի պանդոկը, որպեսզի Հինգ Դուրոյի ու Հարյուր Գրամի կողքին նստելով, վիշտը խեղդի գինու գավաթի մեջ¹⁷⁴:

Խորտակված ճակատագրի շարքի կերպարներից է ծերունի Էվարիստոն: Վերջին հիսուն տարիների իսպանական բոլոր պատերազմների մասնակից, հերոս ծերունին, վեպի սկզբում Մանյոյի պանդոկում նստած ծանոթ-ընկերներին տեղեկացնում է, որ տանտիրոջ պահանջով, իրեն ուզում են վտարել բնակարանից, չնայած ճշտապահորեն վճարում է վարձը: Պանդոկում հավաքված գինեմուլները համոզված են, որ ոչ ոք չի համարձակվի նեղացնել պատերազմի վետերանին ու հերոսին, հակառակ դեպքում

¹⁷² Goytisolo J., La resaca, Club del libro español, Paris, 1958, p. 103.

¹⁷³ Goytisolo J., La resaca, Club del libro español, Paris, 1958, p. 62.

¹⁷⁴ Goytisolo J., La resaca, Club del libro español, Paris, 1958, p. 163.

իրենք պաշտպան կկանգնեն նրան, թույլ չեն տա, որպեսզի ոտնահարվեն նրա պես հարգարժան մարդու իրավունքները¹⁷⁵:

Վեպի այս տողերում նկատվում է հետագա պատմություններում բացահայտվող հեղինակի քողարկված ծաղրը: Միայնակ, թույլ ու անօգնական Էվարիստոն պարբերաբար կրկնում է, որ կյանքում ոչ մեկին վատություն չի արել: Մինչդեռ Գոյթիսոլոն ցույց է տալիս, որ հակառակ դրան, շատերն են վատություն անում թշվառ ծերունուն: Պատերազմի հերոսը չի կարող ապրել պետության տված փոքրիկ թոշակով, նրա ապրուստի հիմնական միջոցը աղբանոցներում շատ թե քիչ արժեքավոր իրեր գտնելն ու դրանք վաճառելն է: Բայց վերջին ժամանակներս կտրուկ աճել է «մրցակիցների» թիվը, որոնք երիտասարդ և ուժեղ են ծերունուց, և շատ հաճախ ծեծելով կամ վախեցնելով, իրենք են տիրանում ավարին¹⁷⁶:

Պետության կողմից լքված ու մոռացված Էվարիստոն, նախկին մարտական ընկերների, պատերազմի վետերանների հետ ստեղծել է վետերանների միություն, որի անդամների թիվը նրանց մահվան պատճառով շատ արագ կրճատվում է: Պետության վարած հանցավոր սոցիալական քաղաքականության վառ ապացույց է և այն, որ դատական կատարածությունները բռնի ուժով տանից դուրս են նետում դժբախտ ծերունուն: Մինչ հուսահատված ու գլուխը կորցրած ծերունին, օգնություն ստանալու հույսով նայում է չորսբլորը, նրա վշտին անհաղորդ ընկերները շարունակում են երգել ու պարել:

Հասկանալով, որ բնակարանից զրկված Էվերիստոն դատապարտված է մահվան, զայրացած Խիները համարձակորեն նետվում է նրան օգնության, փորձում պաշտպանել ծերունու իրավունքները, կասեցնել կատարածությունների ապօրինի գործողությունները և կրկին հայտնվում է բանտում¹⁷⁷:

«Խորտակված ճակատագրերի» շարքում Գոյթիսոլոն ներկայացնում է նաև գեղեցկուհի մարմնավաճառ Կորալին: Վաղ հասակից ծնողները հրաժարվել են Կորալից և նա ապրել ու մեծացել է Բարսելոնետա ավանի բարաքներից մեկում՝ տատի տանը: Տարիներ առաջ, երբ Կորալը դեռատի աղջնակ էր, նրանց տուն է գալիս

¹⁷⁵ Goytisoló J., La resaca, Club del libro español, Paris, 1958, p. 15-16.

¹⁷⁶ Goytisoló J., La resaca, Club del libro español, Paris, 1958, p. 51.

¹⁷⁷ Goytisoló J., La resaca, Club del libro español, Paris, 1958, p. 175.

մի բարեկազմ գնչու, ով, ինչպես պարզվում է, նրա հայրն է: Այլասերված հայրը անչափահաս երեխայի հետ խաբեությամբ ինտիմ հարաբերությունների մեջ է մտնում, և Կորալի տատի պահանջով ընդմիջտ հեռանում տանից¹⁷⁸:

Թեև Կորալը այժմ արդեն հասուն մարդ է և ինքնուրույն, սակայն խառնվածքով դեռ երեխա է, սիրում է տիկնիկներ և իր աշխատած փողերով տատից թաքուն շաբաթը մեկ տիկնիկ է գնում: Եվ երբ ուշ ժամին տատիկը քնում է, թաքստոցից հանում ու սկսում է դրանցով խաղալ¹⁷⁹:

Ինչպես «Թախիծ դրախտում», այնպես էլ այստեղ, տիկնիկները խորհրդանշում են դարամիջյան սերնդի իսպանացի երեխաների մանկության կորուստը: Ըստ էության, մարմնավաճառ Կորալը, ով մատաղ կյանքն անց է կացրել աղքատության ու զրկանքների մեջ, փորձում է ուշացումով վերագտնել իր մանկությունը:

Գեղեցկուհի Կորալի արկածներով ու վտանգով լի գործունեությունը անսպասելիորեն ընդհատում են ոստիկանները՝ նրան ձերբակալելով: Իսպանական օրենքների համաձայն դժբախտ գնչուիուն հինգից-տասը տարվա կալանք է սպասում:

Բարաքների բնակիչների կյանքում արժեզրկվել է ոչ միայն սերը, այլև հավատը: Աստծուն ու նրա սպասավորներին Գոյթիսոլոյի հերոսները հիշում են միայն այն օրերին, երբ իրենց նյութական չնչին օգնություն էր հատկացվում: Այս առումով հատկանշական է հարբեցող Հարյուր Գրամի պատմությունը: Օգտվելով այն հանգամանքից, որ եկեղեցու տարբեր թևեր տարին մեկ անգամ բարեգործության շրջանակներում կնքում են արվարձանի աղքատ ընտանիքների երեխաներին, հարբեցողն իր որդուն, Կատվին, ստիպում է ամեն տարի ցուցակագրվել որպես չկնքված, և կրկին ու կրկին կնքվել, միայն այն պատճառով, որ այս հանդիսավոր օրվա առթիվ կնքվողներին նոր կոստյում են նվիրում¹⁸⁰:

«Կրկեսը» և «Ալեբախություն» վեպերում գործողությունները տեղի են ունենում ոչ թե աշխատանքային, այլ Բարսելոնետա արվարձանի բնակիչների տոնական օրերին: Արվարձանում շաբաթվա տոնի կապակցության սպասում են այստեղից ընտրված սենյոր պատգամավորի այցին:

¹⁷⁸ Goytisoló J., La resaca, Club del libro español, Paris, 1958, p. 76.

¹⁷⁹ Goytisoló J., La resaca, Club del libro español, Paris, 1958, p. 74.

¹⁸⁰ Goytisoló J., La resaca, Club del libro español, Paris, 1958, p. 55.

«Ալեքսիսություն» այս վերջին դրվագը գրված է հեզնանքով ու սարկազմով: «Պատվավոր» այրին սպասելով՝ «բարաքների» թաղամասը անճանաչելիորեն փոխվում է. անհետանում են փողոցների աղբակույտերը, բարաքների խարխուլ, կիսաքանդ պատերը ծածկվում են պաստառներով ու գորգերով, ամենուր պառտառներ են ու դրոշներ: Այս յուրօրինակ «դիմակահանդեսը» ևս մեկ անգամ վկայում է իշխանությունների երեսպաշտության մասին: Գոյթիսոլոյի ծաղրին է արժանանում նաև Սատուրիոյի ավագ որդին՝ Կառլիտոսը: Պատանին հպարտ է, որ պատգամավորի այցի ժամանակ հենց ինքը պետք է արտասանի ողջույնի խոսքերը, ելույթը ավարտելով՝ «Դեպի առաջ՝ Իսպանիայի պայծառ արևին ընդառաջ» բառերով: Սակայն բուն ելույթի պահին պատանի հերոսին հիասթափություն է սպասում. ամեն կողմից ընկերհարևանները ծաղրում են նրան, իսկ նրա արտասանած բառերը «խեղդում են» վճռականորեն տրամադրված մի խումբ մարդիկ, բարձր ձայնով գոռալով. «Պատգամավոր ... Մենք աղքատ ենք ...»¹⁸¹:

Անկասկած «Ալեքսիսությունը» Խուան Գոյթիսոլոյի վեպերից առավել իրատեսականն է: Դրանում իսպանական իշխանությունները ենթարկվում են սուր քննադատության: Համադրելով վեպի բոլոր հերոսների ճակատագրերը՝ Գոյթիսոլոն ընթերցողին բերում է այն միանշանակ եզրակացության, որ «բարաքների» թաղամասի բնակիչները հայտնվել են անելանելի վիճակում և դատապարտված են ապագայում ևս նույն կերպ քարշ տալ թշվառ ու անիմաստ գոյությունը: Այսուհանդերձ, ինչպես նշվեց, գրողը չի կորցնում հավատը հայրենիքի ապագայի հանդեպ, այդ մասին է վկայում վեպի վերջում Գոյթիսոլոյի սիրած բանաստեղծ՝ Անտոնիո Մաչադոյից արված մեջբերումը.

«Սակայն կծնվի մեկ այլ Իսպանիա...

Ցասման Իսպանիա, գիտակցության Իսպանիա»¹⁸²:

«Ալեքսիսություն» վեպի հրատարակումը իսպանական գրաքննությունն արգելեց, և հեղինակն այն տպագրեց Փարիզում, որտեղ այդ ժամանակ բնակվում էր:

¹⁸¹ **Goytisolo J.** La resaca, Club del libro español, Paris, 1958, p. 180.

¹⁸² **Goytisolo J.** La resaca, Club del libro español, Paris, 1958, p. 182. (Բնագրից կատարած թարգմանությունը մերն է՝ Ռ.Ազրոյան)

1958 թվականին լույս տեսավ Գոյթիսոլոյի սոցիալական թեմայով գրված «Տոներ» վեպը, որտեղ հեղինակը նկարագրում է Բարսելոնում տեղի ունենալիք եկեղեցական համաժողովի նախապատրաստական ընթացքը: Մեկը մյուսի հետևից քաղաքի փողոցներով անցնում են հավատացյալները: Նրանց ձեռքին են պաստառներ ու կարգախոսներ, որոնք կոչ են անում պահպանել ազգի անաղարտությունը, հետևել ազգային ավանդույթներին և այլն: «Անպարկեշտ հագնված կինը՝ անպատվություն է հասարակական արժանապատվության համար»¹⁸³, - գրված է կարգախոսներից մեկի վրա:

Ինչպես «Ալեքսիությունում», այստեղ էլ Գոյթիսոլոն մերկացնում է ֆրանկիստական իշխանությունների ու նրանց հավատարիմ հենարանը դարձած իսպանական եկեղեցու վարած երեսպաշտ քաղաքականությունը: Մինչ փողոցներում ու ռադիոյով մշտապես խոսում են խաղաղության, սիրո և ազգային միասնության մասին, ոստիկանները բռնում են սովյալ Մուրսիայից փախած ու Բարսելոնում օթևանած գյուղացիներին: Ինչպես փաստում է հեղինակը, գնալով ավելանում է Բարսելոնի արվարձաններում կառուցված ու կառուցվող բարաքների թիվը: Եկեղեցական համաժողովի անցկացման վայրից ոչ հեռու՝ աղքատիկ խրճիթում տանջվում է պատանի հաշմանդամը, ում կողքին կանգնած է հոգնած, հուսալքված մայրը՝ այլևս անկարող միայնակ պայքարելու որդու կյանքի համար¹⁸⁴:

Ընդհանուր գծերով «Տոներում» կրկնվում են այն պատկերներն ու մտքերը, որոնք կային «Ալեքսիություն» վեպում: Հնչեցնելով իշխանավորների հավաստիացումներն այն մասին, թե իբր իսպանացիների սոցիալական կյանքը օրեցօր լավանում է, Գոյթիսոլոն դրան հակադրում է իրականությունը՝ սովը, աղքատությունն ու թշվառությունը, ցույց տալով, որ ֆրանկիստների հավաստիացումները դատարկ խոսքեր են, ցանկալին իրողություն ներկայացնելու մարմաջ: Այս առումով շատ դիպուկ է «Ալեքսիության» հեղափոխական հերոս Խիների խոսքը. «Նախկինում բառերը մետաղադրամների նման էին. լինում էին իսկական և կեղծված, իսկ ներկայում միայն կեղծվածներն են կիրառվում...»¹⁸⁵:

¹⁸³ **Goytisoló J.** Fiestas, Emecé Editores, Buenos Aires, 1958, p. 25.

¹⁸⁴ **Goytisoló J.**, Fiestas, Emecé Editores, Buenos Aires, 1958, p. 54.

¹⁸⁵ **Goytisoló J.**, La resaca, Club del libro español, Paris, 1958, p. 62.

Երբ 1963 թվականին ՄԱԿ-ի գիտակրթական հանձնաժողովը անվանում է Գոյթիսուլոյին Սերվանտեսից հետո աշխարհում ամենաընթերցվող իսպանացի գրող, նա ցնցվում է այդ անհամեմատելի մեծությունների համադրությունից, ինչն էլ դրդում է նրան վերանայել սեփական արվեստը: Գոյթիսուլոն հանգում եզրահանգման, որ «օբյեկտիվ արձակի» սահմաններն այլևս նեղ են իր համար: Իրեն բնորոշ դինամիզմով և վճռականությամբ գրողը կարողանում է կտրուկ փոխել իր ստեղծագործական սկզբունքները: Այդ փոփոխությունները կապված էին մի շարք հանգամանքների հետ «հասարակական-քաղաքական իրավիճակը Իսպանիայում փոխվել էր, բայց ոչ այնպես, ինչպես երազում էին առաջադեմ երիտասարդները: Տնտեսական զարգացումը երկրում ամենևին կապված չէր արդարության և բարոյականության սկզբունքների հետ:

Ամփոփելով Գոյթիսուլոյի՝ այս կարևորագույն շրջանի գործերի քննությունը՝ անհրաժեշտ է նշել, որ հեղինակը միտումնավոր կերպով ներկայացնում է այդ դժվար շրջանի ամենահուզող խնդիրները երիտասարդների աչքերով: Երիտասարդական ռադիկալիզմն այստեղ համահունչ է հեղինակի ստեղծագործական գլխավոր խնդրին՝ հակադրվել տիրող կարծր վարչակարգի բնույթին, ակնկալելով տեղաշարժ, փոփոխություն նոր սերնդի գրականության պատմության զարգացման մեջ:

ԳԼՈՒԽ ԵՐՐՈՐԴ

ԼԵԶՎԱՄՏԱԾՈՂՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ՀԵՐՈՍՆԵՐԻ ԿԵՐՊԱՐԱԿԵՐՏՄԱՆ ՆՈՐ ՀԱՄԱԿԱՐԳԸ ԳՈՅԹԻՍՈԼՈՅԻ ԵՐՐՈՐԴ ՇՐՋԱՆԻ ՎԵՊԵՐՈՒՄ

Այս շրջանի գործերը՝ որպես առանձին քննության նյութ, բնորոշվում են «օբյեկտիվիզմից» հրաժարումով և նոր գրական-գեղարվեստական հայեցակարգի անցումով: Եթե ստեղծագործական երկրորդ շրջանում Խուան Գոյթիսոլոն հրաժարվում է նախկին գրելաոճից՝ «օբյեկտիվ արձակից», ապա անցումային շրջանի գործերում դեռևս նկատելի է հնի ազդեցությունը՝ սերտորեն միաձուլված նորի հետ:

Տվյալ գլխի վերլուծությունը նպատակաուղղված է բացահայտելու Գոյթիսոլոյի աշխարհայացքային և գաղափարական նոր մոտեցումները, կապված հանգամանքի հետ, որ, թեև երկրում արձանագրված որոշակի տնտեսական զարգացմանը, գրողն իր մտահոգությունն է հայտում առ այն, որը ազգն այնուամենայնիվ չի կարող դուրս գալ անցյալի դառը բարոյահոգեբանական կաղապարներից: Ելքը նա տեսնում անհատի ներքին ազատության հաստատման մեջ: Այս նպատակով Գոյթիսոլոն հրաժարվում է նաև լեզվամտածողության կարծրատիպերից, քանի որ ներկա իրավիճակը պահանջում է նոր մտածելակերպի որդեգրում և նոր լեզվի կիրառում:

1960-ական թվականների սկզբներից զգալիորեն լայնանում է Խուան Գոյթիսոլոյի տեսահորիզոնն, ինչի արդյունքում փոփոխություն են կրում նաև արվեստի վերաբերյալ նրա պատկերացումները: Եթե նախկինում Գոյթիսոլոն գրականությունը դիտարկում էր որպես հասարակությունը վերափոխելու, մարդկանց նոր գիտակցության բերելու կարևոր գործիք, ապա այժմ, ինչպես նշում է «Վերջին վագոնում», նրա համար պարզ է դառնում, որ «աշխարհի շարժումը կախված չէ մեզանից, մենք սխալվում էինք, երբ հավատում էինք գրականության այդչափ հզոր ուժին»¹⁸⁶:

Նոր ժամանակներում, սակայն, Գոյթիսոլոն պահպանում է Իսպանիայի պատմության ու ներկայի հանդեպ քննադատական մոտեցումը և համոզմունքն առ այն, որ իրական արվեստագետն իրավունք չունի իդիալականացնելու սեփական

¹⁸⁶ Goytisolo J., El Furgón de cola, Ruedo Ibérico, Paris, 1967, p. 52.

ժողովրդին, թաքցնելու «թուլությունները» և ներկայացնելու առասպելական, «պայքարող ժողովուրդ», այլ պարտավոր է ասել նրա մասին ողջ ճշմարտությունը, որքան էլ այն դառը լինի¹⁸⁷: Անդրադառնալով ժամանակակից իսպանական գրականությանն, իսպանացի քննադատ Կաստելիետը «Իսպանական գրականության կործանման ժամանակը» հոդվածում սուր քննադատության է ենթարկում գործընկերներին՝ մեղադրելով նրանց պարզունակության ու միօրինակականության մեջ: Ըստ նրա, իսպանական նոր վեպն ի սկզբանե չէր համապատասխանում XX դարի պահանջներին՝ առաջին հերթին գեղագիտական իմաստով: Քննադատի կարծիքով, պատճառն այն է, որ գրողները «բրեխտյան» իրատեսության փոխարեն առաջարկում են XIX դարի «ոգուն» բնորոշ նատուրալիզմ¹⁸⁸:

Կաստելիետի դիտողությունները չեն վերաբերում Խուան Գոյթիսոլոյին, որովհետև նա ողջ ստեղծագործական կյանքում ձգտում է նոր խոսք ասել, նոր շունչ հաղորդել գրականությանը: Հենց իսպանական իրականությանն ուղղված բրեխտյան քննադատական հայացքն է թույլ տալիս Գոյթիսոլոյին գրել. «Ժողովուրդը, որը երեսուն տարի անց է կացրել նման վարչակարգի իշխանության ներքո՝ հիվանդ ժողովուրդ է և պետք է ախտորոշել նրա բոլոր հիվանդությունները»¹⁸⁹:

Այս ախտորոշումը պահանջում էր խորապես ուսումնասիրել երկրի անցյալն ու ներկան, վերլուծել երկրում ստեղծված իրավիճակի սոցիալական ու քաղաքական պատճառները, բացահայտել իսպանացու հոգեբանությունը, որը բռնապետության օրոք բացասական առումով էապես փոխվել էր: Գիտակցելով այս ամենի անհրաժեշտությունը՝ Խուան Գոյթիսոլոն միաժամանակ կարծում է, որ անհրաժեշտ է գտնել իրականությունը պատկերելու արտահայտչական նոր միջոցներ, խնդիր, որի լուծմանը նա ձեռնամուխ եղավ 1960-ականների կեսերից:

Եթե Կաստելիետի քննադատությունն ուղղված իր ժամանակակի իսպանական գրականությանը որոշ առումով օբեկտիվ է, նույն չի կարելի ասել առավել կրտսեր սերնդին պատկանող գրականագետ Մ.Գարսիա-Վինյոյի դեպքում, ով անդրադառնալով դարի երկրորդ կեսի իսպանական «սոցիալական վեպին», գրում է. «Ճիշտն

¹⁸⁷ **Goytisolo J.**, El Furgón de cola, Ruedo Ibérico, Paris, 1967, p. 178.

¹⁸⁸ **Castellet J. M.**, Tiempo de destrucción para la literatura española, Imágen, N 28, julio de 1968, p. 8.

¹⁸⁹ **Rodríguez Monegal E.**, J. Goytisolo- Destrucción de la España sagrada: Diálogo con Juan Goytisolo, Mundo Nuevo, 1967, Junio, N12, p. 56.

ասած, այսպես կոչված, սոցիալական գրականությունը առաջ չի քաշել որևիցե վիպասանի, որը պետք է առանձնանար միջակությունից»¹⁹⁰:

Այս թեմայով Օրթելանոյի, Լուիս Գոյթիսոլոյի ու հատկապես Խուան Գոյթիսոլոյի լավագույն՝ «Ալեքսիություն» և «Կրկեսը» վեպերի առկայության դեպքում, այս տեսակետը պետք է մերժել:

1960-ական թվականների սկզբին լույս տեսան երեք ստեղծագործություն՝ «Նիխարի դաշտերը»¹⁹¹ (1960թ.), «Չանկա»¹⁹² (1962թ.) փաստագրական գրքերն ու «Կղզին»¹⁹³ (1961թ., տպ. 1964թ.) վեպը:

Ի տարբերություն «Կրկեսը», «Ալեքսիություն» և «Տոներ» վեպերի՝ «Կղզի» վեպում սոցիալական թեման նահանջում է երկրորդ պլան: 1959 թվականին Խուան Գոյթիսոլոն հանգստանում էր Մալագայից ոչ հեռու՝ ծովափնյա փոքրիկ Տորեմոլինոս քաղաքում, որն օտարերկրյա զբոսաշրջիկների ու իսպանացի մեծահարուստների հանգստի սիրված վայրն է: Այստեղ Գոյթիսոլոն «ներսից» տեսավ այն «քաղցր կյանքը», որով ապրում են աշխարհի ուժեղները և այս տպավորություններն էլ արտացոլվեցին «Կղզին» վեպում: Հեղինակն այստեղ ողջ ուշադրությունը կենտրոնացնում է աշխարհի բոլոր ծայրերից Տորեմոլինոս եկած հարուստ պորտաբույծների վրա՝ պատմելով նրանց անվերջ գինարբուքների ու անառակությունների մասին:

Գոյթիսոլոյի հետ գրեթե միաժամանակ այս թեմային անդրադարձան մի շարք իսպանացի այլ գրողներ: Սպիտակ առագաստներ ավանի շքեղ առանձնատներում իրենց հանգիստն անցկացնող հարուստ իսպանացի ընտանիքների մասին է պատմում Խուան Գարսիա Օրթելանոն «Ամառային ամպրոպ» (1962թ.) վեպում: Առաջին հայացքից թվում է, թե Օրթելանոյի հերոսները նման չեն Գոյթիսոլոյի այլասերված, բարոյական պատնեշներ չճանաչող կերպարներին, բայց իրականում այդպես չէ: Օրթելանոյի ներկայացրած ընտանիքների անհոգ ու խաղաղ կյանքը միայն թվացյալ է: Իրականում այս մարդկանցից յուրաքանչյուրը փորձում է խաղալ իր դերը՝ իրականությունը շրջապատից քողարկելով:

¹⁹⁰ **Garcia-Viñó M.**, Novela española actual, Guadarrama, Madrid, 1967, p. 16.

¹⁹¹ **Goytisolo J.**, Campos de Nijar, Seix Barral, Barcelona, 1960.

¹⁹² **Goytisolo J.**, Chanca, Librería española, Paris, 1962.

¹⁹³ **Goytisolo J.**, La isla, Seix Barral, Barcelona, 1961.

Օրթելանոյի «Ամառային ամպրոպի» հերոս Խավիերը կյանքի լավագույն տարիները վատնել է Սպիտակ առագաստները ստեղծելու վրա: Ծովափնյա ավանը մարմնավորվում է նրա ու սիրեցյալ Էլենի կյանքի բարձրագույն երազանքը: Հերոսն այստեղ իր ու շրջապատի մարդկանց համար ստեղծել է քաղաքակիրթ մարդկությանը հայտնի բոլոր հարմարությունները, որոնք թույլ են տալիս զգալ կյանքի «քաղցրությունը»: Իսկ իրականում կյանքն ավանում անտանելի է, քանի որ հերոսների բարձրագույն երազանքները որևէ կապ չունեն հոգևորի հետ և ամբողջովին նյութապաշտական են:

Օրթելանոն ցույց է տալիս, թե ինչպես է հոգևոր արժեքների բացակայությունը վրեժ լուծում հերոսներից: Հոգեզուրկ մարդիկ ավանում լավ չեն զգում (ինչպես, ասենք, Դորան կամ Էմիլիոն), կա՛մ մշտապես տանջվում են կյանքի միօրինակությունից (ինչպես Կլոդեթը), կա՛մ փորձում են ըմբոստանալ (ինչպես Խավիերը): Նյութապես ապահովված, հարմարավետ ու շքեղ դրյակում ապրող Խավիերի համար հոգեկան ծանր ապրումների պատճառ է դառնում շրջապատող աշխարհը՝ լի հազարավոր աղքատ ու քաղցած մարդկանցով: Նա գրում է, որ պետք է օգնի, աջակցի այս թշվառ մարդկանց, սակայն ունեցվածքի, հարմարավետությունից հրաժարվելու համար անհրաժեշտ ուժ և կամք չունի:

Հեգնելով հերոսներին՝ Օրթելանոն նշում է, որ նրանք իրենց ծովափնյա դրյակներում փողով «պաշտպանված են» արտաքին աշխարհից, և հանգիստ ու անտարբեր են վերաբերում այն ամենին, ինչ տեղի է ունենում «Սպիտակ առագաստների» սահմաններից դուրս: Նրանք իրենց հանգիստը անց են կացնում ապահով ու միօրինակ, «նրանց հետ երբեք ոչինչ տեղի չի ունենում», - գրում է հեղինակը¹⁹⁴:

Այս նույն ժամանակահատվածում Խուան Գոյթիսոլոյին զուգահեռ, իսպանական բուրժուազիայի կյանքին նվիրված իր վեպերն էր գրում, նրա կրտսեր եղբայրը՝ Լուիս Գոյթիսոլո Գայը (ծնվ. 1934թ.): Մասնավորապես այս թեմայով է գրված Լուիս Գոյթիսոլոյի «Էլի այդ նույն բառերը» (1962թ.) վեպը, որտեղ գրողը ներկայացնում է իսպանական մտավորականների հոգևոր դրաման: Վեպի նախաբանում Լուիս Գոյթի-

¹⁹⁴ **García Hortelano J.**, Tormenta de verano, Seix Barral, Barcelona, 1962, p. 40.

սոլոն այն անվանում է «Կորուսյալ ծիծաղի պատմություն» ինչով ընդգծում է առանձին պատմվածքների հերոսների «կյանքի դրվագների» ներքին ենթատեքստը¹⁹⁵: Ինչպես ավագ եղբոր, Խուան Գոյթիսոլոյի վեպերում, այնպես էլ այստեղ՝ վեպը առանձին մարդկանց խմբի մասին պատմությունների հանրագումար է: Վեպում չկան գրավիչ ու սուր դրվագներ, դրամատիկ իրադարձություններ, որոնք կտրուկ կփոխեին հերոսների առօրյան, բայց հեղինակը հմտորեն արտահայտում է այն ներքին լարման զգացումը, որն ուղեկցում է հերոսներին պարզունակ ու միապաղաղ կենցաղում: Ինչպես «Կղզին» վեպում Խուան Գոյթիսոլոյի հերոսներն, այնպես էլ «Դարձյալ այդ նույն բառերը» ստեղծագործության կերպարներն, այլևս չեն կարողանում հանդուրժել միջավայրի անիմաստ ու դատարկ կյանքը:

Այս միտքը արտահայտելու նպատակով Լուիս Գոյթիսոլոն ընտրել է հերոսների երեք խումբ և զուգահեռաբար պատմում է դրանցից յուրաքանչյուրի մասին: Վեպի գործողություններն ընթանում են Բարսելոնում:

Առաջին խմբի կենտրոնում համալսարանի երիտասարդ դասախոս Ռաֆայելն է, ով ժամանակին ընկերների հետ փորձել է ըմբոստանալ երկրում գոյություն ունեցող կարգերի դեմ, սակայն անարդյունք: Ռաֆայելի ընկերներից մեկին, Սեզարին, ձերբակալել են, Ռաֆայելի սիրուհի Բերտան ինքնասպանություն է գործել, իսկ մյուսները նահանջել են և հրաժարվել պայքարից: Ոչ վաղ անցյալից մնացել են միայն «բառերը», «Նույն բառերը», որոնք այդպես էլ չեն վերածվում գործողության: Ռաֆայելը հոգնած է ու միայնակ: Նրան շրջապատում են հիմար, սահմանափակ մտածողությամբ բուրժուա ազգականները, մարդիկ, ովքեր սիրում, սակայն չեն հասկանում իրեն: Չավարտելով Ռաֆայելի կյանքի պատմությունը՝ գրողը փորձում է ցույց տալ, որ կգա պահը, երբ հերոսը կրկին կսկսի պայքարել՝ գրանցելով ավելի մեծ հաջողությամբ, քան նախկինում:

Երկրորդ խմբում Ռաֆայելից մի քանի տարի ավելի երիտասարդ պատանի ուսանողներն են, ովքեր կարծես անցնում են այն նույն ուղին, ինչ իրենց դասախոսը: Հարուստ ու տգետ վերավաճառողի որդի Անխելը որոշել է ընկերների հետ ամսագիր հրատարակել, որպեսզի քարոզի ավանգարդիստական նոր արվեստը, «հեղափոխութ-

¹⁹⁵ **Goytisolo L.**, *Las mismas palabras*, Seix Barral, Barcelona, 1962, p. 8.

յունը, որն այժմ առկա է արվեստի բոլոր ժանրերում»¹⁹⁶: Բայց ամեն անգամ, երբ երիտասարդները հավաքվում են, որպեսզի քննարկեն ամսագրի հրատարակման հետ կապված անելիքները, հավաքը ավարտվում է արշավով, կամ գինետներում ու գիշերային բարերում հարբելով: Այս խմբի առավել խելացի ու ազնիվ պատանիները հիասթափություն են ապրում, տեսնելով որ Անխելն՝ ընդամենն անմիտ, ինքնահավան ու ջղային անձնավորություն է, ինչի պատճառով էլ «գործ անելու», հասարակությանը օգտակար լինելու նրանց բոլոր փորձերը վեր են ածվում անպտուղ դատարկախոսության՝ «բառերի»:

Կերպարների երրորդ խմբում կարևոր դերակատարում ունի Խուլիա անունով երիտասարդ նկարչուհին, ով աշխատում է գովազդային գործակալությունում և շփվում հարուստ գործարարների ու ճանաչված նկարիչների հետ: Ինչպես Ռաֆայելն, այնպես էլ Խուլիան, հիասթափված է իրեն շրջապատող մարդկանցից ու կյանքից: Նա մշտապես ձգտում է դեպի վառ անհատականություններ, բայց շուրջը տեսնում է միայն մարդկանց, որոնց մեջ «ամեն ինչ հիմնված է արտաքին տպավորություն ստեղծելու վրա, ինչը քողարկում է նրանց ներքին բացարձակ դատարկությունը»¹⁹⁷:

Այս մարդկանց Լուիս Գոյթիսոլոյի վեպում հակադրվում է երիտասարդ ուսանող Անտոնիոն, ով, ի տարբերություն նախորդ դատարկախոսների, գործի մարդ է: Նա սովորելուն զուգահեռ աշխատում է, ձգտում ազնիվ լինել, չի շփվում անմիտ ու տգետ մարդկանց հետ: Հեղինակը հուշում է, որ ապագայում իր հերոսը, ակտիվ գործունեության ու մտավոր մեծ կարողությունների շնորհիվ, կդառնա մեկն այն մարդկանցից, ովքեր կվերափոխեն Իսպանիան: Վեպի վերջում Խուլիան ու Անտոնիոն սիրահարվում են իրար: Նրանց զգացմունք, հակառակ շրջապատող հոգեզրկության ու կեղծիքի, անկեղծ է, մարդկային, վեհ ու անաղարտ:

Կրտսեր եղբոր «Նույն բառերը» վեպին հակառակ, Խուան Գոյթիսոլոյի «Կղզին» գրեթե զուրկ է սյուժեից: Եթե նախորդ վեպում գրողը ներկայացնում էր տարբեր խառնվածքի, մտածողության ու աշխարհընկալման տեր հերոսների, որոնց միջև հաճախ առկա էր գաղափարական բախում, ապա «Կղզի» վեպում այս ամենը մնում է շարադրանքից դուրս: Վեպի հերոսներն արդեն լիովին կայացած մարդիկ են, ապրում

¹⁹⁶ Goytisoló L., Las mismas palabras, Seix Barral, Barcelona, 1962, p. 67.

¹⁹⁷ Goytisoló L., Las mismas palabras, Seix Barral, Barcelona, 1962, p. 109.

են առանց պատրանքների ու պայքարի, նպատակների ու երազանքների, քանի որ հոգեպես դատարկ են ու կորցրել են կյանքի հանդեպ հավատը:

Վեպի գլխավոր հերոսուհին ու միաժամանակ առաջին դեմքով պատմողը, Կլաուդիայի սիրեկանը՝ Էնրիկեն, որն անցյալում Ռաֆայելի հետ մասնակցել է քաղաքացիական պատերազմին ֆրանկիստների կողմից, համոզված է, որ կովում է «ճշմարիտ» գործի համար: Բայց պատերազմից հետո, ինչպես և շատ ու շատ մոլորված իսպանացիներ, Ռաֆայելն ու Էնրիկեն հասկանում են իրենց սխալը, տեսնում նոր կարգերի արատավոր բնույթը: Այս դեպքում անգամ նրանք ֆրանկիստական բռնապետական ռեժիմին ընդդիմանալու ուժ չեն գտնում, և շարունակում են համագործակցել իշխանությունների հետ, ծառայել նրանց՝ անձնական շահ հետապնդելով: Այլ կերպ ասած՝ այս հերոսների, ինչպես և Կլաուդիայի կյանքում հոգևորը փոխարինվել է նյութականով: Անդրադառնալով ներկա վիճակին, հերոսուհին անկեղծանալով, ասում է. «Ես այլևս ոգեշնչված չեմ, արդեն անհետացել է մերձավորի հանդեպ ունեցած սիրն ու պատերազմական տարիների իդեալիզմն իր տեղը զիջել է բարեպաշտության հանդեպ ատելությանը, արհամարհանքին ու եսամոլությանը»¹⁹⁸: Այս մի քանի օրերին, ինչ մյուս հերոսներն ու Կլաուդիան հանգիստն անցկացնում են ծովափնյա Տորեմոլինոսում, բացահայտվում է նրանց էությունը, պարզ է դառնում, թե ինչի են վերածվել այս մարդիկ:

Վեպի վերնագիրն այլաբանական է և մի քանի իմաստ ունի: Նախ և առաջ, այն խորհրդանշում է այն «կղզիացած» կյանքը, որով ապրում են իսպանական իրականությունը մերժած, այդ իրականությունից մեկուսացած հերոսները:

Վերնագրի երկրորդ իմաստն առավել պարզ է. ծովափնյա փոքրիկ քաղաքը մեկուսացած է ողջ Իսպանիայից, քանի որ շարքային քաղաքացիները չեն կարող այստեղ անցկացնել իրենց հանգիստն այն պարզ պատճառով, դա թանկ հաճույք է: «Կղզու» երրորդ իմաստը հուշում է հերոսուհին, նշելով, որ Մալագայի բնակիչները Տորեմոլինոս քաղաքը անվանում են “Torre mil Lios” (Torre mil Lios՝ հազարավոր կապերի աշտարակ (իսպաներեն բառախաղ)): «Հազարավոր կապեր» ասելով մալագացիներն ի նկատի ունեն Տորեմոլինոսում հանգստացողների այլասերված բար-

¹⁹⁸ **Goytisolo J.** La isla, Seix Barral, Barcelona, 1961, p. 29.

քերն, ինչը հաստատվում է նաև վեպի սյուժեով՝ Գոյթիսուլոյի հերոսները «քաղցր կյանքի» սկզբունքներով ու «ավանդույթներով» առաջնորդվելով, պարբերաբար փոխում են սիրեկաններին:

Անցյալի մասին պատմելով, Կլաուդիա Էստրադան նշում է, որ մինչև պատերազմը, 18 տարեկան հասակից զբաղվել է բարեգործությամբ, օգնել աղքատ ընտանիքներին: Սակայն այն ժամանակվանից ի վեր, երբ քաղաքացիական պատերազմի ընթացքում գնդակահարեցին ծնողներին, ինքը սկսել է այլ աչքերով նայել աշխարհին ու մարդկանց: Այս նոր հայացքը բացասական ազդեցություն է թողնում նաև հերոսուհու անձնական կյանքի վրա: Երկար տարիների ամուսնությունից հետո նա ոչ միայն չի սիրում ամուսնուն՝ Ռաֆայելին, այլև խորապես ատում է, անկարող է նրա հետ զրուցելիս չկոպտել ու չանպատվել, ուստի գերադասում է ընդհանրապես նրա հետ չշփվել:

Իր հերոս-հերոսուհիների անիմաստ գոյության, էժանագին զգացումների, անբարո գործողությունների ու այլասերված մտածողության մասին պատմելիս Խուան Գոյթիսուլոն առավել հաճախ գործածում է իրեն բնորոշ սպանիչ ծաղրն ու սարկազմը: «Կղզին» վեպի բոլոր հերոսները, առանց բացառության, միայնակ են ու դժբախտ: Ձգտելով փոխել ներկան, նրանք իրենց փրկությունը տեսնում են նոր ծանոթությունների, նոր սիրային կապերի մեջ, որոնք սակայն նրանց նույն հիասթափությունն են պարգևում: Իսկ պատճառն այն է, որ թե՛ իրենք, և թե՛ շրջապատող մարդիկ, միմյանց կրկնօրինակներն են՝ ապրում են միևնույն միջավայրում, ունեն նույն մտածողությունն ու ձգտումները, առաջնորդվում են միևնույն արժեհամակարգով, միևնույն բարոյախոսությամբ: Այս մասին, Գոյթիսուլոն խոսում է առաջին հերթին հիմք ընդունելով հերոսուհու կյանքն, անցյալն ու ներկան, որն ըստ էության, հոգևոր անկման ու հիասթափությունների ամբողջական շղթա է: Կլաուդիայի շուրթերով ասելով, թե յուրաքանչյուր օրն անակնկալներով լի մի «թուփ» է, Գոյթիսուլոն հակառակ այս տեսակետի, ցույց է տալիս, որ հերոսուհու կյանքում, նրա մտածողության մեջ կամ կենցաղում ոչ մի էական փոփոխություն չի գրանցվում: Տպավորություն է ստեղծվում, որ Կլաուդիան երկփեղկված է: Բայց այդ երկու «երեսը» չեն հակասում միմյանց: Մինչ առաջին «եսը» մասնակցում է Տորեմոլինոսում ստեղծված հանգստացող-զբոսաշրջիկների երեկույթ-

ներին, գինարբուքներին, արշավներին ու գիշերային անբարո խրախճանքներին, երկրորդ, թերևս իսկական «եսն», անտարբերությամբ հետևում է այս ամենին, հոգու խորքում մնալով անհաղորդ:

Անցյալում Կլաուդիան ու Ռաֆայելը առաջնորդվում էին գաղափարներով և պատրաստ էին հանուն դրանց գնալ ինքնագոհության, ինչպես «Ալեքսիության» հեղափոխական հերոս Խիները: Պատերազմից հետո ամուսիններն աստիճանաբար, իրենց համար աննկատ, սկսում են նահանջել սկզբունքներից: Այն ժամանակ Ռաֆայելը լրագրող որ, իսկ կինը դպրոցում աշխարհագրություն ու պատմություն է դասավանդում¹⁹⁹:

Սկզբունքների կորստին զուգահեռ մեռնում են ամուսինների երազանքները, ապագայի ու սեփական ճակատագրի հանդեպ հետաքրքրությունը և նրանք ապրում միայն ներկայով: Պետք է ենթադրել, որ ընդհանուր գաղափարներն ու սկզբունքներն էին ամուսինների համատեղ կյանքի հիմքը, քանի որ դրանց կորստից հետո նրանք օտարանում են իրարից: Նույն, հոգևորի կորուստն է պատճառը, որ նրանք կորցնում են կյանքի հանդեպ հետաքրքրությունը և փրկություն փնտրում խմիչքի, զվարճանքների և անցողիկ սիրային կապերի մեջ: Բայց, ինչպես տեսնում ենք, Կլաուդիային այլևս չեն հետաքրքրում թե՛ անիմաստ երեկոյթները, թե՛ սիրային կապերը:

Երեկոյթներից մեկի ժամանակ հերոսներից մեկը՝ Ռոմանն, ով մեծահարուստ պորտաբույծների շրջանում ձեռք է բերել դոն Ժուանի համբավ, ուզում է «մտերմանալ» Կլաուդիայի հետ և խոստանում գիշերն այցի գալ նրան: Եվ, չնայած հերոսուհին դեմ է այս այցելությանն, այնուամենայնիվ, նա ուշ գիշերով գալիս է Կլաուդիայի առանձնատուն, բարձրանում երկրորդ հարկ, հուսալով, որ ցանկալի կինը կբացի պատուհանն ու ինքը կհայտնվի նրա ննջասենյակում: Դասական սիրային վեպերին բնորոշ այս դրվագը «Կղզին» վեպում այլ շարունակություն է ստանում. հերոսուհին չի բացում պատուհանը, և դոն Ժուանին առաջարկում է անմիջապես հեռանալ ու հանգիստ թողնել իրեն²⁰⁰:

¹⁹⁹ Goytisolo J., La isla, Seix Barral, Barcelona, 1961, p. 54.

²⁰⁰ Goytisolo J., La isla, Seix Barral, Barcelona, 1961, p. 58-59.

Կլաուդիան մերժում է նաև սիրային կապը վերականգնելու Էնրիկե Օլմոսի առաջարկը, ումից բաժանվել է շուրջ երեք ամիս առաջ: Մինչ ծովափնյա քաղաք ժամանած ու հերոսուհուն այցելության եկած Էնրիկեն խոսում է նրա հանդեպ «մեծ սիրո» մասին, վերջինս անտարբերությամբ է լսում նրան և չարձագանքելով խոսքերին, ցույց է տալիս, որ չի ուզում վերականգնել նախկին կապը²⁰¹:

Հատկանշական է, որ վեպի վերջում մեկնելով Միացյալ Նահանգներ, հերոսուհին չի զանգահարում ու այս մասին չի տեղեկացնում Էնրիկեին, ով իր խոստովանությամբ, միակ մարդն է, ում ինքը սիրում էր: Դատելով ամեն ինչից՝ հերոսուհին հասել է այնպիսի կայուն «ապատիկ» հոգեվիճակի, երբ այլևս անկարող է որևէ մեկին սիրել, և, ընդունելով այդ, այլևս ճակատագիրը փոխելու անհիմաստ փորձեր չի անում, քանզի համոզված է, որ դրանք լոկ նոր հիասթափություններ են բերելու: Այս տեսակետը չի հակասում այն փաստին, որ Ռաֆայելի առաջարկն ընդունելով, Կլաուդիան նրա հետևից մեկնում է Միացյալ Նահանգներ²⁰²:

Հերոսուհին ու հեղինակը չեն կարևորում նաև այն փաստը, որ «Կղզու» դրվագներից մեկում, տեղի տալով կնամուլ Ռոմանի հետապնդումներին, հերթական գիշերային այցելության ժամանակ, Կլաուդիան բացում է ննջասենյակի պատուհանը:

Վեպի ներքին տրամաբանությունը հուշում է, որ Ռաֆայելի հետևից Ամերիկա մեկնած Կլաուդիան չի վերականգնի ամուսնական հարաբերությունները: Նրանք ապրում են առանձին տներում, առանձին կյանքով:

Եթե Գոյթիսոլոյի բոլոր նախորդ վեպերում կային մի խումբ կամ առնվազն երկու առաջնային կերպարներ, ապա «Կղզում» միայն մեկն է՝ Կլաուդիա Էստրադան, ինչը պայմանավորված է վեպի կառուցվածքով և հանգամանքով, որ իր ու շրջապատի մարդկանց մասին միակ պատմողը նա է: Հենց Կլաուդիան է տեղեկացնում Ռաֆայելի աշխատանքային խնդիրների ու սիրային կապերի մասին, ինչից հասկանալի է դառնում, որ հերոսուհու ամուսինն էապես չի տարբերվում վեպի մյուս կերպարներից և իր խավի բոլոր մարդկանց նման ապրում է նույն դատարկ ու հոգեզուրկ կյանքով: Մինչ վեպի գործողությունների սկիզբը Փարիզում աշխատած Ռաֆայելը, գալով Իսպանիա, իր հետ բերում է նաև հերթական սիրուհուն, ֆրանսուհի Նիկոլ Վանդրոմին:

²⁰¹ Goytisoló J., La isla, Seix Barral, Barcelona, 1961, p. 104.

²⁰² Goytisoló J., La isla, Seix Barral, Barcelona, 1961, p. 174.

Դրվագներից մեկում Գոյթիսոլոն ներկայացնում է նրա և Կլաուդիայի հանդիպումը, որն ուղեկցվում է հեղինակի սարկազմով: Գեղեցկուհի Նիկոլը, Ռաֆայելից զատ, ունի բազմաթիվ այլ սիրեկաններ, ովքեր, ի տարբերություն Կլաուդիայի ամուսինը, շատ հարուստ են ու ֆինանսապես ապահովում են նրան: «Անկեղծորեն» խոստովանելով, որ չի սիրում Ռաֆայելին, Նիկոլը Կլաուդիային հորդորում է միանալ ամուսնու հետ և նրան հետ պահել հարբեցողությունից: Իրականում այս առաջարկն անելիս եսամոլ Նիկոլը միայն սեփական շահն է հետապնդում: Նա ամեն կերպ ձգտում է ազատվել հարբեցող սիրեկանից: Չնայած Կլաուդիայի հետ զրույցում Նիկոլը խոսում է սիրո ու սիրած տղամարդկանց մասին, սակայն պարզորոշ երևում է, որ նա ունակ չէ սիրել որևէ մեկին, իսկ տղամարդկանց հետ հարաբերություններում էլ առաջնորդվում է սոսկ սառը հաշվարկով: Բացահայտելով իր ծրագրերն ու նպատակները, Նիկոլը հերոսուհուն խոստովանում է, որ մեծահարուստ բարոն Ֆինին սիրահարված է իրեն, ուզում է ամուսնանալ իր հետ: Նա անկասկած ավելի լավ թեկնածու է, քան Ռաֆայելը: Զավեշտալի է, որ նույն Նիկոլն ավելի վաղ բարոն Ֆինիի մասին խոսում է որպես իր «հովանավորի» և ձեր ու կաղ «դեգեներատի», ով անտրտուն չկատարում է իր բոլոր ցանկությունները²⁰³:

Այն, որ Ռաֆայելը կապվում ու սիրում է նման «տիկնիկի», ում խորթ են մարդկային զգացումներն, արդեն իսկ սպառիչ բնորոշում է նրան: Կլաուդիայի հետ զրույցում ներկայանալով որպես եվրոպական ազգերի գիտակ՝ Նիկոլը նշում է, որ նրանք բոլորն էլ վատն են, իսկ ամենավատը գերմանացիներն են այն պարզ պատճառով, որ պատերազմի տարիներին ոչնչացրել են հրեա ազգականներին: Նիկոլին, սակայն վշտացնում է ոչ թե բուն փաստը, որ Երկրորդ համաշխարհային պատերազմի տարիներին գերմանացիները սպանել են միլիոնավոր հրեաների, այլ այն, որ նրանց ոչնչացնելով, գերմանացիներն իրեն թողել են առանց ժառանգության:

«Կղզին» վեպում Խուան Գոյթիսոլոն կրկին անգամ ներկայացնում է մի նոր «կրկես», որտեղ դրական կամ բացասական կերպարներ չկան, կան միայն մարդկանց ծաղրանկարներ: Վեպը պատկերում է հերոսների անիմաստ ու քաոսային շարժումը՝ նրանք պտտվում են ծովափնյա ավանով մեկ, այցելում բոլոր բարերը, սրճարաններն ու ռեստորաններն, անդադար վարում դատարկ զրույցներ:

²⁰³ Goytisolo J., La isla, Seix Barral, Barcelona, 1961, p. 96-97.

«Կղզում» Գոյթիսոլոն ներկայացնում է մարդկային ծաղրանկարների մի փունջ, որոնցից առավել հաջողվածը, թերևս, ամերիկացի տեր և տիկին Բենթլեյներն են, ովքեր Տորենոլինոսում հանգստանում են իսպանացի ընկեր-ընկերուհիների հետ: Ավելի շուտ հանգստանում է միսս Էլեն Բենթլեյը, ում երեք ամիս անց միանում է նաև ամուսինը՝ Ջերալդը: Կլաուդիայի հետ զրույցում վեպի հերոսներից մեկը՝ դերասանուհի Դոլորես Վելեսը, բամբասելով Էլենից, պատմում է, որ անցյալում ամերիկուհին ապրել է Մեքսիկայում, կապված է եղել մի մաքսանենգի հետ, իսկ Ջերալդի հետ ամուսնացել է միմիայն հանուն փողի: Վեպում ամերիկուհի Էլենը ներկայանում է որպես ամբողջապես բարոյազուրկ ու ցինիկ կին, ում համար նպատակներին հասնելու որևէ արգելք չկա: Եթե նրա իսպանուհի ընկերուհիները սիրեկաններին ընտրում էին իրենց ընկերների շրջապատից, ապա Էլենը մերժում է նման «գործելաոճը»՝ նրան դուր են գալիս բոլոր տղամարդիկ, անկախ տարիքից ու արտաքինից: Առաջնորդվելով այս սկզբունքով՝ Էլենը անցած ամիսներին ապրել է բուռն կյանքով, անընդմեջ փոխելով իսպանացի սիրեկաններին: Այս ամենի մասին խոսում են ոչ միայն վեպի մյուս կերպարներն, այլև հենց ինքը՝ ցինիկ Էլենը, ով, ամուսնու Իսպանիա ժամանման օրն, անկեղծորեն նրան ասում է. «Սիրելիս, ես այնքան եմ քեզ դավաճանել, որ այժմ արդեն դա կարևոր էլ չէ»²⁰⁴:

Գոյթիսոլոյի ծաղրն ու սարկազմը տարածվում է նաև խղճուկ, կամքից ու հպարտությունից զուրկ մեծահարուստ Ջերալդի վրա, ով, լսելով Էլենի պատմածները, թե ինչպես են իր ծանոթ իսպանացիներն անցած ամիսներին «քնքշորեն» հոգ են տարել կնոջ մասին, նրանց պատվին ճոխ երեկույթ է կազմակերպում: Լսելով Էլենի սիրային կապերի մասին, Ջերալդն էլ ավելի մեծ սիրով է կապվում կնոջ հետ և ոչ մի բոլոր չի հեռանում նրանից: Այժմ արդեն բարոյազուրկ կինը ափսոսում է, որ ամուսնուն պատմելով արկածների մասին, նրա մեջ խանդի զգացում է առաջացրել, և Ջերալդը թույլ չի տալիս նրան ազատ ապրել ու «գործել»: Ամերիկուհու հանդեպ կարեկցանքով լցված իսպանուհի ընկերուհիները խորհուրդ են տալիս հարբեցնել Ջերալդին:

Կլաուդիայի հետ զրույցում Էլենը հպարտությամբ նշում է, թե անցյալում ծանոթանալով ու կապվելով Ջերալդի հետ, ինքն ապագա ամուսնուն «փրկել է»

²⁰⁴ Goytisolo J., La isla, Seix Barral, Barcelona, 1961, p. 97.

հարբեցողությունից: Հերոսուհու այս հայտարարությունը որպես զավեշտ է ընկալվում, քանի որ բոլոր այն դրվագներում, որտեղ Գոյթիսոլոն ներկայացնում է ամերիկացի ամուսիններին, նրանք և հատկապես Ջերալդը, հարբած են: Ամեն պահի կարելի է տեսնել, թե ինչպես է Ջերալդը բացում գինու կամ վիսկիի հերթական շիշն ու կնոջ ընկերակցությամբ շատ արագ դատարկում այն:

Իրենց բարքերով, կենցաղով ու մտածողությամբ վեպի իսպանացի հերոս-հերոսուհիները նման են այս ամերիկացի զույգին: Վեպի բոլոր դրվագներում նրանք կա՛մ խմում են, կա՛մ նոր սիրային կապեր հաստատում: Օրինակ, Լաուրան, ով ոչ միայն չի թաքցնում սիրային կապը դերասանուհի Դոլորեսի ամուսնու՝ Ռոմանի հետ, այլև հպարտությամբ ընկերուհիներին պատմում է իր «հաղթանակների» մասին, դրանք ներկայացնելով բոլոր մանրամասներով: Միայնակ ու լքված զգացող Լաուրան ուզում է երեխա ունենալ Ռոմանից, ինչն, ըստ հերոսուհու, անիմաստ կյանքից միակ ելքն է:

Ամերիկուհի Էլենի սիրեկանը դարձած Գրեգորիոն շատ վշտացած է ու զայրացած: Նա պարզել է, որ իր կինը՝ Սելիան, երիտասարդ սիրեկան ունի, և Կլաուդիայի հետ զրույցում խոստովանում է, որ պատրաստվում է նրան կանչել մենամարտի: Լսելով Գրեգորիոյին, հերոսուհին հանդիմանում է նրան, ասում, թե նա «ժամանակակից» տղամարդ չէ, քանզի ամեն ինչում նմանակում է ամերիկացիներին, սակայն երբ խոսք է բացվում կնոջ սիրային կապերի մասին, անմիջապես հիշում է իսպանացի լինելը:

Հեգնելով հերոսին, Գոյթիսոլոն նշում է, որ Կլաուդիայի հետ շուրջ կես ժամ տևած զրույցից հետո իսպանացի Գրեգորիոն լիովին հասկանում է «սխալը» և ընկերուհու մոտից հեռանում «հաղթանակած», առաջվա պես «երջանիկ»²⁰⁵:

«Կղզին» վեպի «երջանիկ» հերոսներից է նաև դերասանուհի Դոլորես Վելեսն, ով փոքրիկ ծովափնյա քաղաքում իր արվեստի շատ երկրպագուներ ունի և վայելում է կինոաստղ լինելու բերկրանքը: Իրականում Դոլորեսի հպարտ ու երջանիկ կեցվածքը ընդամենը դեր է: Նա նույնքան կամ առավել դժբախտ ու միայնակ է, ինչպես Գոյթիսոլոյի մյուս հերոս-հերոսուհիները: Ի տարբերություն նրանց, դերասանուհին չի կարող ապրել «քաղցր կյանքով», քանի որ չափազանց շատ է սիրում ու խանդում

²⁰⁵ Goytisolo J., La isla, Seix Barral, Barcelona, 1961, p. 122.

կնամոլ ամուսնուն՝ Ռոմանին: Հոգեկան տառապանքն ու ծանր ապրումները դարձել են այս կնոջ մշտական ուղեկիցները. նա ասում է շրջապատող բոլոր կանանց, և, նույնիսկ նրանից բաժանվելով, շարունակում է սիրել Ռոմանին: Միայն Կլաուդիան է, ում վրա չի տարածվում Դոլորեսի ատելությունը, թերևս, այն պարզ պատճառով, որ կնոջ կարծիքով ամուսինը նրան դուր չի գալիս:

Հակառակ ամուսնու հանդեպ տաճած սիրո ու խանդի, Դոլորեսն ամեն կերպ ձգտում է շրջապատին ցույց տալ, թե իբր չի սիրում, այլ հակառակը՝ ասում ու արհամարում է Ռոմանին: Նա այնքան լավ է խաղում իր դերը, որ սկզբում նույնիսկ կյանքի թոհ ու բոհով անցած, մարդկանց կասկածանքով մոտեցող Կլաուդիան է հավատում նրան: Այս դերը խաղալու համար Դոլորեսը վատնում է բոլոր ուժերը, բայց հաճախ անկարող է թաքցնել խանդն ու ատելությունը, օրինակ, միսս Բենթլայի հանդեպ, ով Ռոմանի սիրուհիներից է: Անպատվելով ամերիկուհուն, ներքին հոգեկան լարվածությամբ չդիմանալով՝ դերասանուհին դուրս է գալիս բարից, որտեղ հերթական գինարբուքն է ընթանում, և առանձնանալով Կլաուդիայի հետ, արտասվելով ասում է. «Ես ծեր եմ, ծեր... Ռոմանին այնպիսի աղջիկ է պետք, ինչպիսին նա է: Ես արդեն պիտանի չեմ»²⁰⁶:

Վեպի մեկ այլ հերոսի՝ Էնրիկե Օլմոսի հետ ծանոթությունը հուշում է, որ նա չէր կարող նեցուկ լինել Կլաուդիային: Հերոսուհու սիրեկանը բավական ինքնատիպ, տարօրինակ և, ինչպես շրջապատի գերակշիռ մասը, ցինիկ անձնավորություն է, որին մշտապես դեպի իրենց են ձգում ամեն տեսակի արատ ունեցող, «այլանդակ» մարդիկ, ում հետ շփումից հերոսը մեծ բավականություն է ստանում: Նմանատիպ մի «այլանդակ է» նաև Էնրիկեի թզուկ քարտուղար Ագապիտոն:

Ավելի ուշ պարզ է դառնում, որ Էնրիկեի քարտուղարը արատավոր է ոչ միայն մարմնով, այլև մտքով: Վերջին դրվագներից մեկում, երբ Էնրիկեն գալով Կլաուդիայի տուն, հերթական անգամ խոսում է սիրո մասին, նրան ուղեկցող դոն Ագապիտոն, ժամանակ սպանելու նպատակով, հերոսուհու փոքրիկ ազգականներին «հեքիաթ» է

²⁰⁶ Goytisolo J., La isla, Seix Barral, Barcelona, 1961, p. 92-93.

պատմում Բաղդադում ապրող, իր պես «պստիկ» Ֆեյսալ անունով շեյխի մասին, ում ևս, շահի դստեր հետ միասին կտրատում են ու լցնում պարկը²⁰⁷:

«Կղզին» վեպի կերպարներից հիշատակման է արժանի նաև Ֆիֆեն, ով կոլեկտիվի մյուս անդամների հետ ակնհայտ նմանությամբ հանդերձ, աչքի է ընկնում դաժան կատակներով ու սև հումորով: Դրվագներից մեկում Ֆիֆեն, զվարճանալու նպատակով մտնում է ծովափնյա քաղաքի բանկերից մեկի տարադրամի փոխանակման կետը, գողանում դրամի փոխարիւեքի մասին ծանուցող ցուցանակը, և դրա փոխարեն տեղադրում է նախօրոք իր պատրաստածը, որտեղ ֆրանսիական ֆրանկի գինն «իջեցվել էր» 80 տոկոսով, իսկ իտալական լիրայի գինը կտրուկ բարձրացել է: Ավելին, երբ ոստիկանները փորձում են նրան կարգի հրավիրել, Ֆիֆեն ամենայն լրջությամբ հավաքված ամբոխին կոչ է անում գնել պայթուցիկ նյութեր արտադրող գործարանների բաժնետոմսեր, քանի որ շուտով նոր պատերազմ է սկսվելու²⁰⁸:

«Կղզին» վեպը կերպարներով ու գաղափարական ուղղվածությամբ շատ մոտ է «Ալեքսիսություն» վեպին: Եթե նախորդ վեպում Գոյթիսոլոն պատմում է սոցիալական «հատակի» մասին՝ ներկայացնելով ընչազուրկ ու աղքատ հերոսներին, ապա այստեղ խոսում է հոգևոր ու բարոյական «հատակի» մասին է: «Կղզին» վեպի բոլոր հերոսները գիտակցում են, որ ընկղմվել են հարբեցողության ու այլասերման կործանարար ճահճի մեջ, սակայն ոչ մեկը դրանից դուրս գալու, արատավոր շրջապատի հետ կապերը խզելու փորձ անգամ չի անում, քանի որ վախենում է կորցնել նույնիսկ «ունեցածը»՝ իր պես այլասերված ու արատավոր մարդկանց և մնալ միայնակ: Դրվագներից մեկում Ամերիկա մեկնող Ռաֆայելը կնոջը խոստովանում է. «Ես կործանվում եմ, Կլաուդիա, և չկա մեկն, ում այդ մասին պատմեմ»²⁰⁹:

«Կղզին» վեպը Գոյթիսոլոյի փոքրաթիվ այն ստեղծագործություններից է, որտեղ բացակայում են սպանության ու մահվան տեսարանները: Բայց և այնպես, այն ներծծված է ողբերգության շնչով:

«Կղզին» վեպի լույսընծայումից շուրջ հինգ տարի անց Խուան Գոյթիսոլոն հրապարակեց «Հատուկ նշաններ» (1966թ.) վեպը, որը գրականագետների գերակշիռ

²⁰⁷ Goytisolo J., La isla, Seix Barral, Barcelona, 1961, p. 166.

²⁰⁸ Goytisolo J., La isla, Seix Barral, Barcelona, 1961, p. 169.

²⁰⁹ Goytisolo J., La isla, Seix Barral, Barcelona, 1961, p. 174.

մեծամասնության կարծիքով գրողի առավել հաջողված ստեղծագործություններից է: Այս վեպով սկսվում է Գոյթիսոլոյի ստեղծագործական նոր շրջանը, որն էապես տարբերվում է նախորդից թե՛ գեղագիտությամբ, թե՛ աշխարհընկալմամբ և թե՛ իրականության պատկերման սկզբունքներով:

Ավելի ուշ, անդրադառնալով այս խնդրին, Գոյթիսոլոն նշում է, որ «Ալեքսիսություն» վեպից հետո եկավ մի պահ, երբ գիտակցեց, որ չի կարող գրել «օտար միջավայրի ներկայացուցչի» անունից, քանի որ այս կերպ կհայտնվի «ծուղակում»: «Մինչ այդ ես գրում էի երրորդ դեմքով, դասական Աստծո պես վեր բարձրանալով իմ հերոսներից և կարողանալով ինձ դնել նրանցից յուրաքանչյուրի տեղը: «Ալեքսիսության» օրինակով հասկացա, որ, եթե պատրաստվում եմ արտացոլել իսպանական հասարակությանը բնորոշ մի շարք երևույթներ, պարտավոր եմ այդ անել սեփական տեսանկյունից, քանի որ միայն այսկերպ կարող եմ արժևորել վկայությունս, այսինքն՝ չպետք է հրաժարվեմ սուբյեկտիվությունից և պետք է շարադրեմ առաջին դեմքով»²¹⁰:

Գոյթիսոլոյի այս պարզաբանումները ցույց են տալիս, որ նա հրաժարվում է «օբեկտիվ արձակից»: Եթե նախկինում ֆրանկիստական կեղծ ու երեսպաշտ գաղափարախոսությանը հակադրելով Իսպանիայում տիրող իրական վիճակը՝ գրողը առանց մեկնաբանությունների կարողանում էր բացահայտել ճշմարտությունն, ապա 1960-ականների սկզբներից արդեն այս գրելաոճն իրեն չէր արդարացնում: 1960-ականների իսպանական իրականությունն անհամեմատ ավելի բարդ էր ու հակասական, և երկրում տեղի ունեցող փոփոխություններն ու նոր ժամանակներն իմաստավորելու համար գրողը պետք է խոսեր իր անունից ու տար սեփական մեկնաբանությունները:

«Հատուկ նշաններ» վեպում հիմնական գաղափարական ուղղվածությունը ֆաշիզմի ապամիֆականացումն է: Վեպի հերոսի ներքին մենախոսությունների միջոցով Գոյթիսոլոն ցույց է տալիս, որ իր սերունդը հասցրեց ծերանալ՝ այդպես էլ չապրելով երիտասարդություն: Այդ միտքը պատկերելու համար հեղինակը որոնում է գեղարվեստական նոր լեզու, որը համարժեքորեն կարտացոլեր փոփոխված

²¹⁰ **Rodríguez Monegal E.**, J. Goytisolo- Destrucción de la España sagrada: Diálogo con Juan Goytisolo, Mundo Nuevo, 1967, Junio, N12, p. 60.

իսպանական իրականությունը: Հեղինակը «կոտրում է» շարադրաճի արդեն կայացած կարծրատիպերը: Սյուժեի ուղղաձիգ կառուցվածքին փոխարինում է մի շարադրանք, երբ անցյալը միախառնվում է ներկային, և հերոսի ներքին երկխոսություններն իրենց էմոցիոնալ լարվածությամբ հաճախ խախտում են նրա մտքերի ընթացքը, փաստերի անկողմնակալ արձանագրումը փոխարինվում է տեսանկյունների բազմազանությամբ:

«Հատուկ նշաններ» վեպն ունի մեկ ընգծված գլխավոր հերոս՝ Ալվարո Մենդիոլան: Նա է այստեղ նաև առաջին դեմքով պատմողը: Որոշակի առումով նա է նաև միակ հերոսը, քանի որ վեպի բոլոր մնացած կերպարները հայտնվում են անցյալի նրա հուշերում: Չնայած Ալվարո Մենդիոլան մտովի տեղափոխվում է տարբեր երկրներ ու քաղաքներ, սակայն գործողությունների իրական վայրը Բարսելոնի արվարձաններից մեկն է և դրանից ոչ հեռու գտնվող քաղաքային գերեզմանատունը, որտեղ թաղված են քաղաքացիական պատերազմի զոհերը: Ալվարո Մենդիոլան հիսունականների երկրորդ կեսից արտագաղթելով Իսպանիայից, այժմ վերադարձել է հայրենիք և փորձում է անցյալը վերլուծել, իմաստավորելով վերականգնել հայրենիքի հետ ներքին, հոգևոր կապը: Իրեն չնույնացնելով հերոսի հետ՝ Գոյթիսոլոն թույլ է տալիս, որ Ալվարո Մենդիոլան ինքը պատմի իր ու Իսպանիայի անցած ուղու մասին:

«Հատուկ նշաններում» հեղինակի խնդիրը ոչ միայն և ոչ այնքան անցյալի ու ներկա իրականության արձանագրումն է, որքան ժամանակին Իսպանիայում տեղի ունեցող գործընթացների ուսումնասիրությունն ու դրանց օգնությամբ երկրի առջև ծառայած խնդիրների բացահայտումը: Այս ուսումնասիրությունը ուղեկցվում է սեփական անձի ու երկրի անցյալի հանդեպ քննադատական մոտեցմամբ:

«Քո ուղին՝ գրողի ուղին, որով դու անցնում ես, գնում է դեպի խավար՝ փոխելով քո մաշկն, ինչպես օձը, քեզ ազատելով նախկին պատյանից, ինչո՞ւ ես դու ընտրել այդ ուղին, - հարցնում է ինքն իրեն Գոյթիսոլոն հուշերում, - հանուն պայծառ ապագայի՞, թե՞ անձնական շահադիտական նպատակներից դրդված...»²¹¹: Ինչպես հեղինակն իր հուշերում, այնպես էլ հերոսը վեպում, ձգտելով օբեկտիվորեն վերականգնել անցյալը, այս սկզբունքը կիրառում են նաև սեփական անձի բացահայտման համար՝ ամենևին չփորձելով իրենց ներկայացնել միայն դրական գծերով: Հենց այս պատճառով

²¹¹ **Goytisolo J.**, Señas de identidad, Alianza Editorial, España, 2007, p. 116.

Ավվարոն կարծես հրաժարվում, տարանջատվում է իր «եսից»՝ ճիշտ այնպես, ինչպես Գոյթիսուլոն հերոսից և վեպում հաճախ իրեն դիմում «դու» բառով:

«Հատուկ նշանները» Ավվարո Մենդիոլայի երկարաշունչ մենախոսությունն է, որ պարբերաբար ընթանում է երրորդ դեմքով ներկայացվող հեղինակի խոսքով: Գոյթիսուլոն այստեղ ոչ միայն մեկնաբանում է անցյալում տեղի ունեցածն, այլև մեջբերումներ է անում ֆրանկիստական մամուլից ու ներկայացնում մի շարք փաստաթղթեր, որոնք թույլ են տալիս օբյեկտիվ պատկերացում կազմել քաղաքացիական պատերազմի տարիների Իսպանիայի մասին, և տեսնել, թե ինչպես են նենգափոխում փաստերը ֆրանկիզմի գաղափարախոսներն ու կողմնակիցները: Ասվածն առավել պատկերավոր դարձնելու նպատակով, Խուան Գոյթիսուլոն վեպում ներառել է հատվածներ գաղտնի ոստիկանության գործակալների զեկուցագրերից, ինչից պարզ է դառնում, որ բռնապետական ռեժիմն աչալրջորեն հետևում էր հակառակորդների բոլոր քայլերը, բացահայտում նրանց կապերն ու զրույցները: Այս փաստաթղթերն ամիջական կապ չունեն «Հատուկ նշաններ» վեպի սյուժեի կամ հերոսի անձի հետ, սակայն հեղինակին թույլ են տալիս վերականգնել երկրում տիրող այն մթնոլորտը, որում ապրում է հերոսը: Երբեմն Ավվարոյի մենախոսությունը վերածվում է յուրօրինակ երկխոսության, ինչը խաբուսիկ է, քանի որ այն սեփական ներաշխարհի, հուշերի ու զգացումների մեջ ներփակված հերոսի բանավեճն է հենց իր հետ: Նա շատ ծանր է տանում հայրենիքից ու ընկերներից բաժանումը, մեղադրում է ինքն իրեն, քանի որ ընկերները շարունակել են պայքարը, մինչդեռ ինքը «փախել է» երկրից: Այս առումով հատկանշական է նրա ընկերոջ պատմությունն, որը վեպում իր կարևորությամբ, թերևս, զիջում է միայն հերոսի պատմությանը: Այն կարևոր ու հետաքրքիր է, քանի որ առաջին հերթին պարզորոշ ցույց է տալիս, թե ինչ տեղի կունենար, եթե չմեկներ Իսպանիայից, այլ մնար ու շարունակեր պայքարը: Ժամանակակից Իսպանիայի մասին Գոյթիսուլոյի անդրադարձներում շեշտը դրված է սարկաստիկ ծաղրի վրա: Մինչ ֆրանկիստները պնդում են, թե երկրի տնտեսական աճի շնորհիվ իսպանացիները դարձել են եվրոպացիներ, գրողը վեպում ցույց է տալիս, որ դա թվացյալ է: Այն, որ երկրի տարբեր քաղաքներում հին տները փոխարինվել են նորերով, առավել հարմարավետներով, դեռ չի ապացուցում, որ հայրենակիցները քաղաքակիրթ են դարձել, քանի որ պահպանվել են նրանց

արատավոր բարքերն ու մտածողությունը: «Օ~, Իսպանիայի ժողովուրդ, (գոչում էիր դու, բռի մարդկանց միություն, - հեգնանքով գրում է Գոյթիսոլոն, - վայրի նախիր, որը ծնվել է մերկ ու անհրապույր տափաստանում, քո ու քո երկրացիների հողի վրա»²¹²:

Խոսելով նոր ու բարեկարգ տների մասին՝ Գոյթիսոլոն նշում է, որ այդ հանգամանքը պայմանավորված է ոչ թե ժողովրդի հանդեպ ֆրանկիստների սիրով, այլ հանգամանքով, որ սկսած հիսունականների վերջերից Իսպանիան դարձել է միջազգային զբոսաշրջության կենտրոն: Իրականում նման բարեկարգ շենքերում ու առանձնատներում ապրում են միայն մեծահարուստ իսպանացիներն ու արտասահմանցի զբոսաշրջիկները, մինչդեռ շարքային իսպանացին հիմա նույնքան աղքատ է, որքան նախկինում:

Ըստ էության «Հատուկ նշաններում» կրկնվում ու իրար են միաձուլվում Խուան Գոյթիսոլոյի բոլոր նախորդ ստեղծագործությունների մոտիվները՝ անհատ և հասարակություն, պատմություն, քաղաքացիական պատերազմ, սոցիալական թեմա, սերունդների բախում, անհատի միայնություն, բռնապետություն և այլն: Օրինակ, ինչպես «Տոներում» և «Ալեբախությունում», այստեղ ևս Գոյթիսոլոն ցույց է տալիս, որ բարեկարգ տներ կարելի է տեսնել միայն Բարսելոնի կենտրոնում, որտեղ ապրում են հարուստներն ու զբոսաշրջիկները, մինչդեռ քաղաքի արվարձաններում, մասնավորապես գերեզմանատան մոտակայքում՝ բարաքները «կուտակվել են իրար վրա»: Խորհրդանշական է, որ բարաքների շարքի վերջում գերեզմանատան պատն է, որով գրողն ակնարկում է, որ երկրում աղքատ ու ընչազուրկ բնակիչների համար ջնջվել է կյանքի ու մահվան սահմանագիծը: Նման այլաբանությունը բնորոշ է նաև Գոյթիսոլոյի նախորդ վեպերին, որտեղ հասարակ իսպանացիները (և ոչ միայն նրանք) ներկայանում են որպես ուրվականներ, կենդանի դիակներ: Ըստ Ալվարո Մենդիոլայի, իսպանացու «աշխարհ գալու և ապրելու միակ նպատակը (մտածում էիր դու) ծնվելն է, մեծանալը, բազմանալն ու կենդանուն բնորոշ լուռ հնազանդությամբ մեռնելը...»²¹³:

Քաղաքային գերեզմանատունն այն վայրն է, որը հաճախ է այցելում հերոսը: Այստեղ են թաղված նրա ազգականները, մայրը: Մենդիոլան համոզված է, որ այստեղ թաղված կլինեն նաև ինքը, եթե չհեռանար երկրից: Ինչպես Բարսելոնն է բաժանվել

²¹² Goytisolo J., Señas de identidad, Alianza Editorial, España, 2007, p. 62.

²¹³ Goytisolo J., Señas de identidad, Alianza Editorial, España, 2007, p. 63.

երկու մասի՝ շքեղ շենքեր, առանձնատներ ու բարաքներ, այնպես էլ գերեզմանատունը. խաղաղ գերեզմանների կողքին կառուցվել են նոր պանթեոններ, որոնք, հեգնում է գրողը, կառուցված են նոր ճարտարապետական ոճով, պատված են խաչերով ու պսակներով, և նախատեսված միայն հարուստների համար: «Այո, մենք կենդանի մեռյալներ ենք, և ուրիշ ոչինչ,- եզրակացնում է Գոյթիսոլոն²¹⁴:

Պատճառը, որը ստիպում է հերոսին տարիներ անց գալ գերեզմանատուն, նրա սիրելի ուսուցչի՝ պրոֆեսոր Այուսոյի մահն է: Այուսոն, որն անցյալում հերոսին դասավանդել է պատմություն և իրավագիտություն, կարևոր դեր է խաղում նրա հուշերում, մարմնավորելով բոլոր այն մտավորականներին, ովքեր պայքարել են բռնապետության դեմ և հանուն ժողովրդավարության: Համեստ կյանքով ապրող խիզախ, վճռական, սկզբունքներին հավատարիմ պրոֆեսորը կարողանում էր պաշտպանել ոչ միայն իրեն, այլև ուսանողներին:

Ազատասեր ու ազատամիտ պրոֆեսորը հերոսի հետ զրույցներում մշտապես նշում էր, որ ինքը չի վախենում մահից, երազում է միայն, որպեսզի մինչև մահանալը տեսնի բռնապետական կարգերի տապալումը, վայելի ազատության բերկրանքը: Փաստելով, որ Այուսոյի երազանքն այդպես էլ չի կատարվում, որ իր սիրելի ուսուցիչը մահացավ միայնության ու անհայտության մեջ, հերոսը՝ դիմելով երևակայական լսողին, սերնդակից իսպանացիներին, ասում է. «Այուսոյի թաղումը՝ ձեր սեփական թաղումն է. նրա մահը՝ ձեր բոլոր երազանքների ու երկարաձգված պատանեկության վերջն է»²¹⁵:

Պատմական անդրադարձ կատարելով 1898 թվականի իսպանա-ամերիկյան պատերազմից մինչև վեպի ներկան՝ 1963 թվականն ընկած ժամանակաշրջանը՝ Խուան Գոյթիսոլոն կարծես «խտացնում է» անցյալը և այն ամփոփում ներկա երեք օրերում, որոնց ընթացքում տեղի են ունենում վեպի գործողությունները: Ալվարո Մենդիլոյան մշտապես պառկած է հայրական տան սենյակներից մեկում, ընթերցելով պապին ուղղված հին նամակները, թերթելով ընտանեկան ալբոմը, որում փակցված լուսանկարները նրա մեջ արթնացնում են անցյալի հուշերը: Միակ հիշարժան միջադեպը, որը տեղի է ունենում վեպի ներկայում՝ դա Այուսոյի թաղումն է:

²¹⁴ **Goytisolo J.**, Señas de identidad, Alianza Editorial, España, 2007, p. 71-72.

²¹⁵ **Goytisolo J.**, Señas de identidad, Alianza Editorial, España, 2007, p. 99-100.

«Մասնավոր տիրույթ» հուշերի գրքում Խուան Գոյթիսոլոն պատմում է նախապապի՝ Ագուստինի մասին, ով XIX դարի վերջերին մեկնելով Կուբա, կարճ ժամանակ անց դառնում է այդ երկրում շաքար արտադրող ամենախոշոր ձեռնարկություններից մեկի տերը: Հայրական պապի՝ Անտոնիոյի ճշտապահության շնորհիվ Ագուստինի բոլոր անձնական իրերը՝ նամակները, ապրանքագրերը, մուրհակները, փաստաթղթերը, լուսանկարները և այլն՝ պահպանվել են, և Գոյթիսոլոն ծանոթանում է դրանց, գրում է. «Միջոցները, որոնց օգնությամբ իմ նախապապը կարճ ժամանակահատվածում մեծ հարստություն դիզեց, բացահայտում են նրա մեջ դաժան ու բռնակալ, մանրախնդիր ու գոռոզ մարդու: Այս հատկանիշները բնորոշ են իշխանություն ունեցող, մարդկանց, ովքեր վստահ են, որ իրենց իրավունքներն անսահման են»²¹⁶:

Խուան Գոյթիսոլոն ամբողջապես ներկայացնում է այս ինքնակենսագրական պատմությունը: Փնտրելով իրեն բնորոշ «հատուկ նշանները»՝ Ալվարո Մենդիլոյան առաջին հերթին ուզում է բացահայտել հենց իսպանացու «հատուկ նշանները», որոնցով նա տարբերվում է եվրոպական այլ ժողովուրդներից: Պատահական չէ, որ հերոսը նախապապի փաստաթղթերի ու լուսանկարների օգնությամբ վերականգնում է ոչ միայն և ոչ այնքան նրա, որքան Իսպանիայի պատմությունը: Թե՛ հեղինակի, թե՛ հերոսի ընտանիքների «ոսկեդարը» ավարտվում է 1898 թվականին, երբ իսպանա-ամերիկյան պատերազմում ամերիկացիները գրավում են Կուբան²¹⁷:

Ալվարո Մենդիլոյայի գիտակցության մեջ ժամանակային հաջորդականությամբ վերականգնվում է նրա անցյալը՝ մանկությունը, պատանեկությունը, երիտասարդությունն ու հասուն տարիք՝ ընդհուպ մինչև ներկան՝ 1963 թվականի ամառվա մի քանի օրը: Ինչպես «Թախիծ դրախտում» վեպում, այնպես էլ այստեղ, Խուան Գոյթիսոլոն այն համոզմունքն ունի, որ քաղաքացիական պատերազմից առաջին տուժողները երեխաներն են՝ իր սերնդակիցները: Այս առումով խորապես այլաբանական է փոքրիկ Ալվարոյի մասին պատմող դրվագներից մեկը: Ազգականուհիներից մեկը, սենյորիտա Լուրդեսը, հերոսի ծննդյան յոթերորդ տարեդարձի կապակցությամբ նրան է նվիրում «Նորածին նահատակների

²¹⁶ Goytisolo J., Coto vedado, Seix Barral, Barcelona, 1985, p. 15-16.

²¹⁷ Goytisolo J., Señas de identidad, Alianza Editorial, España, 2007, p. 17.

պատմությունը» գիրքը: Արդեն հասուն տարիքում, Ալվարոն գրախանութից փորձում է ձեռք բերել գիրքը, որը նախկինում կորցրել էր, իսկ գրավճառն էլ չունենալով այն ինչ ցանկանում է հերոսը, նրան է առաջարկում «նմանատիպ» մի գիրք՝ «Սուրբ Նորածինների կյանքը» վերնագրով: Գիրքը, որի կազմի վրա պատկերված է Հիսուս Քրիստոն, ըստ վաճառողի, պատմում է անցյալի սրբերի մասին, որոնցից շատերն էլ, Քրիստոսի պես, նահատակներ են:

Այս կերպ Գոյթիսոլոյի վեպում միավորվում են I և XX դարերը, հեղինակի այլաբանություններում քրիստոնություն պատմությունը նույնանում է նահատակված երեխաների տառապանքների հետ:

Պատմության աստիճաններով բարձրանալով՝ Ալվարոն պատմում է 1930-ականների երկրորդ կեսի Իսպանիայի մասին, որն ընդհանուր գծերով շատ նման է ստալինիզմին. դաժանորեն հաշվեհարդար էին տեսնում ընդդիմախոսների՝ «ժողովրդի թշնամիների» հետ, ավերում եկեղեցիները, գիշերվա քողի տակ ձերբակալում մարդկանց ու բեռնատար մեքենաներով տանում անհայտ ուղղությամբ՝ առավել հաճախ գնդակահարելու նպատակով: «Այրվում էին Սարիա և Բոնանովա թաղամասերի եկեղեցիներն, այրվում էին կանանց մենաստանները», - գրում է Գոյթիսոլոն²¹⁸:

Փոքրիկ Ալվարոյի այն հարցին, թե ինչ մեքենաներ են ողջ գիշեր անցնում պատուհանների տակով և ովքեր են նստած դրանց մեջ, սենյորիտա Լուրդեսը պատասխանում է, թե դրանք «սատանայի դեսպանորդներն են», «չարի արարողները»: Մինչ Լուրդեսը երեխային խորհուրդ է տալիս «զգուշանալ» այս չար մարդկանցից, ովքեր ամենուր մահ են սփռում, վերջինս իր մեջ որոշում է չվախենալ նրանցից, ինչպես որ չպետք է վախենալ մահից, քանի որ կյանքի մի քանի տասնյակ տարիները հավասարազոր չեն հոգու անմահությանը: Հավատացյալ Ալվարոն համոզված է, որ եթե ինքը տա Մարիամ Աստվածածնի անունը, ապա չար մարդիկ անմիջապես մեղքերի թողություն կխնդրեն²¹⁹:

Առաջնորդվելով այս համոզմունքով, փոքրիկ հերոսը ցանկանում է այրվող եկեղեցիներից մեկից դուրս բերել այստեղ պահվող սուրբ մասունքները: Սակայն նրա «սրբի կարիերան» շատ արագ խորտակվում է՝ եկեղեցին շրջապատած ֆրանկիստ

²¹⁸ Goytisoló J., Señas de identidad, Alianza Editorial, España, 2007, p. 32.

²¹⁹ Goytisoló J., Señas de identidad, Alianza Editorial, España, 2007, p. 37.

զինվորները փոքրիկին թույլ չեն տալիս մոտենալ ու իրականացնել իր ծրագիրը: Ավելի ուշ «Կոմս Դոն Խուլիանի հատուցումը» վեպում Խուան Գոյթիսոլոն ցույց է տալիս, որ բոլոր դարաշրջաններում Իսպանիայի պատմության անբաժան ուղեկիցն է եղել անարդարությունը: Այս տեսակետը գրողը ներկայացնում է նաև «Հատուկ նշաններում», երբ քաղաքացիական պատերազմի տարիներին երկրում գործում էր հացի քարտային համակարգը, մարդիկ, այդ թվում և երեխաները, բաժանված էին տարբեր «կարգերի»: Ոմանք, առաջին «կարգ» ունեցողները, ստանում էին 150, իսկ առավել «երջանիկները»՝ երրորդ «կարգ» ունեցողները՝ 400 գրամ հաց²²⁰:

«Հատուկ նշանների» առաջին մասում, որը գրված է առավելապես «օբեկտիվ արձակի» ոճով, Գոյթիսոլոն ոչ միայն պատմում է քաղաքացիական պատերազմի արհավիրքների, սպանությունների, սովի ու զրկանքների մասին, այլև պարզորոշ ցույց է տալիս, թե ովքեր են մեղավոր այս ամենում: Այս խնդրում նրան օգնության է հասնում «մոնումենտալ» լուսանկարը՝ արված 1944 թվականին, Ալվարո Մենդիոլայի մոր մահից հետո: Լուսանկարում պատկերված են հերոսի ազգականները, Մերսեդես մորաքույրը, նրա փեսացուն, Սեսար հորեղբայրը, զարմիկ Խորխեն, Էուլիսիո հորեղբայրն ու այլոք: Նրանց մասին պատմությունը կարևոր դեր է խաղում վեպի գեղարվեստական հյուսվածքում:

Ներկայացնելով տարբեր մտածողության, խառնվածքի, ունեցվածքի ու բարոյականության այս մարդկանց՝ Խուան Գոյթիսոլոն կերտում է ժամանակի իսպանական հասարակության «խտացված» պատկերը: Օրինակ՝ Էուլիսիո հորեղբայրը փոքրիկ Ալվարոյի հիշողության մեջ է մնացել մշտապես սիրած գիրքը՝ գերմանացի փիլիսոփա Օսվալդ Շպենգլերի (1880-1936թթ.) «Եվրոպայի մայրամուտը» ստեղծագործությունն ընթերցելիս: Ինչպես Շպենգլերն, այնպես էլ Էուլիսիո հորեղբայրը, համոզված է, որ հակասությունների մեջ խճճված Եվրոպան ապագա չունի և բոլորին խորհուրդ է տալիս մեկնել Կուբա, որտեղ ըստ նրա, երբեք պատերազմներ ու հեղափոխություններ (Գոյթիսոլոյի հեգնանքը) չեն լինում²²¹:

Աթեիստ ու հոռետես Էուլիսիո հորեղբորից ավելի վտանգավոր է Սեսար հորեղբայրը, ով մշտապես կլանված ընթերցում է Ադոլֆ Հիտլերի «Իմ պայքա-

²²⁰ Goytisolo J., Señas de identidad, Alianza Editorial, España, 2007, p. 38.

²²¹ Goytisolo J., Señas de identidad, Alianza Editorial, España, 2007, p. 40.

րը» գիրքն ու երազում համաշխարհային պատերազմում Գերմանիայի հաղթանակի մասին:

Ալվարո Մենդիոլայի մեկ այլ ազգականի՝ քեռի Նեստորի անունը, նրա ընտանիքի անդամներն աշխատում են չհիշատակել: Հերոսին շրջապատող մարդկանց պատմություններում Նեստորը ներկայանում է չափազանց անհավասարակշիռ անձ, ով մե՛կ խռովարար անարխիստ է, մե՛կ հոգեպես ճգնաժամի մեջ գտնվում, մե՛կ հեղափոխական է, մե՛կ կատալոնացի ազգայնամուլ, մե՛կ պճնված կնամուլ:

Քեռի Նեստորը ապրել է շատ կարճ, բայց արկածներով ու վայրիվերումներով լի կյանք: Անհավասարակշիռ «դենդին» ու հեղափոխականը նախ իր ողջ ունեցվածքը տանուլ է տալիս Մոնտե Կարլոյի խաղատներում, այնուհետ կապվում մի իռլանդացի բանաստեղծուհու հետ, մասնակցում Իռլանդիայի ազգային-ազատագրական պայքարին, և 35 տարեկան հասակում, հայտնվելով շվեյցարական առողջարաններից մեկում, ինքնասպան է լինում²²²:

«Հատուկ նշաններ» վեպում հերոսի հայրական ու մայրական ազգականների մասին պատմություններն ինքնանպատակ չեն: Ալվարո Մենդիոլան համոզված է, որ ինքն, այս կամ այն չափով պատասխանատու է այն բոլոր մեղքերի և չարիքի համար, որ նախկինում գործել են իր նախնիները՝ սկսած նախապապից: Ճիշտ այնպես, ինչպես ժամանակակից քրիստոնյա մարդկությունն է իր վրա կրում Ադամի, Եվայի ու Կալենի մեղքի կնիքն, այնպես էլ ինքն՝ իր նախնիներինը: Իր մասին երկրորդ դեմքով պատմող Ալվարո Մենդիոլան, անդրադառնալով ազգականներին, ցավով նշում է. «...քեզ չհաջողվեց ամբողջապես ազատվել քո ընտանիքից, շրջապատից ու երկրից:»²²³:

Հատկանշական է, որ ֆաշիզմի զոհ են դարձել ոչ միայն դրա դեմ պայքարողներն, այլև նրանք, ովքեր երազում էին ֆաշիզմի հաղթանակի մասին: Քաղաքացիական պատերազմի հետևանքով խելագարվել է Ալվարոյի տատը: Նրան այցի գնացած փոքրիկ հերոսը տատին տեսնում է տան հարակից պարտեզում, «բարձր տրամադրությամբ» վազվզելիս: Ավելի մոտիկից զննելով նրան, Ալվարոն սարսափում է նրա ոչինչ չարտահայտող աչքերից ու «լուսնոտի» քայլվածքից. ծեր կինը

²²² Goytisolo J., Señas de identidad, Alianza Editorial, España, 2007, p. 67.

²²³ Goytisolo J., Señas de identidad, Alianza Editorial, España, 2007, p. 69.

կենդանի դիակ է հիշեցնում: Տասի խելագարությանը հաջորդում է հերոսի մոր մահը, ինչից հետո սրտի կաթվածից մահանում է նաև մորաքույր Գերտրուդան:

Գլխավոր հերոսի կերպարը կերտելիս Խուան Գոյթիսոլոն, առաջնորդվելով նոր, անհատի սուբյեկտիվ աշխարհընկալման սկզբունքով, ցույց է տալիս, որ Ալվարոյի թե՛ աշխարհի ճանաչումն է սկսվում հայրական ու մայրական ազգականների ճանաչումից, թե՛ ավելի ուշ՝ շրջապատող աշխարհի, իսպանական իրականության մերժումը նույնպես սկսում է ազգականների մտածելակերպի ու բարքերի մերժումից, նրանց հետ կապերի խզումից: Պատմելով Ալվարո Մենդիոլայի պատանեկության, ուսանողական տարիների կյանքի մասին, Գոյթիսոլոն ներկայացնում է երիտասարդների, ովքեր խառնվածքով, մտածելակերպով ու վարքագծով շատ մոտ են «Ձեռքերի ճարպկություն» վեպի հերոսներին:

Վեպում իսպանացիների այլասերման, արատավոր բարքերի ու անասնական կրքերի մասին խոսելուն զուգահեռ, Խուան Գոյթիսոլոն պատմում է նաև իսկական, վեհ ու անաղարտ սիրո մասին, ինչպիսին է Ալվարո Մենդիոլայի սերը: Սիրո թեման «Հատուկ նշաններում» առավել ծավալուն է և ավելի է կարևորվում, քան Գոյթիսոլոյի մյուս ստեղծագործություններում: Այս փաստը ոչ մի դեպքում չի հակասում գրողի գաղափարական այն սկզբունքին, որ բռնապետական վարչակարգն անհնարին է դարձնում մարդկային սերը: Ավելին, գրողը վերահաստատում է իր միտքը, քանի որ Դոլորեսի հանդեպ Ալվարո Մենդիոլայի սերը ծնվում է 1954 թվականին՝ Փարիզում և շարունակվում է հետագա 10 տարիների ընթացքում, երբ հերոսը Իսպանիայում չի ապրում: Այդ ընթացքում Ալվարոն Դոլորեսի հետ հասցնում է լինել բազմաթիվ եվրոպական երկրներում ու քաղաքներում:

Դոլորեսի հետ ծանոթության սկզբնական շրջանում երիտասարդ Ալվարո Մենդիոլան շատ նման է «Կրկեսը» վեպի դոն Խուլիո Ալվարեսին: Երկար ժամանակ Դոլորեսին սիրահարված հերոսը չի համարձակվում մոտենալ ու ծանոթանալ երիտասարդ գեղեցկուհու հետ և նրան օգնության է գալիս Դոլորեսի հուսահատ վիճակը: Փարիզում երաժշտական կրթություն ստացող հերոսուհին ստիպված պետք է լքի բնակարանը, քանի որ ծնողներն այլևս չեն ուղարկում ուսման վարձն ու բնակարանի վարձակալման վճարը: Ալվարոն Դոլորեսից գաղտնի բնակարանի վարձակալման

գումարը փոխանցում է մադամ դե Էրեդիային՝ պանսիոնի տիրուհուն: Տեղեկանալով այդ մասին, որոշ ժամանակ առաջ իրեն անչափ դժբախտ զգացող հերոսուհին, անմիջապես «վերածնվում է», և գալով Ալվարոյի բնակարան, ողջ գիշերն անց է կացնում նրա հետ: Մենդիոլան սեփական կարծիքն ունի կատարվածի մասին, նա մերժում է տեսակետը, թե ինքը «գնել է» Դոլորեսին, ինչը ձևակերպում է հարցի տեսքով.

«... ի՞նչ գումարով դու կգնահատես այն հոգևոր աշխարհը, որը դու բացահայտեցիր միայնության այդչան երկար, տխուր ու խամրած տարիներից հետո»: Փողի հետ կապված այս պատմությունը շատ արագ կորցնում է իր կարևորությունը, քանի որ կարճ ժամանակ անց նրանք միմյանց հանդեպ լցվում են մեծ սիրով: Ալվարոն համոզված է, որ գտել է այն միակին, ում ուրիշները փնտրում են ամբողջ կյանքում: Ակնհյատ է, որ Դոլորեսի հանդեպ սերը ամբողջապես վերափոխել է հերոսին, շունչ ու իմաստ հաղորդել նրա կյանքին:

Վեպում կա նաև մեկ այլ սիրո պատմություն, որը չի ունենում այն նույն զարգացումն, ինչ Ալվարոյի ու Դոլորեսի դեպքում: Պանսիոնի տիրուհի մադամ դե Էրեդիան սիրահարված է հաճախակի այցի եկող երաժիշտ Ֆեդերիկին: Պատմելով այս մասին, Ալվարո Մենդիոլան հիացմունքով նշում է, որ մեծահարուստ ու բարեստ Ֆեդերիկին սիրահարված տիրուհին երիտասարդացել է: Վերափոխվել է նաև նրա տունը, այն այժմ զարդարված է թարմ ծաղիկներով, մշտապես հնչում է Մոցարտի, Բեթհովենի, Շոպենոյի ու Մենդելսոնի երաժշտությունը: Եվ չնայած Ֆեդերիկը ավելի ու ավելի հաճախակի է այցելում մադամ դե Էրեդիային, զբոսանքներից հետո մշտապես ծաղիկներ նվիրում, բայց այդպես էլ սիրո խոստովանություն չի անում, և կնոջ սիրային «հարձակումները» մնում են անպատասխան:

«Հատուկ նշանների» վերջին գլուխներն ամբողջապես արդյունք են Խուան Գոյթիսուլոյի նոր, բավական ինքնատիպ գրելաոճի. այստեղ հերոսի մտքերն ու խոհերը ներկայանում են հատվածային, կտրատված, իսկ շրջապատող աշխարհը՝ աղոտ ու մշուշոտ: Գոյթիսուլոյի պատմությունը վեր է ածվում առանձին, կարծես անշարժ ու քարացած կտավներից կազմված խճանկարի, որում սյուժեն ու հերոսի զգացումները միայն ուրվագծվում են: Վեպի այս մասում հաճախ հանդիպում են հատվածներ, որտեղ հեղինակը մերժում է քերականական կանոնները՝ այստեղ չկան նախադասություններ

(դասական իմաստով), վերջակետ, ստորակետ, մեծատառ և այլն: Նոր նախադասությունը ընթերցողը կոահում է միայն նոր էջից սկսվելու փաստից, ինչպես ասենք. «գերեզմանները գտնվում էին քաղաքից դուրս բայց քո քաղաքը ևս գերեզման էր»²²⁴:

Պատմելով 1950-ականների մասին՝ Գոյթիսոլոն կանգ է առնում 1954 թ. մարտին Բարսելոնում տեղի ունեցած խոշոր գործադուլի վրա, որին մասնակցում էին հասարակության տարբեր խավերի ներկայացուցիչներ՝ բանվորներ, ծառայողներ, գործարարներ, արդյունաբերողներ և որն աստիճանաբար տարածվում է ողջ Կատալունիայով մեկ²²⁵:

Ինչպես նշում է Գոյթիսոլոն, այն սկսվում է տրամվայների ուղեվարձի բարձրացումից՝ ի նշան բողոքի մարդիկ տրամվայ չեն նստում, կոտրում են տրամվայների ապակիները: Այս չնչին թվացող բողոքի գործողություններն, ի վերջո, վերածում են փողոցային զանգվածային անկարգությունների, տեղի է ունենում բախում՝ ոստիկանության ու ամբոխի միջև, ինչի հետևանքով բազմաթիվ մարդիկ են զոհվում²²⁶:

Անցյալից գալով ներկա՝ Գոյթիսոլոն պատմում է նաև 1960-ականների Իսպանիայի սոցիալ-քաղաքական իրավիճակի մասին: Ինչպես «Ալեբախությունում», այստեղ ևս գրողը ցույց է տալիս, որ ժողովրդի բարեկեցության աճի մասին ֆրանկիստակա իշխանությունների հավաստիացումները սուտ են: «Այս առումով երկու կարծիք լինել չի կարող, մեր երկրում կյանքի մակարդակը բարձրանում է օրեցօր...», - գրում էին ֆրանկիստական թերթերը²²⁷:

Վրայից թոթափելով իսպանացուն բնորոշ «հատուկ նշանները», հերոսը միաժամանակ կորցնում է «եսը»: Թերևս հենց այս պատճառով էլ աստիճանաբար մարում է Դոլորեսի հանդեպ նրա սերը. նրանք բաժանվում են: Բաժանումը տեղի է ունենում Կուբա մեկնելու ժամանակ. նայելով քնած հերոսուհուն, Ալվարո Մենդիլյան հասկանում է, որ այլևս ոչինչ իրեն չի կապում այս կնոջ հետ, ճիշտ այնպես, ինչպես որ

²²⁴ Goytisoló J., Señas de identidad, Alianza Editorial, España, 2007, p. 113.

²²⁵ Goytisoló J., España y Los Españoles, Lumen, Barcelona, 1979, p. 56.

²²⁶ Goytisoló J., Señas de identidad, Alianza Editorial, España, 2007, p. 121.

²²⁷ Goytisoló J., Señas de identidad, Alianza Editorial, España, 2007, p. 138.

չի կապում նաև կյանքի հետ: Նա այս ընթացքում հասցրել է կորցնել իր «եսը» և դրանով իսկ կյանքի իմաստը²²⁸:

Հատկանշական է, որ Ալվարո Մենդիոլայի հուշերն ավարտվում են Հավանայի գերեզմանատան մատույցներում, որտեղ կանգնած հերոսն ուշադիր հետևում է անձանոթ, փոքրիկ երեխայի հուղարկավորությանը: Նրա կողքին է դեռատի Սառան, հերոսի նոր ուղեկիցը, ում հետ նրա հարաբերություններն անորոշ են ու անհասկանալի²²⁹: Հավանան Ալվարոյին հիշեցնում է իր տոհմի հարստացման և մեղսագործության մասին:

«Հատուկ նշաններ» վեպի վերջին դրվագը հիշեցնում է հաջորդ՝ «Կոմս Դոն Խուլիանի հատուցումը» վեպի սկիզբը: Հայրենիք վերադարձած Ալվարո Մենդիոլան շրջում է Բարսելոնի փողոցներով, բարձրանում փարոսի աշտարակ, հեռադիտակը ձեռքին դիտում հայրենի քաղաքը, փորձելով նաև պատկերացնել, թե ինչպիսին էր այն «անմահ» Դոն-Կիխոտի օրոք: Ալվարո Մենդիոլան հասարակության ու կյանքի հետ բախման մեջ իրեն նույնչափ պարտված է զգում, որքան Սերվանտեսի հերոսը: Գոյթիսոլոյի այլաբանություններում վեպի վերջին հատվածը հերոսի բաժանումն է Իսպանիայից, հայրենի քաղաքից, կյանքից:

Գործից գործ անցնելով անհատականից դեպի համընդհանուրը՝ Խուան Գոյթիսոլոն ստեղծագործական երկրորդ շրջանում գրեթե ամբողջապես հրաժարվում է կերպարներից ու ուշադրությունը կենտրոնացնում Իսպանիայի անցյալի ու ներկայի վրա, ինչի վառ վկայությունն է «Կոմս Դոն Խուլիանի հատուցումը» վեպը:

Առանձնակի ուշադրության է արժանի լեզվական կաղապարներից և կարծրատիպերից ազատվելու միտումը «Կոմս դոն Խուլիանի հատուցումը» վեպում: 1970-ական թվականները Իսպանիայի համար դարձան պատմական նոր փուլի սկիզբը: Կյանքի վերջին շրջանում իշխանությունը չկորցնելու նպատակով բռնապետ Ֆրանկոն թե՛ քաղաքական, թե՛ տնտեսական ոլորտներում խոշոր զիջումների էր գնում: Այդ մասին է վկայում այդ տարիներին լրագրող Միգել Վեյրատի լույսընծայած «Ողջ ձայնով խոսելով Իսպանիայի մասին» (1971թ.) գիրքը, որտեղ ներկայացված են հարցազրույղներ՝ իշխող քաղաքական ուժը ներկայացնող

²²⁸ Goytisolo J., Señas de identidad, Alianza Editorial, España, 2007, p. 245.

²²⁹ Goytisolo J., Señas de identidad, Alianza Editorial, España, 2007, p. 303.

ականավոր գործիչների հետ: Իր տեսակետները հայտնելով Իսպանիայի ներկայի ու ապագայի մասին՝ երկրի ամենահարուստ մարդկանցից մեկը, բռնապետի ազգական Նիկոլաս Ֆրանկոն նշում է, թե իշխանություններն ունեն մի շարք «հիմնարար գաղափարներ», որոնցից իրենք ոչ մի դեպքում չեն հրաժարվի, քանի որ դրանք հենվում են ազգային գաղափարախոսության վրա, արտացոլում իսպանական ոգին: Միաժամանակ, իրենք պատրաստ են ընդունել «նոր գաղափարներ՝ թելադրված իսպանական կյանքի նոր զարգացումներով, և անգամ որոշ ոչ իսպանական գաղափարներ»²³⁰:

Ն.Ֆրանկոյի խոսքից նկատվում է, որ բռնապետությունը չէր ցանկանում ամբողջապես հրաժարվել իր քաղաքական ուղուց, այլ ընդամենը շարունակում էր հարմարվել համաշխարհային զարգացումների նոր միտումներին, պահելով զուտ իսպանական ծագում ունեցող պետական-քաղաքական կառուցվածքն: Ինչ վերաբերում է Ն.Ֆրանկոյի նշած «հիմնարար գաղափարներին», որոնք իբր արտացոլում էին իսպանացու «ոգին», ապա դրանք իրականում Պրիմո դե Ռիվերայի տեսությունից եկող նույն ֆրանկիստական գաղափարախոսության կարևոր բաղկացուցիչներն էին:

1975 թվականին ընդունվեց ահաբեկիչների ու խռովարարների դեմ պայքարի չարաբաստիկ օրենքը, որն իշխանություններին թույլ էր տալիս մահապատժի ենթարկել հանուն ժողովրդավարության պայքարող իսպանացիներին: Օրենքի կիրառումը բարձրացրեց բողոքի հզոր ալիք, ինչի արդյունքում էլ այն սառեցվեց:

Իշխանություններն և կեղծ ընդդիմությունը ժողովրդին կոչ էին անում հրաժարվել քաղաքական պայքարից և ուժերը կենտրոնացնել երկրի սոցիալական զարգացման վրա, ինչը երեսպաշտություն էր, քանի որ հենց գործող քաղաքական վարչակարգն էր խոչընդոտում Իսպանիայի առաջընթացին: Երկրում ստեղծվել էր մի իրավիճակ, որի վերաբերյալ սոցիոլոգ Ամանդո դե Միգելը գրում է. «Աշխարհում չկա մեկ այլ երկիր, որը վերջին տարիներին մեկ անձին ընկնող եկամուտների աճի տեմպերով հասներ նման ցուցանիշների և դրանով իսկ երկրի կառավարման հարցում պահպաներ ժողովրդի այդքան չնչին մասնակցություն»²³¹:

²³⁰ Veyrat M., Hablando de España en voz alta, Nuevo diario, Madrid, 1971, p. 184.

²³¹ Amando de M., Un Futurible para España, Dopesa, Barcelona, 1969, p. 242.

Սա է այն խոր հիասթափության պատճառը, որի մասին Խուան Գոյթիսոլոն գրում է «Վերջին վագոնը» գրքում: Երկիրը զարգանում էր անցանկալի ու անկանխատեսելի ուղով, իսկ ժողովուրդը ոչ մի կերպ չէր կարողանում ազատվել ֆրանկիզմի լծից: Իր հոռետեսությամբ Գոյթիսոլոյին շատ մոտ է 1960-ականների կեսերից գրական ասպարեզ իջած արձակագիր Խեսուս Տորբադոն, ով «Ավերածություններ» (1966թ.) և «Ատելության արարում» (1968թ.) վեպերում պատմում է ֆրանկիզմի դեմ իսպանացի երիտասարդների տարերային պայքարի մասին: Տորբադոյի տեսակետները երկրի զարգացման վերաբերյալ առնվազն մեկ կետում ամբողջապես համընկնում են Գոյթիսոլոյի մեկնաբանություններին՝ երկիրը սոցիալապես զարգանում էր զբոսաշրջիկների մեծ ներհոսքի շնորհիվ, իսկ մարդկային ազատություններ չկային: Այս մասին Տորբադոն գրում է ավելի ուշ լույս տեսած «Երիտասարդությունը փորձության մեջ» (1971թ.) գրքում²³², որտեղ, հենվելով սոցիալական հարցումների վրա՝ ցույց է տալիս, որ երիտասարդների ըմբոստացումն ընդամենը պատրանք է:

Ինչպես Խուան Գոյթիսոլոն «Հատուկ նշաններում», այնպես էլ խուան Մարսեն «Զարմուհի Մոնթսեի մութ պատմությունը»²³³ (1970թ.) վեպում, ծաղրում է «բարիքների արդարացի բաշխման» ու Եվրոպայի հետ «ինտեգրվելուն» ձգտող ժամանակակից իսպանացի երեսպաշտ հասարակությանը: Մարդկանց մեջ «տարակուսանք» է առաջանում այն պահին, երբ վեպի հերոս, հասարակական գործիչ Սալվադոր Վիլելը տեսակետ է հայտնում, թե այս ամենին հասնելու համար առաջին հերթին պետք է հրաժարվել պետության որդեգրած բռնության քաղաքականությունից:

Ինչպես Գոյթիսոլոն, այնպես էլ կրտսեր սերնդի իսպանացի առաջադեմ գրողները 1960-ականների վերջին գալիս են այն եզրակացության, որ «օբյեկտիվ արձակի» ոճն այլևս անկարող է արտացոլել իսպանական նոր իրականությունը:

Հանդես գալով Պ.Վիլարի «Ընդդիմություն ֆրանկիզմին»²³⁴ (1960թ.) հրապարակախոսական գրքում՝ իսպանացի գրականագետ Կաստելիետը ուշադրություն է հրավիրում այն փաստի վրա, որ իսպանական գրականության մեջ ի հայտ է գալիս նոր միտում՝ իսպանացի արձակագիրների համար խնդիր է դարձել

²³² **Torbado J.**, Jóvenes a la intemperie, Plaza & Janés, Madrid, 1971.

²³³ **Marsé J.**, La oscura historia de la prima Montse, Seix Barral, Barcelona, 1970.

²³⁴ **Castellet J. M.**, Veinte años de poesía española, Seix Barral, Barcelona, 1960, p. 101-104.

ազգային ինքնաքննադատությունը: Ազգը, որը դարերով ապրել է սոցիալական անարդարության պայմաններում, կարծրացած բարքերով, որի պատմությունը լի է վայրիվերումներով, չնայած սոցիալական կացության ու մտածողության առումով ներկայիս թվացյալ առաջընթացին, մնացել է այնպիսին, ինչպիսին եղել է նախկինում:

Այս միտքը պարզորոշ հնչում է հատկապես Խուան Գոյթիսոլոյի «Կոմս Դոն Խուլիանի հատուցումը» վեպում, որը կարևոր դեր խաղաց 1970-ականների Իսպանիայի գրական ու հասարակական կյանքում: Գոյթիսոլոյի այս վեպը նորարական է՝ հատկապես լեզվական առումով: Ինչպես նշում է վեպի միակ հերոս Ալվարո-Խուլիանը, «Բառը մեռել է: Բառային հոսքը ամեն ինչ աղտոտում է և ոչինչ չի ծնում. ելույթները, ծրագրերը, դրույթները, հնչեղ կեղծիքներ են մենք չունենք լեզու պետք է ազատագրել բառը, զինաթափել հինավուրց լեզվական ամրոցը, կաթվածահար անել լեզվի շարժման հոսքը...»²³⁵:

Հերոսի խոսքին համահունչ Խուան Գոյթիսոլոն, 1970-ական թվականների սկզբներից՝ որպես իսպանական «ընդդիմադիր», գրականության գլխավոր խնդիր է դիտում նոր վեպի ստեղծումը և դրանում մասնավորապես հին լեզվի ոչնչացումն, ինչին զուգահեռ մերժում է նաև հին հերոսին, այն գեղագիտական հայեցակարգը, որը դրվում էր նախկինում դասական հերոսի ստեղծման հիմքում: 1973 թվականի հարցազրույցներից մեկում Գոյթիսոլոն խոսում է «լեզվական կերպարի» մասին, որն, ըստ արձակագրի, գրական նոր տեսություն է և պետք է փոխարինի նախկին գրական հերոսին, ով ուներ կենսագրություն, բնավորություն և որոշակի գործողություններ էր կատարում: Ինչպես նշում է Գոյթիսոլոն, այսուհետ ինքը չի հորինի «իրավիճակներ, կերպարներ ու նրանց գործողությունները», դրա փոխարեն կստեղծի յուրօրինակ «լեզվական տեքստուրա»՝ կառուցվածք, որը կդառնա նոր տիպի վեպի հիմքը²³⁶:

«Կոմս դոն Խուլիանի հատուցումը» վեպում Գոյթիսոլոն դեռևս լիովին չի կիրառում նոր գրական տեսությունը: Հերոսի «լեզվական կերպարը» դեռևս օժտված է բնավորությամբ, որոշակի խառնվածքով, շատ թե քիչ կարելի է կոստել նաև նրա կենսագրությունը, իսկ նրա մտքի ու երևակայության աշխատանքը փոխարինում է գործողություններին: Ինչպես «Հատուկ նշաններ» վեպի վերջին հատվածում, այստեղ

²³⁵ **Goytisolo J.**, Reivindicación del conde don Julián, Seix Barral, Barcelona, 1976, p. 86.

²³⁶ **Ortega J.**, Taller de la escritura, Siglo XXI, México, 2000, p. 226.

էլ Գոյթիսոլոն գրեթէ ամբողջապէս մերժում է նախադասության ավանդական կառուցվածքի ու կանոնների կիրառումը, նույնը վերաբերում է նաև կետադրությանն ու արդյունքում հերոսի ներքին մենախոսություններն ընկալվում են որպէս մտքի հոսք:

Անդրադառնալով Խուան Գոյթիսոլոյի «Կոմս դոն Խուլիանի հատուցումը» վեպին՝ քննադատ Խոսե Մարիա Կաստելիետն այն մեկնաբանում է որպէս «հարձակում» ժամանակակից կարծրացած իսպաներենի ու գրականության վրա, որպէս այդ լեզվից ազատվելու գրողի «հուսահատ» փորձ: Կաստելիետը համամիտ է Գոյթիսոլոյի այն տեսակետին, որ իսպանացիների դարավոր սոցիալական «անշարժությունը» սպանել, արժեզրկել է նաև իսպաներենը, որը արդյունքն է իսպանական պատմության և արտացոլում է այդ պատմությունը: Իսկ Իսպանիայի պատմությունը, ըստ քննադատի, քայլ էր, որին անպատճառ հետևում էր հետադարձ քայլը, ինչի հետևանքով ամեն ինչ դոփում էր տեղում: «Գոյթիսոլոյի փորձի հիմքում ընկած է իսպանական կյանքում ներկայիս փոփոխությունների բացահայտումը, - գրում է Կաստելիետը, - ընդ որում՝ նա իր խնդիրը նույնացնում է լեզվի խնդրի հետ և ցույց տալիս, որ ֆալանգիստ Խոսե Անտոնիոյից* մինչև սոցիալիստ Բլասա դե Օթերոն, կամ Ունամունոյից մինչև Մաչադոն, բոլորը գրում են միատեսակ, այսինքն՝ ամենևին չեն ցանկանում ասել միևնույնը, բայց հենց նրանց գործածված լեզվի բուն էությունը ստիպում է դիմել բարդագույն հռետորության և պարզվում է, որ նրանք խոսում են միատեսակ, նրանց լեզուն՝ հին քրիստոնեական մշակույթի մենաշնորհն է ու ամենաբնորոշ գիծը, որը տասներկու դարերի ընթացքում տարածվել է Իսպանիայում²³⁷: Խոսե Մարիա Կաստելիետը իր ժամանակի այն փոքրաթիվ մասնագետներից է, որ գիտակցում է, որ, չնայած Գոյթիսոլոյի նոր վեպը ընթերցողի համար դժվար ընթեռնելի է, բայց և այնպէս, գրողի գործածած նոր լեզուն ինքնանպատակ չէ. «Միայն սրբազան գրական կանոնը ոչնչացնելով՝ մենք կարող ենք ոչնչացնել այն բարոյական կարգը, որը մեր վզին փաթաթել են իշխանությունները»:

Այլ կերպ ասած՝ Խուան Գոյթիսոլոյի նոր վեպն ուղղված է իսպանական հին ու նոր արատավոր բարքերի դեմ, այն իր հիմքում իսպանական էթնոսի սարկաստիկ

* Կաստելիետը նկատի ունի Ֆալանգայի ու դրա տեսության հիմնադիր Խոսե Անտոնիո Պրիմո դե Ռիվերային:

²³⁷ **Castellet J. M.**, Introducción a la lectura de Reivindicación del conde Julián de J.Goytisolo, Revista de la cultura de occidente, 1970, número 128, p. 186.

քննադատությունն է, ինչի արդյունքում առաջին պլան է մղվում, այսպես կոչված, «homo hispanicus»-ը*, որին այստեղ հեղինակը հակադրում է ավանդական «homo sapiens»-ին:

Թե ինչ ասել է «homo hispanicus», Խուան Գոյթիսոլոն պարզաբանում է «Առասպել և իրականություն» հոդվածում, որը տեղ է գտել նրա «Իսպանիան ու իսպանացիները» գրքում: Հոդվածի սկզբում Գոյթիսոլոն նշում է, որ իսպանացի պատմագիրների մեծամասնությունը պատմության նենգափոխումների հետևանքով Իբերական թերակղզում ապրող հնագույն ազգերը՝ տերատեսցիները, իբերիացիները, կելտերը՝ հանկարծ հրաշքով դարձել են «իսպանացիներ»՝ այն դեպքում, երբ Իսպանիան իրականում կազմավորվել է դրանից առնվազն երկու հազարամյակ անց: «Այս մեկնաբանության համաձայն, - շարունակում է Գոյթիսոլոն, - երբ նվաճողները՝ փյունիկցիները, հույները, կարթագենցիները և հռոմեացիները՝ հայտնվում են թերակղզում, այստեղ հանդիպում են տեղացիների համառ դիմադրությանը (Սագունտոյում, Նումանսիայում), ինչից հետո ձուլվելով՝ դառնում են «իսպանացիներ»: Այսպես, Մենենդես Պիդալի համար Սենեկան ու Մարցիալոսը եղել են իսպանացի գրողներ, իսկ Օրտեգա-ի-Գասետը «սևիլիացի» է անվանում հռոմեական կայսր Տրայանոսին»²³⁸:

Եթե ֆրանսիացիները գալերին չեն համարում իրենց նախնիներ, իտալացիները մերժում են հռոմեացիների ու էտրուսկների հետ իրենց էթնիկ կապն, ապա իսպանացիները, ինչպես հեզնանքով փաստում է Գոյթիսոլոն, դարեր շարունակ «հավանություն են տալիս» այս անհեթեթ հորինվածքին, ինչն էլ նրանց տարանջատում է բոլոր «գիտակից մարդկանցից» և վեր է ածում մեծամիտ ու ինքնահավան «իսպանացի մարդկանց»²³⁹:

Հոդվածում Խուան Գոյթիսոլոն անդրադառնում է պատմությանը, որը «Կոմս դոն Խուլիանի հատուցումը» վեպի համար նախահիմք է հանդիսացել: Պատմության հիմքում ընկած է այն լեգենդը, համաձայն որի 711 թվականին տեղի ունեցած դրամատիկ իրադարձություններից հետո մավրերը գրավեցին Իսպանիան, ինչից հետո

* homo hispanicus՝ «իսպանացի մարդ» (լատիներեն), «homo sapiens»՝ «գիտակից մարդ»՝ արտահայտության հեզնական բառափոխությունն է:

²³⁸ Goytisolo J., España y Los Españoles, Lumen, Barcelona, 1979, p. 182.

²³⁹ Goytisolo J., España y Los Españoles, Lumen, Barcelona, 1979, p. 183.

երկիրը շուրջ յոթ դար մնաց արաբական տիրապետության տակ: Ըստ պատմագիրների, 711 թվականի հուլիսին հրամանատար Թարիկի գլխավորած արաբական զորքերը Գվադալետա գետի ափին (ներկայիս Կադիս նահանգում), ջախջախեցին վեսթգոթյան արքա Բոդրիգոյի բանակը, ինչը ճանապարհ բացեց դեպի հյուսիս, և նրանք գրավեցին թերակղզին:

Այս պատմությունը, որն ավարտվեց իսպանացիների անկախության կորստով, պայմանավորված էր մի շարք օբեկտիվ պատմական պատճառներով, որոնցից էին խոշոր ֆեոդալների միջև պարբերաբար տեղի ունեցող բախումները, գյուղացիների աղետալի վիճակը, սովն ու համաճարակները: Հենց այս պատճառով էլ բազմաթիվ մարզերում գյուղացիներն արաբական զորքերի ներխուժումը ընկալեցին որպես ստեղծված իրավիճակից միակ փրկություն և դիմադրություն ցույց չտվեցին զավթիչներին:

Այս իրական փաստերին զուգահեռ ծնվեց մի լեգենդ, համաձայն որի արաբների ներխուժմանը և արագ հաղթանակին նպաստել է Աեուտի իսպանացի տեղապահ ոմն Իլյան, որի դստեր Կավային մինչ այդ պատվազրկել էր Բոդրիգո թագավորը:

Այս լեգենդի մասին հիշատակումներն առաջին անգամ հանդիպում ենք արաբական աղբյուրներում, ավելի ուշ քրիստոնեական պատմիչների գործերում, որտեղ արդեն Իլյանը վեր է ածվում Կոմս Խուլիանի: Ասենք, որ այս լեգենդը ժամանակին գրավել է նաև այլ գրողների: Լեգենդին անդրադարձել են Վալտեր Սկոտը, Ռոբերտ Սաուֆին, Վիկտոր Հյուգոն, Վաշինգտոն Իրվինգը և այլոք:

«Կոմս դոն Խուլիանի հատուցումը» վեպում վաղ միջնադարյան լեգենդը յուրօրինակ մեկնաբանություն է ստանում, ինչն օգնում է, որ Գոյթիսոլոն դոն Խուլիանի կերպարով ներկայացնի Իսպանիայի հանդեպ սեփական վերաբերմունքը, որը շատ դեպքերում համընկնում է այն հակակրանքի հետ, որ ունի վեպի հերոսը Իսպանիայի նկատմամբ: Գոյթիսոլոն դաժան քննադատության է ենթարկում իսպանացիների արատները՝ ազգայնամոլությունը, մեծամտությունը, ծաղրում բոլոր նրանց, ովքեր իսպանացիներին փորձում են ներկայացնել «ընտրյալ» ազգ: Վեպում սուր քննադատության է ենթարկվում իսպանական կաթոլիկ եկեղեցին, որի ներկայացու-

ցիչները դեռևս վաղ միջնադարում գործում էին ընդդեմ խղճի ու քրիստոնեական հավատքի՝ նենգափոխելով աստվածաշնչյան գաղափարները²⁴⁰:

Վեպի հենց սկզբից պարզ է դառնում, որ պատմողը VII դարի գավակ չէ: Հեղինակը նրան ներկայացնում է որպես Ալվարո-Խուլիան՝ այս կերպ միաձուլելով անցած դարերը և հերոսին օժտելով պատմական ականատեսի հիշողությամբ, ցույց տալով, որ այս ժամանակահատվածում գրեթե ոչինչ իսպանացու խառնվածքում ու մտածողության մեջ չի փոխվել, իսկ եթե նույնիսկ փոխվել է, ապա միայն դեպի վատը:

Այս միտքը Գոյթիսոլոն արտահայտում է նաև վերոհիշյալ հոդվածում՝ նշելով, որ 1492 թվականից, արաբական տիրապետության տապալումից կարճ ժամանակ անց բացահայտվեց Իսպանիայի «իրական» դեմքը: Արդեն 1610 թվականին արտաքսվեցին «չկնքված» հրեաները՝ հանուն Իսպանիայի «կրոնական» միասնության: Նման մեկնաբանությունը միաժամանակ «հաստատում» է, թե իբրև երկրում բնակվող մյուս ազգերը «դարձել են» իսպանացիներ: «Մեր պատմական անցյալի նման մեկնաբանումը որևէ կապ չունի իրականության հետ, - գրում է Գոյթիսոլոն, - ինչպես նշում է Ամերիկո Կաստրոն*, իբերիացիները, կելտերը, հռոմեացիները և վեսթգոթերը երբեք իսպանացիներ չեն եղել. այն դեպքում, երբ իրականում այդպիսիք են դարձել մուսուլմաններն ու հրեաները, որոնց հետ սերտ համակեցության արդյունքում էլ ձևավորվել է ինքնատիպ քրիստոնեական քաղաքակրթությունը՝ հիմքում ունենալով մարդու եռակի՝ իսլամի, քրիստոնեության և հուդաիզմի հայեցակարգը»²⁴¹:

Նկատենք որ, ըստ Խուան Գոյթիսոլոյի, նրա կողմից ծաղրի ենթարկվող «իսպանացի մարդը» ծնվել է ոչ թե շնորհիվ այս փաստի, այլ դրա մերժման հետևանքով, ինչն այստեղ հավասարազոր է պատմական իրականության մերժման ու նենգափոխման: Գոյթիսոլոն ցույց է տալիս, որ ազգային «բացառիկության» մասին իսպանական առասպելը ոչ միայն անցյալ է, այլև ներկա, քանի որ արտացոլում է գտել ֆրանկիստական գաղափարախոսության մեջ: Երկրի քաղաքական ու սոցիալական ոլորտների առանձնահատկությունները, որոնցով Իսպանիան տարբերվում է եվրոպական մյուս երկրներից, ըստ ֆրանկիստների, առաջացել են ոչ թե բռնապետության, այլ

²⁴⁰ Goytisolo J., España y Los Españoles, Lumen, Barcelona, 1979, p. 119.

*Կաստրո Ամերիկո (1885-1972թթ.)՝ իսպանացի գիտնական, պատմաբան և բանասեր:

²⁴¹ Goytisolo J., España y Los Españoles, Lumen, Barcelona, 1979, p. 183-184.

իսպանացիների առանձնահատուկ մտածողության ու կենցաղի հետևանքով: «Չնայած մեր սոցիալ-տնտեսական կառուցվածքներում առկա խոր փոփոխություններին, - ասում է Գոյթիսոլոն «Կոմս դոն Խուլիանի հատուցումը» վեպի առնչությամբ տված հարցազրույցներից մեկում, - հին առասպելներն առաջվա պես ապրում են մարդկանց մտքերում ու իշխում դրանք: Այդ իսկ պատճառով այսօր իսպանացի գրողի գլխավոր խնդիրն այդ առասպելների դիմակազերծումն է»²⁴²:

Կեղծ առասպելները մերկացնելու համար Գոյթիսոլոն փորձում է գտնել դրանց ակունքները, ինչն էլ նրան դրդում է հղում կատարել «1898 թվականի սերնդի» գրողներին՝ Մաչադոյին, Միգել դե Ունամունոյին, Անխել Գանիվետին, Ասորինին և այլոց, ովքեր ժամանակին հանդես գալով ընդդեմ ֆրանկիստական բռնապետական ռեժիմի, անդրադարձել են նաև այն ծնող կեղծ առասպելներին: Ժամանակին այս գրողների տեսակետների ու բարձրացրած փաստերի օգնությամբ Գոյթիսոլոն վեպում ծաղրում է ֆրանկիստների «Իսպանիան լիովին այլ է» կարգախոսը, որը ենթադրում է, թե իսպանացիները «ընտրյալ» ազգ են:

«Կոմս դոն Խուլիանի հատուցումը» վեպում Գոյթիսոլոն ներկայացնում է այն կեղծ փիլիսոփայական տեսակետները, գաղափարախոսական քարոզները, կեղծ պատմական վերլուծություններն ու հետևությունները, որոնք քաջ հայտնի էին իսպանացիներին և որոնցով 1940-60-ական թվականներին ողողված էր պաշտոնական մամուլը: Գոյթիսոլոյի վեպը գերհագեցած է թե՛ նմանատիպ մեջբերումներով, թե՛ այլաբանություններով ու խորհրդանիշերով, որոնք ծառայում են մեկ և միևնույն նպատակի և կոչված են ցույց տալու իսպանացիների արատավոր մտածողությունը:

Գոյթիսոլոյի այս փորձարարական ստեղծագործության մեջ հնչում են նույն մոտիվներն, ինչ նախկին վեպերում, այն տարբերությամբ միայն, որ այստեղ դրանք բացահայտվում են ոչ թե որոշակի իրավիճակներում կամ գործողություններում, այլ հերոսի խոհերի, մենախոսությունների մեջ: Ինչպես «Հատուկ նշաններ» վեպի վերջում, այստեղ էլ, հասարակությունից մեկուսացած, իսպանական իրականությունը մերժած հերոսը բարձրանում է քաղաքային աշտարակ, որտեղից, վերից վար՝ դիտում է ներքևում ընթացող կյանքը: Միայն երեխաներն են, ում հետ շփվում է դոն Խուլիանը:

²⁴² Goytisolo J., España y Los Españoles, Lumen, Barcelona, 1979, p. 117.

Նրանցից մեկը հերոսի հետևից աշտարակ է բարձրանում և նրա կողքին կանգնած նայում է երկրին²⁴³: Երկիր, որն ըստ Գոյթիսոլոյի, պատուհաս է դարձել երեխաների համար, քանի որ տկարամիտ մեծահասակների գործողություններից առաջին հերթին հենց նրանք են տուժում:

Մենախոսությունները թույլ են տալիս որոշակի պատկերացում կազմել հերոսի մասին և հասկանալ, թե որոնք են նրա հոգևոր ծանր ապրումների ու անսահման հոռետեսության պատճառները: Չնայած Ալվարո-Խուլիանը ապրում է XX դարում, սակայն նա այս դարի զավակ չէ, քանի որ առաջնորդվում է միջնադարյան ասպետական օրենքով՝ լինել խիզախ, ազնիվ, արդարամիտ, անվախ պայքարի դուրս գալ ընդդեմ ստի, ճնշումների ու հալածանքների: Հասկանալի է, որ նման գաղափարներով առաջնորդվող հերոսը չի կարող ապրել ներկայիս Իսպանիայի գրված ու չգրված օրենքներով, երբ յուրաքանչյուրն իր անձնական շահն է հետապնդում, իսկ հայրենասիրությունն էլ արժեզրկվել է, կորցրել բուն իմաստն ու նշանակությունը՝ զենք դառնալով երեսպաշտ մարդկանց ձեռքին²⁴⁴:

Գոյթիսոլոյի վեպում արժեզրկվում է նաև Իսպանիայի հերոսական անցյալի պատմությունը: Ի՞նչ իմաստ ունեւր XIX դարի սկզբին մեկ մարդու պես պայքարի դուրս գալ ընդդեմ ֆրանսիացիների, հաղթել 1808-1814 թվականներին մղված պատերազմում և վերականգնել անկախությունը, եթե դրանից մեկուկես դար անց նույն իսպանացիները քաղաքական պատերազմի ժամանակ պետք է սպանեն միմյանց՝ հարցնում է Գոյթիսոլոն²⁴⁵:

«Կոմս դոն Խուլիանի հատուցումը» վեպում գրողը բազմաթիվ օրինակներով ցույց է տալիս, որ իսպանացիների մեծամտությունը, գոռոզությունն ու փառամոլությունն անսահման են, որոնց պատճառով էլ առաջացած ազգայնամոլությունը ծնեց իսպանական ֆաշիզմը: Իսպանական մեծամտությունը մեծ թափ հավաքեց կոնկիստայի ժամանակներից և հասավ մինչև մեր օրերը, նշում է հեղինակը: Իսպանացիները հպարտությամբ են խոսում Լատինական Ամերիկայի նվաճման

²⁴³ **Goytisoló J.**, Reivindicación del conde don Julián, Seix Barral, Barcelona, 1976, p. 129.

²⁴⁴ **Goytisoló J.**, Reivindicación del conde don Julián, Seix Barral, Barcelona, 1976, p. 151.

²⁴⁵ **Goytisoló J.**, Reivindicación del conde don Julián, Seix Barral, Barcelona, 1976, p. 159-160.

մասին, հպարտանալով, որ ներկայում այնտեղ կազմավորված 18 երկներում մարդիկ խոսում, գրում և ընթերցում են իսպաներե²⁴⁶:

Ըստ Գոյթիսոլոյի՝ ազգայնամոլությունն ու փառամոլությունը Իսպանիայում բարձրագույն կետին հասան հենց XX դարում, ֆրանկիստական բռնապետության օրոք: Այս տասնամյակներին իշխանությունը բռնի զավթածները ժողովրդին սիրաշահելու և հանցավոր գործունեությունը արդարացնելու նպատակով անընդհատ խոսում էին իսպանացի ազգի «ընտրյալ» լինելու մասին: Ինչպես գրում է իսպանացի լրագրող Մանուել Վասկես Մոնտալբան. «Քառասունական թվականները առանձնահատուկ էին: Այդ տարիներին շարքային իսպանացին պատրաստ էր իրեն համարել կիսով չափ Միգել Լիխերո*»: և գրեթե պատրաստ էր անձին տալ տրանսցենդենտալ նշանակություն, այն համեմատելով արիական ռասայի գոյության հետ²⁴⁷:

«Մերը, մերը, մերը...» - ամենուր Իսպանիայում այս խոսքերն են լսվում, գրում է Գոյթիսոլոն, և նշում, թե հասարակ իսպանացիների շուրթերից այս «մերը» բառը տիեզերական իմաստ է ձեռք բերում: Գրողի ծաղրն ու սարկազմը հասնում է բարձրակետին, երբ ներկայացնում է հայրենակիցների տեսակետները «իսպանական այծի», «իսպանական հանքային ջրի», «զուտ իսպանական» ցլամարտի մասին: Իսպանական այծն «առանձնահատուկ է» ինչպես իրենք, իսպանացիները, իսպանական հանքային ջրի նմանը աշխարհում չկա- գրում է Գոյթիսոլոն²⁴⁸:

Շարունակելով ծաղրը՝ գրողը նշում է, որ ցլամարտի ժամանակ հնչեցվող «օլե» արտահայտությունը ծագել է մուսուլմանական «wa-l-lah» (արաբերեն՝ փառք ալլահին) արտահայտությունից, ինչով ակնարկում է, որ «արիացի», «զլտարյուն» իսպանացիների մեջ խորապես նստած են միջնադարյան արաբ նվաճողների գեներն ու ոգին:

Անդրադառնալով Իսպանիայի պատմությանը սկսած VII դարից՝ Խուան Գոյթիսոլոն չի մոռանում խոսել նաև ներկայի մասին: Գրողը հեգնանքով նշում է, որ նախկինում թշվառ երկիրը ներկայում փոխել է դեմքը՝ օրեցօր երիտասարդանում է, դառնում ծաղկուն ու աշխույժ մի երկիր, որտեղ հայտնվել են ավտոտեխասարկման կայաններ, հյուրանոցներ ու մոթելներ, իսկ ծովափնյա հանգստյան գոտիներում

²⁴⁶ Goytisoló J., Reivindicación del conde don Julián, Seix Barral, Barcelona, 1976, p. 176.

²⁴⁷ Vázquez Montalbán M., Crónica sentimental de España, Espasa-Calpe, Madrid, 1986, p. 36.

* Միգել Լիխերո՝ իսպանացի հանրահայտ դերասան

²⁴⁸ Goytisoló J., Reivindicación del conde don Julián, Seix Barral, Barcelona, 1976, p. 180.

ամենուրեք շրջում են օտարերկրացի կանայք իրենց ցայտուն «բիկինիներով»: Սակայն կա նաև մեկ այլ, իրական Իսպանիա, որը մեծ մասամբ թաքնված է զբոսաշրջիկների տեսադաշտից, որտեղ մարդիկ ապրում են առաջնորդվելով ոչ թե սիրով, այլ ատելությամբ, ուր՝ «ցնցոտիավոր երեխաները, - ասում է Խուլիանը, - քաշում են քո թևերից ու ողորմություն խնդրում»²⁴⁹:

Վեպում գաղափարական կարևոր դեր են խաղում այլաբանությունները, որոնք առավել հաճախ կապված են հին հունական առասպելաբանության հետ: Իսպանիան վեպում ներկայանում է մեկ որպես «մռայլ» թերակղզի, որի բնակիչներն ընկել են հավերժական քնի մեջ, մեկ հերոսն այն համեմատում է հունական դիցաբանությունից հայտնի ստորգետնյա «մեռյալների աշխարհի» հետ, որտեղից դուրս գալու ելք չկա²⁵⁰:

Իսպանիայի ներկան ու ապագան մեկնաբանվում է որոշ դեպքերում... Կարմիր Գլխարկի մասին հեքիաթի օգնությամբ: Արատներով ու բռնություններով լի Իսպանիայում, ըստ Գոյթիսոլոյի, մեռել է ոչ միայն հույսը, այլև բարին, սերն ու կարեկցանքը: Վեպում բազմաթիվ անգամ խաղարկվող Կարմիր Գլխարկի պատմությունն էապես փոխված է և արտացոլում է երկրի իրականությունը: Կոմս դոն Խուլիանի գիտակցության մեջ Կարմիր Գլխարկը նույնացվում է իր պատվազրկված դստեր հետ, ով հեքիաթի բոլոր փոփոխված տարբերակներում հանդես է գալիս զոհի դերում: Մե՛կ նա ստիպված է պառկել տատին հոշոտած մավրի կողքին (մավրը այստեղ փոխարինում է հեքիաթի գայլին), մե՛կ հայտնվում է հունական առասպելաբանությունից հայտնի լաբիրինթոսում և շատ շուտով պետք է դառնա Մինոտավրոսի զոհը²⁵¹:

Ճիշտ է, «Կոմս դոն Խուլիանի հատուցումը» վեպով Գոյթիսոլոն իսպանացի քննադատների կողմից դասվեց «նեոավանգարդիստների» շարքին, ակնհայտ է, որ տաղանդաշատ գրողի այս և հետագա ստեղծագործությունները դուրս են գալիս գրական այդ նոր ոճի շրջանակներից, թեկուզ այն պարզ պատճառով, որ ի տարբերություն նեոավանգարդիստների, Գոյթիսոլոն իր գործերում չափազանց մեծ տեղ է հատկացնում պատմությանը: Ինչպես այս, այնպես էլ հաջորդ վեպերում Գոյթիսոլոն Իսպանիայի ներկան մեկնաբանում է հենց անցյալով: Այլ կերպ ասած, գրողի

²⁴⁹ **Goytisolo J.**, Reivindicación del conde don Julián, Seix Barral, Barcelona, 1976, p. 47.

²⁵⁰ **Goytisolo J.**, Reivindicación del conde don Julián, Seix Barral, Barcelona, 1976, p. 48.

²⁵¹ **Goytisolo J.**, Reivindicación del conde don Julián, Seix Barral, Barcelona, 1976, p. 216-218.

երրորդ շրջանի ստեղծագործությունների գլխավոր թեման պատմությունն է: Եվ ամենևին էլ պատահական չէ, որ վեպում հանդիպում ենք այնպիսի պատմական դեմքերի, ինչպիսին են Թունիսի թագավոր Մուլեյ ալ Հասանը (1533-1535թթ.), Կաստիլիայի թագուհի Իզաբելլան (1451-1504թթ.), նրա ամուսինը՝ Արագոնի թագավոր Ֆերնանդոն (1452-1516թթ.), Կարլ V-ը (1500-1558թթ.), հայտնի իսպանուհի միանձնուհի Թերեզա դե Խեսուսը կամ Սուրբ Թերեզան (1515-1582թթ.) և այլք: Վեպում Գոյթիսոլոն հրաժարվում է պատմական տարբեր դարաշրջանների միջև սահմանագիծ դնելուց, այստեղ բոլոր ժամանակները ձուլվում են: Օրինակ, վեպի հերոսը ժամանակակից Տանժերի փողոցներով քայլում է VIII դարի արաբ զորավարի ուղեկցությամբ: Երկրի հանդեպ ատելությամբ լցված կոմս Խուլիանին մարմնավորող Ալվարոն մտովի պարբերաբար կրկնում է իր «նմանակի» գործողություններն, օգնում, որպեսզի արաբները նվաճեն թերակղզին: Պատմական դեմքերն ու իրադարձությունները վեպում ներկայացված են անհամեմատ ավելի պարզ, հստակ ու տպավորիչ, քան ներկա իրականությունը, ինչը ևս հուշում է, որ այստեղ Գոյթիսոլոն առավել կարևորում է հենց անցյալը: Անցյալը վեպում նաև ներկա է: Հերոսը ապրում է Տանժեր քաղաքում՝ արաբական մշակութային կոթողներով շրջապատված, որոնք հիշեցնում են իսպանական անցյալի մասին: Հերոսը պարբերաբար համեմատում է արևելյան ու իսպանական մշակույթները, նախընտրելով առաջինը, որը նրան խոստանում է ազատ ու անհոգ կյանք: Նկատենք, նաև որ հերոսն Իսպանիայի հանդեպ ունի այն նույն հակակրանքը, ինչ հեղինակը: «Տաիֆայի թագավորություններում» ինքնակենսագրական գրքում պատմելով Իսպանիայից արտագաղթի և դրա պատճառների մասին, Գոյթիսոլոն ավելացնում է. «Հետագայում ես պետք է Իսպանիա գամ միայն անհրաժեշտությունից դրդված, իմ կամքին հակառակ: Աստիճանաբար իմ մեջ ծնվեց հայրենիքիս հանդեպ հակակրանքը: Ստեղծված տնտեսական վերելքը ոչնչացրեց այդ կուշտ, առաջադիմող, բայց և ամբողջապես համր, սեփական ձայնը կորցրած երկրի բարոյական ու քաղաքական ճահիճը: Հասկանալով, որ մեր պատանեկության երազանքներն, ինչպես և ծրագրերը, չեն իրականանա, ես ինձ խաբված եմ զգում»²⁵²:

²⁵² **Goytisolo J.**, En Los reinos de taifa, Seix Barral, Barcelona, 1986, p. 293.

«Կոմս դոն Խուլիանի հատուցումը» ստեղծագործության հիմնական թիրախը պարզունակ և գոեհկացված բովանդակությունն է, որը ֆռանկիզմը փորձում էր հաղորդել «հայրենիք» հասկացությանը: Գոյթիստըն հեզնում է միՖը Իսպանիայի՝ առանձնահատուկ պատմական առաքելության և դերի մասին Արևմտյան Եվրոպայի երկրների հանդեպ: Այդ միՖը այնքան էր արմատավորվել, որ չվերացավ անգամ երբ ֆռանկիզմը «ադապտացվեց» առաջացած նոր աշխարհաքաղաքական իրավիճակին: Վեպի գաղափարական բովանդակության քննությունը հուշում է, որ դրա արմատները հենվում են միջնադարյան ասպետական վեպի և Ոսկե դարի գրականության վրա: Գոյթիստըն անգամ ստեղծում է մարդու մի նոր տիպ՝ «հոմո իսպանիկուս», որն այս վեպում, ինչպես նաև հեղինակի համանուն էսսեում օժտված է բոլոր այն հատկանիշներով, որոնք ընդգծում են նրա «բացառիկությունը»: Այլաբանական իմաստ կրող «Հոմո իսպանիկուսի» աշխարհայացքը ներթափանցված է տոկունությամբ, ստոյիցիզմով, քանի որ նա «դաստիարակված էր» Սենեկայի ոգով: Իսպանիայում դեռ հին ժամանակներից ընդունված է այդ հոռմեացի ստոյիկ-փիլիսոփային, ով ծնվել էր այդ երկրամասում, համարել իսպանացի, իսկ Սենեկայի ստեղծած փիլիսոփայական համակարգը՝ «բուն իսպանական» հոգեբանության ձևավորման գլխավոր գործոն:

«Կոմս դոն Խուլիանի հատուցումը» վեպը Գոյթիստըլի «ամենաիսպանական» ստեղծագործությունն է՝ թե՛ իր ընդհանուր ոգով, և թե՛ այն նյութով, որով հյուսված է վեպը. այդ նյութի հիմքում իսպանական դասական գրականությունն է: Վեպի տեքստը հագեցած է իրոյթներով, անուններով, ակնարկներով, որոնք հասկանալի են միայն հայրենակիցներին: Մշտական տեղաշարժերը ժամանակային հարթությունում, հերոսների համակարգում, խաղը դերանունների հետ, անսովոր շարահյուսությունը, խորհրդանիշների առատությունը՝ այս ամենը էլ ավելի է դժվարացնում նյութի ընկալումը: Վեպը ենթադրում է տեքստի ընթերցման և ընկալման մի քանի մակարդակ՝ կապված ընթերցողի իմացական պաշարից և հեղինակի գեղարվեստական աշխարհ ներթափանցելու նրա ունակությունից և պատրաստակամությունից: Գոյթիստըն աշխատում է գործի դնել խորհրդանիշի իմաստների ամբողջ ներկայանակը: Օրինակ, ստեղծագործության մեջ օձը հանդես է գալիս մերթ որպես չարիքի, դավաճանության

խորհրդանիշ, մերթ էլ՝ ինչպես ընդունված է հուդաիզմում, որպես ապաշխարության, մաքրման խորհրդանիշ:

Գոյթիսուլոյի գրական ստեղծագործության մեջ կենտրոնական տեղ գրավող «Կոմս դոն Խուլիանի հատուցումը» վեպը ժանրային առումով տիպիկ գործ չէ: Այս գործին ավելի շատ համապատասխանում է իմաստաբանական «դիսկուրս», «բանավեճ» եզրույթը, որը բնորոշ է ֆրանսիական «նոր վեպին»: «Նոր վեպը» շարադրման տիպ է, որտեղ սյուժեն և գործող անձիք մղվում են հետին պլան, իրենց տեղը զիջելով տեքստային առանձին խմբերին, որոնք ենթարկվում են սեփական օրենքներին և որոշակի ներքին տրամաբանությանը: «Նոր վեպի» հեղինակների հայացքները մոտ են Գոյթիսուլոյին, սակայն վերջինիս գրքերի քաղաքական և սոցիալական ուղղվածությունը, նրանց գաղափարական հագեցվածությունը միշտ արտահայտված են ավելի հստակ: Ակնհայտ է նաև Պրահայի դպրոցի լեզվաբանների ազդեցությունը Գոյթիսուլոյի գեղարվեստական լեզվի վրա: Նրանց ուսմունքում ամենից կարևորը Գոյթիսուլոյի համար այն է, որ լեզուն չի դիտարկվում որպես արտաքին աշխարհի արտացոլման միջոց, այլ որպես ինքնավար ու ինքնաբավ արժեք, որն ապրում և գործում է իր սեփական օրենքներով: Այս հարցը այնքան է կարևորվում հեղինակի կողմից, որ նա իր առջև նպատակ է դնում «ազատագրել» լեզուն, մաքրել այն ամեն տեսակի բանաձևերից ու կարծրատիպերից, և դրա հետ մեկտեղ՝ հրաժարվել ընդունված գրական նորմերից ու գրական տեքստի ընդունված շարահյուսությունից: Գոյթիսուլոն ձգտում է մշտապես վերաիմաստավորել բառերի նշանակությունը, օգտագործելով իմաստային դաշտի ողջ բազմազանությունը և հարստությունը:

Գոյթիսուլոյի վեպերի հերոսները շատ ընդհանրություններ ունեն. Ալվարո Մենդիգլան «Հատուկ նշաններ», անանուն պատմող հերոսը «Կոմս դոն Խուլիանի հատուցումը» և Խուանը՝ «Հողազուրկ Խուանը» վեպերում՝ միևնույն մարդու՝ իսպանական մտավորականի, տարբեր կերպարանքներն են, ում ճակատագրի վրա մոայլ ստվերի պես իջավ քաղաքացիական պատերազմն ու ֆրանկիստական բռնակարգը, որը պառակտեց ազգը և տարագրեց իսպանական ժողովրդի լավագույն զավակներին: Այս հերոսներից յուրաքանչյուրը՝ գրողի «երկրորդ ես»-ն է: Նրանց՝ հայրենիքի հանդեպ ունեցած ցավը, նույնանում է ֆրանկիզմի հետ «հաշտվածների»

հանդեպ ատելությամբ, իսկ ֆրանկիզմի քարոզչական միջերը դառնում է Գոյթիսուլոյի անողոք քննադատության գլխավոր թիրախ: Գոյթիսուլոյի ողջ ստեղծագործությունը՝ անզիջում բողոք է ընդդեմ ֆրանկիստական բռնապետության: Եվ այս առումով գրողի ներքին հոգևոր էվոլյուցիան արտացոլում է առաջադեմ իսպանական մտավորականության ուղին, որը լի էր տառապանքներով, բազում սխալներով և որոնումներով:

Ինչպես «Կոմս դոն Խուլիանի հատուցումը», այնպես էլ հաջորդ՝ «Հողագուրկ Խուանը» (1975թ.) վեպում, Գոյթիսուլոն հանդես է գալիս որպես պատմության քաջագիտակ: 14 տարեկան հասակից Գոյթիսուլոն կարդացել էր Լաֆուենտեի «Իսպանիայի պատմությունը», Շպենգլերի «Եվրոպայի մայրամուտը», առաջին համաշխարհային պատերազմի ֆրանսիական հեղափոխության ու իսպանական կոնկիստայի մասին պատմող դասագրքերը:

Ավելի ուշ ուսումնասիրելով իսպանական արխիվները՝ Գոյթիսուլոն եզրակացնում է, որ իսպանական մշակույթը երեք՝ հրեական, արաբական ու քրիստոնեական մշակույթների համադրություն է: Այդ են վկայում ոչ միայն արխիվներն, այլև իսպանական պատմական, քրիստոնեական հուշարձանները, որոնց վրա, Գոյթիսուլոյի կարծիքով, անջնջելի հետք է թողել մուսուլմանական ճարտարապետությունը: Ավելին, XIV-XV դարերում կառուցված մի շարք եկեղեցիներ, ինչպես և Քրիստոսի սրբապատկերները, քրիստոնեության, հուդայականության ու մուսուլմանական կրոնների միաձուլման արդյունք են, որոնք հետագայում արգելվել են Իզաբելլա թագուհու 1480 թվականի հրամանով:

Մեկնաբանելով 1970-80-ական թվականների Իսպանիայում ստեղծված իրավիճակը՝ Խուան Գոյթիսուլոն համարում է այն ոչ միայն երկրի միջնադարի, այլև ոչ վաղ անցյալի հետևանք. «Որքան էլ որ այսօր հեռու չթվա ֆրանկիզմի և հենց Ֆրանկոյի ստվերը, - գրում է Գոյթիսուլոն հողվածում,- Օկուպացիան, որ վերապրեցինք, մեր հոգիներից մաքրելը շատ դժվար է լինելու»:

«Հողագուրկ Խուանը» վեպը հեռու և մոտ անցյալի պատկերումներով, պատմական անդրադարձներով, դարձավ նախորդ «Կոմս դոն Խուլիանի հատուցումը» վեպի սյուժետային ու հատկապես գաղափարական շարունակությունը: Այստեղ անհատական մտածողությամբ ու գործողություններով իրական կերպար չկա, այլ բոլոր ժամա-

նակների իսպանացու հավաքական կերպարն է: Անտեսելով ժամանակն ու տարածությունը, «Հողագուրկ Խուանում» Գոյթխուլոն ազատորեն տեղաշարժվում է տարբեր դարաշրջաններ ու երկրներ, ընթերցողին տեղափոխելով մե՛կ Նյու-Յորք ու Սահարա անապատ, մե՛կ Կուբա, մե՛կ Ստամբուլ: Նրա հերոսը մե՛կ նմանվում է անգլիացի հետախույզ Թոմաս Էդվարդ Լոուրենսին (1888-1935թթ.), ով հայտնի է Լոուրենս Արաբացի մականունով, մե՛կ ամերիկյան ֆիլմերի մարդանման հսկա կապիկ՝ Քինգ-Քոնգին: Չնայած վեպի աշխարհագրական լայն ընգրկմանն, այստեղ ևս Գոյթխուլոյի ուշադրության կենտրոնում Իսպանիան է ու իսպանացիները, իրենց խնդիրներով, դարերով եկած արատներով:

Նոր վեպում, սակայն, Գոյթխուլոն արդեն պատմում ու մեկնաբանում է ոչ թե իսպանական առասպելներն, այլ իրական պատմական դեպքերը: Այստեղ նա խոսում է իսպանական ինկվիզիցիայի ոճրագործությունների, Կուբայում ճակնդեղի իսպանական պլանտացիաների մասին, որոնց տերերին, ինչպես Գոյթխուլոյի նախնուն, պատմությունը ներկայացնում է որպես աստվածային անձնավորություն: Ըստ էության, Գոյթխուլոն այստեղ ներկայացնում է առաջին հերթին հենց իր նախնիներին:

Ինչպես նախորդ, այնպես էլ «Հողագուրկ Խուանը» վեպում, գրողը մերժում է քերականության, բոլոր կարգի կետադրական նշանների, ու գրավոր խոսքի կանոնների կիրառումը: Վեպի որոշ դրվագներ գրված են թատերական պիեսներին բնորոշ երկխոսությունների տեսքով, որոնցում զգալի է արքայադրի թատրոնի ազդեցությունը:

«Հողագուրկ Խուանի» մի շարք դրվագներում հեղինակն առաջին պլան է մղում իր «բարերար» ու «արդարամիտ» նախապապի կերպարը. մե՛կ ընտանիքի անդամներով շրջապատված, մե՛կ՝ շաքարի գործարանի համար ստրուկներ ընտրելիս: Այս բոլոր դրվագներն ուղեկցվում են ծաղրով ու հեգնանքով: Գոյթխուլոն պատկերում է, թե ինչպես են խանութների ցուցափեղկերում «վաճառքի» հանել՝ կողք-կողքի «շարված» ստրուկներին, որոնք սպասում են իրենց ճակատագրին: Իսկ նրանց դիմաց կանգնած են իսպանացի ստրկատերերը, «գնորդները», ովքեր ուշադիր զննում են «ապրանքը», ստրուկներին ստիպում ցույց տալ իրենց ատամները, ցատկոտել, պարզել ձեռքերը և այլն: Իսկ երբ պարզվում է, որ ստրուկներից ինչ-որ մեկը փախել է, նրանք անմիջապես

զինված ջոկատի ուղեկցությամբ մեկնում են լեռներ, գտնում ու սպանում նրան²⁵³: Պատմելով այս ամենի մասին, Գոյթիսոլոյի անանուն պատմագիրն, ում խոսքն այստեղ նույնանում է հեղինակի խոսքի հետ, ասում է. «...գրքերի արտահայտությունների պատառիկներն ու լուսանկարները քո հիշողության մեջ միաձուլվում են այն նամակի տեքստին, որն իմ նախապապին էր գրել մի ստրկուհի, և քո ատելությունը քեզ կյանք տված տոհմի հանդեպ վերածնվում է նոր ուժով...»²⁵⁴:

Նկատենք, որ սրանք այն նույն արխիվային փաստաթղթերն են, որոնց մասին Գոյթիսոլոն պատմում է հուշերում և «Հատուկ նշաններ» վեպում:

Հիմնականում այս նույն մոտիվներն են ընկած նաև գրողի հաջորդ երեք՝ «Մակբարա» (1980թ.), «Նկարներ ճակատամարտից հետո» (1982թ.) և «Սարացինյան քրոնիկներ» (1982թ.) վեպերի հիմքում: Դրանցում, անդրադառնալով Իսպանիայի անցյալին, գրողը կրկին իրար է հակադրում արևելյան ու իսպանական քաղաքակրթությունները, ցույց տալով, որ սեփական անցյալը մերժող և նենգափոխող ժողովուրդը չի կարող ունենալ արժանավայել ապագա, արժանի տեղ զբաղեցնել եվրոպական գրականության մեջ:

Ամեն դեպքում, «Հողագուրկ Խուանը» վեպը տարբերվում է նախորդ ստեղծագործություններից նրանով, որ, հիմնականում պահպանելով սեփական գեղարվեստական սկզբունքները, դրանց իրականացման գործում Խուան Գոյթիսոլոն ևս մեկ քայլ է անում ավանդական կարծրացած ձևերից հրաժարվելու ուղղությամբ: Վեպում այնքան շատ տեղ է հատկացված ստեղծագործելու թեմային, որ այն երբեմն ընկալվում է որպես հեղինակի գեղագիտական հավատամք: Իր առջև դրված խնդիրների թվին Գոյթիսոլոն ավելացրեց ևս մեկը. դուրս մղել վիպական հյուսվածքից թատերականության վերջին «մնացուկները», վերափոխել դրանք խոսքային հոսանքի, որը զերծ կլինի գործողություններից:

Գրողը ձգտում է դրա հետ մեկտեղ վերացնել ընդունված պատկերացումը վիպական գործող անձի՝ կենդանի էակի մասին: Հենց այս պատճառով էլ վեպի կենտրոնական դերակատարումը ոչ թե գործող անձին է վերապահված, այլ նրա անհատական գիտակցությունը:

²⁵³ Goytisoló J., Juan sin tierra, Seix Barral, Barcelona, 1975, p. 125.

²⁵⁴ Goytisoló J., Juan sin tierra, Seix Barral, Barcelona, 1975, p. 170.

«Հողագուրկ Խուանը» Գոյթիսուլոյի գեղարվաստական համակարգում առանձնահատուկ տեղ է գրավում նաև այն պատճառով, որ վեպը հեղինակի համար հայրենիքի թեմայի յուրօրինակ ավարտն է:

Գոյթիսուլոյի երրորդ շրջանի գործերում, ինչպես տեսանք, կերպարների սուբյեկտիվ նկարագրությունը հետին պլան է մղվում, տեղը զիջելով պատմական «ուրվագծային» կերպարներին և նրանց ընդհանուր «շղթայի» մեջ պատկերմանը: Կերպարակերտման սկզբունքի փոփոխությանը զուգահեռ, Գոյթիսուլոն հրաժարվում է նաև լեզվական և լեզվամտածողության կարծրատիպերից: Հեղինակը համոզված է, որ կյանքի փոփոխությունը իր հետ բերում է արժեհամակարգի փոփոխության անհրաժեշտություն, որն իր արտացոլումը պետք է գտնի գրական նոր լեզվում, կերպարների համակարգում և առաջ քաշվող խնդիրներում:

Հեղինակը համոզված է, որ գրականության գլխավոր խնդիրներից է օգնել մարդկանց ձեռք բերել ներքին ազատություն, առանց որի հնարավոր չէ հասարակության ազատությունը, ինչպես նաև դրանից բխող առաջընթացը: Խուան Գոյթիսուլոյի՝ մեծ մարդասերի և մեծատաղանդ գրողի ստեղծագործությունները նպատակաուղղված են հենց այս ազատության ձեռքբերման գործնթացի նպաստմանը:

ԵԶՐԱԿԱՑՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

- Իսպանացի անվանի գրող Խուան Գոյթիսուլոյի ստեղծագործության մեջ արտացոլվում են XX դարի երկրորդ կեսի Իսպանիայի հոգևոր-մշակութային զարգացման օրինաչափությունները և առանձնահատկությունները: Նրա ստեղծագործությունները «կամուրջների վերականգնման» յուրատեսակ և ինքնատիպ փորձ է ֆրանկիստական բռնապետությամբ ընդհատված իսպանական դասական գրականության լավագույն ավանդույթների և ժամանակակից գրական զարգացումների միջև:

Գոյթիսուլոյի վեպերի լեզվական առանձնահատկությունների և կերպարային համակարգի քննությունը ցույց է տալիս, որ հեղինակի՝ որպես նոր վեպի ստեղծողի համար, էական է լեզվական կարծրացած ավանդույթների վերացումը: Գրականությունը՝ ժամանակին զուգընթաց, արտացոլում է կյանքի ամենաէական կողմերը, և, դրան համահունչ, փոխում իր խնդիրներն ու լեզուն: Արդիականացնելով այդ խնդիրները, Գոյթիսուլոն ցանկանում է, որ իսպանական գրականությունը վերգտնի իր տեղն արևմտաեվրոպական գրականության ընդհանուր համակարգում:

- «Ձեռքերի ճարպկություն» վեպի քննությունն ի հայտ է բերում այն հանգամանքը, որ Գոյթիսուլոն, պաշտպանելով գրականության սոցիալական կեցության գաղափարը, հաղթահարում է գրողներին բնորոշ «սուբյեկտիվիզմը»: Ամեն կերպ փորձելով ձեռնպահ մնալ սեփական գնահատականներից՝ հեղինակը փորձում է իրադարձությունների էությունը և հերոսների հոգեվիճակների բացահայտումը (Աննա, Ագուստին, Մենդոսա, Դավիթ) փոխանցել վերջիններիս խոսքերի, ժեստերի և վարքագծի միջոցով: Իսպանիայի պատմության այդ անողորմ ժամանակաշրջանի խնդիրները հիմնականում պատկերված են երիտասարդների աչքերով, նրանց՝ բարու ու չարի, ճշմարտության ու կեղծիքի ռադիկալիստական ըմբռնմամբ: «Կրկեսը», «Ալեբախություն», «Տոներ» վեպերում այդ օրինաչափությունների համադրումը թույլ է տալիս եզրակացնել, որ այստեղ իր արտացոլումն է գտել հեղինակի ձգտումը՝ հակադրվել ֆրանկիստական վարչակարգի կարծր բնույթին և դիտել կյանքը շարժման և փոփոխության մեջ: Միևնույն ժամանակ աշխատանքում վերլուծության ենթ ենթարկում հեղինակի՝ պատմության խնդիրների ընկալումը նեոավանգարդիզմի դիրքերից:

- Գոյթիստլոն և նրա սերնդակիցները ստիպված էին փնտրել դեպի ճշմարտություն տանող ուղին՝ անցնելով բազմաթիվ արգելքների և խոչընդոտների միջով: Քանի որ գրաքննության այդ դաժան պայմաններում ուղիղ կերպով ճշմարտությունն ասել անհնարին էր, նրանք ընտրեցին այլ ճանապարհ՝ «անկողմնապահ վկայության ճանապարհը», սահմանափակվելով սոսկ փաստերի արձանագրությամբ և զերծ մնալով դրանց գնահատականից: Այդպես ստեղծվեց «օբյեկտիվ արձակը»՝ կոնկրետ սոցիալ-քաղաքական իրավիճակի ծնունդը, որի առաջին և սկզբունքային հետևորդներից մեկը Խուան Գոյթիստլոն էր:

Գրողի տեսական և հրապարակախոսական գործերի առաջին ժողովածուն՝ «Վեպի խնդիրները», դարձավ «օբյեկտիվ արձակի» հռչակագիրը, որի առանցքային միտքն այն էր, որ տվյալ ժամանակաշրջանի իրականությունն այնպիսին էր, որ դրա օբյեկտիվ պատկերումը հավասարազոր էր բողոքի արտահայտման: Այս շարադրաոճի գրողների գեղարվեստական շարադրանքի սկզբունքներից էին հեղինակի ապամանձնավորումը վեպում, «թաքնված տեսախցիկի» տեխնիկայի կիրառումը, հերոսների ընդգծված անկախությունը հեղինակի կամքից, իսպանական իրականության արձանագրային վերարտադրումը:

- «Թախիծ դրախտում» ստեղծագործությունը, չնայած իր ողբերգականությանը, թերևս ամենաքնարականն է «օբյեկտիվ արձակի» գործերից: Գրողն այստեղ քայլ առ քայլ բերում է ընթերցողին այն եզրահանգման, որ այդ կեղծ ու եսամոլ աշխարհում տեղ չկա Աբելին, այդ է պատճառը, որ տղան այդչափ հեշտ տրվում է մահին: Արդեն այս վաղ գործում Գոյթիստլոն դիմում է այն հնարքին, որի վրա կկառուցվեն 1960-70-ականների նրա բոլոր վեպերը. հիմնվելով ընթերցողի գիտակցության մեջ քարացած աստվածաշնչյան կամ միֆական գաղափարների վրա, նա լրացնում է դրանք նոր բովանդակությամբ, որոշ չափով տեղաշարժելով ընդունված շրջանակները: Այսպես, «Դրախտ» կալվածքը բնավ երջանիկ ու անհոգ կյանքի կենտրոն չէ, քանի որ շուրջ բոլորը տիրում է պատերազմի քաոսը: Իսկ Կայենի և Աբելի թեման՝ «երկու Իսպանիաների» դիմակայության խորհրդանիշն է, որը եղբայրասպան քաղաքացիական պատերազմի այդ ժամանակաշրջանում ձեռք է բերում կոնկրետ սոցիալ-պատմական բովանդակություն: Վեպն ավարտելուց հետո, քննադատական հայացքով

վերանայելով այն, Գոյթիսուլոն եզրակացնում է, որ «օբյեկտիվ արձակի» շրջանակներն այլևս նեղ են իր համար:

- «Հատուկ նշաններ» վեպում հիմնական գաղափարական ուղղվածությունը՝ ֆաշիզմի ապամիֆականացումն է: Վեպի հերոսի ներքին մենախոսությունների միջոցով Գոյթիսուլոն ցույց է տալիս, որ իր սերունդը հասցրեց ծերանալ, այդպես էլ չապրելով երիտասարդություն: Այդ միտքը պատկերելու համար հեղինակը որոնում է գեղարվեստական նոր լեզու, որը համարժեքորեն կարտացոլեր փոփոխված իսպանական իրականությունը: Սյուժեի ուղղաձիգ կառուցվածքին փոխարինում է մի շարադրանք, երբ անցյալը միախառնվում է ներկային, և հերոսի ներքին երկխոսություններն իրենց էմոցիոնալ լարվածությամբ հաճախ խախտում են նրա մտքերի ընթացքը: Փաստերի անկողմնակալ արձանագրումը փոխարինվում է տեսանկյունների բազմազանությամբ: Փորձ է արված նաև ցույց տալ այն առանցքային դերը, որ խաղում է «Հատուկ նշաններ» վեպը գրողի՝ «օբյեկտիվ արձակից» դեպի «փորձարարական վեպ» անցման գործում. այստեղ առավել, քան Գոյթիսուլոյի որևէ այլ ստեղծագործության մեջ, ակնհայտ է այդ երկու ոճական սկզբունքների համադրությունը: Դրա հետ միասին մերժվում են այն գեղարվեստական հայեցակարգերը, որոնք դրված են դասական հերոսի կերպարակերտման հիմքում:

- Տարբեր ժամանակներում գրված վեպերի համեմատական վերլուծությունը ցույց է տալիս, որ Գոյթիսուլոյի դրանց հերոսները շատ ընդհանրություններ ունեն. Ալվարո Մենդիլյան «Հատուկ նշաններ», անանուն պատմող հերոսը «Կոմս դոն Խուլիանի հատուցումը» և Խուանը՝ «Հողազուրկ Խուանը» վեպերում՝ միևնույն մարդու՝ իսպանական մտավորականի, տարբեր կերպարանքներն են, ում ճակատագրի վրա մոայլ ստվերի պես իջավ քաղաքացիական պատերազմը: Այս հերոսներից յուրաքանչյուրը՝ գրողի «երկրորդ ես»-ն է: Գրողի ներքին հոգևոր էվոլյուցիան արտացոլում է առաջադեմ իսպանական մտավորականության ուղին՝ լի տառապանքներով, սխալներով և որոնումներով: Այս առումով առավել աչքի է ընկնում «Կոմս դոն Խուլիանի հատուցումը» վեպը, որը կարելի է անվանել հեղինակի «ամենաիսպանական» ստեղծագործությունը. այն ամբողջապես հյուսված է նյութից, որի հիմքում իսպանական դասական գրականությունն է:

«Կոմս դոն Խուլիանի հատուցումը» ստեղծագործության հիմնական թիրախն՝ այն գոեհկացված բովանդակությունն է, որը ֆրանկիզմը փորձում էր հաղորդել «հայրենիք» հասկացությանը: Գոյթիստըն հեգնում է միջը Իսպանիայի՝ առանձնահատուկ պատմական առաքելության և դերի մասին Արևմտյան Եվրոպայի երկրների հանդեպ: Այդ հեգնանքը ավելի «կերպարավոր» դարձնելու համար նա անգամ ստեղծում է մարդու մի նոր տիպ՝ «հոմո իսպանիկուս», որն այս վեպում և հեղինակի համանուն էսսեում օժտված է այն բոլոր հատկանիշներով, որոնք ընդգծում են նրա «բացառիկությունը»:

- «Կոմս դոն Խուլիանի հատուցումը» վեպի տեքստը հագեցած է իրույթներով, անուններով, ակնարներով, որոնք հասկանալի են միայն հեղինակի հայրենակիցներին: Մշտական տեղաշարժերը ժամանակային հարթությունում, հերոսների համակարգում, խաղը դերանունների հետ, անսովոր շարահյուսությունը, խորհրդանիշների առատությունը՝ այս ամենը էլ ավելի է դժվարացնում նյութի ընկալումը: Վեպն ասես ենթադրում է դրա ընթերցման և ընկալման մի քանի մակարդակ՝ կախված ընթերցողի իմացական պաշարից և հեղինակի գեղարվեստական աշխարհի ներթափանցելու նրա պատրաստակամությունից: Գոյթիստըն աշխատում է գործի դնել խորհրդանիշի իմաստների ամբողջ գունապնակը: Այսպես, օձը հանդես է գալիս մի տեղ որպես չարիքի, դավաճանության խորհրդանիշ, մեկ այլ տեղ՝ ինչպես ընդունված է հուդաիզմում, որպես ապաշխարության, մաքրման խորհրդանիշ:

Վեպում Գոյթիստըն կարևորում է լեզուն ոչ որպես արտաքին աշխարհի արտացոլման միջոց, այլ որպես ինքնաբավ արժեք, որն ապրում է իր սեփական օրենքներով: Այս վեպից սկսած հեղինակն իր առջև նպատակ է դնում «ազատագրել» լեզուն, մաքրել այն ընդունված բանաձևերից ու կարծրատիպերից, հրաժարվել ընդունված գրական նորմերից ու շարահյուսությունից, մշտապես վերաիմաստավորել բառերի նշանակությունն, օգտագործելով դրանց իմաստային դաշտի ողջ հարստությունը:

- «Հողագուրկ Խուանը» վեպը տարբերվում է նախորդից նրանով, որ հիմնականում պահպանելով գեղարվեստական սկզբունքները, դրանց իրականացման գործում Գոյթիստըն ևս մեկ քայլ է անում ավանդական ձևերից հրաժարվելու ուղղությամբ: Վեպում այնքան շատ տեղ է հատկացված ստեղծագործելու թեմային, որ այն երբեմն

ընկալվում է որպես հեղինակի գեղագիտական հավատամք: Իր առջև դրված խնդիրների թվին Գոյթիսուլոն ավելացրեց ևս մեկը. դուրս մղել վիպական հյուսվածքից թատերականության վերջին «մնացուկները», վերափոխել դրանք՝ գործողություններից զերծ խոսքային հոսանքի: Գրողը ձգտում է վերացնել ընդունված պատկերացումը վիպական գործող անձի՝ կենդանի էակի մասին: Հենց այս պատճառով էլ վեպի կենտրոնական դերակատարումը ոչ թե գործող անձին է վերապահված, այլ նրա անհատական գիտակցությունը: Ի տարբերություն նախորդ վեպի՝ այն արդեն չի սահմանափակվում մեկ անձի կամ մեկ երկրի հետ նույնացմամբ: «Հողագուրկ Խուանը» Գոյթիսուլոյի համար հայրենիքի թեմայի յուրօրինակ ավարտն է:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

ԳՐԱԿԱՆ ՏԵՔՍՏԵՐ

1. **Alfonso Grosso**, La Zanja, Destino, Barcelona, 1961, p. 230.
2. **Antonio Machado**, Cartas de Antonio Machado a Miguel de Unamuno, Monegros, México, 1957, p. 114.
3. **Antonio Machado**, Los complementarios, Losada, Buenos Aires, 1957, p. 248.
4. **Antonio Machado**, Obras completas, Biblioteca Nueva, Madrid, 1978, p. 1279.
5. **Camilo José Cela**, Obras Completas, Tomo 1, Destino, Barcelona, 1962, p. 604.
6. **Carmen Laforet**, La insolación, Planeta, Barcelona, 1963, p. 368.
7. **Carmen Laforet**, La mujer nueva, Destino, Barcelona, 2004, p. 336.
8. **Carmen Laforet**, Nada, Destino, Barcelona, 1957, p. 301.
9. **Darío Fernández-Flórez**, Lola, espejo oscuro, Plenitud, Madrid, 1951, p. 405.
10. **Emilia Pardo Bazan**, Obras completas: Estudio preliminar, notas y prólogos de Federico Carlos Saínz de Robles, Aguilar, Madrid, 1973, T. 2, p. 1732.
11. **Jesús Torbado**, Jóvenes a la intemperie, Plaza & Janés, Madrid, 1971, p. 242.
12. **José María Gironella**, Un millón de muertos, Planeta, Barcelona 1961, p. 819.
13. **Juan Marsé**, La oscura historia de la prima Montse, Seix Barral, Barcelona, 1970, p. 348.
14. **Juan García Hortelano**, Tormenta de verano, Seix Barral, Barcelona, 1962, p. 323.
15. **Juan Goytisolo**, Campos de Nijar, Seix Barral, Barcelona, 1960, p. 140.
16. **Juan Goytisolo**, Chanca, Librería española, Paris, 1962, p. 186.
17. **Juan Goytisolo**, Coto vedado, Seix Barral, Barcelona, 1985, p. 277.
18. **Juan Goytisolo**, Disidencias, Seix Barral, Barcelona, 1978, p. 346.
19. **Juan Goytisolo**, Duelo en el paraíso, Destino, Barcelona, 1960, p. 294.
20. **Juan Goytisolo**, El circo, Destino, Barcelona, 1957, p. 246.
21. **Juan Goytisolo**, El Furgón de cola, Ruedo Ibérico, Paris, 1967, p. 204.
22. **Juan Goytisolo**, En Los reinos de taifa, Seix Barral, Barcelona, 1986, p 309.
23. **Juan Goytisolo**, España y Los Españoles, Lumen, Barcelona, 1979, p. 214.
24. **Juan Goytisolo**, Fiestas, Emecé Editores, Buenos Aires, 1958, p.224.
25. **Juan Goytisolo**, Juegos de manos, Destino, Barcelona, 1954, p. 273.
26. **Juan Goytisolo**, Juan sin tierra, Seix Barral, Barcelona, 1975, p. 321.
27. **Juan Goytisolo**, La isla, Seix Barral, Barcelona, 1961, p. 171.
28. **Juan Goytisolo**, La resaca, Club del libro español, Paris, 1958, p. 273.

29. **Juan Goytisolo**, Libertad, Libertad, Libertad, Anagrama, Barcelona, 1978, p.156.
30. **Juan Goytisolo**, Problemas de la novela, Seix Barral, Barcelona, 1959, p. 141.
31. **Juan Goytisolo**, Reivindicación del conde don Julián, Seix Barral, Barcelona, 1976, p. 242.
32. **Juan Goytisolo**, Señas de identidad, Alianza Editorial, España, 2007, p. 440.
33. **Luis Goytisolo**, Las mismas palabras, Seix Barral, Barcelona, 1962, p. 357.
34. **Luis Romero**, Tres días de julio, Ariel, Barcelona, 1967, p. 640.
35. **Manuel García Blanco**, En torno a Unamuno, Taurus, Madrid, 1965, p. 625.
36. **Manuel García-Viñó**, Novela española actual, Guadarrama, Madrid, 1967, p. 224.
37. **Miguel de Unamuno**, Ensayos, tomo 2. Aguilar, Madrid, 1951, p. 1240.
38. **Miguel de Unamuno**, Obras completas, tomo V, Afrodisio Aguado, Madrid, 1958, p. 1229.
39. **Miguel de Unamuno**, Pirandello y yo, obras Completas, Tomo X, Aguado, Madrid, 1958, p. 1104.
40. **Miguel de Unamuno**, La agonía del cristianismo - Mi religión y otros ensayos breves, Plenitud, Madrid, 1967, p. 302.
41. **Manuel de Pedrolo**, Anónimo, Plaza y Jánés, Barcelona, 1984, p. 348.
42. **Ricardo Fernández de la Reguera**, Cuerpo a tierra, Garbo, Barcelona, 1954, p. 309.

ԳՐԱՔՆՆԱԴԻՏԱԿԱՆ, ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

43. **Agustín Del Rio Cisneros**, Pensamiento político de Franco. Antología, Serv. Informativo español, Madrid, 1964, p. 518.
44. **Antonio Ramos Oliveira**, Politics, Economics and Men of Modern Spain 1808-1946, Victor Gollancz, London, 1946, p. 720.
45. **Camilo José Cela**, Dos tendencias de la nueva literatura española, Papeles de Son Armadans, Tomo XXVII, Num. LXXIX (octubre), Palma de Mallorca, Madrid, 1962, año VII, p. 112.
46. **Camilo José Cela**, El intelectual y la acción, Papeles de Son Armadans, Palma de Mallorca, Madrid, enero de 1967, N 130, p. 120.
47. **Carta de 339 sacerdotes vascos a sus obispos**, Boletín de información, año V, junio-julio de 1960, Mexico, p. 38.
48. **Claudio Guillén Cahen**, José María Castellet y la crítica literaria, Ínsula, N 167, octubre de 1960, p. 98.
49. **Díaz-Plaja Guillermo**, Historia de la literatura española, La Espiga, Barcelona, 1952, Volumen II, p. 216.
50. **Emir Rodríguez Monegal**, El arte de narrar, Caracas, Monte Avila, 1977, p. 311.
51. **Emir Rodríguez Monegal**, J. Goytisolo- Destrucción de la España sagrada: Diálogo con Juan Goytisolo, Mundo Nuevo, 1967, Junio, N12, p. 100.
52. **Eugenio García de Nora**, La novela española contemporánea, T. II, Gredos, Madrid, 1962, p. 514.
53. **Esparabé de Arteaga Enrique**, Los partidos políticos en España y sus jefes en la época contemporánea (1868-1950), Reus, Madrid, 1951, p. 345.
54. **Federico Carlos Sainz de Robles**, El espíritu y la letra: cien años de la literatura española. 1860-1960, Madrid, 1966, p. 260.
55. **Francisco Franco**, Discursos y Mensajes del Estado 1951-1954, Rustica, Madrid, 1955, p. 572.
56. **Francisco Olmos García**, La novela y los novelistas españoles de hoy, Cuadernos americanos, Mexico, 4, (julio-agosto) 1963, p. 295.
57. **Gaspar Gómez de La Serna**, España en sus episodios nacionales, Ediciones del Movimiento, Madrid, 1954, p. 337.
58. **Gabriel de Armas Unamuno**, ¿Guía o símbolo?, Sucesores de Ribadeneyra, Madrid, 1959, p. 210.
59. **Gil-Robles José María**, No Fue posible la paz, Ediciones Ariel, Barcelona, 1968, p 851.

- 60. Gonzalo Torrente Ballester**, Panorama de la literatura española contemporánea II, Guadarrama, Madrid, 1962, p. 600.
- 61. Guillermo de Torre**, Los puntos sobre algunas “ies” novelísticas, Ínsula, mayo de 1959, p. 115.
- 62. Hidalgo de Cisneros Ignacio**, Cambio de rumbo Segunda parte, Col Ebro, Bucarest, 1964, p. 262.
- 63. Hugh Thomas**, La guerra civil española, Ruedo Ibérico, Paris, 1961, p. 579.
- 64. Jacques Georgel**, Le Franquisme: Histoire et Bilan (1939-1969), Seuil, Paris, 1970, p. 399.
- 65. José Antonio**, Primo de Rivera Textos inéditos y epistolario, Ediciones del Movimiento, Madrid, 1956, p. 591.
- 66. José Aumente**, Análisis de la actitud reaccionaria, Índice de artes y Letras, N 145 enero de 1961, p. 317.
- 67. José Corrales Egea**, Los escritores y la guerra de España, Libros de monte Avila, Barcelona, 1977, p. 378.
- 68. José García López**, Historia de la literatura española, Vicens-Vives, Barcelona, 1962, p. 708.
- 69. José María Pemán**, Comentarios a mil imágenes de la guerra civil española, A.H.R., Barcelona, 1967, p. 627.
- 70. José María Castellet**, De La objetividad al objeto, Papeles de Son Armadans, Palma de Mallorca, Madrid, 1957, Tomo V, N XV (junio), p. 352.
- 71. José María Castellet**, Introducción a la lectura de Reivindicación del conde Julián de J.Goytisolo, Revista de la cultura de occidente, 1970, número 128, p. 219.
- 72. José María Castellet**, La novela española quince años después, Cuadernos del congreso por libertad de la cultura. N 33, 1958, p. 116.
- 73. José María Castellet**, Tiempo de destrucción para la literatura española, Imagen, N 28, julio de 1968, p. 126.
- 74. José María Castellet**, Veinte años de poesía española, Seix Barral, Barcelona, 1960, p. 420.
- 75. José María Montes**, La guerra española en la creación literaria (ensayo bibliográfico), Universidad de Madrid, Madrid, 1970, p. 191.
- 76. José Ortega y Gasset**, La rebelión de las masas, Ediciones Orbis, Barcelona, 1983, p. 206.
- 77. José Ortega y Gasset**, El hombre y la gente, Revista de Occidente Madrid, 1957, p. 318.
- 78. José Luis S. Ponce de León**, La novela de la guerra civil y el modelo Tolstoi, Insula, junio de 1970, N 283, p. 112.
- 79. José Luis S. Ponce de León**, Novela española de la guerra civil, Ínsula, Madrid, 1971, p. 210.
- 80. José Pla**, Historia de la Segunda República Española, Barcelona, 1940, Tomo I, p. 253.

81. **Juan Goytisolo**, Para una Literatura nacional popular, Ínsula, Madrid, enero de 1959, N 146, p. 139.
82. **Juan Goytisolo**, Sin permiso de la censura, Ibérica, New York, enero de 1964, volumen 12, p. 16.
83. **Julio Ortega**, Taller de la escritura, Siglo XXI, México, 2000, p. 440.
84. **José Pemartin**, Acción española. Antología, Tomo XVIII, N 89, Aldecoa, Burgos, 1937, p. 378.
85. **Manuel Azaña**, Una política (1930-1932), Espasa-Calpe, Bilbao, 1932 p. 702.
86. **Manuel Aznar**, Historia militar de la guerra de España, Ediciones IDEA, Madrid, 1940, p. 890.
87. **Manuel Vásquez Montalbán**, Crónica sentimental de España, Espasa-Calpe, Madrid, 1986, p. 201.
88. **Mateo Arrazola**, La sociología de la razón vital, "Nuestras ideas", Redacción-Administración: 45, rué S. Denayer. Bruselas - Bélgica, 1959, mayo, N 6, p. 83.
89. **Miguel de Amando**, Un Futurible para España, Dopesa, Barcelona, 1969, p. 352.
90. **Miguel de Unamuno**, Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos, Losada, Argentina, 1966, p. 286.
91. **Miguel Veyrat**, Hablando de España en voz alta, Nuevo diario, Madrid, 1971, p. 422.
92. **Pablo Gil Casado**, La novela social española (1942-1968), Seix Barral, Barcelona, 1968, p. 335.
93. **Pablo Neruda**, Boletín de Información del Partido Comunista de España, 1962, N3, p.73.
94. **Pierra Vilar**, La guerra de 1936 en la historia contemporánea de España, Realidad, 1968, N16, Febrero-marzo, p. 136.
95. **Ramiro De Maeztu**, Don Quijote o el amor, Anaya, Salamanca, 1964, p. 108.
96. **Rafael Calvo Serer**, Política de integración, Rialp, Madrid, 1955, p. 226.
97. **Recopilados con autorización de Primo de Rivera M. y Orbaneja**, Dos años de Directorio Militar, Manifiestos, Disposiciones oficiales, cartas, discursos, ordenes generales al ejército, etc., etc., Renacimiento, Madrid, 1926, p. 1036.
98. **Ана Мария Матуте**, Гражданская война и писатели Моего поколения, Иностранная литература, 1966, N 9, с. 288.
99. **Елеазър Моисеевич Мелетинский**, Мифологический словарь, Советская Энциклопедия, Москва, 1990, 672 с.
100. **Захарий Исаакович Плавскин**, Испанская литература XIX-XX веков, Высшая школа, Москва, 1982, 252 с.

101. **Инна Артуровна Тертерян**, Современный испанский роман (1939-1969), Художественная литература, Москва, 1972, 367 с.
102. **Инна Тертеян**, Испанский роман сегодня, Иностранная литература, 1964, N 8, с. 288.
103. **Григорий Абрамович Деборин**, История Великой Отечественной Войны 1941-1945гг., Т 1, Воениздат, Москва, 1960, 600 с.
104. **Хосе Гарсия**, Испания XX века, Мысль, Москва, 1967, 486 с.
105. **Юрий Петрович Уваров**, Современный испанский роман, Высшая школа, Москва, 1968, 92 с.
106. **Աստուածաշունչ, մատենանիսն և նոր կտակարանների**, UBS Stuttgart, 1989-30M-063, Ելք 21-22, էջ 1424:
107. **Հոմերոս**, Ողիսական, ԵՊՀ հրատարակչություն, Երևան, 1988, էջ 415:
108. **Վիլյամ Գոլդինգ**, Ճանճերի տերը, Խորհրդային գրող, Երևան, 1990, էջ 378:

ԷԼԵԿՏՐՈՆԱՅԻՆ ԿԱՅՔԵՐ

109. <http://www.bne.es/webdocs/Prensa/Noticias/2014/1124-biografia-de-juan-goitisol.pdf>
110. <http://www.britannica.com/biography/Juan-Goytisol>
111. <http://www.informador.com.mx/4702/juan-goitisol>
112. http://elpais.com/autor/juan_goytisol_/a/18
113. http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/22/TH_22_002_150_0.pdf