

ԶՐՈՅՑ ՀՐԱՅՐ ԱՆՄԱՀՈՒՆԻԻ ՀԵՏ

Մարկ Նշանեան. - Սիրելի Հրայր, քեզի հետ ծանոթութիւնս սկսած է քանի մը տարի առաջ, Վահէ Օշականի անունին կապուած պարագաներու բերմամբ: Դուն էիր Լոս Անճելըս կայացած Վահէի յոբելեանին ընթացքին ցոյց տրուած ժապաւենին հեղինակը (որուն ես ալ իմ բաժինս բերած էի որպէս մեկնաբան): Դուն ես նաեւ նոյն Վահէ Օշականի մէկ երկարաշունչ քերթուածին՝ «Դէպի Կեանք»ին հիման վրայ պատրաստուած ֆիլմին հեղինակը (Յովհաննէս Սալիպեանի աշխատակցութեամբ եւ Վահէ Օշականի ձայնով արձանագրուած լսողական ժապաւենով): Հայկական աշխարհէն ներս կը ներկայանայիր այն ատեն (եւ հիմա՝ նոյնպէս) որպէս նորարար ֆիլմարտադրող, մինչեւ իսկ ծայրագոյն նորարարութիւն մը մարմնացնող անձնաւորութիւն: Ատկէ ետք առիթը ունեցայ քու գեղարուեստական աշխատանքիդ ծանօթանալու աւելի լայն կերպով ու այս անգամ փափաքը արթնցաւ մէջս այդ աշխատանքին շուրջ հարցազրոյց մը վարելու հետդ: Ամբողջ հարցը այն է, որ դուն շեշտօրէն ուղղուած ես դէպի այսպէս կոչուած «փորձառական» արուեստ մը (թէեւ այս անուանակոչումին ես անձամբ կասկածանքով կը մօտենամ, պատճառները թերեւս բացայայտ դառնան մեր խօսակցութեան ընթացքին), եւ յստակ է որ այդպիսի արուեստ նը կը պահանջէ իրայատուկ շրջավայր մը, մասնագիտացած շրջանակ մը: Բոլոր այդ տուեալները բացակայ են հայ (առնուազն՝ Սփիւռքի հայ) իրականութենէն ներս: Այս իրողութիւնն է, որ զիս մղեց ներկայ խօսակցութեան ձեռնարկելու: Նորարար արուեստը, որ (ինչպէս քու պարագայիդ) կը գործածէ զանազան միջոցներ, կերպեր ու տրամադրիչներ, պէտք ունի անշուշտ տեւական բացատրութեան: Ո՛չ անպայման ընդունելի դառնալու համար լայն հասարակութեան: Այլ պարզապէս՝ գոյանալու համար որպէս արուեստ: «Բացատրութիւն» բառը թերեւս սխալ էր հոս: Նորարար արուեստը իրականութեան մէջ բացատրութեան չի կարօտիր: Ինչ որ կ'ընէ, իմ կարծիքով (բայց իմ կարծիքս կրնայ սխալ կամ սահմանափակ ըլլալ), խնդրոյ առարկայ դարձնել է պատկերին - կերպարին - օրինավիճակը, եւ ուրեմն ամբողջութեամբ խանգարել պատկերաւոր կամ կերպընկալ արուեստներու աւանդական (նաեւ արդի) գործարկումը, անոր հրաշալի «ինքնիշխանութիւն»ը (որ ծնունդ առած է եւ իր տեսաբանները գտած է ԺԸ. դարու վերջին տասնամիակէն սկսեալ): Եւ

ինչ որ ալ ըլլայ՝ յստակ է, որ մեր խօսակցութիւնն ալ մաս կը կազմէ կերպընկալ արուեստի խանգարման գործողութեան, որուն ընդմէջէն միայն կը գոյանայ նորարարը: Գոնէ ես այդպէս կը հասկնամ մեր խօսակցութիւնը: Պիտի սկսիմ նախ քու արուեստագէտի պատրաստութեան անդրադարձող հարցումներով, որպէսզի ետքը հետզհետէ կարենանք միասնաբար մօտենալ պատկերի արդի եւ գերարդի օրինավիճակին յարուցած բազմաթիւ հարցերուն: Ուրեմն սիրելի Հրայր Անմահունի, կը հրաւիրեմ քեզ քանի մը նախադասութեամբ՝ քու գեղարուեստական աշկերտումի տարիներուդ մասին խօսելու:

Հրայր Անմահունի.– Տարի մը Պէյրութի Հայկազեան Քոլեճը ուսողական բնագիտութեան շուրջ տատամսելէ ետք՝ դիմեցի ԱԼՊԱին, Académie Libanaise Des Beaux Arts–ին եւ ընդունուեցայ: Նպատակս լուսանկարչութիւն եւ ֆիլմ ուսանիլ էր եւ Լիբանանի մէջ այդ նիւթերուն շուրջ ուսումի հետեւելու միակ հնարաւորութիւնը ԱԼՊԱի publicité-ի բաժինն էր, ուր սակայն Ֆրանսական ակադեմական սովորութիւններուն համաձայն՝ պէտք է երկու նախապատրաստական տարիներ ամբողջացնէի: Ինչ որ ինքնին գերիրապաշտ կացութիւն մըն էր, նկատի առնելով երկրին քաղաքական անկայունութիւնն ու անել վիճակը, յարատեւ վտանգները եւ տարբեր տեսակի «էրիկմարդութիւն» ծախող ընկերային կեցուածքները: Այդ պայմաններուն մէջ՝ գոյներու ներդաշնակութիւնը, յօրինումի տարբեր երեւոյթները կամ գեղագիտութեան տեսութիւնները պիտի քննարկէի: Երկու ու կէս տարի դիմանալէ ետք՝ Մարալն ու ես փոխադրուեցանք Միացեալ Նահանգներ, Սան Ֆրանսիսքօ, ու մնացինք հոս, չիյնալով (ինչպէս կը խորհէինք այն ատեն եւ կը խորհինք հիմա) Լոս Անճելըսի ծուղակը: Մօտ երկու տարի հաստատուելու եւ ապրուստի ետեւէ վազվզելու տրամադրուած պարտադիր շրջանէ մը ետք, սկսայ յաճախել San Francisco Art Institute–ը, որմէ ստացայ Մագիստրոսի (MFA)¹ տիտղոսը: Art Institute–ի ամենամեծ առաւելութիւններէն մէկը այն է, որ կ’աշխատիս, եւ կարգ մը պարագաներու կ’աշխատակցիս արհեստավարժ

¹ (Wikipedia) The Master of Fine Arts differs from the [Master of Arts](#) in that the MFA, while still an academic program, centers on professional artistic practice in the particular field, whereas programs leading to the MA usually center on the scholarly, academic, or critical study of the field. Additionally, in the United States, an MFA is typically recognized as a terminal degree for practitioners of visual art, design, dance, photography, theatre, film/video, new media, and creative writing—meaning that it is considered the highest degree in its field, qualifying an individual to become a professor at the university level in these disciplines.

արուեստագետներու կամ քննադատներու հետ, որոնք բոլորն ալ իրենց շրջամիջոցներուն՝ «միտիըմներ»ուն մէջ կը վայելէն տեղական, ազգային կամ միջազգային համբաւ, անշուշտ տարբեր մակարդակներու: Կառոյցը բաւական ազատ է եւ դիրութեամբ կարելի է նաւարկել մէկ միտիըմէն միւսը: Որքան որ գիտեմ, հիմա այլեւս մասնագիտութիւն մը ընտրելու ստիպողութիւն չկայ, ինչ որ պարագան չէր տակաւին իմ շրջանիս: Ուսուցիչներու կողքին են աշակերտները: Երբ նոր սկսայ յաճախել, դպրոցին երկարամեայ քաղաքականութիւնն էր որեւէ երկրորդականէ աւարտած աշակերտ անմիջապէս չընդունիլ: Կը նախընտրէին կա՛մ ուրիշ ճիւղի մը հետեւած, կա՛մ արդէն իսկ կեանքի ասպարէզ նետուած անձեր, այնպէս որ լուրջ եւ հասուն աշակերտական մարմին մը կար: Ետքը սակայն, նիւթական պայմաններու ճնշումին տակ, ստիպուեցան այդ սկզբունքները խախտել կամ փոխել: Հոս անպայման պէտք է նշեմ, որ ստեղծագործութեան հետ առաջին կապս դպրոցական կառոյցէ ներս եղած է գրականութեան միջոցով, երբ Գրիգոր Շահինեան շարադրութեան նիւթերն ու յանձնելու թուականները մեզի կը վստահէր (անշուշտ քանակը վերապահելով ինքն իրեն, տարին տասը հատ): Այդ ազատութիւնը թէ՛ փրկութիւն էր, թէ՛ ալ պատասխանատուութիւն: Վերադառնալով Սան Ֆրանսիսքոյի մագիստրոսական ծրագրին, պէտք է նաեւ ըսեմ, որ չափազանց հետաքրքրական էր, որովհետեւ հոն հաւաքուած էին աշխարհի բոլոր կողմերէն եկած ուսանողներ եւ այցելու դասախօս-արուեստագետներ:

Մ.- Իսկ «աւարտաճառ»ին առարկա՞ն:

Հ.- Ծրագիրը դասական իմաստով աւարտաճառ մը չէր պահանջեր, այսինքն ոչինչ գրաւոր, ո՛չ մէկ մասնագիտացած ուսումնասիրութիւն: Կիսամեայ մը մեր ընտրած ուսուցիչին հետ աշխատելէ ետք, վերջին գործ մը պէտք է ներկայացնէինք ու պաշտպանէինք: Հաւանաբար ամբողջ post graduate ծրագրի ընթացքին՝ մէկ պատկեր կամ սահիկ ֆիլմ չեմ նկարած: Տեսերիզ գործածած եմ, սակայն հետաքրքրութիւններս աւելի՝ ֆիլմի էութեան ու կառոյցին կ'երթային, կամ որպէս միջոց անոր ստեղծած նոր բառապաշարի օգտագործումին: Ֆիլմերը որոնք պատմութիւն կը պատմեն կամ դերասանութեան մը վաւերագրութիւնն են՝ այդ հնարաւորութիւններուն մէկ չնչին բաժինը կը կազմեն միայն, թէկուզ ամենէն ժողովրդականը: Իսկ վաւերագրականը պատկերային կամ ժամանակային «շրջանակ»էն դուրս մնացածը կը հարցադրէ, աւելի՛ քան

տեսածդ: Ֆիլմը նախ եւ առաջ լոյս ու շարժում արձանագրող ու վերարտադրող միջոց մըն է, որուն վրայ ձայն աւելցնելու փափաքը վստահ եմ՝ անգսպելի եղած է, բնականութեան մը խաբկանքը ամբողջացնելու նպատակով, եւ հետեւաբար անհրաժեշտ չէ ֆիլմի էութեան: Այնպէս որ ֆիլմը ինքնաբերաբար դիւցազներգութեան յենակէտը չէ, support-ը չէ: Անգամ մը որ ձերբազատես ինքզինքդ այդ սահմանափակումէն՝ ամբողջ նոր աշխարհ մը կը բացուի դիմացդ, որ անպայման *synchronosé* չէ, այն իմաստով որ անոր տուեալները կրնան մնալ իրարու անյարիր:

«Աւարտաճառ»իս ժամանակ հետաքրքրուած էի հեռատեսիլէն արձակուած գոյնով ու լոյսով, պատկերը իր «իմաստ»էն բաժնելու գործողութեամբ, որուն հետեւանքը այն պիտի ըլլար՝ որ պիտի վերածուէր իր արձակած գոյնին ու լոյսին, իրմէ պիտի վերանային մշակոյթի եւ յիշողութեան հետ կապ ունեցող եզրերը, բան մը որ շատ դիւրին պիտի ըլլար եթէ պարզապէս վերացական պատկերներով աշխատէի: Միջանկեալ ըսեմ որ, որ «վերացական» բառը ուղղութիւն կողմնորոշում կ'ենթադրէ հայերէնով (կարծես բարձրացում արտայայտէր), մինչ այդ *abstract*-ը այդպիսի աստիճանաւորում չունի: Եւ ամէն պարագայի՝ վերացական արուեստն ալ մշակութային իմաստի մը, կանոնի մը կամ *code*-ի մը մաս կը կազմէ (նոյնիսկ եթէ սովորաբար բոլորովին սխալ մեկնաբանուած է. իմ կարծիքով՝ բումն վերացականը այն արուեստն է, որ բան մը կը ներկայացնէ, մինչդեռ վերացական ըսուածը ինքզինքն է լոկ, առանց բան մը ներկայացնելու եւ ուրեմն ա՛ն է բուն իրապաշտը. է՛ ինչ որ է, առանց ըլլալու ուրիշ բանի մը միջոցաւ): Ուրեմն այդ ալ խափանել պէտք էր: Այդ գործին համար կատարած նկարահանումս տեղի ունեցաւ ամբողջութեամբ Սան Անդրէաս *faute*-ի (երկրաշարժային ծերպի) երկայնքին: Ինքնին չափազանց հրապուրիչ տեսարաններով լեցուն հովիտ մըն է Սան Անդրէասը, Սան Ֆրանսիսքոյի հարաւը, որ նաեւ քաղաքին ջուրի շտեմարանն է: Անոր յատակին կը գտնուի երկրաշարժի խզման կեդրոնը, այն մէկը որ կը սպառնայ Գալիֆորնիան քանդել: Կեանքի եւ մահուան աղբիւրն է, որպէս էութիւն եւ փոխաբերութիւն: Գործին սարքաւորումը կը բաղկանայ կռնակ կռնակի դրուած երկու հեռատեսիլի գործիքներէ, որոնցմէ բխող լոյսը կը ճառագայթէ դէպի դիմացը կախուած ու իւղաներկով ներկուած վերացականի (դասական ըմբռնումով՝ վերացականի) եւ հովուերգականի միջեւ տատանող

տեսարաններ: Իսկ ձայնը, որ որեւէ ձեւով չէ փոփոխուած խմբագրումի ատեն, բաժնուած է հեռատեսիլներէն եւ կու գայ իւղանկարներուն ետեւը զետեղուած բարձրախօսներէ, բայց կողմերու փոխանակումով. այսինքն՝ առաջինին ձայնը երկրորդին լուսաւորած իւղաներկէն կը լսուի, եւ փոխադարձաբար: Այս տրաման, փոխանակ վաւերագրելու պատահածը, կը վաւերագրէ անխուսափելի պատահելիքը: Այդ օրերուն շատ հետաքրքրուած էի 1800 թուականներու ամերիկեան արուեստով, մանաւանդ luminists կոչուած խմբակով, եւ օրինակ՝ Albert Bierstadt-ի ու Frederick Church-ի պաստառներով, որոնք գրեթէ տակաւին «կոյս» աշխարհամասի մը տեսարաններն ու բնութեան ուժը կը ներկայացնէին: Վտանգին անդրադարձող բաղդատականի մը լռելեայն առաջարկն էր, երբ տակաւին չէի համարձակեր ուղղակի Լիբանանի վայրագութեան նիւթը արուեստի ոլորտին բերելու, ո՛չ ալ պտրաստ էի ընելու:

Իսկ միեւնոյն շրջանին պատկանող ահա՛ գործ մը եւս: Պատէն կախուած սպիտակ սաւաններու ետին գրութիւններ կան, որոնք կը յայտնուին երբ դիմացը դրուած հովահարը աշխատի: Հում նիւթերու ընտրութիւնը կարելոր է, օրինակ ետին պահուած Ironclad բառը, որ հովին դիմաց պէտք է դիմանայ, բայց որ ինքնին գրուած է ցցուն գամերու վրայ կապուած կակուղ թելով: Հովին ներկայութիւնը, ձայնը, ու վերջապէս ճերմակ սաւանը կը թելադրեն առագաստ մը, առագաստի գիշերը, բրտութիւն ու սեռականութիւն, մարմիններ փաթթելու ծառայող պատանքը թէ շղարշը: Ironclad-ները ամերիկեան քաղաքացիական պատերազմի օրերուն՝ առաջին մետաղեայ մարտանաւերն էին:

Ի միջի այլոց՝ այս գործը խորհրդածութիւն մըն էր ժամանակի ընթացումին շուրջ, այս պարագային՝ հովահարին շարժումէն կախեալ ընթացքի մը եւ անոր հետ կապուած՝ տուեալներ յայտնաբերելու կամ քողազերծելու գործողութեան: Ֆիլմ ըսուածը եւ time based medium-ները ուրիշ բան չեն, եթէ ոչ իրենց կարգին՝ ժամանակի օգտագործումը որպէս հում տուեալ: Այդ ժամանակային եզրը երեւան բերելու հարցը կար նաեւ աշխատանքին մէջ: Ի դէպ՝ գործին վերնագիրն էր՝ History:

Մ.- Եւ ճիշդ ղվ էր որոշողը, թէ հովահարը երբ պիտի բանի եւ հովը երբ պիտի փչէ:

Հ.- Եթէ այդ ատեն յաջողէի կամ միջոցները ունենայի, պիտի ուզէի նարտիի զար նետող պատահականութեան ձգուած համակարգչային

ծրագաւորումի մը կապել հովահարներուն շարժումները: Բայց ո՛չ թեքնոլոժիկ գիտէի, ո՛չ ալ նիւթական միջոցները ունէի: Այնպէս որ ուսանողական յարմարեցումներով լուծեցի հարցը:

Մ.- Անցնինք հիմա տարբեր գործերու, մէկ առ մէկ, որմէ ետքը թերեւս կարենանք հասնիլ աւելի ընդհանուր խնդիրներու: Այսօր քանի մը շարքեր տեսանք: Մէկ հատը Սան Ֆրանսիսքոյի տուեալները օգտագործող շարք մըն է, գրեթէ «պատմական» շարք մը, transparent-ներով՝ փլասթիքէ թափանցիկ խաւերու վրայ աշխատանք մը: Երկրորդը՝ այդ մեծ պաստառն է, որ իր կարգին՝ շարքի մը ներկայացուցիչն է: Երրորդը «ծակեր»ու ու «թիրախներ»ու շարքն է: Բոլորը պատմութիւն մը կը պահանջեն կարծես, ինչպէս պատմութիւն մը կը պահանջէր (չեմ ըսեր՝ բացատրութիւն մը) աւարտաճառի աշխատանքիդ մէջ իւղանկարներու ներկայութիւնը: Արդիօք ամէն մէկ շարքի շուրջ պիտի ուզէիր յատկանշում մը կատարել:

Հ.- Յատկանշումը պէտք է ըլլայ միտքդ թարմացնելի՛ն համար, թէ արդէն իսկ գործը մեկնաբանելի՛ն համար:

Մ.- Դուն պիտի որոշես: Թերեւս պատմելով պիտի բացատրես, կամ թարմացնես, կամ մենաբանես: Թելադրանքս այն է, որ սկսիս թիրախներու ու ծակերու շարքով: Իմ տեսած ու հասկցած չափովս, այդ թիրախներուն վերջին արդիւնքը, տեսանելի մնացորդը պիտի ըսէի, այն է որ թիրախները անտեսանելի են: Եւ ուրեմն պատմելիքդ պէտք է յանգի տեղ մը, ուր անտեսանելիին պիտի անդրադառնաս: Տեսողական արուեստի մարզին մէջ աշխատողի մը համար, յարակարծիք մըն էր ըսելը որ վերջին հաշուով՝ տեսանելի արդիւնքը կամ մնացորդը՝ անտեսանելին էր:

Հ.- Պիտի փորձեմ: Բայց ինչ որ ալ ըսեմ՝ ըսածս կրնայ բառերու մէջ մնալ: Եւ եթէ միայն բառերու հարց ըլլար, պիտի նախընտրէի գրել քան ընել: Նախ մատնանշեմ, այդ գաղափարը շատոնց ունէի, գործադրելէս տասը-տասներկու տարի առաջ, մասամբ Jasper Johns-ի թիրախներէն ներշնչուած եւ մասամբ որպէս անոր պատասխան: Ի՞նչ կ'ընէր ճոնսը: Ըրածը ի միջի այլոց՝ վերարտադրել էր տափակ անխորանարդ բնատիպ մը տափակ անխորանարդ պաստառի մը վրայ: Ուզեցի գործադրութեան անցնիլ ու silk-screening-ի գաղափարը օգտագործել: Կրակել, ծակել պաստառը, եւ յետոյ այդ ծակերուն շուրջ թիրախը գծել: Silk screening-ը

կրակելու պէս բան մըն է: Մեքենայական է, արդիւնքը հարազատօրէն կը վերարտադրուի որքան որ ուզես: Հարցը՝ թիրախը փամփուշտի ծակին շուրջ տպելն էր: Այսպիսով գործողութիւնը կը շուրջբոլուէր: Թիրախը եւ թիրախին դէմ կրակելը իրենց խորհրդատրութիւնը պէտք է կորսնցնէին այդ ձեւով, եւ ասոնց հետ՝ աչքի ու ձեռքի համակարգութիւնը, կրակողին վարպետութիւնը, իր «էրիկմարդութիւն»ը: Թիրախները ծակերուն շուրջ գծելը «անթիրախացում»ի գործողութիւն մըն էր ինչպէս:

Մ.- Կրակել, ծակել, թիրախը ետքը գծել: Այո, հասկցայ այդ բոլորը: Բայց զարմանալի կերպով՝ հոս քիչ առաջուայ ըսածիդ ճիշդ հակառակը կ'ընես: Հոս ըսածդ պատահականութիւնը զերոյի իջեցնել է ձեւով մը: Թիրախը դուն ետքը կը գծես: Կամ աւելի ճիշդ թերեւս՝ հակառակ ուղղութեամբ կը գործես:

Հ.- Ձեւով մը այո, թիրախն է որ փամփուշտի ծակին կը զարնուի, եւ այդ էր որ զայն silk screen-ով վերարտադրելու գաղափարը հրապուրիչ դարձուց: «Ուր որ ծակեմ, հո՛ն է թիրախս եւ թիրախիս կեդրոնը» ըսելու յաւակնոտութիւնն ու հաստատումն է խնդրոյ առարկան: Ետքն ալ՝ այդ սխաթեմը կը խափանեմ ջնարակի (varnish) ներմուծումով: Այս ալ ըսեմ՝ որ թիրախները փոխ առնուած են National Rifle Association-ի ատրճանակի պաշտօնական մրցումներու օրինակէն:

Մ.- Այդ մէկը վերջին արդիւնքն է: Հոն հասած ես ուրիշ փորձեր կատարելէ ետք, իսկական տեսանելի թիրախներ գործածելէ ետք: Ի վերջոյ հասած ես հոն՝ ուր նայողին դիրքը աւելի նշանակութիւն ունի քան թէ պաստառին վրայ գտնուածը (ի հարկէ՝ տպուած թիրախը տեսանելի է միմիայն որոշ տեսանկիւնէ մը դիտուած եւ ուրեմն անոր գոյացումն իսկ կախեալ է դիտողէն):

Հ.- Դիտողի դիրքին հետ նաեւ անոր ներկայութիւնը նկատի պէտք է առնել: Վստահ չեմ, թէ այդ երկուքը իրապէս զանազանելի են: Գործին նախկին վիճակը՝ երեւոյդ, դասական սեւ կամ նարնջագոյն մելանով տպուած թիրախներ կը ներկայացնէին: Աչքէն կ'երթար տրամաբանութեան ու հոն կը մնար: Սխաթեմ մըն էր, որ ինքնին խափանել պէտք էր: Իսկ ջնարակի հետ կապս հին է: Պաստառի վրայ բազմաթիւ գործեր ունիմ: Այդ աշխատանքը սկսած է ֆրանսական vernissage-ի գաղափարէն կամ թերեւս բառէն: Հարցը այն է, որ ճիշդ դիմացէն եթէ նայիս, ճիշդ է, թիրախը չի տեսնուիր: Եւ յուսամ՝ գործը կը տանի

տրամաբանութենէն անդին: Իսկ փամփուշտի յառաջացուցած ծակին ներկայութիւնը ինքնին տրամադրութիւն մը կամ տրամայի մը ծուղակը կը լարէ: Փամփուշտին թուղթէն անցնելու գործողութիւնը ինքնին ժամանակ մը, արագութիւն մը կ'ենթադրէ:

Հետաքրքրական էր ու մտահոգիչ: Քանի որ ես անձնական ատրճանակ չունիմ, firing range-ի պաշտօնէաները վճարեցի, որպէսզի իրենք կրակեն, տեսակ մը վարձկան զինուորներ էին, ու ահա՛ մտահոգիչը. զինուորական մտայնութիւնը: Անոնք առանց հարց ու փորձի գործադրեցին «հրահանգ»ը: Մահապատիժը գործադրեցին, ինծի վերապահելով coup de grâce-ը՝ թիրախը:

Մ.- Իսկ ճերմակի վրայ նկարուած ջնարա՞կը:

Հ.- Հայելի մըն է: Եթէ ջնարակը մութ խորքի մը վրայ ներկես, կախում ունի թէ որքա՛ն յղկուած է, մակերեսը կը վերածուի հայելիի: Ուրեմն այս պարագային (ճերմակի վրայ ներկելով) այդ ալ կը խափանուի: Չյաջողուած հայելի մըն է ուրեմն ներկայացուածը: Բան մը դիտմամբ չյաջողցնելն է հոս հարցը:

Այս շարքին կողքին՝ ունիմ նաեւ լուսանկարչական ուրիշ շարք մը, որ միեւնոյն ատենները սկսայ, նշանառութեան այդ գործատեղին այցելելէս ետք: Հոն՝ խորքի պատկերը, մետաղեայ յետնամասը՝ background-ը, ամբողջովին փամփուշտի հետքերով ծածկուած էր ու պատերազմի դաշտ մը կը յիշեցնէր: Արտօնութիւն առի ու սկսայ լուսանկարել փամփուշտի ծակերով ու հետքերով ծածկուած այդ տեսարանները, մեծցուցի զանոնք ու ետ տարի նոյն տեղը եւ հոն վերստին՝ մէկական փամփուշտ կրակել տուի այս անգամ նկարներուն վրայ: Նպատակս իրականութիւնը եւ վերարտադրութիւնը միացնել էր նոյն ամբողջութեան, այսինքն՝ նորն հարթակին վրայ, այս պարագային՝ նկարին որպէս յենարան ծառայող թուղթին վրայ, աւելցնելով նաեւ անցեալ նկարը, եւ ներկայ փամփուշտին ծակը:

Վերջերս վերադարձայ նոյն այդ նկարներուն ու retouche-ով սկսայ այդ վերարտադրուած փամփուշտի ծակերուն հետքերը ծածկել: Չափազանց հետաքրքրական, միօրինակ եւ յուզիչ աշխատանք մըն է: Ծրագիրն ունիմ այդ մետաղեայ background-ները գնելու կամ գողնալու: Եւ այս անգամ՝ մուրճով զանոնք վերայղկելու:

Մ.- Այս ամբողջին մէջ՝ տարբեր գաղափարներ կան: Յոյց տուած գործերդ, եթէ լաւ կը հասկնամ ամբողջ գործողութիւնը, ընդհանուր առմամբ՝ conceptual-ի աշխարհին կը պատկանին: Ճիշդ եմ: Իսկ ինչ է conceptual արուեստը: Յղացական արուեստ: Կա՞յ այդպիսի բան մը:

Հ.- Ըլլալը՝ կայ: Այդ որակումով ընդունուած շարժում մը կայ, կար: Բայց թէ որքանով անաղարտ ծրագիր մըն է, հարց է: Հարց է նախ, որովհետեւ բառը ինքը՝ այդ իմաստները կը պարունակէ, կրօնականէն անդին տանող իմաստներ: Հոս կայ նաեւ պիտականերու պահանջը, որ ընդհանրապէս կու գայ քննադատներէն եւ աւելի կը սահմանափակէ քան կ'անուանէ: Հիմա պիտի երթամ անդունդին մինչեւ բերանը եւ պիտի համարձակիմ քու դէմդ փիլիսոփայական տեսաբանութիւնս արտաբերել: Եթէ պղատոնական բառապաշարը եւ աշխարհահայեացքը գործածես, ունիս գաղափար(յղացք)-ընդօրինակութիւն-վերարտադրութիւն-mimesis շարքը: Եթէ կայ յղացական արուեստ մը, ան հակառակ ուղղութեամբ կը յառաջանայ կամ կը փորձէ յառաջանալ: Կ'ուզէ գաղափարը փոխանցել առանց միջնորդ առարկայի:

Մ.- Քու ներկայացուցած ձեւովդ՝ ամբողջովին négatif չէ՞ այդպիսի արուեստ մը:

Հ.- Ի՞նչ իմաստով négatif:

Մ.- Բառը գործածեցի միմիայն «քննադատական»ի իմաստով: Նախ պարզ իմաստով մը՝ այդտեղ արուեստը կ'անդրադառնայ ինքն իր ըրածին եւ կայ ուրեմն անդրադարձային պահ մը, որ կը զանցէ արուեստին սովորական գործադրութիւնը, արուեստը կը վերածէ ինքն իր հարցադրման, մինչեւ իսկ՝ ինքն իր ժխտումին: Արուեստը կը դառնայ արուեստին ժխտումը: Հակա-արուեստ: Եւ ինչ ձեւով կը կատարուի այդ խնդրականացումը: Արուեստի առարկայի գաղափարին խնդրականացումով: Ժխտուածը իրականութեան մէջ՝ առարկան է, որպէս արուեստի առարկայ: Քու գործիդ մէջ եւ քու բացատրութիւններուդ մէջ, այդ է որ կը լսեմ: Ժխտական առարկան: Եւ ուրեմն՝ արուեստին վերջին պահը, անդրադարձայինէն շատ անդին: Ու եթէ ժխտումն է կեդրոնական արարքը հոս, ինչպէ՞ս ներկայացնել առարկային ժխտումը առանց ներկայացնելու առարկան վերստին, որպէս ժխտուած:

Հ.- Այդ իմաստով, այո, négatif արուեստ: Կարելի է ըսել՝ ա՛յդ է մղիչ ուժը: Զեւով մը՝ արուեստի ինքնասպանութիւնը: Երբ յղացքը արուեստին հետ

նոյնանայ, ինչ կը մնայ ընելիք: Պիտի մնա՞յ արուեստի պահանջը: Կարգ մը արդի քննադատներու մօտ կայ այդ հարցադրութիւնը եւ այդ անկիւնադարձին մատնանշումը: Ըստ իրենց՝ արդէն իսկ դարձած ենք այդ անկիւնը, Անտի Ուորհոլի (Andy Warhol) Brillo Box անունը կրող շարքով: Վաթսունականներու հարցադրումներուն մաս կը կազմէին նաեւ դրամատիրական կարգերն ու արուեստի առուծախով եւ շուկայի օրէնքներով գործերուն արժեւորումը: Անշուշտ ատոնց դէմ ընթոստանալը, ինքնաքննարկումի փուլէ մը անցնիլը պայման էր: Կար առարկան մէջտեղէն վերցնելու փորձ մը, որուն որպէս գործադրութիւն՝ ունեցանք happenings, performance art, video-installation կոչուածները: Կամ հակառակ ուղղութեամբ՝ հսկայական սարքաւորումներ, ինչպէս Robert Smithson-ի Spiral Jetty-ին (1970) եւ Անտի Ուարհոլի կամ Pop Art-ի մղումը՝ շուկան ողողելու, հազուագիտը արժեգրկելու միտումով (որուն առաջին տեսականացումը կը պարտինք Վալթեր Պենիամինին): Հիմա, եւ մանաւանդ պետական պիտճէներու նօսրացումէն ետք, նոյն գործերը շրջագայութեան մէջ կը դնեն հսկայ գումարներ, օրինակ Nam Jun Paik-ի ու Yoko Ono-ի պարագաներուն, կամ Daniel Buren-ի պարագային, որուն հանգանակը ատենօք խանդավառած էր զիս, եւ որ հիմա շուկայ իջած է գիրք ծախելու: Բայց այդ ամբողջին մէջէն ամենէն կարելորը այն է, որ արուեստի բառապաշարը եւ լեզուն աստիճանաբար շրջափոխուեցան, եւ այլեւս շրջամիջոցը՝ միտիլմը ըսելիքիդ յարմարցնելու փոխարէն՝ ձեւով մը ըսելիքդ է որ շրջամիջոցին կը յարմարի եւ ի միջի այլոց՝ ինքը մաս կը կազմէ ըսելիքիդ: Այս փոփոխութեան մէջ տեղ ունի անշուշտ Մարշալ Մըք Լուհանի գաղափարները եւ իր the medium is the message-ը, բայց բացատրածս ատկէ անդին կ'իյնայ: Արուեստ լսելուդ պէս այլեւս ինքնաբերաբար իւղաներկի հոտ չես առներ:

Մ.- Այս տեղ վերստին յարակարծիք մը կայ: Այս քան խնդրականացումներէ ետքը կարծես պարտադրաբար կը վերադառնանք դրամատիրական տրամաբանութեան մը: Ինչ որ կը ծախուի սակայն արուեստի գործը չէ, առարկան չէ: Այլ՝ անկէ անդին բան մը, որ անոր կ'անդրադառնայ. կը վերարտադրէ կամ կը պատկերացնէ: Օրինակ՝ լուսանկարներու հաւաքածոյ մը պէտք է որպէսզի Պիւրէնին գործերը ցոյց տրուին, դիմանան ժամանակին: Թերեւս հոս ուրիշ անկիւնէ մը պէտք է սկսինք քննարկումը: Այդ արուեստը որուն մասին կը խօսինք՝

վերջին հաշուով միշտ աչքին հետ կապ ունի: Աչքի պետք կայ ուրեմն նոյնիսկ յղացքական արուեստը կարելի դարձնելու համար:

Հ.- Հետաքրքրական հարց մըն է: Օրինակ՝ ինչ է տեսնելը, ինչո՞ւ կարելոր է, ճիշդ ի՞նչ է զբօսաշրջիկութիւնը, Kodak-ը ինչո՞ւ արդեօք մարդոց երեւակայութիւնը այդքան հրապուրած է, տեսողութիւնը ինչ դեր ունեցած է մարդկային շրջափոխութեան մէջ եւ ինքնին որքանո՞վ շրջափոխուած է, կերպարուեստի ծիրէն ներս կամ ընդհանուր առմամբ: Կ'արժէ հարց տալ, թէ Lascaux-ի քարայրներուն «արուեստագէտներ»ը եւ այսօրուանները արդեօք նոյն ձեւով կը գործածեն տեսողութիւնը: Եւ կամ ասկէ բխած գոհունակութիւնը որակային կամ քանակային տարբերութիւն արձանագրա՞ծ է: Ժամանակի ընթացքին, մշակութային մարզէն ընդունելին եւ անընդունելին հետզհետէ բնոյթ փոխած են, ճիշդ է, բայց հարցումներու այս շարքը բնագոյային մակարդակի մը վրայ կը մնայ: Կամ արդեօք համամարդկային է ու բոլոր արուեստներո՞ւն կը վերաբերի միաժամանակ: Երբ Duchamp-ի Աղբիւրը տեսնես, ճիշդ ի՞նչ է կատարուածը: Վկայութիւն է, թէ աչքի խնճոյք: Այս պարագային՝ տեսողականը բոլորվին կը յուսախաբէ, սակայն եւ այդ պատճառով իսկ՝ որպէս արուեստ էական է, որովհետեւ աչքին առարկայական ներկայութեան պետք ունի միայն:

Գալով հարցումիդ այն բաժնին, որ լուսանկարներու շարքի մը (կամ տեսերիզի մը) անհարաժեշտութիւնը կը մատնանշէ, որպէսզի գործը փոխանցուի, մնայ որպէս գործ, կամ նոյնիսկ գոյանայ որպէս գործ, նշեմ իմ կարգիս որ այդ լուսանկարները ոստիկանական վաւերագրականի մը որակը կը յիշեցնեն: Դժբախտաբար այդ ալ կրնայ վերածուիլ *manierism*-ի, ինչ որ պարզապէս գիտակից մերժում մըն է գեղարուեստականին: Յետոյ ա՛չք թէ տեսլութիւն: Նոյն բանը չեն: Առաջինը գործիք մըն է, երկրորդը՝ գործողութիւն մը: Խորքը կը կազմուի, ալիքներու մեկնաբանութեամբ՝ գոյներ կը ծագին: Այս ամէնը ընկերային-մշակութային խաւէն կամ ենթագիտակիցին մաղէն տակաւին չանցած, հարցականի տակ կը դնէ տուեալները գործարկումի ենթարկելու, ամբողջութեան մը մէջ ներմուծելու, իմաստաւորելու լման գործողութիւնը:

Այդ գործողութիւնը քաղաքական տարողութիւն մըն ալ ունի, անկասկած: Բայց բուն հարցը կը ծագի երբ տեսնենք, որ դրամատիրական շուկան կարողութիւնն ունի իր դէմ աշախատող ընդդիմութիւնն ալ կլլելու եւ ապրանքի վերածելու: Յղացական արուեստը փորձած է երեւան բերել

այդ տարբեր եզրերը (տեսողականը, դրմատիրականը, արուեստի ըմբռնումը): Վստահ չեմ, թե յաջողած է:

Մ.- Ուժ ուժի դեմ: Ներքին քննադատություն մը դրամատիքութեան դեմ, կամ արուեստի տիրող ըմբռնումներին դեմ: Արուեստ գոյացնող միջոցներու տարբադադրում: Արուեստը արուեստին դեմ աշխատցնող գործողութիւն: Կամեցողութիւն մը գեղագիտականը խնդրականացնելու ամբողջութեամբ: Այս հարցումներով կարելի է սահմանել այսօր կատարելապէս նորարար արուեստի մը գործադրումը:

Հ.- Ուժը արտադրութեան միջոցին մէջ չէ միայն, այլ՝ տարածման ու սփռումի միջոցներուն: Ըստ իս՝ համացանցը այդ մենատիրութիւնը քանդելու կամ առնուազն խախտելու վրայ է: Արդեօք օր մը պետութիւններն ու ընկերութիւնները պիտի կարենան զայն վերստին իրենց ազդեցութեան տակ առնել: Միւս կողմէ, երբ հարցը քննադատութեան կու գայ, արուեստագէտերու կողմէ քննադատութեան, ընտրանիի խնդիր մը կը ծագի: Քննադատութեան լեզուն այնքան մասնագիտացած է, որ հաւատացեալներու քարոզելու պէս բան մըն է որ կ'ըլլայ: Այս ըսել չէ որ հանդիսատեսն ալ պատասխանատուութենէ զուրկ է:

Մ.- Չկա՞յ սակայն provocation-ի (ըսենք՝ գրգռութեան) բաժին մը միշտ, որ ընդդիմադիր ուժերու խաղը բաց կը պահէ....: Եւ այդ բացակոչումը կրնայ գալ միայն արուեստագէտէն:

2

Մ.- Բայց հիմա ձգենք պահ մը այդ հարցերը եւ վերադառնանք քու գործիդ: Թիրախներու շարքը զիս չափազանց տպաւորած էր իր բաղադրիչ հանգրուաններով, գործողութիւններու եւ եզրերու բարդութեան պատճառով: Այդ եզրերէն մէկը անձնական կենսագրութեան միջամտութիւնն է: Ա՞յդ է, որ կ'ուզէիր ըսել քիչ մը առաջ «անձնական պատմութիւն» բառերը գործածաւելով:

Հ.- Այո, անձնական պատմութիւն մը: Երկար ատեն դժուար էր ինծի համար զայն հաւաքականէն զանազանելը: «Հաւաքական»ը միայն հայկականին սահմանափակուած չէ: Կը վերաբերի նաեւ Լիբանանին, Միջին Արեւելքին: Երկար ատեն՝ կենսագրութիւնս գործածելուն եւ

օգտագործելուն միջեւ տարբերություն չէի կրցած դնել: Ի վերջոյ՝ ինչպէ՞ս կարելի է այդ անմարդկայնութեան, այդ տառապանքին անդրադառնալ առանց ուշադրութիւնը քու անձիդ վրայ կեդրոնացնելու: Փորձառութիւնը քուկդ է ի վերջոյ, քու իրաւունքդ է: Պարագան տարբեր չէ Midwest-ի կան Գանատայի մէկ արուարձանը ծնած արուեստագէտին համար: Կրնայ ան puritanism-ի կեղծաւոր ծալքերը, կամ միջին դասակարգերու նոյն այդ արուարձանային ամուլ գոյութիւնը ունենալ որպէս նիւթ կամ մէկնակետ, այսօր այդ նիւթերը, counter-culture-ի մնացորդները, ամերիկեան արուեստին առանցքը կը կազմեն: Այս եզրակացութեան հասնիլն ու համոզուիլն էր դժուարը: Սան Ֆրանսիսքոյին սիրահարուիլը չէր բաւեր, հակառակ իր բացառիկ գրաւչութեան: Ճիշդ է՝ այս քաղաքը մեր ընտրութիւնն էր: Բայց Պէյրութն ու Լիբանանը ձգելու որոշումը հոգեպէս դժուար էր: Կարելի չէր մէկ օրէն միւսը երեսի վրայ ձգել նոյնքան գրաւիչ տեղ մը, որուն քանդումին ու քայքայումին մեղսակից էին ընտրած երկրիդ վարչակարգերը. տեղ մը, ուր ծնած ես, ատած, սիրած, սիրահարուած, բռնուած, պատժուած, վախցած, ինքնութիւն մը գտած, թէկուզ բազամախաւ. տեղ մը, ուր ընկերներ ու ազգականներ թողած ես ու թաղած: Հապա օձիկդ փրկելու իրականութիւնը: Այս ամէնը գաղթական բառին մէջ կ'ամփոփուի:

Վերջին գործերովս ուրեմն՝ Սան Ֆրանսիսքոն կամ ծովածոցը որպէս «տուն» ընտրած եմ: Այս գործերը կ'անդրադառնան տեղացի, քաղաքացի աւելի քան երկրացի, ըլլալու իրականութեան: Այդ տեղացիութեան պայմանները գտնել, ստեղծել, կը նշանակէ ամբողջանալ, օրինականէն անդին անցնիլ: Որպէս Սփիւռքի բնակիչ, նայէ՛, ոտքերնիս միշտ մէկ տեղ է, գլուխնիս՝ ուրիշ: Վերացական իտէալ հայրենիք մը շինած ենք, եւ այդ հայրենիքը եղած է ոչ միայն աշախարհագրական դիրք մը, այլեւ՝ ամբողջացում մը: Հիմա որ պայմաններն ու տեղը քիչ թէ շատ միացած են, ատենն է Սփիւռք ապրելու նոր parameter-ներու համաձայն, որոնցմէ մէկն է՝ լեզու եւ մշակոյթ վերադարձնել իրենց նպատակին: Վերադարձնել միտիլմին, շրջամիջոցին, ինչպէս է իւղաներկը կամ տեսերիզը: Իսկ Սփիւռքի սահմանումը իր մէջ կ'ընդգրկէ ծննդավայրիդ փոխարէն եւ կամ անոր կողքին՝ նաեւ մահավայրդ:

Ուրեմն այս տեղացիութեան փնտռտուքները զիս տարին Սան Ֆրանսիսքոյի եզերքը, Խաղաղականի երկայնքին, անոր բնական սահմանին շարուած մարտկոցներուն, որոնք տակաւին կը բանէին մինչեւ

յիսունական (հիւլէականի պարագային՝ մինչեւ եօթանասունական) թուականները: Կ'ուզէի կապը գտնել ձգածիս եւ ընտրածիս, տկարին եւ գերութովին, ետ մնացածին եւ յառաջացածին միջեւ: Այստեղ ունիմ գործերու շարք մը, որոնք ունին վրայ վրայի շարուած թափանցիկ թաղանթներով կազմուած խորք մը, որ կը պարունակէ առանձին առանձին թնթանօթներու սարքաւորումներուն հնութիւնը յիշեցնող հետքերը: Ամէն մէկ գործ կամ առարկայ կը բաղկանայ հինգ տարբեր (բայց գրեթէ նոյնանման) լուսնկարներէ, քաշուած իրարմէ չնչին ժամանակի տարբերութեամբ, վերարտադրուած թափանցիկ թաղանթներու վրայ, ու իրարու վրայ շարուած կրկին՝ չնչին հեռաւորութեամբ մը, նկարներուն ժամանակագրական շարքը նոյնը պահելով, ինչ որ ինքնին իրականութեան մէջ տեսողական դիտանկիւնէ ո՛չ մէկ բան պիտի փոխէ, բայց կը ջնջէ նկարներու վաւերագրական արժէքը: Խորանարդ deconstruction: Նկարած եմ եթէ ոչ բոլոր մարտկոցները, բայց վստահ եմ՝ մեծամասնութիւնը (4"x6"):

Այս շարքին զուգահեռ՝ սկսայ նաեւ սարքաւորմանէն մնացած մետաղէ կափարիչներու ժանգերը արտատպել կտաւներու վրայ: Լուսանկարչութիւնը ստեղծուած է առաջին հերթին՝ արծաթի ժանգին յատկութիւնները օգտագործելով: Ներկայ պարագային՝ ուղղակի երկաթի ժանգն է, որ կը փոխանցեմ կտաւին: Այս մէկը լուսանկարիչին ու նիւթին միջեւ սովորաբար գոյացող հեռաւորութիւնը չունի: Ոսպնեակ չկայ: Ստիպուած ես թիւերդ սոթտելու եւ նիւթիդ հետ միացած աշխատանք մը կատարելու, որ նոյնիսկ անգամ մը park ranger-ի մը ուշադրութիւնը գրաւեց ու անոր կասկածանքը արթնցուց: Այս գործերը ինքնաբերաբար «կեանքի չափ» են, lifesize: 5 ոտքով 7 ոտք:

Մ.- Սան Ֆրանսիսքոյի ո՛չ թէ գեղեցկութիւնները, ո՛չ թէ ծովախորշը, ո՛չ թէ բլուրները կը նկարես, այլ բրտութիւն թելադրող վայրեր, կամ առարկաներ, կամ տեսարաններ:

Հ.- Եւ եթէ նկատի առնես, որ զինուորականներուն ընտրած ինքնապաշտպանութեան վայրերը ինքնաբերաբար ամենէն տեսարժաններն են, եւ ուրեմն այդ տեսարանները (ովկիանոսը, ուրկէ թշնամին պիտի յարձակէր որպէս թէ) իրենք թիրախներ են...

Մ.- Ուրեմն այս պարագային՝ նորէն թերախներ կը ներկայացնես:

Հ.- Այո, բայց թիրախին զինուորական արժեքին հետ՝ տեսնելու արժանի ըլլալու երեւոյթը:

Մ.- Բայց ի՞նչ է թիրախը հոս, տեսարա՞նը թէ մարկոցը: Քանի որ երբ այդ տեղերը կը վերածէին մարտկոցի, ինքնաբերաբար զանոնք թիրախի կը վերածէին (երեւակայական կամ իրական թշնամիի մը համար): Բայց պիտի ուզէի քիչ մը ասելի արտայայտուէի պատկերներու խաւաւորումին եւ անոնց միջեւ չնչին ընդմիջումներուն մասին:

Հ.- Ընդմիջումները սահմանափակուած են միայն ֆիզիքական կարողութիւններու պատճառով: Ժամանակ մը կամ պահ մը կարենալ բռնելը լուսանկարչութեան ամենէն հիմնական յատկանիշներէն մէկն է: Դասական իմաստով, որպէսզի լուսանկար մը գոյութիւն ունենայ, պէտք է անոր «քաշուած» ժամանակը զերոյէն վեր ըլլայ, ապա թէ ոչ՝ կ'ունենանք ամբողջովին թափանցիկ négatif մը եւ սեփ սեւ positif պատկեր մը: Ուրեմն պատկերի գոյութիւնը ինքնին ժամանակի սեղմումի փաստն է: Ֆիլմի պարագային, այդ դրական ժամանակին արձանագրութիւնը կը կրկնուի երկվայրկեանը 24 կամ 30 անգամ, որմէ ետք այդ մէկական սահիկները երբ ետեւ ետեւի ցուցաբերուին, բնական շարժումի խաբկանքը կը ստեղծեն: Այս պարագային՝ ըրածս պարզապէս այդ սահիկները վրայ վրայի շարելն էր, այդ ժամանակները իրարու միացնել էր, սեղմելն էր: Մէկ նայուածքով՝ հինգ խաւերը միասին ցոյց տալ էր նպատակը (վեցը շատ թանձր պիտի ըլլար, պիտի խափանէր թափանցիկութիւնը, չորսը՝ քառակուսի, երեքը՝ կրօնական խորհրդանիշ): Զուգահեռ պահեր: Ուրեշ երեւոյթ մըն ալ կ'աւելնայ, երբ այդ պատկերները մակերեսէն վերցնելով, ձեւով մը կ'եղուելով, ու վրայ վրայի շարելով, ժամանակը խորք կը ստանայ, փոխանակ միայն լայնք կամ երկայնք ունենալու: Եւ կայ նաեւ դիտողին ներկայութիւնը եւ ներկայութեան ժամանակը: Երեւոյթը անմիջական է: Անձին ներկայութիւնը կը պահանջէ սրահէն ներս:

Մ.- Զուգահեռ պահեր երբ կ'ըսես, կ'ուզես ըսել թէ իրերայաջորդ պահերը երեւան կու գան միաժամակ, նոյն պահուն, նոյն նայուածքով, նոյն նկարին մէջ: Հետեւաբար՝ դիտողին ներկայութիւնն է, որ կը ստեղծէ ժամանակը, ժամանակին խորքը, խորութիւնը:

Հ.- Այո:

Մ.- Բայց դիտողին աչքը այդ չէ՞ որ կը տեսնէ: Ստիպուած ես բառերով բացատրելու գործին կառոյցը, որպէսզի աչքը հասկնայ: Հասկնայ, որ

հինգ տարբեր պատկերներ կան հոս, իրերադրուած, մէկը միւսին վրայ բարդուած: Առքը արդիւնքը միայն կը տեսնէ:

Հ.- Բայց այս հարցը կայ ամէն մէկ նոր շրջամիջոցի պարագային: Ֆիլմի առաջին ցուցադրութեան ատեն՝ մարդիկ սրճարանէն դուրս փախած էին, կարծելով որ շոքեկառքը իրենց վրայէն պիտի անցնէր: Յետոյ՝ արդիւնքը կախեալ է դիտողներու աչքին կապուած զգայական ցանցէն: Որքանով պատրաստ է ան տեսնելու, ինչ ներդրումներ ըրած է այդ ուղղութեամբ: Արդիւնքի եւ բացատրութեան մասին ըսածդ յարաբերական է նաեւ տիրող մշակոյթի դիտանկիւնէն: Փիքասոն միայն Արեւմուտքի մէջ կրնար խորանարդապաշտութիւն՝ cubism խաղալ: Ափրիկէի մէջ շաման պիտի ըլլար: Կամ ալ արեւմտեան զբօսաշրջիներու համար աշխատող, իրենց պատումէն ու անձկութենէն բաժնուած տարաշխարհիկ արդուզարդեր արտադրող տաղանդաւոր արհեստաւոր մը: Երբ Երրորդ Աշխարհին ծոցը մեծցած ես, այս հարցերը աւելի անձնական ու նաեւ աւելի անմիջական են քան տեսաբանական: Զիս հետաքրքրողը հոս՝ ինչպէսը չէ այնքան, որքան՝ արդիւնքը, որպէս տեսանելի գործ. նաեւ ինչո՞ւն:

Մ.- Բայց հարցումս միտքով հասկնալու մասին չէր, այլ՝ աչքով հասկնալու: Որեւէ երաժշտական գործ պէտք ունի «կատարում»ի պահու մը, ինչ որ անգլերէնը կը կոչէ performance: Քու իրերադիր պատկերներուդ պարագային, աչքին ներկայութիւնն է, որ կարելի կը դարձնէ կատարումը:

Հ.- Ձայնին եւ նկարին միջեւ տարբերութիւնը սակայն այն է, որ պատկերը եթէ սառեցնես՝ լուսանկար կը դառնայ: Իսկ եթէ ձայնը սառեցնես, կը վերածուի յառատեւ հնչող նոթայի մը, որ տակաւին պահուն եւ ժամանակին պէտք ունի գոյանալու համար: Ֆիլմը չէ որ ուղղակի կը դիտենք, այլ անոր շուքը: Վստահ չեմ, թէ որմէ լսած եմ, բայց կարծես մեծ հայրս սինեման «շուքի խաղ» կը կոչէր: Աշակերտ եղած ժամանակս, կը դառնայի անցնող դարձողին, հարցնելով թէ կ'ուզէն վերջին ֆիլմս տեսնել եւ հետաքրքրուողներուն ցոյց կուտայի ճախարակի վրայ փաթթուած ժապավէնը:

Մ.- Նոյն բանը չէ: Հոս ըրածդ տարբեր է: Մէկ ու կէս ժամուան ֆիլմը ամբողջութեամբ մէկ պատկերով ցոյց տալու կը նմանի:

Հ.- Ո՛չ: Մէկ ու կէս ժամուայն ֆիլմ մը մէկ պատկերով ցոյց տալը փոխաբերութիւն է, որովհետեւ տակաւին մէկ պատկեր է եւ տակաւին կը ներկայացնէ անցեալ մը, որքան ալ այդ անցեալը սերունդ մը անդին ըլլայ,

այսինքն նախապես նկարուած գոյութիւն ունեցող ֆիլմի մը ընդօրինակութիւնը: Իսկ եթէ ֆիլմը ցուցադրութեան պէտք ունի որպէսզի գոյանայ, նոյնպէս ներկայութեան պէտք ունի որպէսզի տեսնուի: Կարելի պիտի ըլլար մէկ ու կէս ժամուան ֆիլմ մը առանձին առանձին պատկերներու վերածել, զանոնք քով քովի շարել պատի մը վրայ ու մէկ նայուածքի մէջ բաւեցնել: Կ'արժէ փորձել: Բայց ինչպէս նախապէս նշեցի, որեւէ նկար ու պատկեր ունի արդէն իսկ ինքն իր մէջ ժամանակի սեղմում մը:

Մ.- Քիչ առաջ նոր պատրաստած մէկ ֆիլմդ դիտեցինք: Հոն կ'ըսէիր, թէ հօրեղբայրներդ լուսանկարիչ էին: Ահաւասիկ անձնական պատմութեան ուրիշ բաժին մը: Պատկերին հետ քու յարաբերութիւնդ ըստ երեւոյթին՝ հինէն կու գայ, ժառանգուած է: Նախատրամադրութեան հա՛րց մը:

Հ.- Նախատրամադրութեան մասին պատասխան չունիմ: 1915էն ետք իրարմէ բաժնուած հօրեղբայրներս Լիբանանի մէջ, իսկ իրենց զարմիկները՝ Դամասկոս եւ Կիպրոս, իրարմէ անկախ լուսանկարչութիւնը ընտրած են որպէս արհեստ: Նախատրամադրութիւն, զուգադիպութիւն: Պէտք է աւելցնեմ, որ Միջին Արեւելքի մէջ մինչեւ վերջերս, թերեւս մինչեւ այսօր, լուսանկարիչները մեծամասնութեամբ հայ էին կամ տալաւին են: Սակայն հոն արհեստաւորի եւ արհեստավարժի ըմբռնումները քիչ մը տարբեր են: Աւելի խորհրդաւոր, կախարդական, վարպետէ աշկերտ, հօրմէ զաւակ անցնող գաղտնիքներ կան, աւելի արքիմիա կը յիշեցնեն քան քիմիական ու գիտական գործողութիւն: Իսկ արհեստը (որպէս ապրուստի եւ եկամուտի միջոց) իր ներքին օրէնքներն ու սկզբունքներն ունի, որոնցմէ ամենէն կարեւորը գեղեցկութեան ու նիւթական արժեւորումին յարաբերականութիւնն է: Արուեստ մը արհեստի մակարդակին, ժողովրդական: Գեղագիտականին եւ տնտեսականին կապը բաւական չէ ուսումնասիրուած ըստ իս: Պըլտեան, իր Պատկերը վէպին մէջ, բացառիկ նկատողութիւններ ունի այս ուղղութեամբ: Այդ աշխարհին մօտէն ծանօթացած եմ, ու տալաւին ծանօթ եմ, ապրուստս տալաւին հոնկէ կը հանեմ: Միւս կողմէ՝ բաւական կանուխէն լուսանկարչական գործիքներ ունեցած եմ, 13-14 տարեկանիս՝ ամառանոցի լուսանկարչատունը մինչեւ ժամը 5, մինչեւ հօրեղբօրս Պէյրութէն վերադառնալը, ինծի կը յանձնէին: Այդտեղի մութ սենեակը փորձառութիւններու եւ հետազային՝ փորձութիւններու վայր եղած է ինծի համար: Այդ կարմիր մութին մէջ ոչինչէն նկար մը յայտնուելու պարագան

զիս կը հմայէր: Այդ պահը կը շարունակէ զիս հմայել մինչեւ այսօր, բայց ոչինչ ատկէ անդին: Ֆիլմը եւ տեսերիզն ալ սկսած եմ նոյն ձեւով, գիտարուեստը սորվելու նպատակով, եւ կարելոր է մատնաշեմ նաեւ հետեւեալը. Սան Ֆրանսիսքոյի Արուեստի Ինստիտուտը որեւէ ձեւով մէջէս չպոկեց այդ արժիմակագէտը: Ընդհառակը՝ քաջալերեց, որովհետեւ հոն թեքնիքը երկրորդական կը համրուէր ու կեդրոնացումը արտայայտութեան եւ փնտռողի վրայ էր:

Մ.- Հիմա Պէյրութի նախապատերազմեան շրջանի նկարներ ունիս, քու ձեռքովդ քաշուած, ու զանոնք կը գործածես, ամբողջովին ձեւազեղծելով եւ ուրիշ շրջամիջոցի մը վերածելով: Ուրեմն՝ հին աշխատանք մը նոր աչքով կը դիտես:

Հ.- Նախապատերազմականէն աւելի՝ միջպատերազմեան: 58-ի դէպքերը ձեւով մը միշտ յետնամասին գոյութիւն ունէին, որպէս առասպելներու եւ ասպատակութիւններու շարք մը: Կախում ունի, թէ ո՞ր կողմէն կը դիտես: Միայն Պըլտեանը կրցած է այդ աշխարհին լրջօրէն թափանցել, անդրադառնալ անոր իր տիպարներու բերնէն, տեսանկիւնէն, որպէս հոգեվիճակներու եւ մտայնութիւններու ցոլացում թերեւս, ամէն պարագայի՝ ո՛չ որպէս պատմական ու քաղաքական վերլուծում: Լուսանկարները կը պատկանին այդ միջնարարին: Նոյն միջնարարին կը պատկանին նաեւ արաբ-խորայելեան երկու պատերազմները (1967-1973), պաղեստինեան հարցին նոր փուլերը, ընտրական խռովութիւնները, վաթսունականներու երիտասարդական շարժումները: Նախապէս 1997ին այդ նոյն նկարներուն յետսամասերը գործածած էի, զանոնք թափանցիկ խաւերու վերածելով ու մէկը միւսին վրայ շարելով: Վերջերս յիշեցի, որ առաջին փորձերուս ընթացքին, մանաւանդ Վահէ Օշականի բանաստեղծութիւններուն հետ կապակցութեամբ, այդ խաւերը մէկը միւսէն մէկ «բազմագրուած սերունդ» հեռացուցած էի, բազմագրուածը իր կարգին բազմագրելով, ու այդպէս՝ հինգ սերունդ, բայց այդ պարագային՝ յղացքը աւելի կարելորութիւն կը ստանար քան թէ երեւոյթը, եւ ուրեմն՝ մէկ քով ձգեցի: Հոս է, որ աչքը իր դերը կը խաղայ: Հիմա այդ նոյն յետնամասերը ֆիլմի վերածած եմ ու զանոնք կը գործածեմ չափազանց դանդաղ կերպով պատկերներուն մէջ պտտելով:

Մ.- Բայց հոս՝ անձնական պատկեր մըն է, զոր կը վերածես ա՛լ աւելի անձնական պատկերի մը, քանի որ վրան կ'աշխատիս վերստին, կը փոփոխես, կը կտրտես, կը սահեցնես: Այսինքն՝ դուն քեզի կը նայիս, ո՛չ թէ

Պէյրութին: Հարցում. դիտողը պատրաստ է քեզի նայելու երբ դուն քեզի կը նայիս:

Հ.- Կախում ունի դիտողէն: Կան դիտողներ որոնք կու գան ինքզինին տեսնելու: Ուրիշներ՝ դիտուելու, ուրիշներ՝ գտնելու կամ կորսնցնելու: Այս փուլը չափազանց կարեւոր էր: Ես ինծի արտօնութիւնը կու տամ անցեալին նայելու: Անցեալը վերապրեցնելու: Ո՛չ թէ զայն վերապրելու նպատակով, այլ զայն վերա-ներկայացնելու համար, քաղաքական դիրքորոշումներէն ու հաւաքական-պաշտօնականէն անդին, առօրեայի ոսպնեակէն դիտուած: Պատերազմին հետեւանքներէն մէկը առօրեային, ձանձրոյթին կորուստն է: Կ'ուզէմ նաեւ նիւթը (վերացական թէ ֆիզիքական իմաստով) հրմշտկել, սպառել, տարբեր միտիւմներու մաղէն անցընել, ու նայիլ թէ ի՞նչ դուրս կու գայ: Կը նախընտրեմ «փորձառական»ին մէջ մնալ, քան թէ ընդունուածին, սահմանուածին: Հետաքրքրական պիտի ըլլայ, եթէ օր մը այդ ամէնը մէկտեղուի:

Մ.- Իսկ ձայնի հետ կապակցութիւնը:

Հ.- Ներկայ վիճակին կամ տարբերակին մէջ, գործածած ձայներս կը պատկանին վայրին, ո՛չ ժամանակին: Բայց տակաւին կ'աշխատիմ, աւելի հետաքրքրական ու պարզեցուած կառոյց մը գտնելու: Գաղափարներէն մէկը room tone գործածելն է, այսինքն՝ այն ձայնը, արձագանգը կամ աղմուկը որ իւրայատուկ է վայրի մը: Այդ թեքնիքը դասական ֆիլմերու մէջ կը գործածուի նկարահանման/մոնթաժի իրականութիւնը ծածկելու, տեսարանի երկայնքին նոյն ձայնային խորքը ստեղծելու եւ միասնութեան/շարունակականութեան պատրանք մը յառաջացնելու նպատակով: Ինծի համար անշուշտ հում նիւթին ուրկէ՛ գալը, անով ինքզինքը վաւերագրականացնողը նոյնքան կարեւոր է, որքան՝ պատմուածը:

Մ.- Ինչ որ զարմանալի է: Շարունակականութիւն մը կ'ուզես ստեղծել հոս, մինչդեռ արուեստդ զուտ կոտորակային է՝ fragmentaire: Ենթադրենք պահ մը, որ պատմողական արուեստները illusion-ի, պատարանքի վրայ հիմնուած են: Քու ըրածդ հոս այդ սովորական գործողութեան երկարաձգումն է, թէ ընդհակառակը անոր տարբադադրումը, պատրանքին մատնանշումը որպէս այդ: Լուրջ հարցումն մըն է, որովհետեւ անձնականին շարունակականութիւնն ալ կայ քու մօտդ, անցեալէն նշոյլ մը իսկ չկորսնցնելու փափաքը:

Ը.- Ճիշդ: Ի վերջոյ՝ մեզի հրամցուածը mimesis-ի կատարելագործման փուլերէն վերջինն է (թերեւս ո՛չ վերջնականը), հարազատութեան առումով, ըլլա՛յ շարժում-ձայնի, ըլլա՛յ ընդօրինակութեան եւ վերարտադրութեան մարզէն ներս: Բայց շարունակականութիւնը ամենէն նախնական ըմբռնումն է պատահածին, կամ անոր մեկնաբանութեան: Արեւմուտքի մէջ չէ զարգացած անոր շուրջ անդրադարձը: Կամ աւելի ճիշդ՝ զարգացած է միայն հետեւանքային նեղ տեսադաշտի մը մէջ, ժամանակի թէ տեղի, մարդկային թէ տիեզերական չափանիշներով: «Դասական» բառը գործածեցի քիչ առաջ: Չըսի «Հոլլիվուտեան»: Պատճառը յստակ է: Բոլոր այն ֆիլմերը, որոնք դերասանը կամ դերասանութիւնը կը վաւերագրեն, ուր որ ալ պատրաստուած ըլլան, նոյն պատրանքին առջեւ կը խոնարհին: Ֆիլմը նախ եւ առաջ ինքն իր արձանագրութեան վաւերագրութիւնն է, վկայութիւնը: Դասական բեմադրիչներուն գործն է այդ իրականութիւնը մոռցնել տալ ու քեզի առնել տանիլ իրենց ուզած տեղը: Եթէ ձախողին այդ գործողութեան մէջ, ֆիլմն ալ ձախող կը համարուի: Միւս կողմէ՝ կամովին խաբուելու բնագոյն ալ շատ զօրաւոր է: Ընտրածս յաճախ այդ անմեղ կամ աւելի ճիշդ՝ այդ անմեղ՝ չապականած աչքն է, որ առաջին անգամ ֆիլմի մը անցնումը կը տեսնէ, տեսարանէ տեսարան անցնումը: Գիտակցութեան ծնունդն է կարծես:

3

Մ.- Մեր հանդիպումին վերջին հանգրուանին, նպատակ ունէինք Գրիգոր Պըլտեանէն էջ մը կադալու միասին եւ անոր շուրջ մտորելու: Պատկերը վէպին մէջ ի հարկէ՝ էջ մը կայ, ուր պատմասանը ինքն իր մասին կը բացատրէ թէ շրջան մը՝ լուսանկարչական գործիք մը ձեռքը առած՝ Պէյրութը պտտած է ու նկարած է անկուշտ ու անդադար, երբեմն նոյն տեսարանները քանի մը անգամ նոյն օրուան մէջ, կամ տարբեր պահերու: Այնպէս որ քեզի հետ խօսելու ատեն՝ կը փորձէի արձագանգ մը գտնել, մէկէն միւսը տանող կամուրջ մը: Ինծի այնպէս կը թուի նաեւ, որ այս պատկերի հմայքին մէջ կայ Հայերու պատմական փորձառութեան հետ կապուած, բրտութեան սարսափին հետ առնչուած բան մը: Որ կապ մը ունենալու է անշուշտ Աղէտի էութեան հետ, բայց չէի ուզեր հիմա այդ ուղղութեամբ քալել: Սփիւռքի վիպական մեծ գործերուն մէջ, պատկերի այդ հմայքին, յափշտակութեան հարցը կը վերադառնայ բազմաթիւ

անգամներ, Շահնուրի Նահանջէն մինչեւ Որբունիի վէպերը, եւ ասոնցմէ մինչեւ Գրիգոր Պըլտեանի շարքը: Չեմ մանրամասներ:

Հ.- Նոյնը չկա՞յ արդեօք Վահէ Օշականի մօտ, բայց այս անգամ՝ բանաստեղծութեան մէջ:

Մ.- Ուրեմն այս նիւթով պիտի վերջացնենք: Կարելոր աշխատանք մը ըրած ես Վահէ Օշականի շուրջ, (*translated*) *Tebi Gyank* անունով վիտէօ-ֆիլմի մը պատրաստութեամբ, որուն ատաղձը Վահէին նոյն անունը կրող գործն է (հետագային Արուարձաններ գրքին մէջ լոյս տեսած): Հոն կը լսենք Վահէին ձայնը: Ինքն իր բանաստեղծութիւնը կը կարդայ: Յետոյ այդ ձայնը ձեւազեղծումներու ենթարկուած է, ձայնային-երաժշտաեզո մասնայատուկ աշխատանքով մը (Յովհաննէս Սալիպեանի ձեռքէն): Եւ վերջապէս՝ քու պատկերներդ կան: Ֆիլմը այդ երեք խաւերէն բաղկացած է. բանաստեղծութիւն, ձայնային ձեւազեղծում, պատկերաւորում: Ֆիլմը դիտելով, այն տպաւորութիւնը ունեցած եմ միշտ որ երեք մայր գիծերը կապակցուած չեն իրարու: Խախտումներ կան: Պատռուածքի պէս բան մը: Ինչ որ ֆիլմը կը դարձնէ դժուար հասկնալի, դժուար ունկնդրելի: Ի՞նչ ուզած ես ընել այդ տեղ: Բանաստեղծութեան հետեւիլ: Համապատասխանութիւններ ստեղծել:

Հ.- Եթէ պատկերազարդումի իմաստով կը հասկնաս այդ բառերը, պատասխանը՝ ո՛չ է:

Մ.- Հոն է հարցը, Հրայր: Երբ Դէպի Կեանքը կը կարդաս, ձեռով մը տեղ մը իմաստ մը կը կազմուի, նոյնիսկ եթէ մեկնաբանութիւնն է որ այդ իմաստը կը վերստեղծէ: Ընթերցմի սովորական կացութիւնն է, եթէ գիտակցաբար չխախտուի իմաստի ենթադրութիւնը: Քու աշխատանքդ սակայն, իմ կարծիքով, հակառակ ուղղութեամբ կ'ընթանայ, առնուազն այդ ֆիլմին պարագային: Կ'ուղղուի իմաստին դէմ: Կարծես միտումը իմաստին ետին՝ ընդհանուր անիմաստութեան մը պեղումը, բացայայտումը ըլլար: Ո՛չ թէ «դէպի կեանք» ուրեմն, այլ անկէ մէկ քայլ անդին, մէկ քայլ ետ, հոն ուր «կեանք»ը չէ կազմուած տակաւին, ոչ ալ «դէպի»^ն, ուղղութիւնը, իմաստաւորող կամ իմաստին նախազգացումը ունեցող ձգտումը: Եւ այդ անիմաստութիւնը որուն կ'ականարկեմ՝ Վահէին գոյութենական անհեթեթը չէ բնականաբար: Ինչպէ՞ս հաշտեցնել ձգտումը դէպի իմաստը (որ Վահէին բանաստեղծութեան մեծ յատկանիշն է) եւ քու մօտդ տեսանելի ձգտումը հակառակ ուղղութեամբ:

Հ.- Իմ բաժինս էր պատկերներու զուգահեռը: Խօսքէն ու ձայնէն քիչ մը ատիկ երկար է: Տարբեր աշխատանք մըն է: Կը յիշէս, տեղ տեղ՝ գոյները ատիկ տաք կը դառնան, կարմիր, եւ սակայն այդ կարմիրը պարզապէս տեսարանի գոյներուն *négatif*-ն է, ուրիշ ոչինչ, ոչինչ որ ըլլար փոխաբերական: Կարելի է արդեօք իմաստը մեկնաբանութենէն զատել: Մեկնաբանութիւնը հոս կ'առնեմ կատարումի առումով: Անշուշտ իմաստին ալ խաւերը կան: Իմաստը միայն մտային խաւ մը չունի, ինչպէս կը կարծեն Ամերիկայի մէջ յաճախ (Ամերիկան ալ այդ միամակարդակութիւնը կը պարտադրէ ամբողջ աշխարհին, իր քաղաքական ուժին շնորհիւ): Կան իմաստին խաւերը, բազմեզր երկրաչափութեան մը խաւերուն նման: Ֆիլմի կառոյցը կը փորձէ ո՛չ մէկ ձեւով նախընտրութիւն տալ այս կամ այն խաւին: Երբեմն նոյնիսկ ժամանակը «ետ» դարձնելով՝ կը յաւակնի բանաստեղծութեան նախածոնդեան պահուն անդրադառնալ: Ատենը անգամ մը՝ բառին իմաստին կ'երթայ, ուրիշ ատեններ՝ փոխաբերութեան, երբեմն երաժշտութեան ռիթմին, երբեմն *texture*-ին: Տեղ տեղ՝ աջէն ձախէն գողցուած տեսարանները կը յստականան: «Միայն սերը»ի պահուն՝ պաստառը լման կը մթննայ: Եւ եթէ հեռատեսիլի տուփին առջեւ նստած կը դիտես, ապա պաստառը կը վերածուի հայելիի, որ այլեւս խաբկանք չէ: Վերադարձ է ի միջի այլոց՝ ներկային ու ներկայութեան: Կը տարբադարէ հեռատեսիլին խաբուսիկ, խաբէութիւն ստեղծող հանգամանքը:

Պէտք է անպայման շեշտեմ, որ երբ ճամբայ ելայ՝ ոչ մէկ կանխամտածուած ծրագիր ունէի: Սկսայ պարզապէս տեսնելու համար, թէ մինչեւ ո՛ր պիտի կարենամ հրմշտկել գործը: Հաւանաբար (արդեօք) կ'ուզէի վրէժս լուծել Վահէն, որ հոս Սան Ֆրանսիսքոյ ապրած ժամանակ՝ զիս յաճախ հրմշտկած էր:

Միեւնոյն ժամանակ հրմշտկած եմ նաեւ գործիքներու եւ *video signal*-ի ֆիզիքական սահմանները: Ի՛նչ որ պէտք չէ ընել այդ ուղղութեամբ՝ ըրած եմ: Ասոր ներշնչման մեծ բաժինը եկած է նաեւ քու՝ Մարկ Նշանեանի այն նկարագրութենէն, որուն մէջ Վահէն կը պատկերացուէր ջախջախուած օթոներու կամ գործիքներու բլուրի մը վրայ կանգնած, ուրկէ կէս հարցական, կէս հարցաքննող, եւ մասամբ ալ յանդիմանական հայեացքով՝ կը դիտէր ու կը դիտէր:

Մ.- Այո, բայց կը շարունակեմ հաւատալ որ Վահէին բանաստեղծութեան մթնոլորտէն անդին անցած եւ այդտեղ, դէպի «մնացուկ»ը, տականքը, ներշնչուած ըլլալով թերեւս օթոներու գերեզմանոցի պատկերէն: Վահէին բանաստեղծութիւնը չի տարբաղադրեր իմաստը: Կը ձգտի իմաստին: Դուն տարբեր (չգրուած) խաւ մը երեւան հանած ես:

Հ.- Ատոր համար ալ սկիզբը մօտ տարի մը տատամսեցայ: Բայց հոս ե՛ս հարցում մը ունիմ: Չե՞ս կարծեր, որ ի վերջոյ այդ մեկնաբանութենէն ճամբայ ելայ: Հետագայ իմաստները, նոյնիսկ իմաստի փնտռտուքը, հիմնուած են նախկին «անիմաստ»ի մը վրայ, որ աւելի զգալի էր թերեւս Քաղաքը-ի շղջանին: Այդ անորոշութիւնն է, Վահէի գործին ու կեանքին մէջ այդ պրկումն է, որ ուզեցի շահագործել:

Մ.- Շնորհակալ եմ: