

სალომე პატარიძე

დრო, სივრცე და სქესი  
ქართული ქალების  
შემოქმედებასა და პირად  
წერილებში



ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი  
თბილისი 2023

სალომე პატარიძე

დრო, სივრცე და სქესი ქართველი ქალების შემოქმედებასა  
და პირად წერილებში



შოთა რუსთაველის საქართველოს  
ეროვნული სამეცნიერო ფონდი

SHOTA RUSTAVELI NATIONAL SCIENCE  
FOUNDATION OF GEORGIA

კვლევა განხორციელდა შოთა რუსთაველის საქართველოს ეროვნული ფონდის მხარდაჭერით: YS-21-2639.

რედაქტორი

ყდის დიზაინი

დაკაბადონება

თეა ქიტოშვილი

ნინი ბუკია

თინათინ კვირკველია

© სალომე პატარიძე

ISBN 978-9941-18-450-5

ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა  
ქაქუცა ჩოლოყაშვილის 3/5, თბილისი, 0162, საქართველო

ILIA STATE UNIVERSITY PRESS

3/5 Cholokashvili Ave, Tbilisi, 0162, Georgia

ედგნება უსახელო დედებს



## შინაარსი

|                                                                                                                     |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| წინათქმა .....                                                                                                      | 7   |
| ლიტერატურის ფემინისტური კრიტიკა — მოკლე<br>ექსკურსი.....                                                            | 9   |
| სხეულებრივი სივრცე, სქესი და დრო.....                                                                               | 16  |
| ისტორიული კონტექსტი და ქალთა საკითხები.....                                                                         | 34  |
| ქართველ ქალთა პირადი წერილები —<br>ლიტერატურული გზა.....                                                            | 44  |
| დროისა და სივრცის სემანტიკური დანიშნულება<br>ქართველ ქალთა შემოქმედებაში .....                                      | 60  |
| ანასტასია ერისთავი-ხოშტარას „ბედის ტრიალი“.....                                                                     | 60  |
| ეკატერინე გაბაშვილის „მაგდანას ლურჯა“, „რომანი დიდ<br>ხევაში“ და „თინას ლეკური“ .....                               | 69  |
| მარიამ გარიყულის „ნანიკო“, „უფლება“, შინ კი მიელოდნენ“,<br>„სამაგიერო“ .....                                        | 81  |
| ლიდია მეგრელიძის „დედის რძე“ და „ცოლი“.....                                                                         | 100 |
| ბაბილინა ხოსიტაშვილის „ქალები“, „უცნაური ჯილდო“,<br>„სიცოცხლის ზღვა“, „დედა სამუშაოზე“, „ლამის<br>ფანტაზიები“ ..... | 108 |
| საფო მგელაძის „ლიანა ლორდია“ .....                                                                                  | 118 |
| კვლევის შედეგი .....                                                                                                | 127 |



## წინათქმა

კვლევა შეისწავლის სივრცისა და დროის სემანტიკურ დანიშნულებასა და მის მიმართებას სქესთან XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე მოღვაწე ქალების მხატვრულ ნაწარმოებებში. საკვლევად შეირჩა ანასტასია ერისთავი-ხოშტარია, ეკატერინე გაბაშვილის, მარიამ გარიყულის, ლიდია მეგრელიძის, ბაბილინა ხოსიტაშვილისა და საფო მგელაძის ტექსტები და პირადი წერილები. ამ ტექსტების თეორიული მიდგომებითა და კონცეპტებით შესწავლამ ცხადყო, რომ ქართველი ქალების შემოქმედება კავშირს ავლენს დასავლურ ფემინისტურ ლიტერატურათმცოდნეობაში შესწავლილ და ცნობილ ქალ ავტორთა შემოქმედებასთან.

XIX საუკუნის მიწურულსა და XX საუკუნის დასაწყისში ეკატერინე გაბაშვილი, ანასტასია ერისთავი-ხოშტარია, ბაბილინა ხოსიტაშვილი, ლიდია მეგრელიძე, მარიამ გარიყული, საფო მგელაძე იწყებენ წერას ქალი მოქმედი პირების პერსპექტივიდან ისეთ თემებზე, რომლებიც ტაბუდადებული იყო არა მარტო ქართულ ლიტერატურულ და საზოგადოებრივ რეალობაში, არამედ დასავლურშიც. ძირითადი თემები მათ შემოქმედებაში მოიცავს ქალის სხეულის, სხეულებრივი თვითკონტროლის საკითხს, ქალის რთულ და მრავალფუნქციურ როლს (დედა, ცოლი, ქალი), სქესობრივი ლტოლვის ობიექტს, „ნორმალურობის“ მიღმა მდგარ ქალს, აბორტს, ქორწინების

გარეშე ბავშვის გაჩენას, დედობას, როგორც მსხვერპლად შე-  
წირულ პიროვნულობას.

XX საუკუნის პირველ ნახევარში ქალის სექსუალობაზე, დედაზე, მსხვერპლი ქალების უგულვებელყოფასა ან გადამაღ-  
ვაზე ექსპლიციტურად მსჯელობა მეტად თამამი ნაბიჯია, მით  
უფრო, თუ გავითვალისწინებთ იმ გარემოებას, რომ სექსუა-  
ლობის, სხეულისა და იდენტობის კონცეპტების ურთიერთმი-  
მართებებზე მსჯელობით გაკრიტიკებულია პატრიარქალური  
დომინაცია და მამაკაცების მიერ აგებული ქალურობის/„კა-  
რგი“ ქალის სახე.

სექსუალობა ბაბილინა ხოსიტაშვილის, ლიდია მეგრელი-  
ძის, მარიამ გარიყულისა და კატო მიქელაძის ტექსტებში მამა-  
კაცური ძალაუფლების პროდუქტია. გარდა იმისა, რომ მამაკა-  
ცებს შეუძლიათ განსაზღვრონ, როგორი გრძნობები, ჩვევები  
და მისწრაფებები არის მორჩილი სხეულისთვის სექსუალური,  
მათ აქვთ ასევე იმის ძალაუფლება, რომ განსაზღვრონ ქალის  
სექსუალობა იმგვარად, რომ მათი სუბორდინაცია გაამყარონ.

## ლიტერატურის ფემინისტური კრიტიკა — მოკლე ექსპურსი

ლიტერატურის ისტორიაში ლიტერატურის ფემინისტური კრიტიკა გამოიჩინა იმით, რომ ის 1960-იანი წლების მიწურულს ქალთა სოციალურ-პოლიტიკური მოძრაობის მნიშვნელოვან ნაწილად იქცა, რამაც გამოიწვია ფემინისტური თემებით დაინტერესება. ფემინისტური საკითხების თეორიულ-მეთოდოლოგიური ასპექტებით კვლევას ბიძგი მისცა 1970-იან წლებში ლიტერატურათმცოდნეობით-თეორიული მიდგომების განვითარებამ, ხოლო ჰეტეროგენული მიდგომების გაერთიანებით შესაძლებელი გახდა, შეესწავლა, როგორ იყო მხატვრულ ნაწარმოებებში ქალი რეპრეზენტირებული და ეხმიანებოდა თუ არა ტექსტში კონსტრუირებული ქალის სახე საზოგადოებრივ წესრიგს.

კეიტ მილეტის „სექსუალური პოლიტიკა“ (Sexual Politics), რომელიც 1969 წელს გამოქვეყნდა, ფემინისტური ლიტერატურათმცოდნეობის პირველ ნიმუშად მიიჩნევა. კეიტ მილეთი შეისწავლის პატრიარქალური ძალაუფლების ორგანიზაციასა და სისტემას. ის განიხილავს მამაკაცი ავტორების ტექსტებს და მათ მიერ შექმნილ ქალთა სურათებს იმისათვის, რომ დაადგინოს, ფიქციურად რეპრეზენტირებული ქალების ავტენტურობა, რისთვისაც ასევე ყურადღებას ამახვილებს წერის ტექნიკებზე, რომელთა საშუალებითაც ქალები ობიექტებად წარმოჩინდებიან. მილეტის ლიტერატურის კრიტიკა პატრი-

არქალური კულტურის კრიტიკის შემადგენელი ნაწილია, ამ უკანასკნელის იდეოლოგიური ლეგიტიმაცია კი გვხვდება სხვადასხვა სფეროში (ბიოლოგია, სოციოლოგია, ეკონომიკა, მითოსი, რელიგია, ფსიქოლოგია).

1970-იანი წლების დასაწყისიდან ფემინისტური ლიტერატურათმცოდნეობის ორი მიმართულება ყალიბდება, რომლებიც განსხვავებულ ეპისტემოლოგიას დაეფუძნა, კერძოდ, ანგლო-ამერიკულსა და ფრანგულს. ტერმინები ანგლო-ამერიკული და ფრანგული არ უნდა იყოს აღქმული, როგორც მხოლოდ ნაციონალური დემარკაციები.

ანგლო-ამერიკული ფემინისტური ლიტერატურათმცოდნეობის პირველ ფაზას (1960-1970) თორილ მოი უწოდებს „ქალთა სურათების კრიტიკას“ (Images of Women Criticism). ამ ეტაპზე ყურადღების ცენტრში მოქცეულნი არიან დასავლური ლიტერატურის ცნობილი მამაკაცი ავტორები. დომინანტური ლიტერატურული დისკურსის ანალიზით გამოიკვეთა ის, რომ ბინარული ოპოზიციები *საბედისწერო ქალი-მსხვერვალი ქალი* (femme fatale-femme fragile) მამაკაცების მიერ შექმნილი სტერეოტიპები უფროა, ვიდრე არქეტიპები და მასკულინური ფანტაზიები წინააღმდეგობაში მოდიოდა ქალების ცხოვრებისეულ რეალობასთან, შესაბამისად, ქალურობა, მამაკაცურობისგან განსხვავებით, საეჭვო კონცეპტი და უფრო მეტად სოციალური კონსტრუქციაა, რომელიც პერფორმირდება გენდერული როლების გადანაწილებით რეალურ ცხოვრებაში. ქალების ძალისხმევა, თვითრეპრეზენტაცია განეხორციელებინათ, ხშირად უშედეგო იყო, რადგან ის ერგებოდა პატრიარქალური კულტურის იდეოლოგიურ პარამეტრებს (Nünning 2010; Köppe, Winko 2008; Gutenberg 1999; Moi 2004).

1970-იანი წლებიდან ფემინისტური ლიტერატურათმცოდნეობა ყურადღებას ამახვილებს ქალების შექმნილ ლიტერატურულ ნიმუშებზე. ამ გინოცენტრულ ფაზაში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება იმ ქალი ავტორების ტექსტებს, რომლებიც ლიტერატურათმცოდნეების მიერ უგულვებელყოფილი იყო. გინოცენტრულ ფაზაში ტექსტებთან ერთად გაანალიზებულია ის სოციო-კულტურული გარემო, რომლიდანაც ქალი ავტორების ტექსტები წარმოიქმნებოდა, მაშასადამე, დასახელებული ფაზა ინტერესს იჩენს ქალთა ყოფის მიმართ: სქესთა როლების გადანაწილებაზე, ქალთა სოციალიზაციასა და ემანსიპაციაზე. სწორედ ამ უკანასკნელ შეხედულებას ეფუძნება მეთოდოლოგიური მიდგომა, რომლის მიხედვითაც, ტექსტები სტრიქონებად უნდა იყოს წაკითხული ფარული შეტყობინებების ამოსაცნობად. ელენ შოუვოლთერი, რომელმაც დააფუძნა ტერმინი *გინოკრიტიკა* (Gynocriticism), ტექსტში „ფემინისტური კრიტიკა უდაბურ ადგილას“ (Feminist Criticism in the Wilderness) ქალური კულტურის ცნებაზე მსჯელობს, რომელიც მოიცავს ბიოლოგიურ, ლინგვისტურ და ფსიქონალიტიკურ თავისებურებებს. ქალი საკუთარ სხეულს, სექსუალობასა და რეპროდუქციურ ფუნქციებს იმ კულტურული გარემოს მიხედვით რეპრეზენტირებს, რომელშიც იმყოფება. ქალური ტექსტები სტრიქონებად უნდა იყოს წაკითხული ფარული შეტყობინებების, მსგავსებების, ნაწარმოებებში ჩადებული სურათების გასაშიფრად და ინტერპრეტაციისათვის. ელენ შოუვოლთერი *ორხმიან დისკურსზე* (double-voiced discourse) მსჯელობს ქალთა ლიტერატურაში – ქალები პატრიარქალურ საზოგადოებრივ სტრუქტურებში საკუთარ სურვილებს, შიშებს, მისწრაფებებსა და საზოგადოებრივი ნორმების წინააღმდეგ მესიჯებს იმპლიციტურად, სუბტექსტების ფორ-

მით არტიკულირებდნენ. ქალური ტექსტები პატრიარქალური ტრადიციის შიგნით და მიღმა თანადროულად არიან, რადგან ე.წ. ქალური კულტურა არ არის მაინც სრულად მიღებული ჰეგემონური კულტურის მიერ. ქალები აზრებს, სურვილებს, მისწრაფებებსა თუ იდილიურ ფანტაზიებს ისევ დომინანტური სტრუქტურების ფარგლებში გადმოსცემენ. მიუხედავად ამისა, ორშრიანი ტექსტების დაშლისას ხშირად გასაგები ხდება ქალი ავტორების შეტყობინებები. სანდრა გილბერტი და სუზან გუბარი 1979 წელს გამოქვეყნებულ ნაშრომში „შეშლილი ქალი სხვენში: ქალი მწერალი და მეცხრამეტე საუკუნის ლიტერატურული წარმოსახვა“ (The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination) მსჯელობენ იმაზე, რომ ქალი მწერლები, ჯეინ ოსტინიდან ემილი დიკინსონამდე, ქმნიდნენ ლიტერატურულ ტექსტებს, რომლებიც გარკვეული თვალსაზრისით პალიმფსესტურია – ტექსტების ზედაპირი ფარავს სოციალურად ნაკლებად მისაღებ შრეს. ამით მწერალმა ქალებმა თავი გაართვეს მეტად რთულ დავალებას – ერთდროულად შეერთებოდნენ და დაპირისპირებოდნენ პატრიარქალურ ლიტერატურულ სტანდარტს და ამ გზით ქალურ ავტორობამდე მიეღწიათ. ქალი ავტორები, მართალია, დასაწყისში კაცების ლიტერატურულ ტრადიციაში ექცეოდნენ, თუმცა ახერხებდნენ წინააღმდეგობის, პროტესტის გამოხატვას შეშლილი ქალის სურათის გადმოცემით, როგორც ეს შარლოტა ბრონტეს „ჯეინ ეარშია“ (როჩესტერს თავისი მეუღლე ბერტა სხვენში ჰყავს გამოკეტილი). ბრაზისა და სნეულების საშინელ, შემზარავ არსებებად გადაქცევით, საკუთარი და მოქმედი პირების ბნელი ორეულების შექმნით, ქალი ავტორები იდენტიფიცირებდნენ და გადალახავდნენ იმ თვითღეფინიციებს, რომლებიც პატრიარქალურმა კულტურამ დაადგინა,

რაც იმას ნიშნავს, რომ XIX და XX საუკუნის ლიტერატორი ქალები რომანებსა თუ ლექსებში ურჩხულის მნიშვნელობას მასთან იდენტიფიკაციით ცვლიან; ურჩხული ის ქალია, რომელიც ეძებს თვითგამოხატვის ძალას. სუზან გუბარი და სანდრა გილბერტი მაგალითისათვის მერი შელის „ფრანკენშტაინს“ (1847) ასახელებენ, წიგნში ავტორი პირველ პირში გადმო-სცემს მონსტრის ამბავს, რომელიც შემქმნელს „ბინძურ მასად“ ეჩვენებოდა და ყურადღებას ამახვილებს მის შინაგან მდგომარეობაზე. ამ გზით ქალმა ავტორებმა მიმართეს კაცების მიერ აგებული ხატებების დეკონსტრუქციასა და რეკონსტრუქციას; უკვე შეშლილი ქალი პროტაგონისტის აქამდე გამოუთქმელ ნაწილს განასახიერებდა (Gilbert, Gubar 2000, 71-79).

ანგლო-ამერიკული ფემინისტური ლიტერატურათმ-ცოდნეობისაგან განსხვავებით, რომელიც სწავლობს სოცი-ო-კულტურულ ასპექტებს და მათ გავლენას ქალი ავტორების ლიტერატურულ ტექსტებზე, ფრანგული ფემინისტური ლიტე-რატურათმცოდნეობა, რომელიც ელენ სიქსუს, ლუსი ირიგარეისა და იულია კრისტევას სახელთან არის დაკავშირებული, ეფუძნება ფსიქოანალიზისა და პოსტსტრუქტურალისტურ თე-ორიებს. ჟაკ ლაკანის ვერდიქტი -*სიმბოლურ წესრიგში ქალს არა აქვს სუბიექტის სტატუსი: ქალი არ არსებობს* – გააკრი-ტიკეს ფრანგმა ფემინისტმა თეორეტიკოსებმა. ჟაკ ლაკანის თანახმად, აზროვნება და გამოცდილება ენაში ვლინდება. სიმბოლურ წესრიგში გადანაცვლებამდე ბავშვი „წარმოსახ-ვით“ / წინაენობრივ პერიოდშია და ზღვარი დედისა და საკუ-თარ სხეულს შორის უცხოა. სიმბოლურ წესრიგში გადასვლა „სიმბოლური“ მამის საშუალებით ხდება, რომელიც დედის მიმართ აკრძალული ვნების სანაცვლოდ ენას სთავაზობს ბა-ვშვს, ამიტომაც მამა, დედისაგან განსხვავებით, ბავშვს საზო-

გადოებრივად ბადებს. ქალური არის დედობრივი, რომელიც მამაკაცურ კულტურას მსხვერპლად ეწირება, თუმცა ის რჩება არაცნობიერში და საფრთხეს უქადის სიმბოლურ წესრიგს. საკუთარი ადგილი ქალმა ენობრივ-სიმბოლურ წესრიგში კი არ უნდა ეძებოს, არამედ პრეოიდიპალურ, წინა ენობრივ სემიოტიკურ ფაზაში (იულია კრისტევა). ფრანგი ფემინისტების აზრით, მართალია, ქალს პატრიარქალურ წესრიგში დუმილი აქვს მისჯილი და ცოდნასა და ძალაუფლებას მოკლებულია, მაგრამ შეუძლია პრეკულტურულ/პრეოიდიპალურ წარმოსახვაში იპოვოს საკუთარი ენა და ქალური წერით (*écriture féminine-Cixous*) და ქალური ლაპარაკით (*parler femme-Irigaray*) მიკუთვნებული დუმილი დაარღვიოს (Weber 1994, Irigaray 1979, Kristeva 1978).

ფემინისტური ლიტერატურათმცოდნეობის ისტორიულ-სოციალური მიდგომები (Becker-Cantarino, Brinker-Gabler, Blinn) იკვლევდნენ ქალების ტექსტებს: წერილებს, დღიურებს, რეცეპტების წიგნებს, რომანებსა და ლექსებს. მათ აინტერესებდათ ლიტერატურა, არა როგორც „ხელოვნება“ ან ლიტერატურის ესთეტიკური ხარისხი, არამედ ის, ცხოვრებისა და წერის როგორი პირობები შეიცნობა ქალების ლიტერატურაში და რომელ ჟანრსა და გვარში რეალიზდებიან ქალები, როგორც ავტორები. ქალებისათვის წერილები, დღიურები და ქალთა რომანები გამორჩეულ ჟანრებად მოიაზრებოდა, რომლებიც XIX საუკუნეში „მაღალი“ ლიტერატურიდან გამოირიცხა. სოციალურ-ისტორიული მიდგომებისაგან განსხვავებით, გინოკრიტიკაში ასკვნიან, რომ კომუნიკაციური ჟანრები, უპირველეს ყოვლისა, წერილები, მწერალი ქალების სოციალიზაციის ხარისხისთვის ყველაზე ხელმისაწვდომი იყო. მე-18 საუკუნის მიწურულს ავტონომიურ-ესთეტიკური ნაწარმოე-

ბის ცნების განვითარებამ ლიტერატურის დიფერენციაცია გამოიწვია: ლიტერატურა, როგორც ხელოვნება, მამაკაცურად იყო კონოტირებული და ღირებულად შეფასებული, ხოლო ლიტერატურა, როგორც კომუნიკაცია და ცხოვრების ნაწილი – ქალურად წარმოჩენილი. აქედან გამომდინარე, ავტორობა მამაკაცების პრეროგატივა იყო, რადგან ისინი ნაწარმოებებს ქმნიდნენ, ხოლო წერა, როგორც საკუთარი ცხოვრების გამოხატულება – ქალების. მაშასადამე, ქალები უფრო ხშირად ღია ტექსტებს წერდნენ, მამაკაცები კი, როგორც შემქმნელი გენიები – ჩაკეტილ „ნაწარმოებებს“.

„ნაწარმოებსა“ და „ტექსტს“ შორის განსხვავებებზე მსჯელობისას დეკონსტრუქციული მიდგომები ჟაკ დერიდას შეხედულებას „გრამატოლოგიიდან“ აფუძნებენ. ჟაკ დერიდასათვის ჩაკეტილი, მნიშვნელობითა და არსით განსაზღვრული ლიტერატურული ნაწარმოების ცნება ლოგოცენტრიზმზე მიგვანიშნებს. ნაწარმოების ცნება დაკავშირებულია საკუთარი თავის ამრეკლავი სუბიექტის წარმოდგენებთან, ტექსტები კი ყოველთვის სხვა ტექსტების ტრანსფორმაციებია და ინტერტექსტუალობის პრინციპით ორგანიზირდება. დერიდას „ტექსტის“ ეს ცნება დეკონსტრუქციულ ფემინიზმში აქტუალური გახდა: ქალურ წერასა და ფრანგულ ფემინიზმში ასეთი ტიპის ტექსტი ქალური წერის ნაყოფად მოიაზრება (Osinski 1998, 170-173).

## სხეულებრივი სივრცე, სქესი და დრო

ფემინისტურ დებატებში სივრცის საკითხი თავიდანვე მჭიდროდ იყო გადაჯაჭვული სხეულის თემასთან. ფემინისტური კრიტიკა დასავლურ ფილოსოფიასა და კულტურის ისტორიაში დამკვიდრებული გენდერულად მარკირებული ბინარული ოპოზიციების წინააღმდეგ იყო მიმართული. დასავლურ ტრადიციაში არსებული შეხედულება სულის/გონების მიმართ სხეულის მორჩილების შესახებ ქალებისათვის საბედისწერო აღმოჩნდა. ჯერ კიდევ პლატონთან ქალური სხეულებრივთან ასოცირდებოდა. ქალი, როგორც ცარიელი სხეული, როგორც სუფთა ბუნება, დაპირისპირებული აღმოჩნდა მამაკაცურად განსაზღვრულ, უსხეულო გონთან და იერარქიის საფუძველზე ნაკლულ არსებად განიმარტა. პასიური სხეულებრივი ქალი, როგორც ცარიელი მატერია და იმანენტურობა, გაემიჯნა ფორმას, იდეების სამყაროს, მამაკაცის სტატუსს, რადგან ეს უკანასკნელი გონებით დაჯილდოებულ სუბიექტს, ენობრივ-სიმბოლურ და რეპრეზენტაციის სისტემებს წარმოადგენდა. უსხეულო, სივრცის გარეშე და დროის მიღმა შემეცნების ძიებით, სხეული დასავლურ აზროვნებაში წარმოჩინდა უნივერსალურ სიკეთემდე, სილამაზემდე, ჭეშმარიტებამდე მისაღწევ დაბრკოლებად. იერარქიული პოლარიზების (სივრცით შემოსაზღვრული სხეული და სივრცის მიღმა მდგომი გონი/სული) შემობრუნება იწყება ფენომენოლოგიითა და ეგზისტენციალიზმით, ფრიდრიხ ნიცშესა და ზიგმუნდ ფროიდის შეხედულებე-

ბით, თუმცა ამ შემთხვევაშიც ფილოსოფიურ რეფლექსიებში მამაკაცი აღიქმებოდა, როგორც სტანდარტი, იმ შემთხვევაშიც კი, თუ ის სხეულთან იყო დაკავშირებული.

გენდერულად განსხვავებული სხეულის საკითხი 1960-1970-იან წლებში მოექცა ფემინისტი აქტივისტების ყურადღების ცენტრში როგორც აშშ-ში, ისე ევროპაში. განსახილველი თემები იყო: ქალის სხეულთან კავშირი, ქალის რეპროდუქციის უნარი, სექსუალობა, შრომის ბაზრის ექსპლუატაცია, საოჯახო საქმეები, ძალადობა და მედიაში კონსტრუირებული და წახალისებული სილამაზის იდეალი.

თეორიულ ჭრილში ფემინისტური კრიტიკა დასავლური სხეულის პარადიგმის შემდეგ ორ საკითხზე კონცენტრირდა: 1. ქალის სხეულის გაუფასურება 2. ბინარული აზროვნება-იერარქიული ორგანიზება (Günzel 2010, 162-165).

სხეულისა და სივრცის ფემინისტურ-ფენომენოლოგიური შეხედულებებისათვის ნაყოფიერი აღმოჩნდა ფრანგი ფილოსოფოსის, მორის მერლო-პონტის (Maurice Merleau-Ponty) თეორია, კერძოდ, სხეულის, როგორც საბუნებისმეტყველო მეცნიერებების დაკვირვების საკითხისა და სხეულის, როგორც ნაცხოვრებისა და განცდილის კონტრასტი. პირველი დაკავშირებული იყო გეომეტრიულ სივრცესთან, ხოლო მეორე – განცდილ სივრცესთან. ამასთან, მორის მერლო-პონტთან სხეულებრივად განცდილი გამოცდილება მეცნიერულ მიდგომას წინ უსწრებს. მორის მერლო-პონტის ფენომენოლოგიურ-ეგზისტენციალური მოსაზრებების გადამწყვეტი ფემინისტური ანალიზი აღმოჩნდა სიმონ დე ბოვუარის 1949 წელს შექმნილი ტექსტი „მეორე სქესი“, რომელშიც სხეულებრივი განსხვავებები ექსპლიციტურად არის გაანალიზებული და პონტის ე.წ. „ნაკლოვანებები“ (იგულისხმება ის გარემოება, რომ

პონტი სხეულზე არ მსჯელობს, როგორც გენდერულად განსხვავებულზე) შესწორებულია. ბოვუარის მთლიანი ტექსტის ლაიტმოტივია შეხედულება იმის შესახებ, რომ „ქალად არ იბადებიან, ქალად იქცევიან“. სიმონ დე ბოვუარი სხეულის გადამწყვეტ დაბრკოლებას ქალურობის ეგზისტენციალურ თვითაქტუალიზაციაში წარმოაჩენს, რადგან ეს დაბრკოლება ანატომიურ-დეტერმინირებული თვალსაზრისით ნათელი არ არის. ფემინისტის აზრით, პატრიარქალურ კულტურაში ქალს სხეულის ფუნქცია, უპირველესად, რეპროდუქციის უნარი, მიეწერება და ამ ფუნქციით განისაზღვრება: „ქალს აქვს საკვერცხეები და საშვილოსნო და ესენია განსაკუთრებული წინაპირობები მისი სუბიექტური სიტუაციებისათვის“ (Beauvoir 2022, 11). ქალის ფუნქციის სხეულამდე დაყვანა ქალურ სხეულს მხოლოდ დაბრკოლებად კი არ აქცევს პატრიარქალურ სამყაროში, არამედ განსაზღვრავს ქალის სექსუალური ობიექტის სტატუსს: „მამაკაცი სუბიექტი, აბსოლუტია, ხოლო ქალი – სხვა“. ქალის ამგვარი განსაზღვრება გადამწყვეტი აღმოჩნდა იმისათვის, რომ ის მამაკაცური/გონითი/სულიერი კულტურული სივრციდან გაეძევებინათ. სიმონ დე ბოვუარი გამოთქვამს აზრს, რომ განდევნის და მასთან დაკავშირებული წყევლის იმანენტურობის გადალახვას მხოლოდ მაშინ შეძლებენ ქალები, როდესაც შვილების გაჩენის სურვილზე უარს იტყვიან და ამით ეგზისტენციალურ პროექტებად იქცევიან და თავიანთ არსებობაში ტრანსცენდენტურის რეალიზებას დაიწყებენ, რითაც მიიღებენ, მამაკაცების მსგავსად, სუბიექტის სტატუსს.

ფენომენოლოგიურ-ეგზისტენციალურ ტრადიციაში სივრცის ფემინისტური ანალიზის ყველაზე თვალსაჩინო ტექსტად 1980 წელს ჩიკაგოს უნივერსიტეტის პროფესორის, ფილოსო-

ფოსის, აირის მარიონ იანგის (Iris Marion Young) გამოქვეყნებული „გოგონასავით სროლა“ (Throwing like a girl) ითვლება, რომელშიც ავტორი გენდერულად განსხვავებულ სივრცით გამოცდილებებს ფენომენოლოგიური პერსპექტივით აფასებს და აცხადებს, რომ მისი განზრახვა იყო, შეევსო ეგზისტენციალურ ფენომენოლოგიასა და ფემინისტურ თეორიებში არსებული სიცარიელებები. მკვლევრის თანახმად, ქალებისათვის საკუთარ თავში ჩაკეტილი, სივრცით შემოსაზღვრული სხეულებრივი მოქმედებებია განსაზღვრული, ქალის სხეულისათვის ყოყმანი, თვითდაჯერებულობის ნაკლებობა სახასიათოა, კაცის სხეულისაგან განსხვავებით, მაგრამ ეს ბიოლოგიური განმასხვავებელი ნიშანი კი არ არის, არამედ ქალური სოციალიზაციის რეზულტატი მამაკაცურ/დომინანტურ კულტურაში.

მერლო-პონტის ნაცხოვრებ სხეულებრივ კონცეპტზე დაყრდნობით, აირის მარიონ იანგი გამოყოფს ქალური სხეულებრივი ქცევის სამ მდგომარეობას: 1. მრავალმნიშვნელოვანი ტრანსცენდენტურობა (ტრანსცენდენტურობა, რომელიც იმანენტურობით არის დატვირთული), 2. დათრგუნული ინტენციონალურობა<sup>1</sup> (მიზანმიმართულობა) 3. არაუწყვეტი ერთიანობა (სხეულის ნაწილებს შორის არსებული უთანხმოება კონკრეტული მიზნის მისაღწევად). სწორედ აღნიშნული სამი მდგომარეობა განსაზღვრავს ქალურ სივრცით განცდებსა და შეგრძნებებს.

ამიტომაც არის სახასიათო ქალური სივრცითი მდგომარეობისათვის „ორმაგი სივრცულობა“, რაც გამოწვეულია „აქ“ და „იქ“ შორის უწყვეტობის შეუძლებლობით და სივრცის შემა-

---

1 მუდმივი ცვალებადობა „მე შემოძლიასა“ და „მე ეს არ შემოძლიას“ შორის გერმანელი ფილოსოფოსის, ედმუნდ ჰუსერლის შემოღებული განსხვავებაა საკუთარი თავისთვის დასახული მიზნების განხორციელების გზაზე.

დგენელი სუბიექტის ნაცვლად სივრცეში პოზიციონირებული ობიექტის თვითგამოცდილებით. იანგი ასკვნის, რომ ქალური ეგზისტენცია პატრიარქალურ პირობებში სხეულებრივად და სივრცობრივად შევიწროებულია, რადგან სხეულებრივად დათრგუნულია, რისი მიზეზიც ისაა, რომ პატრიარქალური საზოგადოება გოგონასგან სხეულებრივ თავშეკავებას მოითხოვს, ხოლო იმისათვის, რომ ქალები დადგენილ ობიექტივობას გაექცნენ, „ეგზისტენციალურ ბარიერებს“ აფუძნებენ და სხეულებრივი მორჩილება/კონტროლი და სივრცითი შეზღუდვები ერთადერთ შესაძლებლობად წარმოჩინდება „თავისუფალ სუბიექტად“ არსებობისთვის (Young 2005, 27-36). ამ შეხედულებით იანგი ბოვუარის მოსაზრებას ეხმიანება, რომლის მიხედვითაც, ქალური ეგზისტენცია მუდმივი გრადაციაა ობიექტსა და სუბიექტს, იმანენტურსა და ტრანსცენდენტურს, ბუნებასა და კულტურას შორის. იანგი 1997 წელს გამოქვეყნებულ სტატიაში „გოგონასავით სროლა: ოცი წლის შემდეგ“ (Throwing Like a Girl. Twenty Years Later) ასკვნის, რომ ქალური სხეულებრივი გამოცდილებები ნაკლული კი არ არის, არამედ განსხვავებულია.

1974 წელს გამოქვეყნებულ ნაშრომში „პოეტური ენის რევოლუცია“ (La révolution du langage poétique) იულია კრისტევა ერთმანეთისაგან განასხვავებს სიმბოლურ და სემიოტიკურ ენას. კრისტევას პრეოიდიპალური სემიოტიკური ცნებისთვის ამოსავალია პლატონის „ტიმაოსიდან“ აღებული ცნება *ქორა* (chora – პირველადი მატერია პლატონის მეტაფიზიკაში): „გამოუხატავი მთლიანობა, რომელიც ლტოლვებითა და მათი სტაგნაციით (შეგუბებით) მყარ მოძრაობაში იქმნება“ (Kristeva 1978, 36). სწორედ ეს უფორმო, განცდილი სივრცე, რომელსაც იულია კრისტევა ერთიანობის, იდენტობისა და ღმერთის

გარეშე სივრცედ წარმოაჩენს, სხეულთან დაკავშირებული მოქმედებების, რითმების არტიკულაციის ადგილია და ნებისმიერ მყარ მნიშვნელობას წინ უძღვის. ტოპოლოგიურად ქორა არის პირველი შრე, რომელიც ჩვილის ლტოლვებით სავსე გამოთქმებით ყალიბდება და მისთვის, ხმის, შესატისა და რითმის გარდა, არ არსებობს არაფერი. საშვილოსნოს ღრუ აღქმულია ენობრივი გამონათქვამის დაბადების ადგილად, მნიშვნელობების შექმნის ეს ალტერნატიული (სემიოტიკური) ფორმა იჭრება სიმბოლურ წესრიგში და ფეთქდება, რაც ვლინდება ენის პოეტურ ფორმებსა და ასევე დივერსიულ, თავისუფალ ასოციაციურ ენობრივ შესტებში (Kristeva 1978, 37).

ქორას ფუნქციაზე, როგორც ყველა სხეულებრივ, ლტოლვითი განსხვავებების მომცველზე, მსჯელობს ასევე ჟაკ დერიდა მოგვიანებით, კერძოდ, 1987 წელს გამოქვეყნებულ წერილში სათაურით „ქორა“ (Chora). დერიდასა და კრისტევას მოსაზრებებით, იდენტობები და განსაზღვრულობები მათივე განუსაზღვრელი და ბუნდოვანი სათავიდან მიიღწევა. კრისტევას შემთხვევაში მოიაზრება სემიოტიკურის ნეგატიური ძალა, ხოლო დერიდას შემთხვევაში – უფსკრული, მაშასადამე, ქორა არის ის ადგილი, რომელშიც შესაძლებელი ხდება სივრცის მიღმა მყოფი უფსკრულიდან სივრცულ რეალობაში გადასვლა.

ლუს ირიგარეი 1974 წელს გამოქვეყნებულ ნაშრომში „სხვა ქალის სარკე“ (*Speculum, de l'autre femme*) ასევე პლატონის მიერ შექმნილ სივრცეს მიმართავს, კერძოდ, გამოქვაბულის მითს „სახელმწიფოდან“ და გამოქვაბულს საშვილოსნოდ (hystéra ძვ. ბერძნული) წარმოაჩენს. ირიგარეის მიხედვით, პლატონიდან დაწყებული, წესრიგის დისკურსი სექსუალურ განსხვავებულობაზეა პასუხისმგებელი. ირიგარეის თანახმად, გამოქვაბულის მითში პატიმრები, რომლებიც ზურგშექცევით

არიან ცეცხლთან, ამავე დროს, ზურგს აქცევენ დასაბამს/სათავეს-საშვილოსნოს (hystéra), რადგან გამოქვაბული სხვა არაფერია, თუ არა მათი (პატიმრების) მეტაფორული წარმოდგენა. შესაბამისად, ირიგარეი პლატონის გამოქვაბულის მითს დასავლური აზროვნებისა და ფილოსოფიური ტრადიციის – დედის სხეულის შევიწროებით – ექსპლიციტურ მანიფესტაციად მიიჩნევს. პლატონთან გამოქვაბულის ფუნქცია ის არის, რომ ის დაიძლიოს, მაშასადამე, შემოსაზღვრული ქალური დასაბამი (ადგილი) სამუდამოდ უნდა დატოვონ და სიბნელიდან სინათლეში გადაინაცვლონ, რაც მოიაზრებს იმას, რომ გამოქვაბულის სიბნელეში გამეფებული ილუზიები საბოლოოდ დაივიწყონ. ეს იმას ნიშნავს ფემინისტისთვის, რომ მატერიის, სხეულის, განუსაზღვრელობის დედობრივ-ქალურობა უნდა ემსხვერპლოს მამაკაცურ თეორიულ-ენობრივ რეპრეზენტაციას, რაც იწვევს დედობრივი/კრეატიული სივრცის მატერიალურისაგან, ე.ი სივრცობრივისაგან, დაცლას და ამით მნიშვნელობა ენიჭება სივრცისა და დროის მიღმა არსებულ ჭეშმარიტებას, რომელიც უნდა იპოვო (Irigaray 1980, 311-313).

სივრცისაგან განსხვავებით აქამდე არ არის შესწავლილი გენდერზე ორიენტირებული დროის განზომილების საკითხი. ის მოხსენებები და სტატიები (Tobin, Ermarth), რომლებიც ამ საკითხს ეთმობა, მიემართება იულია კრისტევას კვლევას „ქალის დრო“ (Women's time), რომელშიც ქალურობა და მამაკაცურობა იმდენად მეტაფორიზებულია, რომ სქესის კატეგორიის ისტორიული მახასიათებლებისა და საზოგადოებრივ-კულტურულად განსაზღვრული იდენტობის ხატებების აღქმა ძნელდება.

იულია კრისტევა ქვეთავში „რომელი დრო“ (ტექსტიდან „ქალის დრო“) იშველიებს ჯეიმს ჯოისის ციტატას: „მამა არის დრო, დედა – სახეობა“ და დასძენს იმას, რომ ქალის სახელის ან ბედის გახსენებისას უმეტესად გვაგონდება არა დრო, ქმნადობა ან ისტორია, არამედ ის სივრცე, რომელიც ქმნის და ადგენს ადამიანის სახეობას. სუბიექტურობის, მისი გენეალოგიისა და აკციდენციის თანამედროვე მეცნიერებები, თავის მხრივ, ადასტურებენ ამ ინტუიციას, რომელიც სავარაუდოდ არის სოციო-ისტორიულ გარემოებათა დამთხვევა (კონიუნქტურა). ფროიდი თავისი პაციენტების სიზმრებისა და ფანტაზიების მოსმენისას ფიქრობდა, რომ „ისტორია უკავშირდებოდა ადგილს“. ბავშვების მიერ სიმბოლური ფუნქციის ათვისების შესწავლა ცხადყოფს, რომ დედობრივი სიყვარულის მუდმივობა და ხარისხი განაპირობებს პირველი სივრცული მიმართებების (რეფერენციების) გაჩენას, რომელიც იწვევს ბავშვის სიცილს, ხოლო შემდეგ – სიმბოლურ მანიფესტაციათა მთელ რიგს, რომელსაც საბოლოოდ მივყავართ ნიშანთან და სინტაქსთან. უფრო მეტიც, კრისტევას თანახმად, ფსიქოზის მკურნალობისას ანტიფსიქიატრიასა და ფსიქოანალიზში, სანამ პაციენტს მიაკუთვნებენ გადატანისა და კომუნიკაციის უნარს, ხდება ახალი ადგილების გაჩენა, რაც ქმნის შემცვლელებს დედობრივ სივრცეში არსებული ძველი ნაკლოვანებების შესავსებად.

რაც შეეხება დროს, იულია კრისტევას აზრით, ქალური სუბიექტურობა თითქოს გვთავაზობს კონკრეტულ საზომს, რომელიც არსებითად ინარჩუნებს განმეორებასა (*repetition*) და მარადიულობას (*eternity*) ცივილიზაციის ისტორიის განმავლობაში ცნობილ დროის ჯერად მოდალობათა შორის. ერთი მხრივ, არსებობს ციკლები, მომწიფების პერიოდი, ბიოლოგი-

ური რიტმის მარადიული განმეორებადობა, რომლებიც შეესაბამება ბუნებას, ქმნის დროულობას და აქვს გასაოცარი სტერეოტიპულობა, მაგრამ რომლის რეგულარობა და უნისონი ექსტრასუბიექტურად განცდილ დროსთან, კოსმოსურ დროსთან, იწვევს თავბრუდამხვევ ხილვებსა და სახელდაუდებელ სიამოვნებას ან „ჟუსანს“ (*jouissance*), მეორე მხრივ, არსებობს მონუმენტური დროულობის უზარმაზარი ყოფნა, რომლის გახლეჩა ან რომლისგან გაქცევა შეუძლებელია, რომელსაც იმდენად ცოტა რამ აქვს საერთო ხაზოვან დროსთან, რომ ძლივს ჯდება სიტყვაში „დროულობა“: ყოვლისმომცველი და უსასრულობისმაგვარი წარმოსახვითი სივრცე, ეს დროულობა გვახსენებს კრონოსს ჰესიოდეს მითოლოგიიდან, ინცესტის ჩამდენ ვაჟს, რომლის უზარმაზარმა არსებობამ მოიცვა სრულიად გეა, რათა განეცალკეებინა ის მამის – ურანოსისგან; ან გვახსენდება სხვადასხვა მითი აღდგომის შესახებ, რომლებიც ყველა რელიგიურ რწმენაში ახანგრძლივებს წინარე ან თანმდევი დედობრივი კულტის ბოლო ნარჩენებს. ასე მივდივართ მის უკანასკნელ განვითარებამდე ქრისტიანობაში, რომელშიც ქალწული დედის სხეული კი არ კვდება, არამედ საკუთარი სივრციდან გადადის იმავე დროის სხვა სივრცეში მიძინების (*dormition* – მართლმადიდებლური რწმენით) ან ცად აყვანის (*assumption* – კათოლიკური რწმენით) გზით.

კრისტევა მსჯელობს იმაზე, რომ დროულობის ეს ორი ტიპი (ციკლური და მონუმენტური) ტრადიციულად უკავშირდება ქალურ სუბიექტურობას, ეს უკანასკნელი კი მიჩნეულია აუცილებლად დედურად. თავის მხრივ, ქალური სუბიექტურობა, ნებდება რა ინტუიციას, პრობლემად იქცევა დროის გარკვეულ კონცეფციებთან მიმართებით: დრო, როგორც პროეცირება, ტელეოლოგია, ხაზოვანი და მოსალოდნელი გაშლა;

დრო, როგორც წასვლა, პროგრესია და მოსვლა – სხვა სიტყვებით, ისტორიის დრო. ისტერიით შეპყრობილი (იქნება ეს კაცი თუ ქალი), რომელიც მოგონებებით იტანჯება, ამოიცნობს საკუთარ თვითს წინამავალ დროით მოდალობებში: ციკლურს ან მონუმენტურს. ეს დაპირისპირება, რომელიც ალბათ ჩამაგრებულია ფსიქიკურ სტრუქტურებში, მაინც იქცევა, მოცემულ ცივილიზაციაში, სოციალურ ჯგუფთა და იდეოლოგიათა დაპირისპირებად (Kristeva 1981, 15-20).

ანსგარ და ვერა ნიუნინგების მიხედვით, ქალსა და მამაკაცს განსხვავებული ცნობიერების რეჟიმები აქვთ და ამიტომ მათ დროის სხვადასხვა აღქმა მიეწერებათ. ეს განსხვავება ხშირად შემდეგი ოპოზიციით არის წარმოდგენილი: *ყოფნა* – *გახდომა*, რაც პერმანენტულობასა და ცვალებადობას შორის განსხვავებით აისახება. ამათგან „გახდომა“ (becoming) მიუთითებს წინსვლას, მოძრაობას, მიზანსწრაფულობას, რომლებიც გარეგნული იმპულსებით განისაზღვრება და პროგრესზე მეტყველებს, განსხვავებით „ყოფნისგან“, რაც მარტო ყოფნას, შინაგანზე კონცენტრირებულს ნიშნავს და ინდივიდის გარეგნულ მოძრაობას აფერხებს, ამავედროულად, საკუთარ შინაგანზე ცენტრირებულს ტოვებს (Nünning, Nünning 2004, 78-79).

პოლ რიკიორი სამტომიან კვლევაში „დრო და მოთხრობა“ განიხილავს მოთხრობისა და დროის ურთიერთმოქმედებას და მსჯელობს იმაზე, რომ ადამიანური დროის გამოცდილება, ერთი მხრივ, ნარატიულად არტიკულირდება, მეორე მხრივ კი, „ყველა ნარატიულ ნაწარმოებში ნაჩვენები სამყარო... ყოველთვის დროითია“ (Ricoeur 1989, 13). მკვლევრის აზრით, მოთხრობის მნიშვნელოვნება მისი დროითი გამოცდილების (რე)-კონფიგურაციაზეა დამოკიდებული. ამ არგუმენტით ავტორი გამოთქვამს მოსაზრებას ცხოვრებისეული რეალო-

ბისა და ლიტერატურული ტექსტის რეალობის თავსებადობის შესახებ, რასაც რიკიორი რეფერენცს (შესატყვისობას) უწოდებს. ამით ლიტერატურას მიეწერება ექსტრალიტერატურული სინამდვილის შემეცნებისა და აგების ფუნქცია (Nünning, Nünning 2004, 75). სქესის კატეგორია მკვლევრის ანალიზში არავითარ როლს არ თამაშობს, მაგრამ მისი თეორიული საფუძვლები მოიცავს იმ მნიშვნელოვან საკითხებს, რომლებიც დროსა და სქესს ერთმანეთთან დააკავშირებს, ვინაიდან გენდერიც გამოცდილებას უკავშირდება: ტექსტში გადმოცემული გამოცდილების სამყარო ნაწარმოების თანამედროვე რეალური სამყაროს ორგანიზაციის ალტერნატიულ მოდელს გვთავაზობს.

რიკიორი ერთმანეთს უკავშირებს არისტოტელეს მითოსის კონცეპტსა და ავგუსტინეს დროის ფილოსოფიას. ავგუსტინე განასხვავებს ღვთიურ (göttliche) და ადამიანურ დროს ერთმანეთისგან. პირველი უცვლელს, მარადიულს ნიშნავს, ხოლო მეორე – მიწიერი დრო – დანაწევრებულობითა და წარმავლობით ხასიათდება. დანაწევრებული დროის არსიანი გაერთიანების შეუძლებლობის გამოცდილებას მკვლევარი უწოდებს *შემათანხმებელ უთანხმოებას* (ფრანგ. concordant discordance) (Ricoeuer 1989, 93).

ავგუსტინეს მიხედვით, „არასოდეს არის დრო მოცემული, რომელშიც შენ უკვე რამე არ გაგიკეთებია, რადგან შენ თავად დრო შექმენი. არც დროა მუდმივი ისევე, როგორც შენ, რადგან შენც იგივეობრივი რჩები... და რა არის დრო... თუ ამის შესახებ არავინ მკითხავს, მაშინ ვიცი, რა არის დრო, მაგრამ თუ ვინმე განმარტებას მთხოვს, არ ვიცი. რაც დანამდვილებით ვიცი ისაა, რომ, თუ არაფერი წარმავალი არ არის, მაშინ

წარსული/წარმავალი დრო არ არსებობს და თუ არაფერი მოხდება, მაშინ მომავალი დრო არ არსებობს“ (Blässer 2015, 10).

ავგუსტინეს აღნიშნული მოსაზრება პოლ რიკიორის ყურადღების ცენტრში ექცევა, რადგან დრო ავგუსტინესთან იმით არის სახასიათო, რომ არარსებობისკენ ილტვის, ადამიანები ენის საშუალებით წარსულისა და მომავლის შესახებ გვამცნობენ, თუმცა ამასთან, ავგუსტინე მიგვითითებს დროის გაზომვის შესაძლებლობაზე: დროითი სივრცეები აღიქმება, ერთმანეთს ედარება. ადამიანის გამოცდილებებში დროის არსებობა ერთგვარი მოცემულობაა. წარსული უკვე აღარ არსებობს, მომავალი ჯერ არ არის დამდგარი, ხოლო აწმყო განვრცობის გარეშე ერთ კონკრეტულ მონაკვეთს მოიცავს, შესაბამისად, მხოლოდ ის დრო, რომელიც კონკრეტულ მომენტშია, შეიძლება აღქმული იყოს ან გაიზომოს, მაგრამ ასეთ შემთხვევაში წარსული და მომავალი როგორ უნდა დასაბუთდეს ან გაიზომოს? ამის საფუძველს კვლავ ენა წარმოადგენს: ადამიანები თხრობით წარსულს ადასტურებენ, გვამცნობენ ასევე იმ საკითხების შესახებ, რომლებიც შესაძლოა მომავალში მოხდეს და ამით რწმუნდებიან ყოველდღიურად საკუთარ არსებობაში, მაგრამ რა ადგილზე ხდება ეს? ავგუსტინე გამოყოფს აწმყოს სამ შრეს, რომელიც შინაგანი განვრცობის ფორმად მოიაზრება: 1. წარსულის აწმყო, 2. აწმყოს აწმყო და 3. მომავლის აწმყო. სამივე დრო მოთავსებულია სულში და ამათგან წარსულის აწმყო არის მოგონება, აწმყოს აწმყო არის აზრი, ხოლო მომავლის აწმყო არის მოლოდინი. როდესაც მომავალს წინასწარ გამოთქვამ, ამ შემთხვევაში აწმყოში მოვლენებს აკვირდები/ითვალისწინებ, ისევე, როგორც აწმყოში წარსულს იხსენებ. სამივე დროის ადგილად ადამიანური სულია დასახლებული და ამით აწმყოს განვრცობა ხდება, რა-

საც *distention animi*<sup>2</sup> მოიაზრებს. წარმავალი დრო ერთადერთი გაზომვადი დროა, რომელიც მომავლიდან აწმყოს გავლით წარსულში მიემართება და სამშრიანი აწმყოთი სულის დანაწევრებულობაზე მიგვითითებს.

პოლ რიკიორი არისტოტელეს „პოეტიკაზე“ იღებს ორინტირს და ავითარებს მიმესისის სამ საკუთარ ფორმას, თუმცა მანამდე იწყებს ცნებების წყვილის: *მიმესისი* და *მიტოსი* ანალიზით. არისტოტელეს „პოეტიკაში“ მიმეტური ქმედება, პლატონის განსაზღვრებისაგან განსხვავებით, შემოქმედებით აქტად არის აღქმული, უფრო ზუსტად კი, მოქმედებების ბაძვად ან გადმოცემად, ხოლო ცნება *მიტოსი* მოქმედებების შემადგენლობად. მართალია, არისტოტელე პოეტიკას ტრაგედიის გვართან მიმართებით განიხილავს, თუმცა რიკიორი აქრობს ზღვარს გვარებს შორის და პოეტიკიდან წარმოქმნილ სტრუქტურულ მოდელს ზოგადად ნარატიულზე განავრცობს. რიკიორი მიმესისსა და მიტოსს არ წარმოაჩენს, როგორც მყარ სტრუქტურებს, ისინი მასთან შემოქმედებითთან, დინამიკურთან არის დაკავშირებული, რითაც ემიჯნება ასევე რიკიორი მიმესისის პლატონისეულ განმარტებას, რაც გულისხმობს რეალობის იდენტურ კოპირებას. ამის სანაცვლოდ, რიკიორის მიხედვით, მიმესისისა და მიტოსის დაკავშირებით წარმოიქმნება ტექსტი, რომელიც ფიქციურ სივრცეს წარმოქმნის, ამით შემქმნელი ქმნის არა ფაქტებს, არამედ კვაზი-ფაქტებს, ის ქმნის *ე.წ. ვითომს*.

სწორედ ეს *ვითომ* ანიჭებს ლიტერატურულ ნაწარმოებს ფიქციურ, რეალობისაგან დამოუკიდებელ სტატუსს, მაგრამ რადგან ლიტერატურული ნაწარმოები კონფიგურაციის – მიმესისისა და მიტოსის – შედეგად წარმოიქმნება, ამიტომაც,

---

2 ცნებებს *animus* (Geist – გონი), *anima* (Seele – სული) სინონიმებად მოიხსენიებს.

ლიტერატურის ფიქციური სტატუსის მიუხედავად, ის რეალობის გარდაქმნად მოიაზრება, ამის სადემონსტრაციოდ კი რიკიორი მიმესისის სამ შრეს გამოყოფს: მიმესისი I, მიმესისი II, მიმესისი III. რიკიორის თანახმად, ლიტერატურა განზოგადების პრინციპით ხელმძღვანელობს, რასაც მკვლევარი *შეთხზვის უნივერსალობას* უწოდებს. ლიტერატურაში შესაძლებელთან ერთად გადმოცემულია ასევე ის, რაც ტიპურია (განზოგადებული) და არა განსაკუთრებული. განზოგადების პრინციპი იმაში გამოიხატება, რომ ცალკეული მოვლენები ერთმანეთთან დაკავშირდეს და ერთიანობა (მიზეზ-შედეგობრივი კავშირი) შექმნას. სავარაუდოობა იმით მიიღწევა, რომ მოქმედების ეპიზოდები არა უბრალოდ თანმიმდევრულობით, არამედ მიზეზობრივად „არაპროგნოზირებადი თანმიმდევრულობით“ არის გადმოცემული.

არისტოტელეს პოეტიკას რიკიორი იყენებს იმისათვის, რომ ავგუსტინეს *distention animi*-ის საპირწონე მოდელი შექმნას და ამოხსნას თავსატეხი: როგორი კორელაცია არსებობს ამბის მოთხრობასა და ცხოვრებისეულ დროით გამოცდილებებს შორის და აქ რიკიორი წამოაყენებს მთავარ ჰიპოთეზას: „რომ დრო ადამიანური ხდება იმდენად, რამდენადაც იგი ნარატიულ მოდულში ყალიბდება და მოთხრობა მაშინ იძენს სრულ არსს, როდესაც ის დროითი არსებობის პირობა ხდება.

მიმესისი I-ის თეორიაში მოქმედებას საყრდენი ფუნქცია აქვს აღებული, რადგან მოქმედებით გამოცდილებასთან ბმა შესაძლებელი ხდება და ამით ხიდი იდება ტექსტის სამყაროს (რომელშიც მოქმედებების გადმოცემა ცენტრალურია) და რეალობას (რომელიც მოქმედების სამყაროდ აღიქმება) შორის. ამით *ნარატიულ* გაგებასთან ერთად *პრაქტიკული* გაგებაც გარდაუვალია. სწორედ პრაქტიკული გაგების გარეშე შე-

უძლეველი იქნებოდა მოქმედების აღქმა და მისი ფიზიკური მოძრაობისგან/გადაადგილებისაგან გამიჯვნა. აუცილებელი კომპეტენცია იმისა, რომ მოქმედება მისი სტრუქტურული, სიმბოლური და დროითი ნიშნებით აღიქვა, დაფუძნებულია მოქმედების სამყაროს წინარეგაგებაზე.

რიკიორის მიხედვით, მოქმედების გაგებისათვის მნიშვნელოვანია ცნებების ქსელის გაგება, რომელიც მოიცავს მოქმედი პირის მიზნებსა და მოტივებს, გარემოებებს, რომელშიც ის/ისინი მოქმედებენ, სხვებთან ინტერაქციასა და ასევე გამოსავალს. იმისათვის, რომ აღნიშნული ცნებების ქსელს დაეუფლო, ცალკეული ელემენტი ერთმანეთთან დააკავშირო, პრაქტიკული გაგების კომპეტენცია უმნიშვნელოვანესია, რადგან ეს უკანასკნელი საშუალებას იძლევა, მოქმედების შეძლო ინტენცია ამოიცნო.

მოქმედება მაშინ არის მოყოლადი, როდესაც ის ნიშნებში, წესებსა და ნორმებშია არტიკულირებული, მაშასადამე, სიმბოლურად გადმოცემული. მოქმედების სიმბოლური გადმოცემა მიემართება კულტურულ კონტექსტს, რომელშიც ის მოხდა და რომლის გავლენით მოქმედება საზოგადოებრივ ნორმასა და კულტურისათვის სპეციფიკურ კონოტაციას ითვისებს, რაც საზოგადოების ნებისმიერ წევრს შეაძლებინებს, მოქმედების იმანენტურ მნიშვნელობას ჩასწვდეს. მოქმედების ინტერპრეტაციასა და მის იმანენტურ მნიშვნელობას მივყავართ მოქმედების ეთიკური და მორალური კრიტერიუმებით შეფასებისაკენ. არა მარტო მოქმედება, არამედ ასევე თავად მოქმედების სუბიექტიც ფასდება ამ კრიტერიუმებით. მოქმედების სახასიათო ნიშნად რიკიორი დროით იმპლიკაციას (გადაბმა) მიიჩნევს. ეს არის, უპირველეს ყოვლისა, ურთიერთდამოკიდებულება, რომელიც მოქმედებას დროით განზომი-

ლებებს შორის აკავშირებს. რიკიორი ცდილობს ახსნას, როგორ აკავშირებს ერთმანეთთან ყოველდღიური გამოცდილება სამ დროით განზომილებას; ამის გარკვევა კი იმისათვის სჭირდება, რომ რეალობის პრენარატიული სტრუქტურა და დროითი გამოცდილება შეაფასოს.

ამისათვის რიკიორი მიმართავს მარტინ ჰაიდეგერის 1927 წელს გამოქვეყნებულ ნაშრომში „ყოფნა და დრო“ გამოყენებულ ცნებას: *მუნყოფნა როგორც ზრუნვა* (Dasein als Sorge), რაც იმას გულისხმობს, რომ ადამიანი არსებობს არა როგორც საკუთარ ნაჭუჭში გამოკეტილი არსება, არამედ „აქ“ (მუნ). გარეთ სამყაროში მუნყოფიერების დროითი სტრუქტურა ჰაიდეგერთან ტრანსფარენტულია – ადამიანის ეგზისტენციალურ მდგომარეობაზე ჰაიდეგერი ამბობს, რომ ის სამყაროში ჩაგდებულია, გადაგდებულია (geworfen, Geworfenheit), რაც მოიაზრებს იმას, რომ მასზე არ არის დამოკიდებული, დაიბადება თუ არა, მეორე მხრივ კი, არსებობის ფაქტის წინაშე მდგომს ძალაუწევს უწევს საკუთარ არსებობაზე პასუხისმგებლობის აღება. *მუნყოფნიდან, როგორც ზრუნვისა* და მისი პრაქტიკული და დროითი იმპლიკაციებიდან, ამოდის რიკიორი და შინაგან დროებითობას აქცევს ყურადღების ცენტრში. შინაგანი დროებითობა, როგორც ადგილი, რომლისგანაც ყოველდღიურად ვმოქმედებთ, სწორედ იმისი დასტურია, რომ მოქმედება დროითად შევაფასოთ. რიკიორის მიხედვით, ის, რომ საგნებს შორის ჩამოგდებულები ვართ, ჩვენი დროითობის აღწერას ჩვენივე ზრუნვის საგნების აღწერაზე დამოკიდებულს ხდის. ჩვენი შიდა, პრაქტიკული მიდგომა დროსთან გეგმებით, გათვლებით არის განსაზღვრული. ჰაიდეგერისაგან განსხვავებით, რიკიორი შინაგანი დროითობის საჯარო ხასიათში ხედავს დროით სტრუქტურას, რომელიც პრაქტი-

კულ მოქმედებებთანაა დაკავშირებული. მაშასადამე, დღე აბსტრაქტული საზომი კი არ არის, არამედ მოქმედებების ორგანიზების ნიშანი და ამით პრაქტიკულ მოქმედებასთან და მის დროით იმპლიკაციებთან ინტეგრირებული. შინაგანი დროითობის ანალიზი ამსხვრევს ლინეარული დროის შესახებ წარმოდგენას, რადგან შინაგანი დროითობა არის ისეთი დროითი სტრუქტურა, რომელშიც სუბიექტები მოქმედებენ, გეგმავენ, თავიანთ მოქმედებებს მომავალს უკავშირებენ ან წარსულზე ორიენტირდებიან და ამით ცალკეული დროითი განზომილების ურთიერთკავშირი სისრულეში მოჰყავთ. ამით ნათელი ხდება მიმესისი, ერთის მრავალშრიანობა – იმისათვის, რომ მოქმედებას მიზანძო ან გადმოსცე, საჭიროა ადამიანური ქმედებების, მისი სემანტიკის, სიმბოლოების ან დროითობის წინარეგაგება. სწორედ ამ წინარეგაგებით, რომელიც ავტორისა და მკითხველისათვის საერთოა, ტექსტუალური და ლიტერატურული მიმესისი ნაცვლდება.

მიმესისი II აღწერს ნარატიული ნაწარმოების კონფიგურაციის პოეტურ-შემოქმედებით აქტს. რიკიორი მიჯნავს ერთმანეთისაგან ნარატიულის შემდეგ ორ კატეგორიას: ფიქციურსა და ისტორიულ მოთხრობას. ამათგან ისტორიის წერა ორიენტირებულია რეალურ წარსულზე და ცდილობს, წარსულის ზედმიწევნითი რეკონსტრუქცია მოახერხოს, ხოლო ფიქციური წარმოსახვითის (ვითომ) სფეროს მიეკუთვნება და ფაქტობრივზე/ჭეშმარიტებაზე პრეტენზია არა აქვს.

მიმეტური ქმედების ბოლო პუნქტი მოქმედების სამყაროში კვლავ შეღწევაა და ამჯერად რეციპიენტის/კითხვის ფუნქციაზე მიგვიითივებს. კითხვის აქტი რიკიორთან ტექსტის სამყაროსა და მკითხველის სამყაროს გადართვის ადგილია, რადგან ტექსტის სამყაროში აგებული დროითი გამოცდილება

რეციპიენტის მიერ კითხვის პროცესში თვალსაჩინო/გამჭვირ-  
ვალე ხდება, რაც გამოიხატება იმაში, რომ აღნიშნული ვირ-  
ტუალური გამოცდილება რეციპიენტის მოქმედების სამყაროს  
ფაქტობრივ ცვლილებას იწვევს (Blässer 2015, 12-25).

## ისტორიული კონტექსტი და ქალთა საკითხები

ქალთა უფლებების შესახებ მსჯელობა მე-17 საუკუნის დასასრულიდან იწყება (აფრა ბენი, მერი ასტელი და ქეთრინ მაქოლეი), თუმცა გარდამტეხი აღმოჩნდა საფრანგეთის რევოლუციის მონაპოვარი „ადამიანისა და მოქალაქის უფლებათა დეკლარაცია“ და ფრანგი პოლიტიკოსის, შარლ მორის ტალეირანის მიერ წაკითხული მოხსენება<sup>3</sup> საფრანგეთის ეროვნული ასამბლეის წინაშე. ვენდი გოლდმანის აზრით, საფრანგეთის რევოლუციაში ფემინიზმის შეზღუდულმა გამოხატულებამ ცხადყო, რომ ქალების ემანსიპაციის მოთხოვნები ვერ იქნებოდა წარმატებული მანამ, სანამ ოჯახი ინარჩუნებდა ძირითად როლს წარმოებაში. ქალებს უბრალოდ არ ჰქონდათ ეკონომიკური არჩევანი ოჯახის გარეთ, რადგან მარტოხელა ქალი ვერ იარსებებდა მხოლოდ თავისი ხელფასით. მიუხედავად იმისა, რომ კონდორსე მოითხოვდა ქალთა თანაბარ უფლებებს, საფრანგეთის რევოლუციაში ქალები ცალკე არასოდეს გაერთიანებულან გააზრებული ფემინისტური პროგრამის შესაქმნელად. მართალია, ისმოდა ცალკეული განსხვავებული ხმები – ქალთა რამდენიმე გაზეთი მოითხოვდა მეტ სამოქალაქო უფლებას ქალთათვის და მათ შეზღუდულ მონა-

---

3 შარლ მორის ტალეირანის მოხსენების თანახმად, ქალებს განათლების მიღება მხოლოდ არაფორმალურ გარემოში შეეძლოთ. აღნიშნული მოხსენების შემდეგ მერი ვოლსტონკრაფტი 1791 წელს აქვეყნებს „ქალი უფლებების დაცვას“.

წილებას პოლიტიკურ პროცესში, ასევე ოლიმპია დე გუშმა დაწერა ცნობილი „ქალისა და მოქალაქე ქალის უფლებათა დეკლარაცია“ – მაგრამ მიუხედავად მათი მხარდამჭერების პოტენციური სიმრავლისა, ეს ფემინისტური ხმები წარმოადგენდა „უმცირესობის ინტერესებს“ და ნაკლებად იქცეოდა განხილვის საგნად (Goldman 2010, 20). მართალია, ოლიმპ დე გუშს 1793 წელს გილიოტინაზე თავი მოკვეთეს, მაგრამ მისმა იდეებმა და გახედულებამ ბევრი ქალი შთააგონა. განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ხმის უფლების მოპოვებისა და თანასწორობისათვის (suffragist), კულტურული ნორმების წინააღმდეგ მებრძოლი (suffragette) ქალები.

ქართული საზოგადოებაც XIX საუკუნის 60-იანი წლებიდან აქტიურად განიხილავს ქალთა საკითხებს, პრესაში ქართველი ქალის როლისა და დანიშნულების შესახებ პუბლიკაციები ქვეყნდება. ქართველი ქალი მოიაზრება, როგორც „ოჯახის ბურჯი, დედა და სამშობლოსათვის შვილთა აღმზრდელი, და ქალი, როგორც მშობლიური ენის სიწმინდის მცველი“ (ხომერიკი, ჯავახიშვილი 2005, 7). ლელა ხომერიკისა და მანანა ჯავახიშვილის შეხედულებით, ქალთა გააქტიურების ლეგიტიმაციის წინაპირობა სამშობლოსათვის მსახურების იდეა იყო (ხომერიკი, ჯავახიშვილი 2005, 8). ქალთა საკითხებს ეხმიანებიან იმ პერიოდის საზოგადო მოღვაწე მამაკაცებიც. ნიკო ნიკოლაძე ქალთა ემანსიპაციის მნიშვნელობას ხაზს უსვამს და აფასებს ქალების ყოფასა და როლს მის თანამედროვე საზოგადოებაში: „განა მისი გაჩენის წუთიდან თქვენ არ მიეჩვიეთ, ისე უცქიროთ მას, როგორც მომავალ მონა ქალს, როგორც მანქანას, რომელიც დანიშნულია თქვენი „ვნებისა და სურვილების“ დასაკმაყოფილებლად... იმისათვის, რომ იგი თქვენი მეურვეობის ქვეშ იმყოფებოდეს, თქვენ გამოსწუწნეთ მისი

თავიდან ტვინი და გამოუტენეთ იგი რალაც ნაგვით [...] ქალთა გონებრივ შესაძლებლობას არ გააჩნია სრულიად არავითარი გამოსავალი, გარდა ოცნებისა“ (ხომერიკი, ჯავახიშვილი 2005, 8-9). 1972 წლიდან ქართველი ქალების ციურისში განათლების მისაღებად წასვლა უჩვეულო მოვლენა იყო, რომელსაც დიდი გამოხმაურება მოჰყვა ქართულ საზოგადოებაში. 1873 წლის მარტში ციურისში მყოფი სტუდენტები აარსებენ საზოგადოება „უღელს“, რომელიც ევროპულად მოაზროვნე ქართველ ქალთა პირველ ტალღად მიიჩნევა. მათ ხელი შეუწყვეს ქალთა ემანსიპაციის საკითხებისა და დასავლური იდეების საქართველოში შემოტანას. ქალთა მოძრაობის ლიბერალური ტალღა ორიენტირდა კულტურულ და ეკონომიკურ საკითხებზე, ამიტომაც ძირითად აქცენტებად ქალთა განათლებისა და პროფესიული განვითარების შესაძლებლობები, ეროვნული სკოლისა და საბავშვო ლიტერატურის განვითარება გამოყვეს. ქალთა საზოგადოებებმა დააარსეს ათობით ქალთა სასწავლებელი, ასევე ყურადღების ცენტრში მოექცა პროფესიული ცოდნის შეძენა, რაც ქალებს ფინანსურ დამოუკიდებლობას მოაპოვებინებდა. ეკატერინე გაბაშვილი აქტიურად იყო ჩართული ახალი/პროგრესული საზოგადოების ფორმირების პროცესში- თანამშრომლობდა ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელ საზოგადოებასთან, რომელსაც, როგორც გამგეობის წევრმა, წარუდგინა პროექტი ქალთა პროფესიული სკოლების დაარსების შესახებ. ის განუწყვეტლივ იბრძოდა ქალთა შორის განათლების გავრცელებისათვის და დააარსა „ქართველ ქალთა საქველმოქმედო საზოგადოება“, რომლის მეშვეობითაც 1895 წელს საკუთარ სახლში ჭრა-კერვის სკოლა გახსნა ღარიბი და ობოლი გოგონებისათვის, რომლებიც, წერა-კითხვისა და ხელსაქმის გარდა, ზოგად განათლებასაც იღებდნენ. ქალთა

მოძრაობასთან ერთად მისი მოღვაწეობის საკვანძო საკითხი იყო როგორც ქალების საზოგადოებრივ ასპარეზზე გამოყვანა, ასევე ქართული საბავშვო ლიტერატურის განვითარება და ბავშვთა აღზრდაში ახალი მიდგომების დანერგვა, ამ მიზნით მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა საბავშვო ჟურნალების: „ჯეჯილი“, „ნობათი“, „ნაკადული“ დაარსებაში (ხომერიკი, ჯავახიშვილი 2005, 10-16). XIX საუკუნის დასასრულიდან 1921 წლამდე ლიბერალური ფრთის პარალელურად ვითარდება ტალღა, რომელიც სოციალისტურ ტენდენციებს ავლენს.

XIX საუკუნის მიწურულს გავლენიანი აღმოჩნდა ქალთა საკითხის შესახებ შემდეგი შრომები: ავგუსტ ბებელის „ქალი და სოციალიზმი“ (1879) და ფრიდრიხ ენგელსის „ოჯახის, კერძო საკუთრებისა და სახელმწიფოს წარმოშობა“ (1884). ენგელსის აზრით, ინდივიდუალიზმისა და ეკონომიკური ექსპლუატაციის გაუქმება გამოიწვევდა ოჯახის, როგორც ეკონომიკური ერთეულის, გაუქმებას. თუ სურთ გადარჩეს ოჯახი, როგორც არაეკონომიკური ერთეული, როგორც ადამიანური კავშირი იმ პირებს შორის, რომლებსაც ერთმანეთი უყვართ, მაშინ მის ბუნებას უნდა განსაზღვრავდეს ეკონომიკური შიშისგან გათავისუფლებული ახალი თაობის საზოგადოებრივი აზრი (Tay 1972, 663). ბებელი მშრომელ ქალს ორმაგად დაჩაგრულად მიიჩნევდა, ერთი მხრივ, როგორც ქალს და, მეორე მხრივ, როგორც მუშას. მიზეზიც კლასობრივი ჩაგვრა იყო, ხოლო გამოსავალი – რევოლუცია. ორივე ავტორი ქალთა გათავისუფლების გზად საშინაო წარმოებიდან დახსნასა და სოციალურ წარმოებაში ჩართვას ასახელებდა (ბერაია 2017, 4). აღნიშნული შეხედულებები და შრომები გახდა საფუძველი ბოლშევიკების მიერ ქალთა საკითხის გააზრებისთვის. ბოლშევიკები მიიჩნევდნენ, რომ კაპიტალიზმმა შექმნა ახალი წინა-

აღმდეგობა შრომისა და ოჯახის საჭიროებებს შორის, რასაც ყველაზე მტკივნეულად ქალები განიცდიდნენ. მრეწველობის განვითარებასთან ერთად, რაც უფრო მეტი ქალი ხდებოდა იძულებული, ემუშავა ხელფასისთვის, მით უფრო იზრდებოდა საწარმოო მოთხოვნები, ეს კი იწვევდა ჩვილთა მაღალ სიკვდილიანობას, ოჯახის დანგრევას, უყურადღებოდ დარჩენილ ბავშვებსა და ჯანმრთელობის ქრონიკულ პრობლემებს. ქალები შეუერთდნენ სამუშაო ძალას, მაგრამ ისინი კვლავ პასუხისმგებელნი იყვნენ ბავშვების მოვლაზე, სადილის მომზადებაზე, დასუფთავებაზე, კერვაზე, კემსვაზე – ოჯახისთვის სასიცოცხლო, დამქანცველ საოჯახო საქმეებზე. ქალების ოჯახური პასუხისმგებლობები ხელს უშლიდა მათ, მამაკაცთა თანასწორად საზოგადოებრივ სამყაროში შეეღწიათ. კაპიტალიზმი, ბოლშევიკთა მიხედვით, ვერასოდეს შეძლებდა ქალის ორმაგი ტვირთის სისტემურ შემსუბუქებას.

ბოლშევიკების აზრით, მხოლოდ სოციალიზმს შეეძლო სამუშაოსა და ოჯახს შორის არსებული წინააღმდეგობის გადაჭრა. სოციალიზმის პირობებში საოჯახო საქმიანობა გადავიდოდა საზოგადოებრივ სფეროში: საქმეს, რომელსაც მილიონობით ქალი ანაზღაურების გარეშე აკეთებდა საკუთარ სახლში, შეასრულებდნენ ხელფასზე მომუშავე მუშები კომუნალურ სასადილოებში, სამრეცხაოებსა და საბავშვო ცენტრებში. ქალები გათავისუფლდებოდნენ და შევიდოდნენ საჯარო სფეროში მამაკაცთა თანასწორად, საოჯახო საქმიანობა მათ არ დააბრკოლებდა. ქალი იქნებოდა თანასწორად განათლებული, ანაზღაურებული და შეძლებდა საკუთარ განვითარებაზე ზრუნვას. ამ პირობებში ქორწინება იქნებოდა ზედმეტი. ქალი და მამაკაცი შეძლებდნენ თანაცხოვრებასა და დაშორებას სურვილისამებრ, ეკონომიკური წნეხისა და სა-

ჭიროებისგან გათავისუფლდებოდნენ. თავისუფალი კავშირი თანდათან ჩაანაცვლებდა ქორწინებას, რადგან სახელმწიფო შეწყვეტდა სქესთა შორის კავშირში ჩარევას. მშობლები, განურჩევლად მათი ოჯახური მდგომარეობისა, იბრუნებდნენ შვილებზე სახელმწიფოს დახმარებით. თავდაპირველი სოციალური ფუნქციებისგან განძარცვული ოჯახი თანდათან გაქრებოდა და ადგილს დაუთმოდა სრულიად ავტონომიურ, თანასწორ ინდივიდებს, რომელნიც შეძლებდნენ პარტნიორთა შერჩევას სიყვარულისა და ურთიერთპატივისცემის საფუძველზე (Goldman 2010, 1-3). ბოლშევიკების მიერ ქალთა ჩაგვრის, ერთი შეხედვით, პირდაპირი გადაწყვეტა პრობლემური იყო. პირველ რიგში, მათი აზრით, საოჯახო შრომა, თითქმის მთლიანად სოციალიზებული უნდა ყოფილიყო და არ განაწილებულიყო ოჯახის შიგნით. ბოლშევიკები არ მოითხოვდნენ მამაკაცის მიერ „ქალის სამუშაოს“ გაზიარებას, არამედ მარტივად ცდილობდნენ საქმეების გადატანას საჯარო სფეროში, ხოლო ეკონომიკური და ფსიქოლოგიური გათავისუფლებისთვის ქალი უნდა დამსგავსებოდა კაცს, უფრო ზუსტად, კაც მუშას (Goldman 10-11).

ცარიზმის წინააღმდეგ საზოგადოების საყოველთაო უკმაყოფილება რევოლუციურ დაპირისპირებას წარმოშობდა. პეტროგრადელი ქალები საპროტესტო აქციებით ქუჩაში გამოდიოდნენ და პურს ითხოვდნენ. ასე დაიწყო 1917 წლის თებერვლის რევოლუცია. ამ ვითარებაში „რუსეთის იმპერიაში ყოფნის მთელი საუკუნის შემდეგ საქართველო თავისი პოლიტიკური მომავლის განკარგვის შესაძლებლობას იბრუნებდა“ (სუნინ 2022, 293). 1918 წლის 26 მაისს საქართველომ დამოუკიდებლობა გამოაცხადა და 1921 წლის გასაბჭოებით კვლავ დაკარგა.

XX საუკუნის 10-იანი წლები საქართველოში ქალთა აქტი-  
ვიზმით გამოირჩევა. 1914 წელს კატო მიქელაძე ევროპიდან  
საქართველოში ბრუნდება და აარსებს ჯერ ქალთა კლუბს  
და კითხულობს ლექციებს ქალთა ემანსიპაციის საკითხებზე,  
ხოლო 1917 წლის თებერვლიდან რედაქტორობს ფემინისტურ  
გაზეთს „ხმა ქართველი ქალისა“, რომელიც 1918 წლის სექტე-  
მბრამდე გამოდიოდა. 1921 წლიდან „საბჭოთა ხელისუფლებამ  
„ქალთა საკითხის „მოგვარება“ თავად აიღო საკუთარ თავზე  
და ამ კუთხით მიმართული ყველა აქტივობა ნომენკლატურის  
მიერ მართულ საქმიანობად აქცია, ხოლო ფემინიზმი დასა-  
ვლეთიდან იმპორტირებულ ბურჟუაზიულ სენად მონათლა.  
„1921 წლიდან მე ხელოვნურად დამამუწვეს“, – წერს კატო მი-  
ქელაძე (მელაშვილი 2017, 17-18). საბჭოთა ოკუპაციის შემდეგ  
სამწერლობო საქმიანობას ტოვებს იმ პერიოდისათვის ცნო-  
ბილი რომანების და „მოლიპულ გზაზე“ და „ბედის ტრიალის“  
ავტორი, ანასტასია ერისთავი-ხოშტარია.

1930-იანი წლებიდან, სტალინის მმართველობის დროს,  
იქმნება „სუპერქალის“ ხატი – ის საშინაო საქმეების გაძლო-  
ლასთან ერთად ჩართულია ოჯახის გარეთ წარმოებაში. ამით  
ნათელი გახდა, რომ სოციალიზმის „ქალის ემანსიპაციის პროგ-  
რამა“ განუხორციელებელი დარჩა, რეპროდუქცია და ოჯახის  
პატრონობა კი კვლავ ქალის მთავარ სოციალურ როლად გა-  
ნისაზღვრა (ბერაია 2017, 6-7). შვარცის აზრით, საბჭოთა ბა-  
ვშევები ადრეული ასაკიდან სწავლობდნენ, რომ ემოციური  
ზრუნვა და მხარდაჭერა დედისთვის არის სპეციფიკური და,  
როგორც წესი, ქალები და არა მამაკაცები უზრუნველყოფენ  
ბავშვს სითბოთი და სიყვარულით. რადგან ემოციების გამო-  
ხატვა ქალის სფეროა, შვილები დედის რჩევასა და მხარდაჭე-  
რას ეძებენ, როდესაც პრობლემის წინაშე დგანან, ამიტომაც

მამის სულიერი როლი, მატერიალურ როლის საპირისპიროდ, დედისა და ბებულის როლს ჩამორჩება (Schwartz 1979, 72).

XX საუკუნის დასაწყისში იწყებენ ლექსებისა და მოთხრობების გამოქვეყნებას ბაბილინა ხოსიტაშვილი, ლილია მეგრელიძე, მარიამ გარიყული, კატო მიქელაძე და საფო მეგრელიძე. ამ ავტორების პირადი მიმოწერებიდან ირკვევა, რომ მათთვის საერთო იყო ის საზოგადოებრივ-სოციალური გამოწვევები, რომლებიც მათ ეპოქაში იჩენდა თავს და ხშირ შემთხვევაში ხანგრძლივი ტრადიციისა იყო. ქალებისთვის ლიტერატურული ტექსტების გამოქვეყნება დიდ ძალისხმევასა და გაბედულებასთან იყო დაკავშირებული, რადგან უკვე არსებულ ლიტერატურულ ტრადიციაში, რომელიც ცალსახად მამაკაც ავტორებთან იყო დაკავშირებული, ქალური ხმის, თემების წარმორჩენა დიდ გამბედაობას მოითხოვდა.

ბაბილინა ხოსიტაშვილი თავის ჩანაწერში „ჩემი შეხვედრები ეკატერინე გაბაშვილთან და შთაბეჭდილებები“ იხსენებს, რომ სანდო წყაროებიდან მისთვის ცნობილია, როგორ ურჩია ილია ჭავჭავაძემ ეკატერინე გაბაშვილს გლახთა, გაჭირვებული ხალხის ყოფა-ცხოვრების შესახებ ეწერა, რაც ეკატერინესათვის ერთგვარი შთაგონების წყარო გამხდარა. ამას მოჰყვა ისეთი მოთხრობები, როგორებიცაა: „მაგდანას ლურჯა“, „ლვინია გადაიჩეხა“ და სხვა ტექსტები სოციალური თემებით. თავად ბაბილინა ხოსიტაშვილის პირველი ლიტერატურული ნამუშევრების შემფასებელი ძმა, იროდიონი, ყოფილა, რომელიც უწუნებდა ბაბილინას ლექსების ბუნდოვანებას და თან ახსნა-განმარტებას აძლევდა, როგორ ეწერა და რაზე გამახვილებინა ყურადღება. როგორც კი ბაბილინა საკამათოდ მოემზადებოდა, იროდიონი არგუმენტად იმას იშველიებდა, რომ ლექსების არსის გასაგებად ბაბილინა მკითხველებთან

სათითაოდ ვერ ივლიდა. ანასტასია ერისთავი-ხოშტარიასაც დაუწუნა აკაკი წერეთელმა ლექსები და ურჩია, მოთხრობები დაეწერა და სწორედ აკაკის შუამდგომლობით დაუბეჭდეს პირველი მოთხრობა ავტორს, რასაც მოჰყვა მისი ცნობილი რომანები: „მოლიპულ გზაზე“ და „ბედის ტრიალი“. პარიზიდან დაბრუნებული კატო მიქელაძე სათავეში ჩაუდგა ჟურნალის „ხმა ქართველი ქალისა“ გამოცემას. ამ ჟურნალის დაარსებით კატო მიქელაძემ ბევრი შემოქმედი ქალის გამოვლენას შეუწყო ხელი. ერთ-ერთი მათგანი საფო მგელაძე იყო. რომ არა კატო მიქელაძე, შესაძლოა, ჩვენთვის ცნობილი არ ყოფილიყო არც საფო მგელაძე და არც მისი რომანი „ლიანა ლორდია“. საფომ ანონიმურად გაუგზავნა ლექსები „ხმა ქართველი ქალისას“ რედაქტორს, კატო მიქელაძეს, კატომ კი პასუხი დაუბრუნა საფოს, რომ ლექსები მოეწონა და ახალგაზრდა, უცნობი ავტორის გაცნობის სურვილი ჰქონდა.

შემოქმედებით პროცესში ბევრი ქალი ავტორი საკუთარ გენდერს მტკივნეულ დაბრკოლებად აღიქვამს. აღნიშნული განცდები გამუდმებით გვხვდება ქართველი ქალების როგორც მხატვრულ ნაწარმოებებში, ისე პირად მიმოწერაში. ხშირად ისინი თავად ეჭვდებიან, რამდენად შეუძლიათ საოჯახო „ფრონტთან“ ერთად თვითმყოფადი, ინდივიდუალური ლიტერატურის შექმნა, რომელშიც თვითგამოხატვას სრულფასოვნად შეძლებენ. ხშირად უჩნდებათ განცდა, რომ მათი ტექსტები ერთგვარი ესკიზებია, რომელთა დასრულების შესაძლებლობა არ ეძლევათ და ხშირად ეს განცდა სასოწარკვეთაში აგდებთ.

ძალიან ხშირად ქალურ ტექსტებს „ნაცხოვრებ“ ტექსტებს უწოდებენ. სიმონ დე ბოვუარი კიდევ უფრო რადიკალურია და „მეორე სქესში“ მსჯელობს იმაზე, რომ ქალი ავტორების

ტექსტები ფიქციად ვერ აღიქმება, რადგან მათ შემთხვევაში გამოცდილების ლიტერატურასთან გვაქვს საქმე, თუმცა ფემინისტურ კვლევებში ხშირად სიმონ დე ბოვუარის აზრი არ არის გაზიარებული. ერთი რამ ცხადი ხდება – ჩვენ მიერ დასახელებული ქართველი ქალი ავტორების შემთხვევაში – პირადი წერილებიდან ვიგებთ, რომ ის გამოცდილება, ტრავმა, ტკივილი და მარცხი, რომლებიც ლიტერატურულ ტექსტებშია წარმორჩენილი, ხშირად მათი ყოველდღიური ცხოვრების ანარეკლია, ამიტომაც არის, რომ აკრიტიკებდნენ შემოქმედ ქალებს, მაგალითად, საფო მგელაძის რომანებს „ტახტზე წამოსაწოლ რომანებს“ უწოდებდნენ კრიტიკოსები და ქილიკობდნენ, ქალური გრძნობებითა და ინტერესებით არის შემოფარგლული და ვერაფერს მისცემს საბჭოთა მკითხველსო. მიუხედავად იმისა, რომ აქტიურად იბრძვიან XX საუკუნის დასაწყისში ქალი ავტორები ქალთა ემანსიპაციისა და თანასწორუფლებიანობისათვის, ვფიქრობ, საკუთარი იდენტობის ოჯახის გარეთ ღიად გატანას დიდი ნაწილი ვერ ახერხებდა, ამიტომაც გამოსავალი ლიტერატურულ ტექსტებში წარმოჩენილ ქალს უკან ამოფარება იყო. როგორც ფიქციური ტექსტის ქალი ავტორები, ისინი არ იღებდნენ პასუხისმგებლობას მოქმედი პირის/ლირიკული მეს შეგრძნებებზე, სურვილებზე, რაც გარკვეულ უხერხულობას უხსნიდა მათ და შესაძლებლობას აძლევდა „სითამამისთვის“.

## ქართულ ქალთა პირადი წერილები — ლიტერატურული გზა

ფემინისტური ლიტერატურათმცოდნეობისათვის მხატვრული ტექსტები სიმბოლურ სისტემასთან ერთად სოციალურადაც აღიქმება, რაც მოიაზრებს იმას, რომ ფემინისტური ლიტერატურათმცოდნეობის ყურადღების ცენტრში ექცევა არა მხოლოდ ლიტერატურული ნაწარმოებების შინაარსობრივი და სტრუქტურული ელემენტები, რომელთა ანალიზისას სქესის კატეგორია მნიშვნელოვანია, არამედ ლიტერატურული ტექსტების შექმნისა და გადმოცემის პირობებიც. პირადი წერილები ის მნიშვნელოვანი საკომუნიკაციო მედიუმია, რომლითაც ქალები ხსნიდნენ, აღწერდნენ და ხშირად ერთმანეთს უზიარებდნენ, რა ბრძოლების გადატანა უწევდათ შინ (სახლში) და გარეთ (საზოგადოებაში) შემოქმედებით გზაზე. XIX საუკუნის დასასრულიდან საქართველოში ქალებისათვის წერის პროცესი მხოლოდ კრეატიული აქტი არ იყო, ის თვითაღმოჩენასაც უკავშირდებოდა — განესაზღვრა საკუთარი თავი, როგორც ავტორი, როგორც ქალი და დედა; ამიტომაც ხშირად ვერ აღწევდნენ თავს ყოველდღიურობას და უჩნდებოდათ განცდა იმისა, რომ ესკიზებს ქმნიდნენ და სრულფასოვან ლიტერატურულ პროდუქტად მათი გარდაქმნა განუხორციელებელი დარჩებოდა.

ეკატერინე გაბაშვილი მარიამ გარიყულს წერს, რომ ახალქალაქში ოთხი ოთახი აქვს, თუმცა მუშაობისათვის სივრცე

არ რჩება, ვერ ახერხებს ნაფიქრალის ქაღალდზე გადატანას: „ვეწერ მხოლოდ შემთხვევით და დამუშავებას და გაშალაშინებას ვინ მაღირსებს, ამიტომ ყოველი ჩემი ნაწერი თითქო გეგმაა სხვა მომავალი სამუშაოსი და არა დამთავრებული სახელოვნო ნაწარმოები. ქალის შრომა ჯერ კიდევ დიდხანს იქნება პატივაცირილი და „მწერლის კაბინეტი“ ვინ იცის, როდის ეღირსება დედაკაცს, თუ ის შენსავით მარტო ხელი არ არის და ჩემსავით შვილიშვილებით არის დატვირთული...“<sup>4</sup>

მარიამ გარიყული კი ჩივის, რომ სოფლის ყოფაში საოჯახო საქმეები და უმაგიდობა მწერალი ქალისთვის რთულია, რუტინული საქმით გათანგულს მხოლოდ ძილის დრო რჩება, მაგრამ წერის სურვილი ამ რთულ პირობებშიც კი არ ტოვებს: „გაუტეხელი ჩემი ტვინი მაინც ფიქრობდა და ამ მუშაობის დროს სხვადასხვა სურათებს ხატავდა, როცა მოიცლიდა და ბავშვები რომ დაიძინებდნენ, ძილის დრო მაინც მომეპარათავისთვის და დამეწერა რამ. სურათები თავის პირველ ელფერსა კარგავდნენ, რადგან გაჩენისთანავე არ იქნენ ასახული სუფთა ქაღალდზე, მაგრამ მაინც მილოღავდნენ წინ, მაინც ბნელით მოცულ ჩემ ცხოვრებაში. ოხლათ, უმეგობროთ ძლივს ბუუტავდა ჩემი ნიჭი ყოველ ნიჭისთვის საჭირო სამკაულს მოკლებული...“

ლიდია მეგრელიძე დღიურში აღწერს, როგორ დაწერა „მშობლიური ცის ქვეშ“ ახალ ათონში, სანატორიუმში, მძიმედ ავადმყოფი ლიდია მეგრელიძე ცდილობს, მოასწოროს წიგნის დაწერა სიცოცხლის დასრულებამდე: „ზაფხულია. ავად ვარ. ნერვები მაწამებს. არ მეძინება. მთელ ღამეებს თეთრად ვათენებ. გული ისე ცუდათ მაქვს, რომ კოფეინით ვცოცხლობ. ვფიქრობ: ნუთუ ისე უნდა მოვკვდე, რომ ცხრაასხუთი წლის

4 <https://indigo.com.ge/articles/mimowera-rogorc-sakutari-otaxi>  
(ნანახია 26.08.2023)

ამბები ვერ დავწერო? ვერას გძით ვერ მოვიცალე ჩემს ცხოვრებაში, რომ განზრახული წიგნისთვის მომეკიდა ხელი. მემუშავა ისე, როგორც უნდა იმუშავოს მწერალმა [...] ასე დავიწყე წერა წიგნზე „მშობლიური ცის ქვეშ“. მივიმაღე სანატორიუმის ხან ერთ კუთხეში და ვმუშაობ. დამინახავს მედიცინის პროფესორი ანდლულაძე [...] მოვა და წამართმევს ხელიდან სამუშაოს. მარწმუნებს, რომ არ შეიძლება ჩემი მუშაობა. საწოლ ოთახში მხიარული ქალები არ მასვენებენ. მივიმაღე სადმე ვერანდაზე და მაინც დამინახავს მორიგე ექიმი. ყველანი მიკრძალავენ მუშაობას, აღარც აქ მასვენებენ... არა... უსათუოდ უნდა დავწერო. ასეთი ეპიზოდებით არის მოცული ჩემი ცხოვრება.“<sup>5</sup>

წერილში „როგორ ვმუშაობ“ ლიდია მეგრელიძე იხსენებს ნავთის კრიზისის დროს გრძელ რიგებს თბილისში. ნავთის რიგში როგორ ათენებდა ღამეებს ხალხი და მათ შორის ავტორიც. სამი დღის უშედეგო ლოდინის შემდეგ მეოთხე დღეს შუალამით გავიდა სახლიდან რიგში ჩასადგომად, თან კი ლიტერატურული გაზეთი წაიყოლა, რომელშიც კონსტანტინე გამსახურდიას წერილი იყო დაბეჭდილი სათაურით „როგორ ვმუშაობ“. კონსტანტინე გამსახურდიას წერილში ჩამოთვლილი იყო ყველა ის პირობა, როგორ უნდა მუშაობდეს მწერალი: „მე წარმომიდგა თვალწინ მყუდრო კაბინეტი, ფართო სამუშაო მაგიდა, მაგიდაზე გაშლილი მასალები. ერთ მხარეს სამელნე, მოხდენილი კალმისტარი, იქვე ფერადი ფანქრები და სხვა წვრილმანი. კონსტანტინე ზის მაგიდასთან იდაყვდაყრდნობილი, დინჯი, დაფიქრებული, დასცქერის წინ გაშლილ ქაღალდს (ნუ დავაგვიწყდება, ქაღალდი უნდა იყოს პირველი ხარისხის), ერთხელ კიდევ შეატრიალებს კალმისტარს, სა-

---

5 საქართველოს ეროვნული არქივი #123-1-67

დღაც გახედავს და ჩანაფიქრს მშვიდათ გადაიტანს ქალა-  
ლდზე. და... უცებ სურათი სურათს ცვლის. აგერ ილია ზის სა-  
ვარძელში ფიქრად გადაქცეული... ოთახის კარის შეღებას ვინ  
გაუბედავს... თენდება... ფეხაკრეფით შემოდის ილიას მეუღლე  
ოლლა, უსიტყვოდ დგამს მაგიდაზე ცხელ ჩაის და მიდის ჩუმად.  
ნავთის ჯერი შეირხა[...] ეჰ, ჩემო მკითხველო! შემინდეთ, რომ  
კალამი მიჭირავს ხელში!“<sup>6</sup>

„მოგონებების დღიურში“ ლილია მეგრელიძე იხსენებს  
„ნაკადულის“ რედაქციაში სტუმრობას, როცა ნინო ნაკაში-  
ძემ გაზაფხულის ნომრისთვის სასწრაფოდ ლექსის დაწერა  
სთხოვა, რადგან ნომერი სტამბაში დასაბეჭდად იგზავნებოდა.  
გახარებული ლილია მაშინვე გაეშურა სახლში ლექსის დასაწე-  
რად: „ჩქარი ნაბიჯით გამოვექანე სახლში, საღამოს ჩაისა და  
საუზმის საკითხი უცებ მოვაწესრიგე. ბავშვებს ადრე დავაძი-  
ნებ-მეთქი, ვიფიქრე, მაგიდასთან დავჯექი, მინდა მოვიფიქრო  
რამე, რამდენიმე ატლასი გავშალე, ყველა ჯიშის პეპლებია და-  
ხატული, ჩიტები, ლამაზი ჩიტები, ტყის ყვავილები, ცისფერ-  
ვალა, ოქროსთვალა...”

დავიწყე წერა. ჯერ სათაური გავუკეთე „პეპლები და  
ტყის მეგობრები“... შევწუხდი, ვხედავდი ბავშვები არ იძინებ-  
დნენ. მაინცდამაინც ეხლა ატყდნენ, არ უნდათ დაძინება, ტრი-  
ალებენ მაგიდის გარშემო, მისდევენ ერთმანეთს დასაჭერად,  
ერთი თავგია, მეორე კატა. ვაი, ჩემი ბრალი! მაინც დავჯექი  
(ვითომ მწერალი რაღა), ჩემი მეუღლე მაგიდასთან ზის... გა-  
ზეთს კითხულობ... უცებ ერთ-ერთმა ბავშვმა ხელი წამოავლო  
სუფრის ფორებს და ჩემი დაწკრილებული მილაგებული თეფ-  
შები, კოვზები, ხმაურით წამოვიდა იატაკზე. ნამსხვრევებად  
იქცა... შეშინებული ბავშვები საწოლებისაკენ გაიქცნენ. მე

---

6 საქართველოს ეროვნული არქივი #123-1-88

გაქვავებული ვიდეი... ყველაფერ ამას ალაგება უნდა... რა-  
ღაც მოვასწრებ... აზრები დამეკარგა, რითმები დამებნა, ჩემდა  
უნებლიეთ აღმომხდა შვილებისადმი საყვედური და უხეშად  
მივმართე მათ. მეუღლე ფეხზე წამოვარდა, ის ჩემგან ამას არ  
მოელოდა.

– ოჯახი არ გინდა?! – მე მივხვდი, თუ რას ნიშნავდა ეს.  
დიახ, ქალი ვარ, ქალი და პირველ რიგში ბავშვები და ოჯახია  
ჩემი საქმე.

ლექსი რედაქციისათვის მზად მეონდა, მაგრამ მეუღლეს  
საყვედურით მოკლული გული დიდხანს არ მომიშუშდა“ (ჩიხ-  
ლაძე 1990, 47-48).

საფო მგელაძე წერილებში დარდობს თავისი წიგნების  
ბედზე, რომელთა გამოცემას ან აჭიანურებენ, ან არ ბეჭდა-  
ვენ გამომცემლობები. ცნობილ კრიტიკოსს, ვახტანგ კოტე-  
ტიშვილს, 1934 წელს სწერს წერილს და წასაკითხად უგზავნის  
რომანს „ქარიშხლის ფრთებზე“: „ამას წინათ, ხელოვნების სა-  
სახლეში თქვენ შემპირდით, რომ დამიწერთ წინასიტყვაობას  
იმ რომანისთვის, რომელსაც სახელგამი სცემს და მეც თქვენმა  
თანხმობამ უზომოდ გამახარა, თუმცა მეშინია, ვაი თუ გადა-  
იფიქროთ“<sup>7</sup>

სიმონ ჩიქოვანს 1934 წელს მიწერილ წერილში სწერს:  
„...ჩემი მოთხრობის ზოგიერთი ადგილები შევასწორე. მოვი-  
ტან ხვალ და გთხოვთ დამიდოთ ხელშეკრულება და აღირსოთ  
მათ სტამბაში გადაგზავნა.“<sup>8</sup> დროა. მე ვიცი (შენ იცი) რა უშ-  
ლის ჩემს წიგნებს, მაგრამ საჭიროა შეჩერდნენ. მე არ ვანებებ  
თავს ბრძოლას და მუშაობას და მე არ მეშინია. არ მეშინია

7 საქართველოს გიორგი ლეონიძის სახელობის ქართული ლიტერატუ-  
რის სახელმწიფო მუზეუმის საარქივო მასალა #26494-7

8 სავარაუდოდ, იგულისხმება გამომცემლობა „საბჭოთა მწერალი“, რომ-  
ლის მთავარი რედაქტორი 1932 წლიდან იყო სიმონ ჩიქოვანი

იმიტომ რომ... მართალი ვარ [...] რვა წლის წინ დავწერე ეს მოთხრობები და რატომ დღემდის არ გამოიცა?! საჭიროა მოელოს ბოლო იმ უმსგავსობას, რომელსაც აქვს ხან ადგილი ხელოვნების სასახლეში და მე პატივს ვცემ მხოლოდ ისეთ ადამიანებს, რომლებიც ამას არ კადრულობენ. მე მითხრეს, რომ შენ სარედაქციო კოლეგიის სხდომაზე (მნათობის, როდესაც ჩემ რომანზე იყო ლაპარაკი) გაჩუმებული იჯექი და არ მიგიღია მონაწილეობა იმ ლანძღვა-გინებაში, რომლითაც ზოგიერთმა ამხანაგებმა დააჯილდოვა როგორც ჩემი წიგნი, ისე მისი ავტორი [...]არიან ადამიანები, რომლებსაც არ მოსწონთ ჩემი ფიზიონომია, არც მე მომწონს მათი ფიზიონომია, მაგრამ დავანებოთ თავი ფიზიონომიებს. დაიწერა მისაღები წიგნი? დაიბეჭდოს ეს წიგნი და ნუ კითხულობ, ვინ არის მისი ავტორი“.<sup>9</sup>

საფო მგელაძე ასე აფასებს ქალი ავტორების მდგომარეობას თავის თანამედროვე ეპოქაში: „ვწერდით ქალებიც ათეული წლების მანძილზე, იყვნენ ჩვენს შორის ნიჭიერნი, წრფელი მგოსნებიც, ვწერდით ქალებიც და მერე რა? ჩვენზე სიტყვის თქმას არ კადრულობდნენ...“ (ჩიხლაძე 1990, 75). საფო მგელაძე ფიქრობს, რომ ქალ-მწერალთა ჩრდილში ყოფნას კიდევ უფრო ართულებს ქალ-შემოქმედთა შორის თანადგომისა და ერთიანობის განცდის დეფიციტი:

„ჩემო ბაბილინა!

ძალიან გამახარე შენი წერილით. რაც შეეხება შენ წინათქმას ძველი მეგობრობის შესახებ აქ ჩვენ (არც შენ) დამნაშავენი არა ვართ. ისე გვაჭრიალებს წაღმა-უკუღმა ცხოვრება და ეს ჩვენი საკუთარი უსიხარულო განცდანიც, რომ აღარ არის დრო, მივიდეთ ადამიანთან, მეგობართან (თუ კი ასეთი ვინმე არსებობს), შევჩერდეთ მის წინ რამოდენიმე წუთით და

9 საქართველოს გიორგი ლეონიძის სახელობის ქართული ლიტერატურის სახელმწიფო მუზეუმის საარქივო მასალა #27273-3

რამოდენიმე მოკლე სიტყვა მაინც გადაუგდოთ იმ ადამიანს, რომელსაც ოდესღაც მეგობარსაც კი უწოდებდით. მე და შენ, ჩემო დაო, თავიდანვე იმ ბილიკს გავუყევით, რომელიც ჯოჯოხეთში შედიოდა და შევალთ კიდეც. ამოდ დავეძებთ გამოსავალ გზას, ის ჩვენთვის არ არსებობს. ერთ ტაფაში მაინც ვიწოდეთ და ერთმანეთს მაინც ვამხნევებდეთ. ესეც არ არის. მზარეული ქალები უფრო მჭიდროდ არიან ერთმანეთთან დაკავშირებული, ვიდრე ჩვენ... მწერალი ქალები და ეს არის იმის მიზეზი, რომ ვიჩაგრებით... უღმერთოთ. მამაკაცებს კიდეც რა ენაღვლებათ. ისინი სარგებლობენ ჩვენ შორის არსებული ანტაგონიზმით და უფრო მაგრად გვაჭერენ ქუსლს...“<sup>10</sup>

სამკურნალოდ სანატორიუმში ჩასული ბაბილინა ხოსიტაშვილი, ლილია მეგრელიძის მსგავსად, ემუშებოდა თავისუფალ დროს და იმედი ჰქონდა, წყვეტების გარეშე მოახერხებდა თავისი შეგრძნებებისა და განცდების გაზიარებას: „5 წლის უმოქმედობამ ე. ი. უნებურად გზების შეკვრამ, მუშაობის გეზი შემიშალა და ნაწყვეტ-ნაწყვეტად საქმის წამოწყებამ მთლად უნაყოფოდ ჩაიარა. რადგან საფუძვლიანი მუშაობისთვის ხელშემწყობი პირობები ვერ გამოვნახე... მინდა ვისწრაფო, ამ ორ კვირაში ჩემი განზრახვებისა და განცდების ერთი ეპიზოდი მაინც გადავიტანო ქალაქდზე: განვლილი ბრძოლა თვითგანვითარებისათვის, სწავლა-განათლებისათვის; ამ მიზნის მიღწევა. შემდეგ უნივერსიტეტის გათავებისა საგამოცვლეო შრომები და მათი გამოქვეყნებისათვის 4 წლის განმავლობაში წიაღი, დაბრკოლებანი და უნებლიეთ ხელის აღება საგამოცვლეო თუ სხვა ჩემს მიერ განზრახულ ლიტერატურულ მუშაობაზე. მინდა ვისწრაფო, რადგან ოჯახურ პირობებში ასეთ მუშაობას სულ ვერ ვახერხებ, დრო და გარემოება არა მაქვს [...]

10 საქართველოს გიორგი ლეონიძის სახელობის ქართული ლიტერატურის სახელმწიფო მუზეუმის საარქივო მასალა #20794-18

ახალგაზრდობაში ვებრძოდი გარეშე პირობებს, რომ სწავლა განათლება მიმელო და საკაცობრიო იდეალებისათვის ბრძოლაში მომზადებული ჩავბმულიყავი. როდესაც ამ პირველ მიზანს მივაღწიე და საგამოკვლეო მუშაობას შევუდექე, ისევ გარეშე პირობებმა მათი გამოქვეყნების საშუალება არ მომცეს. ყველა ამან კი იმდენი დრო იმსხვერპლა, რომ მე უკვე წელთადაზიდულობა, ჯანით დაზიანებაც გადამეღობა და ბრძოლის საშუალებანი ხელიდან გამომეცალა. ამიტომ ვფიქრობ სათავგადასავლო მოგონებათა სახით (მემუარი) მაინც აღვწერო, თუ რის გაკეთება მინდოდა და რატომ ვერ შევძელ... ვიწყებ დაახლოებით 1918-20 წლებიდან, როდესაც მე ოჯახურ დედობრივ მოვალეობასთან ერთად სწავლა-განათლების სურვილი მაღელვებდა და ვნერვიულობდი, რომ მთელი ჩემი დრო და ენერგია ყოველდღიურ საქმიანობას არ ჩაენთქა, ოჯახში შუშანიკ წამებული ხარ, სწორედ! მეტყოდა ხოლმე ჩემი მეუღლე ირონიულად და ჩემს გახელებას მეტიც არ უნდოდა. მე კი ამ დროს ოჯახის მოვლაში ვიყავი. საწიგნე თაროზე მტვერს ვწმენდდი, მაგრამ ჩემი „წამება“ ამით არ დასრულდებოდა, შემდეგ ან სარეცხს უნდა შევდგომოდი ან უთოს, ან ბაზარზე წავსულიყავ<sup>11</sup> სანოვავის საყიდლად და სახლში დაბრუნებულს სადილი მომემზადებინა [...] 1918 წელი ის ხანა იყო, როდესაც ქართული უნივერსიტეტი გაიხსნა... საქართველოს დამოუკიდებლობა გამოცხადდა! და ყველა ფრთაშესხმული იყო ამ სასიხარულო დიდი ხნის ნაოცნებო ამბით. მე კი ამ არაჩვეულებრივ შესანიშნავ დროს სამშობიაროში ვიწექ და... მეორე ვაჟი მეყოლა. პირველი შვილის შემდეგ ვფრთხილობდი, მრავალშვილიანობას უფრო მეტად არ შევებოვრკე ოჯახურ-ყოველდღიურ ზრუნვით და მთლად ხელიდან არ გამომცლოდა ჩემი

11 საქართველოს გიორგი ლეონიძის სახელობის ქართული ლიტერატურის სახელმწიფო მუზეუმის საარქივო მასალა #20779-3

სულიერი მისწრაფებების განხორციელებისათვის ბრძოლის საშუალება. თვალსწინ მიდგა ერთ ეპიზოდი. პირველი ბავშვი რომ ცხრა თვის გამიხდა... ჩემს სასოწარკვეთას საზღვარი არ ჰქონდა, როდესაც ახალი ორსულობის ნიშნებმა იჩინა თავი... ექიმს განვუმარტე ჩემი მდგომარეობა, მან ბებია ქალთან გამგზავნა, ამან რამდენჯერმე სცადა სისხლის დენა გამოეწვია და მირჩია შემდეგ სამშობიარო სახლში წასვლა ნაყოფის მთლიანად გამოსაფხეკად... მაგრამ აი, ვწევარ სახლში და სისხლი ბელტ-ბელტად მოდის საშვილოსნოდან. ჩემი მეუღლე მსაყვედურობს, რათ მოვიშალე მუცელი... სამშობიაროში ჩემს მეგობარს მივყავარ. – აჰა, შენი ფული, დაგჭირდება სამკურნალოდ ან დასამარხად, – გადმომიგდო ჩემმა მეუღლემ მანეთიანები, რომლებიც ჰონორარად მივიღე ქართული თეატრიდან [...]"<sup>12</sup>

ბაბილინა იხსენებს, საავადმყოფოში მის მოსანახულებლად მისული შვილის დანახვისას როგორ შეეშინდა სიკვდილისა და შესძახა: „არ მინდა სიკვდილი, არა, მინდა ამ მშვენიერებას ვუყურო.“ ბაბილინას მიაჩნია, რომ შვილების სიყვარული ბუნებრივი ალლოა ყოველი ცოცხალი არსებისა და ამაში არაფერია გასაოცარი, თუმცა დასძენს: „ყველა ბორკილიდან შეიძლება განთავისუფლება, მაგრამ ოჯახურ-დოღბრივისგან ვერა. ჩემი ქალური ბუნება სჭედავს ჩემსავე ბორკილებს. ერთი ხელით რომ მათ დამსხვრევისათვის ვიბრძვი, მეორეთი ისევ ვამაგრებ...“<sup>13</sup>

ეს წერილები და პირადი ჩანაწერები ცხადყოფს შემოქმედი ქალების წინაღობებით სავსე ცხოვრებას როგორც შინ, ისე გარეთ. ერთი მხრივ, საოჯახო საქმეები და ქალის

12 საქართველოს გიორგი ლეონიძის სახელობის ქართული ლიტერატურის სახელმწიფო მუზეუმის საარქივო მასალა #20779-6

13 საქართველოს გიორგი ლეონიძის სახელობის ქართული ლიტერატურის სახელმწიფო მუზეუმის საარქივო მასალა #20779-44





Զեռպոսեան արքայն Զարուհի Կոնստան-  
 Զարուհի Կոնստան Զարուհի Կոնստան.  
 Զարուհի Կոնստան Զարուհի Կոնստան.

Isomorphism

19345. 036 Mn

[illegible]

10055-b

9702

և զ Զփեսայրսն Երզնի Դճնն հիշեց պիշարկար. ըստն զ այ  
նոյ զորս, և զ հիշեց պիշարկար Զփես. զ զիշի Թաթարս ևն  
Եւն իսկսն ք թիղիսից ոճնն ունիւր, և զ Զաւարս Երեւն, ըստն զնոյ  
ուսնն զո զնոյն ըստն, և զ հիշեց Զաւարսից Զաւարսից Երեւն Երեւն  
Եւնուսն զնոյն զիշից. հիշեց Զաւարս Երեւն Զաւարս. " Եւ զնոյ  
Զաւարս Երեւն Երեւն, Եւ զնոյ Երեւն Երեւն."

Զոն պիշար Զաւարսից Երեւն Զաւարսից Երեւն.

Զ Զաւարս Երեւն Երեւն Եւն. Եւ զնոյ Երեւն Երեւն Զաւարս Զաւարսից  
Զաւարս Զաւարս Զաւարս Զաւարս Երեւն Երեւն. Զ Զաւարս Երեւն  
Զաւարս Զաւարս Զաւարս Զաւարս Զաւարս Զաւարս Զաւարս Զաւարս  
Զաւարս Զաւարս.

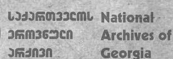
Զաւարս Զաւարս Զաւարս. Զ Զաւարս Զաւարս Զաւարս Զաւարս Զաւարս  
Զաւարս Զաւարս Զաւարս Զաւարս Զաւարս Զաւարս Զաւարս Զաւարս  
Զաւարս Զաւարս Զաւարս Զաւարս Զաւարս Զաւարս Զաւարս Զաւարս

Զ Զաւարս Զաւարս. Զ Զաւարս Զաւարս Զաւարս Զաւարս Զաւարս.

1933  
15 Դեկտեմբեր.

"22m 1m 1/2m 1/4m 1/8m 1/16m 1/32m 1/64m 1/128m 1/256m 1/512m 1/1024m 1/2048m 1/4096m 1/8192m 1/16384m 1/32768m 1/65536m 1/131072m 1/262144m 1/524288m 1/1048576m 1/2097152m 1/4194304m 1/8388608m 1/16777216m 1/33554432m 1/67108864m 1/134217728m 1/268435456m 1/536870912m 1/1073741824m 1/2147483648m 1/4294967296m 1/8589934592m 1/17179869184m 1/34359738368m 1/68719476736m 1/137438953472m 1/274877906944m 1/549755813888m 1/1099511627776m 1/2199023255552m 1/4398046511104m 1/8796093022208m 1/17592186044416m 1/35184372088832m 1/70368744177664m 1/140737488355328m 1/281474976710656m 1/562949953421312m 1/1125899906842624m 1/2251799813685248m 1/4503599627370496m 1/9007199254740992m 1/18014398509481984m 1/36028797018963968m 1/72057594037927936m 1/144115188075855872m 1/288230376151711744m 1/576460752303423488m 1/1152921504606846976m 1/2305843009213693952m 1/4611686018427387904m 1/9223372036854775808m 1/18446744073709551616m 1/36893488147419103232m 1/73786976294838206464m 1/147573952589676412928m 1/295147905179352825856m 1/590295810358705651712m 1/1180591620717411303424m 1/2361183241434822606848m 1/4722366482869645213696m 1/9444732965739290427392m 1/18889465931478580854784m 1/37778931862957161709568m 1/75557863725914323419136m 1/151115727451828646838272m 1/302231454903657293676544m 1/604462909807314587353088m 1/1208925819614629174706176m 1/2417851639229258349412352m 1/4835703278458516698824704m 1/9671406556917033397649408m 1/19342813113834066795298816m 1/38685626227668133590597632m 1/77371252455336267181195264m 1/154742504910672534362390528m 1/309485009821345068724781056m 1/618970019642690137449562112m 1/1237940039285380274899124224m 1/2475880078570760549798248448m 1/4951760157141521099596496896m 1/9903520314283042199192993792m 1/19807040628566084398385987584m 1/39614081257132168796771975168m 1/79228162514264337593543950336m 1/158456325028528675187087900672m 1/316912650057057350374175801344m 1/633825300114114700748351602688m 1/1267650600228229401496703205376m 1/2535301200456458802993406410752m 1/5070602400912917605986812821504m 1/10141204801825835211973625643008m 1/20282409603651670423947251286016m 1/40564819207303340847894502572032m 1/81129638414606681695789005144064m 1/162259276829213363391578010288128m 1/324518553658426726783156020576256m 1/649037107316853453566312041152512m 1/1298074214633706907132624082305024m 1/2596148429267413814265248164610048m 1/5192296858534827628530496329220096m 1/10384593717069655257060992658440192m 1/20769187434139310514121985316880384m 1/41538374868278621028243970633760768m 1/83076749736557242056487941267521536m 1/166153499473114484112975882535043072m 1/332306998946228968225951765070086144m 1/664613997892457936451903530140172288m 1/1329227995784915872903807060280344576m 1/2658455991569831745807614120560689152m 1/5316911983139663491615228241121378304m 1/10633823966279326983230456482242756608m 1/21267647932558653966460912964485513216m 1/42535295865117307932921825928971026432m 1/85070591730234615865843651857942052864m 1/170141183460469231731687303715884105728m 1/340282366920938463463374607431768211456m 1/680564733841876926926749214863536422912m 1/1361129467683753853853498429727072845824m 1/2722258935367507707706996859454145691648m 1/5444517870735015415413993718908291383296m 1/10889035741470030830827987437816582766592m 1/21778071482940061661655974875633165533184m 1/43556142965880123323311949751266331066368m 1/87112285931760246646623899502532662132736m 1/174224571863520493293247799005065324265472m 1/348449143727040986586495598010130648530944m 1/696898287454081973172991196020261297061888m 1/1393796574908163946345982392040522594123776m 1/2787593149816327892691964784081045188247552m 1/5575186299632655785383929568162090376495104m 1/11150372599265311570767859136324180752990208m 1/22300745198530623141535718272648361505980416m 1/44601490397061246283071436545296723011960832m 1/89202980794122492566142873090593446023921664m 1/178405961588244985132285746181186892047843328m 1/356811923176489970264571492362373784095686656m 1/713623846352979940529142984724747568191373312m 1/1427247692705959881058285969449495136382746624m 1/

Տեսնելուս. սքսը ցմ. եկիշն արագմ. մի  
 քննեմ. մսլո ամբլ ուղևաք շատեմ. թրքո  
 ի լրջաւ արքն, հա յոյնոյ շրջաբառմ.  
 չգիտմ: Եւ սլ ի (արքն), հա լիսմ ե-  
 ւր իմա միշն չի արքնիւ:

[illegible]

(34)



13<sup>3</sup> 4

მეფე... გნა ჰ გვიყვარს ან ვერა ჰადა ყველა -  
 ყველა "ლიტერ" ანა მეფე. გნა ვინმე მთავარი  
 ანა, რა თქმა უნდა, მთავარი ყველა ჰადა, ჰადა  
 ვინმე მთავარი?

101 - 101 - 101... ვინმე ჰადა  
 ჰადა, ანა, მთავარი 101.

1956 წ.



საქართველოს  
 ეროვნული  
 არქივი National  
 Archives of  
 Georgia

(36)

## დროისა და სივრცის სემანტიკური დანიშნულება ქართულ ქალთა შემოქმედებაში

### ანასტასია ერისთავი-ხოშტარია „ბედის ტრიალი“

ანასტასია ერისთავი-ხოშტარია (1868-1951) არისტოკრატიულ ოჯახში დაიბადა. პაპამ და დიდედამ, ზაალ და ეკატერინე ბაგრატიონ-დავითაშვილებმა იზრუნეს იმაზე, რომ შვილიშვილს განათლება მიეღო და 1881 წელს გორში გახსნილ ქალთა პროგიმნაზიაში მიაბარეს, სადაც ქართული ენისა და ლიტერატურის მასწავლებლის, ნიკო ლომოურის, მხარდაჭერით ჯერ თარგმნა, ხოლო შემდეგ წერა დაიწყო. პროგიმნაზიის დასრულების შემდეგ თავად დააარსა ფცაში გლეხი ბავშვებისათვის სკოლა. 1896 წელს ჟურნალ „მოამბეში“ აქვეყნებს რომანს, „მოლიპულ გზაზე“, ხოლო ქმართან, დუტუ მეგრელთან, მოგზაურობის პერიოდში რომანს „ბედის ტრიალი“. ავტორის ორივე რომანი წარმატებული აღმოჩნდა, მის ტექსტებში ქალი მოქმედი პირების ცხოვრებისეული გამოწვევები, დაბრკოლებები და შინაგანი განცდებია გადმოცემული, რითაც მწერალი ქალთა საკითხებს ერთ-ერთი პირველი ასახავს ლიტერატურაში. რომანში „ბედის ტრიალი“ ქალი პროტაგონისტის ბავშვობისა და ზრდასრულობის პერიოდის გადმოცემით ცხადი ხდება, თუ რა გავლენას ახდენს გოგონების აღზრდის პრინციპები, ცოლისა და ქალის წინასწარდადგენილი ფუნქციები ქალის იდენტობაზე.

ანასტასია ერისთავი-ხოშტარიას „ბედის ტრიალში“ ციცო/სიდონია დედის მშობლებთან, ქეთევანთან და პავლესთან იზრდებოდა. ციცოს დედა, ნატალია, ციცოზე მშობიარობას გადაჰყვამ, დედის გარდაცვალებიდან ერთი წლის თავზე მამაც დაკარგა ციცომ.

ციცო ძირითად დროს ბეზიასთან ატარებდა, რადგან პავლე იშვიათად იყო სახლში, რამე მიზეზს მოიგონებდა და ქალაქში მიდიოდა, სადაც თვეობით რჩებოდა. პავლე ყოველთვის განიცდიდა იმას, რომ მემკვიდრე ვაჟი არ ჰყავდა, რაც ოჯახურ ცხოვრებაზე გულაცრუებისა და ჰედონიზმში გადაშვების მიზეზი გახდა. ქეთევანი, რომელსაც პავლე არცერთ საქმეს არ ანდობდა და რომლის ასპარეზიც მხოლოდ ის ტახტი იყო, რომელზეც იჯდა და ხან აბრეშუმს ართავდა და ხან კერავდა, დარდობდა იმაზე, როგორ ექცია ციცო მდიდარ და სასურველ სარძლოდ, რადგან ციცოს სწავლა არც კი განიხილებოდა: „ქალი სახლში იჯდეს და ქმარ-შვილს უყურებდეს [...] სწორედ ამისთვის არის გაჩენილი“ -ამბობდა პავლე (ერისთავი-ხოშტარია 1963, 384). დიდება გარეთ არ უშვებდა ციცოს იმის შიშით, ცუდი არაფერი ესწავლა და მორჩილი ციცოც სახლში იყო გამომწყვდეული.

პავლეს გარდაცვალების შემდეგ ვალების გადაუხდელობის გამო ქონებას კარგავს ოჯახი, რაც ქეთევანის სიცოცხლის მოსწარფების მიზეზი ხდება. დაობლებული და უსახლკარო ციცო მდინარის ნაპირთან მცხოვრებ ქვრივ ანანოსთან ამჯობინებს ცხოვრებას ბიძის, როსტომის, მდიდრულ სახლში გადასვლას.

ნატალისა და როსტომთან ჩამოსულ გენოს ციცო მოეწონება. გენო გაიტაცა იმან, რომ ციცოს „რალაც უმანკოება და იშვიათი სათნოება ეხატება თვალებში“ (ერისთავი-ხოშტარია

1963, 451). ციცი, რომელიც დიდუდასთან ერთად ერთ ოთახში გამომწყვდეული იზრდებოდა, აცნობიერებს, რომ გენოსა და მას შორის ბევრი განსხვავებაა, კერძოდ, გენო გალალეხული, განათლებული და განვითარებულია, მოგზაურობიდან ახალი დაბრუნებულია, ხოლო ციცი უვიცია და მისთვის ყველაფერი უცხო და უცნობია, რაც ციცოს აღზრდის წესით არის განპირობებული.

პირველსავე შეხვედრაზე, როდესაც გენო ციცოს სიყვარულში გამოუტყდება, მიმართავს არა ციცოთი, არამედ სიდონით, რაც ციცოს არც გაკვირვებას იწვევს და არც გულისწყრომას, რადგან საკუთარი ინდივიდუალური მახასიათებლები მისთვის უცნობია. ციცოს გენოსთან ურთიერთობის შემდეგ სიდონიად გადაქცევა, სახელის ცვლილება სიდონიას წინა ცხოვრების გაუქმებას ნიშნავს: უვიცი, უმანკო, ცარიელი ციცი მხოლოდ გენოს ცოლ სიდონიად უნდა გარდაქმნილიყო. ციცოს წარსულის გაქრობა გენოსთან შეხვედრის შემდეგ ააშკარავებს გენოს განზრახვას – იმისათვის, რომ ციცი გენოს შესაფერის ქალად ქცეულიყო, ქმრისთვის სასურველი ქალის თარგზე მორგება იყო საჭირო, ასეთი თარგი კი გენოსთვის მოვალეობის შემსრულებელი ცოლია: „შენ ჩემი ცოლი ხარ და აბა ვინძლო შენი მოვალეობა კარგად შესარულო, დაიწყე დღეიდან!“ (ერისთავი-ხოშტარია 1963, 475). სახელის დაკარგვის შემდეგ ქორწინების პირველ ღამეს ციცი აცნობიერებს, რომ ამიერიდან საკუთარ სურვილებსა და სხეულსაც კარგავს: „დღეს სიდონია თავის თვალში აღარა გამხდარიყო, გამქრალიყო მისი საკუთარი არსებობა, სახელი, სხეული, სურვილი – ყველა ეს სხვის ხელში გადასულიყო“ (ერისთავი-ხოშტარია 1963, 475). გენო მოქმედებს როგორც არსებითი, როგორც სუ-

ბიექტი, მისი ფანტაზიები და სურვილები ქორწინების პირველსავე ღამეს ხორციელდება:

„სიდონია დარჩა გენოსთან მარტოდ ოთახში. აქ ქალს გააჟრიალა და თვალებზე ხელები მიიფარა [...] გენოს ჩამოშორდა წინანდელი მოწიწება და ვნებისაგან გატაცებულმა თავის საქციელს საზღვარი დაუკარგა“ (ერისთავი-ხოშტარია 1963, 475).

სიდონიას ეგზისტენციას საყრდენი ეცლება, რადგან გენოს ოცნებების ხორცშესხმით სხვა, მისთვის უცნობ არსებად გადაქცევა ემუქრება. სიდონია სამყაროში იდენტიფიკაციას ვერ ახერხებს და იწყებს იდენტურობის დაკარგვას. ციკოს გაუჩინარების შემდეგ სიდონიად ყოფნაშიც შეუძლებელი გახდა საკუთარი სხეულის, სურვილების, ქმედებების გაცნობიერება და სრულქმნა. მიუხედავად იმისა, რომ სიდონია აცნობიერებს ობიექტად ქცევას, უმადურად მოიხსენიებს საკუთარ თავს, რადგან ქალისაგან სიყვარულისათვის მსხვერპლად გაღება ნორმაა და „ნუთუ სიდონისათვის ძნელია მთელი თავისი არსება შესწიროს საყვარელ არსებას? მაშ რად ეწინააღმდეგება ბუნებისაგან დაწერილ ხვედრს?“ (ერისთავი-ხოშტარია 1963, 476) ის, რომ სიდონია მესამე პირში მსჯელობს საკუთარ თავზე, მიგვითითებს, იმაზე, რომ ის არა უშუალოდ პირად განცდებსა და შეხედულებებს გვიზიარებს, არამედ პატრიარქალური კულტურის პერსპექტივიდან აფასებს თავის მდგომარეობასა და მსხვერპლშეწირვის გარდაუვალობას, რომელიც ჰეროიკულად არის შერაცხული საზოგადოებაში. სიდონიას მდგომარეობის დუალისტური თვითაღქმა წარმოაჩენს, ერთი მხრივ, მჩაგვრელი კულტურის მიერ ქალებისთვის მიწერილ მახასიათებლებს, რომლებიც ბუნებრივად საღდება, მეორე მხრივ, ინდივიდუალურ შეგრძნებებს. აღნიშნული დი-

ქოტომია კი გავლენას ახდენს სიდონიას თვითამოცნობისა და თვითგანსაზღვრის პროცესებზე.

სიდონიასა და გენოს წარმოდგენა სიყვარულზე განსხვავებულია. გენოსათვის ვნებაა წარმმართველი, ხოლო სიდონიასთვის სიყვარულის განგრძობითობა და მარადიულობა, ამიტომაც საყვედურობს გენოს, რომ წინანდებურად არ ეალერსება, რაზეც გენო პასუხობს: „წინათ მეშინოდა, ხელიდან არ გამცლოდი, მწყუროდა ჩემი გამზდარიყავი და სურვილით იყო მთელი არსება მოცული, ეხლა კი... გრძნობა უფრო დამშვიდებულია...“ (ერისთავი-ხოშტარია 1963, 484). ცხოვრებასა და სიყვარულზე სიდონიას ნაივური წარმოდგენები კარჩაკეტილი ცხოვრების წესისა და ქორწინების იდეალიზებული ხატების შედეგია.

გენოსათვის, როგორც სუბიექტისა და სიდონიას ბატონისათვის, მნიშვნელოვანია, სიდონია მისი მეტავალყურების ქვეშ რჩებოდეს სახლის კედლებში და კარგი ცოლისთვის დაკისრებულ მოვალეობებს აღასრულებდეს. ღამით გაუჩინარების შემდეგ მეორე დღით სახლში დაბრუნებული გენო სიდონიას თეატრში წაყვანას დანაშაულის გამოსასყიდად გადაწყვეტს. სიდონია, რომელიც განსაკუთრებულად გამოეწყობა თეატრში წასასვლელად, საკუთარ თავს ვედარ ცნობს: „ნუთუ ეს ციცოა? ის ციცოა, რომელიც სოფელში უბინაოდ, უპატრონოდ ტყე-ტყე დასტიროდა?“ (ერისთავი-ხოშტარია 1963, 519). სარკე ციცოსთვის სიდონიად მეტამორფოზის აღქმის ადგილია. სარკეში აკვირდება ქალი საკუთარ თავს და პირველად აიგივებს თავს მედ, რომელიც მოსწონს, სიდონიას სხეული და შინაგანი განცდები ერთ მთლიანობად აისახება სარკეში და აირეკლავს განსხვავებას მის წინა მდგომარეობასა და ახლანდელს შორის – ის ციცო *მე* სიდონიად წარმოჩინდება

სარკეში და თეატრშიც სუბიექტი სიდონია მიდის. ამ მეტამორფოზით გენოც აღფრთოვანებულია, თუმცა მას შემდეგ, რაც სიდონია თეატრში დამსწრე აუდიტორიის ყურადღებასა და აღფრთოვანებას იმსახურებს, მოსვენებას კარგავს და ავადმყოფობის მიზეზით სახლში წამოსვლას აიძულებს ცოლს. სახლში დაბრუნებული გენო სიდონიას ლამაზ კაბას ჭრის და ნაკუწებად აქცევს, რითაც სიმბოლურად აღკვეთს და სჯის ციციოს სიდონიად გარდაქმნასა და მის საზოგადოებასა და საჯარო სივრცეში ინტეგრაციის მცდელობას – „სიდონი არსებობს მხოლოდ გენოსთვის“ (ერისთავი-ხოშტარია 1963, 529), – ასე ფიქრობს გენო, ის სიდონის შემქმნელია და ამით მისი ცხოვრების, ბედის განმკარგავი. სახელის დაკარგვიდან უხილავ სხეულად ქცევა სიდონიას გაუჩინარების ბოლო ეტაპია – როდესაც მეკრავთან წასული სიდონია უკან სახლში დარჩენილი საფულის გამო ბრუნდება, გენოსა და მოახლე ქალის, დუნიას, დიალოგს მოისმენს და შეიტყობს მათი რომანისა და დუნიას ორსულობის შესახებ. პროტესტის ფორმად სიდონია თვითმკვლელობას ირჩევს, რადგან აღმოაჩენს, რომ მისი არსებობა, რომელიც მსხვერპლად შესწირა ქორწინებასა და გენოს, სიყვარულის მსახურების იდეას, ფუჭი რიტუალური თავდადება იყო. გარდაცვლილი დიდებას გამოცხადება ცხადყოფს სიდონიას წადილს, ალტერნატიულ სამყაროში გადაინაცვლოს და ციციოდ (ბავშვად) აქტუალიზირდეს. სიკვდილის გზაზე მყოფს მუცლადმყოფი შვილის მოძრაობა აბრუნებს რეალობისკენ და გადაწყვეტს, იცხოვროს, როგორც მხოლოდ დედამ: „ვინ სთქვა, რომ სიდონია ცოცხალია? სიდონიამ შეწყვიტა არსებობა, სიდონია აღარ არის [...] ამჟამად გაფითრებულ და გონებადაკარგულ არსებაში მოსჩანს მხოლოდ მომავალი დედა“ (ერისთავი-ხოშტარია 1963, 539). სიდონიას გადაწყვეტილე-

ბით ნათელი ხდება, რომ ის უარს ამბობს საზოგადოებრივ და ოჯახურ ცხოვრებაზე და მხოლოდ დედობრივი მოვალეობის აღსრულებას დაისახავს მიზნად. კულტურულ სამყაროში თუ მამა კულტურასა და საზოგადოებას რეპრეზენტირებს ბავშვისთვის, დედა – ასოციალურობას ან დაბნეულობას სოციალურსა და ბიოლოგიურს შორის. დედისათვის შვილთან ურთიერთობა „ექსკლუზიურობის ხარისხს“ შეიცავს და მასში სხვა პირი, დედა-შვილის გარდა, არ მონაწილეობს. დედა ამ ურთიერთობასთან ერთად მონაწილეობს ოჯახსა და საზოგადოებაში და რადგან დედა საზოგადოების წევრია, გამოცდის საკუთარ თავს, როგორც სოციალიზებულ ზრდასრულს, რომლისთვისაც ცნობილია დედობის, ცოლისა და გენდერული როლების შესახებ (Chodorow 1999, 85-86).<sup>14</sup> სიდონიას სურს გენოს სახლის დატოვება, რადგან ეს სივრცე მტანჯველი მოგონებების ადგილია, თუმცა აცნობიერებს, რომ მისთვის სხვა, მათ შორის სოფლის ნაცნობი სივრცე, მიუწვდომელი და ჩაკეტილია, როგორც ოჯახის უარყოფელი ცოლისათვის: „სიდონიამ თავისი თავი წარმოიდგინა ისე იმ სოფელში დაბრუნებული, მაგრამ სოფელმა ვეღარ იცნო, აღარ მიიღო სიდონია [...] ცოლ-ქმრობის დაგმობა ადვილი არ იყო, ვინ თანაუგრძნობდა სიდონიას?“ (ერისთავი-ხოშტარია 1963, 537).

რადგან სიდონია აცნობიერებს, რომ სახლის დატოვება და ცხოვრების ახალ გზაზე დადგომა წინასწარ განწირულია,

---

14 ამერიკელი ფსიქოანალიტიკოსის, სოციოლოგისა და ქალთა კვლევების მკვლევრის, ნენსი ჩოდოროვის აზრით, ბავშვი მამასთან ურთიერთობისას მეტად არის რეალობასთან კავშირში, რადგან ინტერესების არქაული საფუძვლები, ბუნებრივი იდენტობა მათ ურთიერთობაში არ არსებობს, ვინაიდან მამა რეალობის რეპრეზენტაციაა ბავშვისთვის. მამა, ამავე დროს, წარმოსახვითი პირია (fantasy figure), ვისი კონტურებიც იმის გამო, რაკი ნაკლებად არის მიზმული ბავშვის რეალურ გამოცდილებებთან, წარმოსახვითია და, ხშირ შემთხვევაში, იდეალიზებული.

რჩება ქმრის სახლში. სიდონიას მესამე პირში თვითრეფლექსია მიგვანიშნებს იმაზე, რომ სივრცითი შეზღუდვა/იმობილობა სწორედ იმ საზოგადოებრივი გარემოს შედეგია, რომელშიც ის ცხოვრობს. აღნიშნული სივრცითი შეზღუდვა უბიძგებს სიდონიას იმისაკენ, რომ გენოს სახლში მიკრო/ჰერმეტიული საკუთარი სივრცე შექმნას, მესამე პირის არსებობაც უარყოს და საყოველთაო, უსახელო დედაში გაერთიანდეს:

„მე მინდა ჩემი სამუშაო ოთახი მოვაწყო საწოლად [...] სიდონიას სამუშაო ოთახს სრულიად სხვა ელფერი დასდებოდა. ხშირად მოხდებოდა ხოლმე, რომ მთელი დღეები კარგამოკეტილი იყო, მაგრამ დღეს კი გადაქცეულიყო მიმზიდველ მყუდრო კუთხედ“ (ერისთავი-ხოშტარია 1963, 541).

სიდონია ერთგვარ კონტრსივრცეს ქმნის. კონტრსივრცე ყველა სხვა ადგილს უპირისპირდება და დანიშნულებად მათი ამოშლა, განეიტრალება და გაწმენდა ესახება (ფუკო 2021, 23-24). სიდონია სახლის/ოჯახის არსებულ ინტენციას ეჭვის ქვეშ აყენებს და საპირისპირო მნიშვნელობის კონტრსივრცეს ქმნის. კონტრსივრცე სიდონიასათვის არის ფაქტობრივად განხორციელებული უტოპია, კულტურული მნიშვნელობები-საგან დაცლილი ადგილი, რომელიც სრულიად განსხვავდება იმ ადგილისაგან, რომელზეც მიგვითითებს. გენოს სახლი ცრუ ოცნებებით, პატრიარქალური სუბორდინაციით არის განსაზღვრული, ხოლო სიდონია სამუშაო ოთახის სივრცის კონტრსივრცედ გადაქცევით არსს უცვლის გენოს სახლს და ამ ჰეტეროტოპიაში (პრეკულტურული) მხოლოდ შვილის და საკუთარ ადგილს ტოვებს: „შვილის შემყურე სიდონიას ხშირად ავიწყდებოდა წარსული, სულდგმულობდა აწმყოთი და ნაზად უღიმოდა მომავალს“ (ერისთავი-ხოშტარია 1963, 544).

ტრავმული წარსულის (გენოსთან ცხოვრება) დავიწყების მცდელობა და მომავლის განჭვრეტის იმედი აწმყოში მოქმედების სურვილზე მიგვითითებს, თუმცა, ვინაიდან სიდონიამ მხოლოდ დედად ყოფნა აირჩია, სივრცითი გადაადგილება, რომელიც დროსთან არის ყოველთვის კავშირში, მისთვის მიუღწეველია, ის უარს ამბობს სოციალიზაციასა და სუბიექტად ქცევაზე, შესაბამისად, ციცი/სიდონია ტექსტის ბოლოს მხოლოდ უსახელო დედად გარდაიქმნება, რომლის დროითი და სივრცითი კონტურები შვილის დრო-სივრცული განზომილებით განისაზღვრება.

ანასტასია ერისთავი-ხოშტარიას ტექსტის ანალიზის საფუძველზე გამოაშკარავდა კავშირი სივრცით შეზღუდვასა და თვითიდენტიფიკაციას შორის. ბავშვობიდან ციცოს კარჩაკეტილი აღზრდის მეთოდი მასში ინდივიდუალური მახასიათებლებისა და სურვილების ამოცნობის შესაძლებლობას თრგუნავს, რაც სავალალო შედეგით – ქმრის სურვილების, წარმოდგენების შეთვისებით – სრულდება, გენოს მიერ სიდონიას კაბის დაჭრით კი ნათელი გახდა, რომ ქალის სუბიექტად გარდასახვის მცდელობები მამაკაცისათვის დომინაციის ხელიდან გამოცლის მომასწავებელია. ნაწარმოებში სიდონიას გამოყოფა ოჯახიდან და კონტრსივრცეში შვილთან ერთად ცხოვრების დაწყება, ერთი მხრივ, კულტურული/პატრიარქალური სამყაროს მიმართ ამბოხია, ხოლო, მეორე მხრივ, სოციალიზაციის მიღმა მყოფი უსახელო დედის განაჩენი.

## ეკატერინე გაბაშვილის „მაგდანას ლურჯა“, „რომანი დიდ ხევაში“ და „თინას ლეკური“

XIX საუკუნის მეორე ნახევრის ქართული მწერლობა კრიტიკული რეალიზმის სახელით არის ცნობილი, სწორედ მისი წარმომადგენელია ეკატერინე გაბაშვილი. ქართულ კრიტიკულ რეალიზმში აწმყო მოექცა ყურადღების ცენტრში, მასში მიმდინარე პროცესებითა და ოპოზიციებით. ეკატერინე გაბაშვილის შემოქმედებაში ღირებულებათა დაპირისპირება ბინარული ოპოზიციებით არის გამონათული: სიკეთე-ბოროტება, სიმდიდრე-სიდუხჭირე, ღირსება-ფული, ქალაქი-სოფელი. დეჰუმანიზაციას, რომელიც ადამიანის პიროვნულობის, უნარებისა და სურვილების, სუბიექტური პერსპექტივის უგულვებელყოფას მოიაზრებს, სხვადასხვა ფორმით უცხადებენ ბრძოლას ეკატერინე გაბაშვილის ქალი პერსონაჟები.

ნაწარმოებში „მაგდანას ლურჯა“ ახალგაზრდა მაგდანა, რომელსაც დაქვრივების შემდეგ ოთხი შვილი რჩება, ლუკმა-პურის გარეშე აღმოჩნდება „უვაჟკაცოდ დარჩენილ ოჯახში“. მაგდანა იღებს პასუხისმგებლობას შვილების გამოკვებაზე. სოფელი, რომელშიც მაგდანა ცხოვრობდა, უნაყოფო, მოტიტვლელ მინდორზე მდებარეობდა, ერთი უპირატესობა ჰქონდა – ქალაქთან ახლოს იყო. ერთი კვირის დაქვრივებული შავებში გახვეული მაგდანა, მაწვნის ქილებით ცალ მხარზე და დიდი რძის კოკით მეორე ხელში, ქალაქში მიდის.

მაგდანასათვის ქალაქში ყოფნის პირველი პერიოდი ტანჯვა აღმოჩნდა, რადგან მგლოვია რე ქალის როლს არღვევდა და მოედანზე იჯდა. გამვლელთა ყურადღებას იპყრობდა შავებში გახვეული ქალი, რომლის ადგილი სახლის სივრცეში იყო. თავდაპირველად მაგდანას იდენტობაზე გავლენას იდენტობის „სარკე“ ახდენს, რაც სოციალური გარემოს ხატებას

მოიაზრებს.<sup>15</sup> მაგდანას, როგორც დედის, როგორც ქვრივის, როლური მოდელი მოითხოვს, ერთი მხრივ, იმას, რომ სახლში არასრულწლოვან შვილებს უვლიდეს და მეთვალყურეობდეს, და, როგორც ქვრივი, გლოვის რიტუალურ ეტაპებს ასევე სახლში ასრულებდეს, ხოლო, მეორე მხრივ, როგორც უქმროდ დარჩენილი დედა, ვალდებულია შეითავსოს გარდაცვლილი ქმრის ფუნქცია და მულტიროლის მატარებლად იქცეს შვილებისათვის. ზემოთ თქმულიდან გამომდინარე, მაგდანა შემდეგი დავალების წინაშე აღმოჩნდება: განსხვავებული როლური მოდელებისა და კონტექსტების განსხვავებული გამოცდილებებიდან ცხოვრებისეული კოჰერენტულობის სუბიექტური შთაბეჭდილება წარმოქმნას, რაც მე-იდენტობის განვითარებაზე მიგვითითებს, მაშასადამე, მაგდანა ახერხებს იმას, რომ ქვრივი ქალის, დედისა და ოჯახის მარჩენლის სოციალური იდენტობები, რომლებიც საზოგადოების მიერ არის განსაზღვრული და საკუთარი გადაწყვეტილება – წავიდეს ბაზარში – ერთმანეთთან დააკავშიროს, კერძოდ, შავებში ჩაცმული მაგდანა შვილებს უფროსი ქალიშვილის მეთვალყურეობის ქვეშ დატოვებს და ოჯახის გადარჩენისთვის ქალაქის გზას დაადგება, რითაც იწყებს საკუთარი გამოცდილებების დაგროვებას სხვადასხვა ცხოვრებისეულ კონტექსტში:

„პირველში საშინლად იტანჯებოდა საცოდავი ქვრივი, რომ ასე აშკარად, გაშლილ მოედანზე იჯდა ახალი მგლოვი-

15 ერვინ გოფმანი იდენტობის სამშრიან სტრუქტურას ასახელებს, ესენია: 1. სოციალური იდენტობა 2. პერსონალური იდენტობა 3. მე-იდენტობა. სოციალური და პერსონალური იდენტობები სოციალური გარემოს მიერ არის მიწერილი და მათ შორის განსხვავება ისაა, რომ სოციალური იდენტობა საზოგადოების როლებს/როლურ მოდელებს მიემართება, ხოლო პერსონალურის შემთხვევაში – ინდივიდის მოლოდინს, საკუთარი ერთადერთობა და უნიკალურობა წარმოაჩინოს. მე-იდენტობა გოფმანთან დაკავშირებულია ინდივიდუალურ კომპრომისთან სოციალურ და პერსონალურ იდენტობას შორის (Gymnich 2003, 32).

არე, შავებით მოსილი და გამვლელ-გამომვლელს იწვევდა საყიდლად, მაგრამ შემდეგ შეეჩვია, მყიდველებს ღიჭინიც კი დაუწყო“ (გაბაშვილი 1987, 500).

ბაზრიდან სახლში უკან დაბრუნებული მაგდანასათვის აღმართის ავლა შვილების სახლში დატოვების ტანჯვის ტოლფასია. ნიშნად იმისა, რომ შვილები მშვიდობიანად დახვდნენ სახლში, აღმართს ამოვლილ მაგდანას უფროსი ქალიშვილი, სოფიო, ეგებება, რომელიც დედის დაბრუნებამდე ოჯახს პატრონობს, პატარა და-ძმას უვლის. გზა სოფლიდან ქალაქამდე და ქალაქიდან სოფლამდე მაგდანას, როგორც დედისა და ქვრივის, ყოველდღიური ცხოვრების ამსახველია – ქალაქში წასვლისა და მუშაობის აუცილებლობა და შვილების 12 წლის სოფიოს ამარა დატოვების შიშით გამოწვეული განცდები – ამიტომაც, როდესაც ერთ დღეს ქალაქიდან უკან დაბრუნებულ მაგდანას აღმართის ავლის შემდეგ სოფო არ შემოეგებება, შეიცხადებს:

„ვაიმე, შვილებო! – გულში ხელი ჩაიკრა და თითქმის სირბილით მიიჭრა სახლში. იმისი შვილები და სოფლის გოგო-ბიჭები დიდი ღრიანცელით თავს რაღაცას დასტრიალებდნენ“ (გაბაშვილი 1987, 503).

გზაზე წაქცეული ვირის პოვნასა და მოკეთებას მაგდანას იდენტობა დიაქრონიულ ჭრილში გადაჰყავს, კერძოდ, მაგდანა მომავალზე მიმართულ თვითრეფლექსიას მიმართვას, როგორ შეიძლება გაუმჯობესდეს ნაპოვნი ვირის დახმარებით მაგდანას ვაჭრობა ქალაქში, რაც ოჯახის კეთილდღეობასა და ბედნიერებაზე აისახება. მაგდანა იდენტობის პროექციით მომავალ იდენტობას პროგნოზირებს, რაშიც გადამწყვეტ როლს სუბიექტური გამოცდილება თამაშობს:

„გამოცდილება კარგი ყოფილა, შვილო, – დარბაისლურად მიუბრუნდებოდა ხოლმე მაგდანა თავის ჭკვიან გოგონა სოფიოს, – პირველად რომ მაწვნით ვაჭრობა დავიწყე, ყველა მასხრად მიგდებდა, ყველა ცდილობდა ჩემზე წინ წამდგარიყო, რათა უფრო მალე გაესაღებინათ თავისი სავაჭრო და მე კი, ბეჩავი, ჩუმად აბუზული, უკან ვრჩებოდი [...] მაგრამ მეც თვალი გავახილე, მეც მივხვდი, რომ ყველაფერში გამარჯვება სიმარჯვესა და სიმხნევეზეა და ხმა ამოვიღე, მივიძარ-მოვიძარი“ (გაბაშვილი 1987, 513).

მაგდანა ამ სიტყვებს ქალიშვილს, სოფიოს, უმეორებს, რაც იმის მანიშნებელია, რომ, ქალიშვილს ასწავლის და ამზადებს რეალურ ცხოვრებაში ჩასართავად და ამავე დროს საკუთარ ნარატიულ იდენტობას აგებს, რომელიც ექსპლიციტური ინტერაქციული თვითგამოხატვისა (პასუხი კითხვაზე: ვინ ხარ შენ?) და თვითრეფლექსიური პროცესის შედეგია – მაგდანა აცნობიერებს, რომ მას, როგორც მოქმედ სუბიექტს, შეუძლია ყველა დაბრკოლების გადალახვა და მათზე გამარჯვება, თუმცა გამარჯვებამდე ხმის ამოღება/წინააღმდეგობის გამოხატვა აუცილებელია.

ფემინისტურ კვლევებში ხმა ერთ-ერთი საკვანძო კონცეპტია. სუზან ლანსერი წიგნში „ავტორობის ფიქცია“ (Fictions of Authority) ლიტერატურულ ტექსტებში ქალთა ხმის მნიშვნელობაზე მსჯელობს და აღნიშნავს, რომ ქალთა ხმა მარგინალიზებული იყო ისტორიის განმავლობაში, რადგან მას (ქალთა ხმას) ლიტერატურაში ხანგრძლივი პერიოდის განმავლობაში კაცი ავტორები ქმნიდნენ, რითაც ხელს უწყობდნენ პატრიარქალურ საზოგადოებაში ქალის დაქვემდებარებულობის ბუნებრივ მოცემულობად წარმოჩენას, თუმცა ლანსერი იმასაც დასძენს, რომ ლიტერატურაში ხმა, ერთი მხრივ, შეიძლება გა-

მოხატავდეს დომინანტურ ძალას, ხოლო, მეორე მხრივ, ამ ძალის მოწინააღმდეგე იყოს, რითაც რეპრეზენტირებდეს უმცირესობის ჩაგრულ ხმას (Lanser 1992, 5-6).

დომინანტურ/პატრიარქალურ წესრიგში ქალთა ხმა ან იგნორირებული იყო, ან ჩახშობილი. პატრიარქალური წესრიგი აყალიბებს კულტურულ წესრიგს, მართავს წარსულს, აწმყოსა და მომავალს, ამ ყოფაში კი ქალს საკუთარი დროის, სივრცისა და ხმის ძიება უწევს. ის, რასაც ეკატერინე გაბაშვილის „მაგდანას ლურჯაში“ მაგდანა შეძლებს – ხმის ამოღება, ამხედრება, დაუმორჩილებლობა – საკუთარი ადგილისა და ხმის მოპოვების გზა და შესაძლებლობაა. ინდივიდუალური გამოცდილებებით სუბიექტად ჩამოყალიბებული მაგდანა მაშინაც იღებს ხმას და სამართლებრივი გზით დაუპირისპირდება განუკითხაობას, როდესაც მენახშირე ვირის წართმევას დააპირებს:

„არა, არა! ჩემი ცოცხალის თავით არ დაგანებებ. ჩემია, ჩემი, არ მომიპარავს. განა, ურჯულოვ, შენ თვითონ არ იცი, რომ არ მომიპარავს? მთელმა ქვეყანამ იცის, „ტარშინა“ მამასახლისთან გამოცხადებული მაქვს. ღმერთმა აჩუქა ჩემს ობლებს და შენ უნდა წამართვა? არა, ვერ წამართმევ, ვერა!“ (გაბაშვილი 1987, 515)

მაგდანას ხმა განსხვავებული ხმაა (different voice-Lanser), რომელიც სამართლიანობისა და იდენტობის შენარჩუნების მოტივით უპირისპირდება დომინანტური ჯგუფს და ამით უმცირესობათა, ჩაგრულთა ხმას ახმოვანებს ტექსტში. მაგდანა არა მხოლოდ ვერბალურად, არამედ სხეულებრივადაც უჯანყდება მენახშირეს, ამით კი ავლენს თვითრწმენასა და გამარჯვების მოტივაციას:

„მაგდანას თავშალი გადაუვარდა, თმები ჩამოეშალა და გაეწეწა, პირზე მკვდრის ფერი დაედო, შუბლზე ცივი ოფლი ჩამოსდიოდა, იმის მუდამ წყნარ ხმას მრისხანება მიეცა, მკლავს – საშინელი ძალა, და ყმაწვილს, ლომივით მენახშირეს, კინალამ აჯობა“ (გაბაშვილი 1987, 515).

მაგდანა, რომელიც შვილებთან ლურჯასთან ერთად ბრუნდება სასამართლო პროცესიდან, იმის რეპრეზენტაციაა, რომ ქალის ხმა წინააღმდეგობრივ ძალას წარმოადგენს ტექსტში, რაც მაგდანას იდენტობის შენარჩუნებაზე მეტყველებს, რადგან ის თავად ლაპარაკობს საკუთარ თავის შესახებ და ლაპარაკის აქტი სოციო-ლინგვისტური თვალსაზრისით არის სრულყოფილი, ე.ი. მაგდანას გზავნილი ადრესატის (სასამართლო, საზოგადოება) მიერ აღქმული იყო.

ეკატერინე გაბაშვილის მოთხრობაში „რომანი დიდ ხევში“ ოსტატ ტასიას ვაჟი, პავლე, დედის მოსწავლეს, მაროს, საკუთარ სახლში გაიცნობს. მარო ტასიას საყვარელი მოსწავლეა, რომელიც წერა-კითხვასა და ხელსაქმეს ბეჯითად სწავლობს. მიუხედავად იმისა, რომ 17 წლის მარო ყველასათვის უკვე დასაოჯახებელი გოგოა, მამამისი, სოსიკა, არ ჩქარობს მის გათხოვებას. სოსიკასათვის ცნობილია, გოგოს გათხოვება ბედნიერი, მხიარული ხანის დასასრულთან არის დაკავშირებული: „სოსიკა.. გრძნობს, რომ ამისთანა ცოცხალ და მხიარულ გოგოს გათხოვება ფრთებს შეაკვეცს“ (გაბაშვილი 1987, 311). ქალის ცხოვრება ორ ეტაპად იყოფა მაროსათვის – ქორწინებამდე პერიოდს „გოგოობის“ პერიოდს უწოდებს და მეორე კი, გათხოვების პერიოდია და ის წინასწარ გაწერილი ვალდებულებების აღსრულებასთან არის დაკავშირებული.

მას შემდეგ, რაც მაროს და პავლეს ერთმანეთი შეუყვარდებათ, მაროსათვის მეტად რთულია სხეულებრივი თვით-

კონტროლი, რადგან პავლეს სიახლოვეს მასში ვნება ჭარბობს და უჭირს სხეულის დამორჩილება, ამიტომაც მიმართავს პავლეს ატირებულის: „– პავლე, პავლე! იქით, არ მომეკარო!.. ნუ მოხვალ, თორემ თავს მოვიკლავ“ (გაბაშვილი 1987, 325). მაროს მიაჩნია, რომ პავლესთან ალერსის გამო ღვთისმშობელი ჯოჯოხეთში წაიყვანს, თუმცა უჭირს ვნებების შეკავება, რომელთა რეალიზაციის შეუძლებლობა ისტერიულს ხდის და ტანჯავს: „– პავლე, რომ იცოდე, რა მემართება ღამეობით: ვგიჟდები, ბევრჯერ მინდა წამოვხტე ლოგინიდან და შენთან გამოვიქცე... მაგრამ ღვთისმშობლის მეშინიან“ (გაბაშვილი 1987, 326). მაროს სხეულის თვითდაჯერებულობის დეფიციტი მისი სოციალიზაციის შედეგია, ამიტომაც მაროს განცდები საკუთარ თავში გადატანილი სივრცით შემოსაზღვრული სხეულებრივი მოქმედებებია. ღვთისმშობელი, როგორც უმანკო ქალის ხატება, მისაბაძი მაგალითია გოგონებისათვის. მარო იტანჯება ამბივალენტური განცდებით, ერთი მხრივ, ღვთისმშობლის მაგალითი და მორალური პარადიგმები საწოლს აჯაჭვავს და პავლესთან წასვლის ნებას არ აძლევს და, მეორე მხრივ, ვნებებით შეპყრობილი სხეული გაქცევას ლამობს.

მაროს ისტერიას იწვევს ის გარემოება, რომ ის საკუთარ სხეულს აღიქვამს, როგორც ტვირთს, რომელსაც სჭირდება კონტროლი და მეთვალყურეობა, ნაცვლად იმისა, რომ ყურადღება იმაზე გაამახვილოს, რა უნდა სხეულის საშუალებით განახორციელოს. ეს ფაქტორი მაროს უქმნის უუნარობის, იმედგაცრუების გრძნობას და სხეულის სურვილის შესრულებისას უხერხულობას განიცდის. მრისხანე/დამსჯელი ღვთისმშობლის ხატი მამაკაცური/ჰეგემონური კულტურის ერთ-ერთი კონსტრუქციაა, რომელიც აიძულებს მაროს სექსუალობის დათრგუნვას, რაც მაროს მხიარული ხასიათის მკვეთრ ცვლილე-

ბას იწვევს. მაროს სახლში მისული პავლე მას თმაგაწეწილსა და მტირალს ხედავს და გაკვირვებული სასოწარკვეთის მიზებს ეკითხება, მარო კი პასუხობს:

„– პავლე, პავლე! იქით, არ მომეკარო, – უცებ წამოხტა მარო და შუა ბოძს მოეფარა. – არ მომეკარო, ახლო ნუ მოხვალ, თორემ თავს მოვიკლავ. იმდღევანდელმა შენმა ალერსმა ლამის გამაგიჟოს. რა გინდა ჩემგან, რად მოსულხარ? წელან აკი საყდარში მიდიოდი? [...] მე სიზმარი ვნახე, რომ ღვთისმშობელი ჯოჯოხეთში მიმათრევდა...“ (გაბაშვილი 1987, 325).

მაროსა და პავლეს სიყვარულის აღქმა სრულიად განსხვავდება ერთმანეთისაგან. მაროსათვის გასათხოვარი ქალის მიერ გრძნობების გამომჟღავნება უნამუსობა და თავაშვებულობაა და ამას საზოგადოებრივი აზრი განსაზღვრავს, ამიტომაც სვამს შეკითხვას: „ქვეყანა რას იტყვის?“ (გაბაშვილი 1987, 326). პავლესათვის კი სიყვარული თავისუფალია და სირცხვილთან არაფერი ესაქმება: „ეხლა სიყვარული თავისუფალია [...] მე და შენ რომ ერთმანეთი გვიყვარს, ვის რა აკლდება“ (გაბაშვილი 1987, 326). მაროსთვის სიყვარულის სხეულებრივი აღსრულება ცოდვაა და თვითმკვლელობის წინაპირობად მიაჩნია, რადგან აქტის შემდეგ ის „უღირს“ ქალად გადაიქცევა, ხოლო პავლესათვის – ორი შეყვარებული ადამიანის სიყვარულის სრულქმნაა.

მაროს ტანჯავს ის გარემოება, რომ შესაძლოა, პავლესთან შორეულმა ნათესაურმა კავშირმა სამუდამოდ შეუძლებელი გახადოს მათი ქორწინება. მოძღვრისაგან ნებართვის შემდეგ ქორწინების დროს დათქვამენ და ნიშნობასაც აღნიშნავენ მარო და პავლე, თუმცა მას შემდეგ, რაც ვინმე მთის მოძღვარი სიმთვრალეში რძალ-მაზლს ჯვარს დასწერს, ეგზარქოსი მთელ ეპარქიაში ბრძანებას გასცემს იმის შესახებ,

რომ ყოველი შემდეგი ჯვრის დაწერისას ნათესაური კავშირი ღრმად უნდა იყოს შესწავლილი, შესაბამისად, შიო მღვდელი, დასჯის შიშით შეძრწუნებული, სოსიკას გამოუცხადებს, რომ მარო და პავლე ვერ შეძლებენ ჯვრის დაწერას:

„მარომ წყაროზე შეიტყო ეს ამბავი. გიჟსავით თმაგაწეწილი, გულისპირჩამოგლეჯილი ამოიჭრა მარო წყაროდგან. იმის პირისახე კაცს შეაშინებდა. ლოყებდაგლეჯილი მარო მღვდლამდის კი მივიდა და იქ მოჭრილი ხესავით დაეცა [...] ბოლოს რის ვაი-ვაგლახით გონზე მოიყვანეს. პირველი სიტყვა მაროსი ეს იყო: ორსულად ვარ, შემიბრალეთ!“ (გაბაშვილი 1987, 339).

სოფელი სოსიკას უცხადებს თანაგრძნობას უბედურებაში, რადგან ის შერცხვენილი ოჯახის პატრონია. სოციალური გარემოს ხატებით ქორწინების გარეშე ორსულად მყოფი მარო ოჯახის სირცხვილია, რომელიც „სვინდისიანად“ უნდა მოიშოროს ოჯახმა და გაათხოვოს, ამიტომაც ორსულობის ამბის შეტყობიდან მეორე დღესვე სოსიკას მარო ჩალაგებული მზითვით მამიდასთან, სხვა სოფელში, მიჰყავს, სადაც ორშვილიანი შუა ხნის ქვრივი კაცი მოძებნეს მაროსათვის ქმრად და ჯვრისწერის დღეც დანიშნეს ისე, რომ მარომ ამის შესახებ არაფერი იცის და მხოლოდ ქორწინების წინა დღეს იგებს.

მაროს იდენტობის პერსონალურ შრეს მიაჩნია, რომ მისთვის ქმარი პავლეა და სხვაზე გათხოვება პავლეს ღალატია, რაც არ სურს. მამა, რომელიც ტექსტის ბოლოს სახეს იცვლის და ისისხლხორცებს პატრიარქალური კულტურის კონვენციებს, აფრთხილებს შვილს: „ქვეყანაში არ შემარცხვინო, თორემ ხომ იცი! ჩემს შერცხვენას შენს სიკვდილს ვარჩევ. ხელებს შეგიკრავ და ისე მიგცემ, ვისაც მინდა“ (გაბაშვილი 1987, 333). მე-იდენტობის კომპრომისის სოციალურ და პერსონალურ

იდენტობებს შორის წარმოადგენს მაროს გადაწყვეტილება, რომ გაჰყვეს ცოლად ქვრივ კაცს მამის რეპუტაციის გამო, მაგრამ გათხოვების შემდეგ თავი მოიკლას. აღნიშნული განზრახვით იკვეთება მოთხრობაში მაროს ლტოლვა, დარჩეს პიროვნებად „თვითონ“, რადგან აკეთებს არჩევანს და მოქმედების გათავისებას ლამობს.

პიროვნება პოლ რიკიორის მიხედვით, მოიაზრებს მოქმედს, მას ვინც მოქმედებს, მაშასადამე, *მეს* კვლევისათვის მოქმედის, მოქმედებისა და მათ შორის ურთიერთმიმართების დადგენა და ანალიზი მნიშვნელოვანია. მოქმედებას მოქმედთან აკავშირებს „თვითონ“. ჩვენი თავისუფალი არჩევანი მოქმედებს იმ სფეროში, რომელშიც ჩვენ შეგვიძლია მოქმედება და, აქედან გამომდინარე, გადაწყვეტა, ე.ი არჩევანი, მოქმედების გათავისებაა (Bläser 2015, 64-65)

მაროს გადაწყვეტილება, დარჩეს „თვითონ“, განუხორციელებელი რჩება, შესაბამისად, ერთმევა არჩევანის შესაძლებლობა. სამართლის ძიებითა და სიყვარულის ყოვლისშემძლეობით იმედგაცრუებული პავლე სჯის და ხანჯლით კლავს მაროს, რომლის სხეული ტაბუებისა და კონვენციების რეინკარნაციაა პავლესთვის და მისი აზრით, სხეულის განადგურებით მარო და პავლე იღებენ შესაძლებლობას, მიღმიერ სამყაროში, კვაზისამოთხეში ბედნიერები იყვნენ.

სხეულებრივი მოქმედება ცენტრალურ როლს ასრულებს ეკატერინე გაბაშვილის მოთხრობაში „თინას ლეკური“. თინა უკიდურეს გაჭირვებაში ცხოვრობს შვილიშვილებთან ერთად, რომელთა მოვლა-პატრონობა ხვდა წილად იმის გამო, რომ რძალი გათხოვდა და ბავშვები თინას დაუტოვა. თინას სხეული დაუძლურებულია, რასაც რთული ეკონომიური მდგომარეობაც ემატება და ამიტომაც თინა გამუდმებით ფიქრობს

სიკვდილზე, როგორც ამქვეყნიური ტანჯვის დასასრულზე. სოციალური უთანასწორობა სივრცობრივადც შემდეგი ოპოზიციებით არის გამოხატული: ზემოთ-ქვემოთ. ზემოთ მცხოვრები ბატონის სახლთან მისვლა რთულია თინასთვის, მაგრამ შვილიშვილების წუხილი და ტანჯვა სიკვდილის სურვილს დააძლევინებს და ზემოთ მიმავალ გზას დაადგება, რისთვისაც უკანასკნელ ძალებს იკრებს, რათა ცოცხალმა მიაღწიოს ბატონის სახლამდე. გზად ეპიზოდური მეხსიერება, რომელიც კონკრეტულ ადგილზე კონკრეტულ დროს განხორციელებულ მოქმედებებს მოიცავს, აქტუალიზდება, რაც თინაში ბედნიერების განცდას იწვევს:

„მის სამოცი წლის მოწყალებით დაბნეულ თვალებში თითქო ცეცხლიც კი აენთო, მის მიწისფრად ქცეულ პირისახეს ალის ფერმა გადაჰკრა, უკბილობით ჩავარდნილი მოკუმული ტუჩები ოდნავ გაეღო და ზედ ნეტარების ღიმილი დაჰხაროდა [...] სწორედ ორმოცი წელიწადია მას აქეთ, ისე მახსოვს, როგორც გუშინდელი დღე და ან როგორ უნდა დამვიწყებოდა! ამაზე უკეთესი რა უნახავს ჩემს თვალებს“ (გაბაშვილი 1987, 549).

დეიქტური ცენტრი (დრო და სივრცე) მოთხრობაში ინაცვლებს წარსულში, ამაზე მიგვითითებს თინას ფრაზა „ნეტა, იმ დღეს!“, რითაც ფაქტობრივი ადგილიდან სხვა ადგილზე ინაცვლებს მოქმედება და „იმ დღესთან“, ახალგაზრდობასთან, არის დაკავშირებული. დეიქტური ცენტრის ცვლილება და ახალგაზრდობის ფოკუსირება ამჟღავნებს თინას წადილს, იგივეობრიობა და დროში უცვლელობა დაადასტუროს, რაც მოიაზრებს იმას, რომ ის კვლავ იგივე თინაა, რომელიც წლების წინ ბატონის დარბაზში მოცეკვავე საზოგადოების საყოველთაო აღფრთოვანებას იწვევდა, ამისათვის კი თინა სხეულით, ცეკვით

თვითგამოხატვას მიმართავს: „თინა კი ამასობაში, ხელებგაშლილი, თავალებული, ტუჩებმოკუმული, სერიოზულათ, ციბრუტივით ტრიალებდა, ძველებურად ბუქნით უვლიდა დაველურს“ (გაბაშვილი 1987, 552). დაუძღურებული, დაკონკილი ტანისამოსით შემოსილი სხეულით ცეკვა დუალისტური მნიშვნელობით წარმოჩნდება ტექსტში: 1. იდენტობის დასადასტურებლად, რომ თინა საკუთარი თავის იდენტური დარჩა საზოგადოებრივი, სოციალური ზეგავლენის მიუხედავად. მოხუცი თინას ცეკვა, ახალგაზრდა თინასაგან განსხვავებით, სიცილსა და ირონიას იწვევს საზოგადოებაში, თუმცა თინას სხეული თვითდინებით განცდებსა და წარმოდგენებს ეხმიანება და ამით წარსულსა და აწმყოს ერთმანეთთან აკავშირებს და თვითუწყვეტობის მნიშვნელობას ქმნის. 2. სოციალური პროტესტის ფორმა – პერიფერიაში/“დაბლა“ მცხოვრები უხილავი სხეულების კოლექტიური გამოვლინებაა, რითაც სოციალურად გარიყული სხეულების სახელით თინა არავერბალურად ამცნობს დარბაზში მყოფთ, რომ ცხოვრების სურვილი და ლტოლვა, რომლის გამოხატულება ცეკვაა, სოციალურად გარიყულ სხეულებში ძლიერია და ამით პრობლემას ხილულს ხდის. თინას ცეკვა მისი გარდაცვალებით სრულდება, რაც დარბაზში მყოფ საზოგადოებაში გარდატეხას სინდისის ქენჯნის სახით იწვევს:

„– ბები, ბები! მართლა მოკვდი?! პურს ვინღა გვაჭმევს! – გაისმა ამ საოცარ სიჩუმეში და ბებიის მოლოდინით გაბეზრებული ორი მშვიერი ტიტლიკანა, სიცივისაგან გალურჯებული ბაღლი შემოვარდა ოთახში და ღრიალით დაეკონა გაცივებულ გვამს. სურათი შემზარავი იყო; აქამდე გამეფებული მღუმარება დაარღვია საერთო ტირილმა და წამს წინათ ხარხარით

მოღალული საზოგადოება ეხლა გულწრფელად ღვრიდა მდუღარებას“ (გაბაშვილი 1987, 553).

მოთხრობის ბოლოს თინას სხეულებრივი პროტესტი და თავგანწირვა შედეგიანია, ის ტოვებს მტანჯველ რეალობას და უზრუნველყოფს შვილიშვილების ფიზიკურ გადარჩენას, მაშასადამე, თინა, მაგდანას მსგავსად, ინარჩუნებს რა თვითუწყვეტობასა და იდენტობას, შეძლებს ცეკვით საკუთარი მანიფესტის წარმოდგენას.

### მარიამ გარიყულის „ნანიკო“, „უფლება“, შინ კი მიილოდნენ“, „სამაბიურო“

მარიამ გარიყული (1883-1960) მარიამ თათეიშვილის ფსევდონიმია, რომელზეც აკაკი წერეთელს უთქვამს: „- რამ გაგრიყა, ქალო, ასე ახალგაზრდა და გარიყული?!“ თავად მწერალი თავის ფსევდონიმს თეატრიდან წასვლით ხსნიდა. მარიამ გარიყულის თეატრალური კარიერა მარიამ დემური-ასთან არის დაკავშირებული, ამ უკანასკნელმა „ავჭალის აუდიტორიის“ დასში აიყვანა. შემდეგ კი მარიამ გარიყული გადავიდა ქუთაისის თეატრში, რომელსაც ლადო მესხიშვილი ხელმძღვანელობდა. სწორედ ლადო მესხიშვილის მხარდაჭერით დაიწყო ლიტერატურულ მოღვაწეობა.. როგორც თავად ამბობს, რახან „მაჩანჩალად“ ყოფნა არ უნდოდა თეატრში, ამიტომ თეატრალურ დასი დატოვა და წერას შეუდგა. თავდაპირველად ცნობილი ქართული ლიტერატურული ნაწარმოებების პიესებად გადაკეთება დაიწყო, შემდეგ კი საკუთარი მოთხრობების გამოქვეყნება. მარიამ გარიყულის ტექსტებში ქალი პერსონაჟები, მიუხედავად მცდელობისა, დააღწიონ თავი დაქვემდებარებულის როლს, ხშირად საზოგადოებრივი

განაწესებისა და წარმოდგენების მსხვერპლებად იქცევიან და ცალკეული ძალისხმევა, გაარღვიონ დადგენილი საზღვრები, განუზოროციელებელი რჩება.

მარიამ გარიყულის მოთხრობაში „ნანიკო“ გადმოცემულია პატრიარქალური სამყაროს მსხვერპლი გოგოს, ნანიკოს, ტრაგიკული ისტორია. ტექსტის დასაწყისშივე თინათინი წერილით ამცნობს ნანიკოს „წახდენის“ ამბავს ძმისშვილს ნატალიას და ატყობინებს, რომ შერცხვენილი შვილობილი (ნანიკო თინათინის ქმრის, კასიანეს, ძმისწულია. ნანიკო დაობლების შემდეგ იშვილა უშვილო ოჯახმა) მასთან ქალაქში მოჰყავს. ნატალია სტუმრების დასახვედრად მზადებას იწყებს და საზოგადოებისაგან მოსარიდებელ, თვალისაგან მოსაშორებელ სივრცეში განათავსებს „ნაკლულ“ ნანიკოს, რომელიც ორსულადაა და ბავშვის მამის ვინაობა ოჯახისათვის უცნობია. ნატალია ნანიკოს ოთახს აივნის ბოლოს, საკუჭნაოდ გამოყოფილ სივრცეში აწყობს და იმთავითვე ნათელი ხდება, სად განათავსებენ „ნორმალურობის“ მიღმა მყოფ გოგოებს პატრიარქალურ სამყაროში – ისინი უხილავები, გადამალულები უნდა იყვნენ. ნატალიას გულცივი დახვედრა ცხადყოფს იმას, რომ ნატალია ნანიკოში დამნაშავეს ხედავს და არა მსხვერპლს. თინათინის მიერ ნანიკოს ქალაქში ჩამოყვანის მთავარი განზრახვა ბავშვის მამის ვინაობის გამორკვევა და „არასასურველი“, „უკანონო“, „ბუში“ ბავშვის მოშორებაა, ამიტომაც ამბობს თინათინი: „ერთი გავიგო ვინც ბრძანდება! მერე მიყუროს, რა დღესაც დავაყრი [...]. ვაიძულე უსიტყვოდ შეირთოს გოგო, თორემ კასიანე არავის გაათელინებს თავმოყვარეობას, ციხეში დააღპობინებს!“ (გარიყული 1967, 337). თინათინისათვის მნიშვნელოვანია, საზოგადოების წინაშე ოჯახის რეპუტა-

ციაზე იზრუნოს და ნანიკო კონვენციურ ყოველდღიურობაში მოაქციოს.

ნატალია, თინათინი, ექიმი, კასიანე, დიანა მსჯელობენ ნანიკოს შესახებ, გამოთქვამენ მოსაზრებებსა და ვარაუდებს, როგორ დაიწყეს ქალებმა თავისუფლად ქუჩაში სიარული, ნების გამოხატვა, რისი შედეგიც ნანიკოს ორსულობაა. მიუხედავად იმისა, რომ თინათინმა არაერთხელ სცემა ნანიკოს და სცადა, დაეცდენინებინა ბავშვის მამის ვინაობა, ნანიკო მდუმარეა: „ვინღა არ დავუსახელე, ვისზე არ ვკითხე: – ეს თუა... ის თუა-მეთქი... მაგრამ მიპასუხებს რამეს ეს კედელი? პირგამეხებული დგას და ხმას არ იღებს“ (გარიყული 1967, 337).

ნანიკოს მე დაკარგულია, მას არ გააჩნია პიროვნული მახასიათებლები, მასზე რეფერენცია ხდება,<sup>16</sup> ლაპარაკობენ ნანიკოზე, როგორც მესამე პირზე, რომელსაც არ შეეძლო დამოუკიდებლად არჩევანის გაკეთება. რადგან ერთადერთი რამ, რასაც ნანიკოს შესახებ უშუალოდ მისგან ვიგებთ, ეს არის მისი ლტოლვა ახალგაზრდა ბიჭის მიმართ, რომელზეც შორიდან ოცნებობდა და შემდეგ ამ ოცნებამ სიზმარში გადაინაცვლა:

---

16 პოლ რიკიორის თანახმად, საუბარში პირველი ინდიკატორი არის მე. სხვა დანარჩენი მასთან კავშირში განისაზღვრება: შენ, ეს, ის, ახლა. მეზე შეიძლება მითითება, ჩვენება, მაგრამ არ შეიძლება მისი რეფერენცია ან აღწერა, რადგან რეფერენციულ მიდგომაში, რეფლექსიურისაგან განსხვავებით, მესამე პირია. შეკითხვა ჩნდება: ხომ არ დაიკარგება „მე“ მაშინ, როდესაც მასზე რეფერენცია ხორციელდება როგორც საგანაზე?

1. იდენტიფიკაციური რეფერენციისას პიროვნება არის ის ერთეული, რომელსაც სხვა რამეზე ვერ დაიყვან. ეს პიროვნება იყო ის, ვის შესახებაც არის ლაპარაკი და ვისაც მივაწერთ ფიზიკურ და ფსიქიკურ ატრიბუტებს.

2. რეფლექსიურობა იმ სუბიექტს გულისხმობს, რომელიც ლაპარაკობს და მეორე პირთან (შენ) ურთიერთობს (ალექსიძე 2012, 15)

„ვნახე, რომ ჩემთან იყო, სულ ახლოს იყო... [...] როცა გამეღვიძა, ვნახე მარტო ვიყავი სახლში, ბიძა წასულიყო [...] მას შემდეგ მე მწამს, რომ ალბათ მოვა ქვეყნად დიდი, დიდი კაცი, რომელიც ახალ, მაღალ საკაცობრიო სიტყვას იტყვის. მე რჩეული დედა ვიქნები, ის კი არ იქნება კაცის ძე...“ (გარიყული 1967, 340).

ნანიკოსათვის უცნობია მისთვის პირველი სექსუალური აქტის შესახებ, ამიტომაც საკუთარ თავს მარიამ ღვთისმშობელთან აიგივებს, რომელმაც კაცობრიობის მხსნელი უნდა შვას. ექიმთან შეხვედრისას ნანიკო კვლავ იმეორებს სიზმარს, თუმცა ამჯერად სიზმარში ოცნება უჩინარდება მოხუცი კაცის გამოჩენით, რომელიც ნანიკოსათვის გაუგებარ ქმედებას სჩადის და ნანიკო ამ ქმედების გამო ყვირის. ნანიკოს ოცნებებს და სხეულს მოხუცი კასიანე ეპატრონება. სხეულისა და სიცოცხლის გაუფასურება გაუპატიურების სახით ხორციელდება ტექსტში. გაუპატიურების აქტს ნანიკო ვერ აცნობიერებს ტექსტის ბოლომდე, შესაბამისად, ორსულობა ღვთიურ განგებასთან, სასწაულთან არის დაკავშირებული. მიუხედავად იმისა, რომ ნანიკოს „რჩეულ დედად“ წარმოუდგენია საკუთარი თავი, ისიც იცის, რომ ბავშვობის თავისუფალ პერიოდთან, სილალესთან გამოთხოვება მოუწევს, რომლის შემდგომ საზოგადოების მიერ დაკისრებული ფუნქცია-მოვალეობების აღსრულება იწყება, ამიტომაც ამბობს ნანიკო: „მე სულ ახალგაზრდა ვარ, თვრამეტი წლის, ჯერ კიდევ მინდოდა სიცოცხლე... ადრე დამავალეს მძიმე ტვირთის ზიდვა“ (გარიყული 1967, 339).

მართალია, ნანიკო ვერბალურად ვერ გამოხატავს განცდებსა და ტანჯვას და ტრავმის შედეგად ერთადერთი, რაც შეუძლია, დუმილია, მაგრამ მის ნაცვლად სხეული მეტყველებს და სუბვერსიული მახასიათებლებით პროტესტს გამოხატავს:

„გამნდარა, ალექსილა, კისერი დაგრძელებია... თვალთა კი-  
ლოები გარღვევია და ლაქა დამჩნევია სწორ თეთრ ცხვირზე“  
გაუპატიურების შემდეგ სხეული აღარ ემორჩილება: „როცა  
გამელვოდა... ადგომა დავაპირე, მაგრამ ვერ შევძელი, წარმო-  
უდგენლად დამძიმებული მქონდა სხეული“ (გარიყული 1967,  
340).

გაქვავებული ნანიკო ფიქრებშია გახვეული და არ მოქმე-  
დებს, ფანჯარასთან ზის და სივრცეს გაჰყურებს, ეს მდგომარე-  
ობა მისი, როგორც შერცხვენილი გოგოს, დახშულ სივრცეში  
გამოკეტვას აღწერს, როგორ მოგლიჯეს საბოლოოდ მის ბუ-  
ნებრივ სურვილებს, ოცნებებს, ეზოს სივრცეს და მამაკაცური  
მნიშვნელობებით გაჯერებულ სამყაროში დაატყვევეს. ნა-  
ნიკო ახერხებს საკუთარი მდგომარეობის ინტერპრეტაციას,  
რომელსაც ფიქრების სახით ალევორიულად გადმოსცემს ვა-  
ზის მაგალითზე: „ჰო, გაიშლება, ნაყოფს დაისხამს ვაზი, და-  
მწიფდება, მერე უღმობლად შეახებს ხელს და დაჰკრავს ამ  
მტევნებს, განუკითხავად ჩამოაცარიელებს. ვაზს კი არა და  
არ ეცოდინება რად გამოიღო ნაყოფი, ან რად გაძარცვეს...“  
(გარიყული 1967, 338). ალევორია აღწერს გოგონას ობიექტად  
ქცევის გზას. ნანიკო-ობიექტი კასიანესათვის ვნებების რეა-  
ლიზაციის ადგილია, რომელსაც მსხვერპლად ეწირება ნანიკო  
– ოცნებას ახალგაზრდა ბიჭზე და სიყვარულზე კასიანე არ-  
თმევს და ძალადობით ანაცვლებს.

ობიექტივაცია ფემინისტური თეორიისთვის ცენტრა-  
ლური კონცეპტია. ჩვეულებრივ, ცნება *ობიექტივიზაცია* გა-  
მოიყენება, როგორც დამამცირებელი ტერმინი, რომელიც  
გულისხმობს საუბრის, აზროვნებისა და მოქმედების ხერხს,  
რომელიც მორალურად, სოციალურად დასაძრახისი და შე-  
ურაცხმყოფელია. ობიექტივაცია დეჰუმანიზაციის აქტია: ამ

დროს ხდება ადამიანის პიროვნების, სურვილებისა და სუბიექტური პერსპექტივის უგულვებელყოფა და აღიქმება, როგორც ინსტრუმენტი და საექსპლუატაციო ნივთი. ამერიკელმა ფილოსოფოსმა, მარტა ნუსბაუმმა (Martha C. Nussbaum) (1995), გამოყო შვიდი ძირითადი მახასიათებელი, რომელიც ადამიანის ობიექტად ქცევისას ფიგურირებს:

1. ინსტრუმენტულობა (Instrumentality): პიროვნების, როგორც იარაღის, გამოყენება ობიექტიფიკატორის მიზნების მისაღწევად;

2. ავტონომიურობის უარყოფა (Denial of autonomy): ობიექტს ისე ექცევიან, როგორც მას, ვისაც ავტონომიურობა და თვითგანსაზღვრულობა არ გააჩნია;

3. პარალიზება (Inertness): ობიექტი აღიქმება აქტივობისა და მოქმედების უნარის არმქონედ;

4. ჩანაცვლებადობა (Fungibility): ადამიანის სხვა ობიექტებით ჩანაცვლება;

5. ხელშეუხებლობის რღვევა (Violability): პერსონალური საზღვრების უგულვებელყოფა, რომლის მიხედვითაც, ობიექტის საზღვრის დაშლა, გატეხა, შეჭრა დასაშვებია;

6. მფლობელობა (Ownership): ადამიანზე პატრონაჟის დამყარება, მისდამი ისე მოპყრობა, თითქოს მეორე ადამიანის საკუთრებაა, უკიდურეს შემთხვევებში, მისი გაცვლა, ყიდვა და გაყიდვა;

7. სუბიექტურობის უარყოფა (Denial of subjectivity): ადამიანის პირადი გამოცდილებებისა და გრძნობების გაბათილება და მათზე თვალის დახუჭვა (Nussbaum 1995, 249-253).

კასიანეს ინსტრუმენტული მოპყრობა ნანიკოს მიმართ იწვევს არაავტონომიურ მოპყრობას. ობიექტიფიკაცია მოთხრობაში, გარდა ამისა, დაკავშირებულია მამისა (მა-

მოზილი) და პატარა ბავშვის ურთიერთობასთან, რომლის დროსაც მშობლის მოპყრობა ყოველთვის მოიცავს ავტონომიურობის უარყოფას და ასევე ფლობის ასპექტებს. კასიანე ეპატრონება ნანიკოს სხეულსა და გონებას. მშობიარობამდე ნანიკო ქალწულად რჩება, რაც, ერთი მხრივ, ნანიკოს თვითაღქმას (ღვთისმშობლის სახე) მიესადაგება, მეორე მხრივ, სხეულის გაუპატიურების წინააღმდეგ გაბრძოლებად შეიძლება აღვიქვათ. ექიმი ნანიკოს მდგომარეობას ასე ხსნის: „მშობიარეს ქალწულად დარჩენის ერთ-ერთი პირობაა ქალის ისეთ მამაკაცთან კავშირი, რომელსაც თავისი ხნოვანების გამო სქესობრივი უნარი შედარებით დაქვეითებული აქვს, მაგრამ განაყოფიერების თვისება ჯერ კიდევ შეერჩენია“ (გარიყული 1967, 344).

ქორწინების გარეშე შობილ ბავშვს თინათინი აშვილებს და უკან აბრუნებს სოფელში ნანიკოს იმისათვის, რომ მისი გათხოვება მოახერხოს. სოფელში მიმავალ მატარებელში აცნობიერებს ნანიკო იმას, რომ შვილი კასიანესგან გააჩინა და არა იმ ბიჭისაგან, ვინც უყვარდა და სიზმრებში სტუმრობდა, რადგან ფხვნილით გაბრუებული გააუპატიურა ბიძამ. გაუპატიურების გაცნობიერებით ხდება იდენტურობის დაკარგვა, რადგან ნანიკოს ობიექტად ქცევით ჩამოშორდა საკუთარი მახასიათებლები და აღარ იცის, ვინ არის. უთვისებოდ დარჩენილი ერთადერთ გზად თვითმკვლელობას ხედავს, მატარებლიდან ხტება და უჩინარდება. გაუჩინარება პროტესტის სუბვერსიული გზაა, რითაც ნანიკო უარს ამბობს საზოგადოების წესრიგში მოქცევასა და სხეულის ექსპლუატაციაზე.

ნაწარმოებში ნანიკოს ინფანტილური წარმოდგენები უბიწოდ შვილის შობასთან დაკავშირებით, ააშკარავებს პატრიარქალური კულტურის (რომელიც მამოზილის სახით გვხვდება

ტექსტში), შენიღბულ ბუნებას, კერძოდ, სიმბოლური წესრიგი გოგონებში უმანკოების კულტის დანერგვასთან ერთად მათ სხეულებს ტკბობის ობიექტებად აქცევს, რითაც ართმევს შესაძლებლობას, ოცნებებისა და სურვილების განხორციელებით ცხოვრების საკუთარი ვერსია ჰქონდეთ.

მარიამ გარიყული მოთხრობა „უფლება“ იწყება მარიამობის დღესასწაულის აღწერით. საზეიმოდ მორთულ-მოკაზმული ადამიანების ნაწილი ცეკვავს, ნაწილი – სუფრას შლის, ხოლო ნაწილი სადღეგრძელოებს სვამს. დიმიტრი კელპაძის ოჯახშიც აღნიშნავენ მარიამობას და მასთან ერთად, უფროსი ვაჟის, ლადის, ქალაქიდან დაბრუნებას. ლადი სახლში უკანასკნელად სამი წლის წინ იყო, როდესაც მარინეზე იქორწინა და ქორწინებიდან ხუთი თვის შემდეგ ცოლის ნამზითვი სამასი მანეთით ბედის საძებნელად ქალაქში წავიდა. ქალაქში ლადის საქმე კარგად წაუვიდა და მეუღლეს და ბავშვს ფულს უგზავნიდა, თუმცა ცოლ-ქმარს შორის მიწერ-მოწერა შეწყდა, რასაც მარინეც შეეჩვია.

სამი წლის შემდეგ სახლში ლადის მოულოდნელ დაბრუნებას მარინე ემოციების გარეშე შეხვდა, უხერხულობასა და უცხოობას ორივე განიცდიდა, მარიამობის დღესასწაული მარინესათვის მოგონებების ადგილია (les lieux de mémoire). პიერ ნორას მიხედვით, მოგონებების ადგილი ორმაგია, რადგან ის, ერთი მხრივ, იდენტობას აფუძნებს და, მეორე მხრივ, დაუსრულებლად ღია არის მნიშვნელობებისათვის. სწორედ ეს ხსნის სიმბოლოებით დატვირთული ნიშნის ციკლურ იერსახეს, რომელიც არა მარტო მის პირველ საწყისსა და ინიცირებულ არსზე მიგვანიშნებს, არამედ შეუძლია ახალი შინაარსის მატარებელიც იყოს (Nora 1989, 7). მარინესათვის მარიამობის დღესასწაული ახალ მნიშვნელობას იძენს და განსხვავდება იმ

მარიამობის დღესასწაულისაგან, როდესაც ლადის პირველად შეხვდა. მარინე იგონებს მცირე ხანს გატარებულ ბედნიერ დღეებს, ლადის წასვლას და იმ რთულ პერიოდს, როდესაც მარტო დარჩა და მანუგეშებელიც არავინ ჰყავდა შვილის ავადმყოფობის ჟამსაც კი. მარიამობის დღესასწაული, როგორც მოგონების ადგილი, მარინესთვის აწმყოში საკუთარი თავის გაგების შესაძლებლობაა. წარსულის გახსენებით მარინე ცდილობს, საკუთარი თავი განსაზღვროს, ვინაიდან აწმყოს გასაგებად, ვინ არის ახლა მარინე, მნიშვნელოვანია წარსული, რადგან სწორედ წარსულია ახლანდელი შეგრძნებებისა და ფიქრების ბაზისი. აწმყო, რომელიც კვლავ მარიამობის დღესასწაულზე წარმოჩნდება, წარსულის რეკონსტრუქცია და ახლებური ინტერპრეტაციაა. აწმყოში მიმდინარე მოვლენები: ლადის ჩამოსვლა, ემოციური და ფიზიკური გაუცხოება მათ შორის, მარინეს განვლილ სამ წელს ამოუტივტივებს, რითაც აწმყო შეხედულებები და შეგრძნებები წარსულზე მოგონებებს განსაზღვრავს. აწმყოში მარინე შეცვლილია და არა ლადი, არამედ ვაჟა უყვარს:

„ახ, ღმერთო ჩემო!... რა უგუნურებაა, რა სისულელე... განა ეს შეიძლება მოხდეს? ის ხომ ყმაწვილია, მხოლოდ ყმაწვილი, განუსჯელ გრძნობებს აყოლილი... რა გვაქვს საერთო ერთმანეთთან, მე დედაკაცსა და მას კი დაუმდგარ ჭაბუკს?... (გარიყული 1967, 69).

მომავალი, წარსულის მსგავსად, უშუალოდ არ განიცდება და ის სულის ფსიქიკურად კონსტრუირებული მდგომარეობაა. მომავალი იმედებით, მოლოდინებითა და სურვილებით განისაზღვრება. მომავლის რწმენა და ამ რწმენისაგან წარმოქმნილი მოლოდინები ნაწილობრივ განსაზღვრავს იმას, რაც აწმყოში ხდება. მარინეს ვერ წარმოუდგენია, როგორ უნდა

უარყოს აწმყო მოცემულობა და ცოლის კანონადქცეულ მოვალეობებს გადააბიჯოს, შესაბამისად, მარინე რჩება მომავლის იმედისა და რწმენის გარეშე, რაც აისახება მის შეგრძნებებზე აწმყოში და ასე მიმართავს ვაჟას:

„...ჯოჯოხეთია ჩემთვის ყველაფერი, მაგრამ ვით შევძლებ გადავლახო ის, რაც ასე კანონადქცეულა? მე ხომ დედა ვარ მისი ბავშვისა, ის ხომ ქმარია უფლებამოსილი? აი, ამიტომ, მხოლოდ ამიტომ უნდა ავიტანო ყველაფერი, მაგრამ გჯეროდეს, რომ შენთან გულმართალი ვარ და ასეც დავრჩები. ჩვენ დავშორდებით, მაგრამ ნურასოდეს იფიქრებ, რომ მე მას რაიმეს დავუფიცავ“ (გარიყული 1967, 71).

ლადი აღნიშნავს მარინეს ცვლილებას და საყვედურობს, რომ ამდენი ხნის დაშორების შემდეგ ასე ცივად შეხვდა. სახლი ლადისთვის მყუდრო ადგილია, რომელსაც საჯარო სივრციდან დაუბრუნდა, თუმცა ეს მყუდრო სივრცე სახეცვლილი დახვდა, რაც მასში ბრაზს იწვევს. მამაკაცები სახლის მყუდრო ადგილიდან უბრუნდებოდნენ საჯარო სივრცეს, ქალებისათვის კი, XX საუკუნეშიც სახლი მათთვის განკუთვნილ სოციალურ სივრცედ მოიაზრებოდა, რომლის საზღვრებს იშვიათად გადააბიჯებდნენ (Nünning, Nünning 2004, 52). ამიტომაც ამბობს მარინე, რომ ლადი, რომელიც სამი წლის განმავლობაში საჯარო სივრცეში იყო, ცხოვრებას იძენდა, ხოლო მარინე ამ პერიოდში მას კარგავდა:

„შენ იტყვი: – „რა წავახდინე, ვშრომობდი, ცხოვრებას ვიძენდი, უბრუნველყოფილი მყავდიო“, მაგრამ არა, ჩემო კარგო, შენ ცხოვრებას იძენდი იმ დროს, როდესაც მე მას ვკარგავდი, ვკარგავდი ჩემი სიცოცხლის ნაწილს, სულის სიმშვიდეს [...] მეგობარი მინდოდა, ჰოდა, მაშ რაღაა გასაკვირი, თუ სხვა დაე-

უფლა ჩემს გულსა და გონებას? განა არ მქონდა ამის უფლება, უფლება ადამიანური?“ (გარიყული 1967, 72)

აღსარებაში ნათლად ჩანს ის, რომ მარინე აცნობიერებს მისი, როგორც ქალის, ადამიანის, ინდივიდუალური შეგრძნებებისა და ცხოვრების უფლებას, თუმცა, მიუხედავად ამისა, მარინე ტექსტის ბოლოს ქმრის სახლში, სამარისებურ სიჩუმეში ჩაძირულ საძინებელში რჩება, სადაც ბედნიერების ნიშანწყალი მხოლოდ ოთახში მძინარე ბავშვს აღენიშნება. ცხოვრების ადამიანური უფლება ფიქტიურ შესაძლებლობად რჩება ტექსტში, რაზეც მოთხრობის სათაური მიგვითითებს, რომელიც ბრჭყალებშია მოქცეული.

ქალაქიდან დაბრუნებული ლადისათვის მამისეული სახლი (დიმიტრი კელპაძის ოჯახი) იდილიური სივრცეა:<sup>17</sup> გაშლილია მარიამობის აღსანიშნავი სუფრა, სახლში ხვდება მამა, ცოლი და შვილი, რომლის მზრუნველობასთან დაკავშირებული სირთულეები ლადისთვის უცნობია, ამიტომაც აქვს მას მოლოდინი, რომ მარინე ამ იდილიურ სივრცეში უცვლელი გრძნობებითა და სიტბოთი შეეგებება და ქალაქის ხმაურიანი ცხოვრებიდან უკან, სახლში დაბრუნებული, მყუდროებით

17 მიხაილ ბახტინი ესეში „იდილიის ქრონოტოპი რომანში“ მსჯელობს იმაზე, რომ თაობათა ცხოვრების ერთიანობა იდილიაში უმეტესად განისაზღვრება ადგილის (სივრცის) ერთიანობით – ერთ ადგილზე ერთად თავს უყრის ბავშვობასა და მოხუცებულობას. დროითი საზღვრების გაბუნდოვანება შესაძლებელს ხდის რიტმულობას, რაც იდილიისათვის სახასიათოა. იდილია ლიმიტირებულია ცხოვრების საბაზისო რეალობებით: სიყვარული, დაბადება, სიკვდილი, ქორწინება, თუმცა იდილიამ არ იცის ყოველდღიური ცხოვრების ტრივიალური დეტალები. რომანის მოძრაობა დაკავშირებულია პროტაგონისტთან – დიდებული, მაგრამ შემთხვევითობით სავსე უცხო სამყაროდან ინაცვლებს პატარა, მაგრამ დაცულ და სტაბილურ გარემოში, ამ გარემოში აღდგება ავთენტური ადამიანური ურთიერთობები და ოჯახის ბაზაზე უძველესი მატრიცაც ამუშავდება: ქორწინება, საოჯახო სუფრა, ბავშვის გაჩენა (Bachtin 1981, 224-225).

დატკება, თუმცა მარინესათვის ლადის სახლი არა იდილიური სივრცე, არამედ ცხოვრების შეწყვეტის ადგილია, რომელშიც მარინე დროის ციკლურ რიტმულობას ეთიშება და უმოქმედო-ბით მონუმენტურ (კრისტევა) დროში ექცევა.

ნაწარმოებში ანალიზის საფუძველზე ნათლად გამოიკვეთა ლადისა და მარინეს განსხვავებული დრო-სივრცული აღქმა. სამი წლის განმავლობაში ლადის სივრცითი გადაადგი-ლებები ტექსტში გაიგივებულია ცხოვრებასთან, მაშასადამე, მოქმედებასთან, ამიტომაც ასეთი ინდივიდისთვის მამისეული სახლი იდილიური სივრცეა, ხოლო შვილის საწოლთან მიჯაჭ-ვული მარინესათვის დრო გაქვავებულია და ამით ცხოვრება შეჩერებულია.

მოთხრობაში „შინ კი მიელოდნენ“ მომაკვდავი ეკა შვილის, ნეოლინეს, მოლოდინშია. ნეოლინე თბილისში „მოდის“ მაღა-ზიაში ქუდებს კერავს და ოჯახს მატერიალურად ეხმარება. მომაკვდავი ეკას, ნეოლინეს დედის, შემყურე მეზობლები კი-ცხავენ ნეოლინეს, რომელმაც მშობლების სახლი დატოვა და უცხო, საშიშ სივრცეში გაემგზავრა, რითაც მშობლიური კუ-თხისთვის გაუცხოვდა: „ასეა... ქალიშვილს ღმერთმა პატრონი გაუჩინა: დედ-მამის ხელიდან ქმარს უნდა ჩაბარდეს. საალ-დგომოდ რომ ჩამოვიდა ნეოლინე, ვერ ვიცანით... აღარაფრით აღარ ჰგავდა ჩვენს გოგოებს“ (გარიყული 1967, 73).

ნეოლინე მაღაზიის მეპატრონის ვაჟის, თეიმურაზის, ყუ-რადღებას იპყრობს. მაღაზიის მეპატრონეს არ მოსწონს შვი-ლის საქციელი, თუმცა თავს იმით ინუგეშებს, რომ ნეოლინე შვილის მორიგი გატაცებაა „თორემ მეშლაპე ქალის შერთვა რა ჭკუაში მოუვა ნასწავლსა და მდიდარ კაცსო“ (გარიყული 1967, 73).

თეიმურაზისათვის ვნების ობიექტის, ნეოლინეს, დაუმორჩილებლობა ძალაუფლების დაკარგვის ტოლფასია, შესაბამისად, ნეოლინეს მხრიდან მისი ვნებების უპასუხოდ დატოვება თეიმურაზის შიშს აირეკლავს: „რად ვარ ცოცხალი, რა მომდის? ნუთუ აღარ ვვარგევარ? – ეკითხება თავს და სარკეში იხედებოდა“ (გარიყული 1967, 73). ნეოლინეს ურჩობა თეიმურაზის ვნებებს აორმაგებს, რადგან ნეოლინეს დაუფლება თეიმურაზისათვის იმის ილუსტრაციაა, რომ კვლავ ფლობს ძალაუფლებას – სარკეში აკვირდება თავის გამოსახულებას, რომელიც უდასტურებს საკუთარ უპირატესობას. ნეოლინე კარგად ხვდება იმას, რომ თეიმურაზისათვის მხოლოდ ჟინის დაკმაყოფილების საშუალებაა და ამიტომაც საკუთარ ვნებებს ეწინააღმდეგება და ამ ვნებებისაგან გამოწვეული ტანჯვისაგან დახსნის გზად დედის უბე ესახება, რომელსაც ნეოლინესათვის თავშესაფრის ფუნქცია აქვს. ნეოლინე საკუთარ არაცნობიერთან, წარმოსახვასა და სექსუალობასთან გაუცხოებულია და მასზე ხელი არ მიუწვდება, რისი მიზეზიც ისაა, რომ ქალებს პატრიარქალურ საზოგადოებაში მამაკაცური სექსუალობის, წარმოსახვისა და არაცნობიერის შეთვისების დავალება აქვთ მიცემული (Irigaray- 1980, 81). დედასთან დაბრუნების სურვილი/დედის უბე, როგორც თვითგადარჩენის ერთადერთი გზა, ერთი მხრივ, მიგვითითებს პატრიარქალური ძალაუფლებისაგან, მარგინალად ქცევისაგან თავის დაღწევის ადგილზე, რადგან დედასთან დაბრუნებით სოციალურ ცხოვრებას უგულვებელყოფს, ხოლო, მეორე მხრივ, თვითობის განვითარების პრობლემაზე, რადგან ნეოლინეს ფიზიკური ეგზისტენცია დედაზეა დამოკიდებული და საკუთარ თავს გასაზღვრავს დედასთან ურთიერთობის ინტერნალიზაციით (ჩოდოროვი).

მხოლოდ მას შემდეგ, რაც შეიტყობს ნეოლინე, რომ დედა მძიმედ ავად არის და მომაკვდავია, ეს ერთადერთი საყრდენიც ეცლება ხელიდან და თეიმურაზს მიჰყვება სასტუმროში. სასტუმრო სივრცე დაკავშირებულია დროებით, თავშესაქცევადგილთან თეიმურაზისნაირი მამაკაცებისათვის, ხოლო ნეოლინესათვის სასტუმროს სივრცე განადგურების ადგილია, რომელიც მის სხეულებრივ კვდომასთან არის დაკავშირებული. თეიმურაზი სასტუმროში მიიჩქარის ნომრისკენ: „თეიმურაზმა კარი ჩაკეტა, შუქი ჩართო, ოთახი განათდა. ნეოლინე ფანჯარასთან იდგა. – ძლივს!... შესძახა თეიმურაზმა და ხელგაშლილი, ქალისაკენ გაემართა... (გარიყული 1967, 78). თუ თეიმურაზისათვის ნეოლინე ტკბობის ადგილია და სექსუალური აქტის შემდეგ ზურგს აქცევს გოგონას, ნეოლინესათვის თეიმურაზთან ურთიერთობა საკუთარი თავის დაკარგვისა და სიცოცხლის დასრულების მიზეზია, რასაც სარკვეც ადასტურებს – სარკიდან სხვა ქალი უყურებს. თეიმურაზისა და ნეოლინეს კავშირით იკვეთება ბატონისა და მონის – სუბიექტისა და ობიექტის – ურთიერთმიმართება. ასეთ მდგომარეობას ბიდველ-შტაინერი და ბაბკა კაპიტალიზმში კაპიტალისტისა და დაქირავებული მუშის მდგომარეობას ადარებენ და კარლ მარქსის *შრომითი გაუცხოების* ცნებას იყენებენ; მუშაობის პროცესთან მუშა გაუცხოებულია და წარმოიქმნება დანაკარგი, რაც მოიაზრებს იმას, რომ მუშის მიერ გამომუშავებული სარგებელი თავად მუშისთვის მიუწვდომელია (Bidwell-Steiner, Babka 2013, 116-118). აქედან გამომდინარე, ნეოლინე ბატონისა და სუბიექტის, თეიმურაზის, ტკბობისათვის ირჯება და მის სურვილს მსხვერპლად ეწირება. თეიმურაზისათვის ვნების აღსრულება გაძლიერებასთან არის დაკავშირებული, ნეოლინეს შემთხვევაში კი -დასუსტებასთან.

ნეოლინე, რომელიც სექსუალური აქტის შემდეგ ზურგშებრუნებულ თეიმურაზს უყურებს, პატივაცარილი საკუთარ მდგომარეობას დედის დარიგებასთან აკავშირებს: „მვილო, ფეხი არსად წაიტეხო. რაც არ უნდა შეგხვდეს, ჩვენ გაგვისენე, მამაშენი, მე, და-ძმა... და ეს მოგონება დაგიფარავს“. მესხიერება არა მარტო პასიურად ერთხელ მიღებულ შთაბეჭდილებას ინახავს, არამედ აქტიურად აკავშირებს შთაბეჭდილებას განსაზღვრული მესხიერების შინაარსთან. *ნების მესხიერებას* ნიცშე<sup>18</sup> სინდისს უწოდებს და მასში ხედავს იმის საფუძველს, რომ კულტურებმა მორალი და პასუხისმგებლობა გაამყარონ. ამ მესხიერებაში ბიოგრაფიული გამოცდილებები არ იწერება, ნების მესხიერება კულტურული ნაწერით იფარება, ეს უკანასკნელი კი პირდაპირ და წარუშლელად სხეულებზე დაიტანება. კულტურულ სხეულებზე ჩანაწერს დასჯისა და ზედამხედველობის ინსტიტუტები დარაჯობენ, რომ „ფიქსირებული იდეები“, მაშასადამე, კონკრეტული ღირებულებები და ნორმები, რომელთან ერთადაც თანაცხოვრობენ ადამიანები, აღსრულდეს (Assmann 1999, 246). დედის სიტყვები სინდისის ხმით გაისმის ნეოლინეს ფიქრებში, მასში დანაშაულის შეგრძნებას იწვევს და სჯის სხეულს, რომელმაც კულტურულ ფასეულობებს უღალატა და დაარღვია ისინი, ამიტომაც ნეოლინეში ზედამხედველობის ინსტიტუტად დედის დარიგება/სინდისის ხმა წარმოჩნდება, რომელიც „დაბინძურებულ“ სხეულს თვითმკვლელობით ანადგურებს.

მას შემდეგ, რაც თეიმურაზი ფანჯრიდან შიშველ ნეოლინეს თოვლნარევ მდინარეში დაინახავს, ცდილობს, ნეოლინეს არსებობის კვალის წაშალოს, ნეოლინეს სამოსს პალტოში ახვევს და მდინარეს ატანს ქალის სხეულთან ერთად. ნეოლინეს

18 ფრიდრიხ ნიცშე „მორალის გენეოლოგიაში“ განიხილავს *ნების მესხიერებას* (Gedächtnis des Willens)

არსებობის გადამალვით თეიმურაზი სასირცხვილო და და-  
ნაშაულით სავსე მოვლენას ანადგურებს და ამით ნეოლინეს,  
როგორც მსხვერპლის, კვალს შლის.

კულტურული განაწესები და ე.წ. „ფიქსირებული იდეები“  
კაცისა და ქალის ქმედებებზე, სხეულებზე განსხვავებულად  
აღიბეჭდება; თეიმურაზისათვის სხეულის სურვილების გა-  
ნხორციელება ძალაუფლების დადასტურებასთან ერთად სი-  
ამოვნების წყაროა, ნეოლინესათვის კი სინდისის ქენჯნისა და  
საზოგადოებისაგან უარყოფის წინაპირობა.

მოთხრობაში „სამაგიერო“ იორდანე შურვალძე, ვაჟების  
თხოვნის მიუხედავად, რომ სიბერის ჟამს არ მოეყვანა ცოლი  
და შვილები არ შეერცხვინა, ორმოცდათხუთმეტი წლის ასაკში  
ცოლად ირთავს თხუთმეტი წლის სიცოცხლით სავსე მაიკოს.  
იორდანემ ქორწილი გადაიხადა და მას შვილები და რძლები  
არ დასწრებიან. ქორწილის შემდეგ მაიკო გარეთ არ გამოდი-  
ოდა და სახლში ტახტზე მჯდომარე ატარებდა მთელ დღეებს,  
ის არც იორდანეს საქმიანობაში იღებდა მონაწილეობას. ქორ-  
წინებიდან თერთმეტი თვის თავზე მაიკოს ვაჟი შეეძინა. შვი-  
ლის შეძენამ მაკო შეცვალა, ოჯახის საქმეებში ჩაერთო, რაც  
ქმნიდა შთაბეჭდილებას, რომ ის მდგომარეობას შეეგუა.

თვრამეტი წლის მაიკომ სახლიდან გასვლა დაიწყო, ეს-  
წრებოდა წირვებს და „ჯარიანობაზეც“<sup>19</sup> დადიოდა. მაიკო  
შვილთან, მიხასთან, ერთად გამოწყობილი ეკლესიის ეზოს  
სტუმრობდა. მაიკოს უხაროდა ახალგაზრდებთან ყოფნა და  
მათთან ერთად ცეკვა. ალექსანდრე სარალიძე, რომელიც გო-  
გონებში განსაკუთრებული მოწონებით სარგებლობდა, მაი-  
კოსთან ცეკვას ცდილობდა ყოველთვის, რაც დამსწრე საზო-

---

19 დღესასწაული, რომლის დროსაც დიდ მინდორზე საჭირბოროტო თუ  
სალხინო საკითხების გადასაწყვეტად იკრიბებოდნენ, იმართბოდა ჭი-  
დაობა და დოღი.

გადოებაში სიბრალულს იწვევდა: „- დაიწვეს ბედ-ილბალი, თორემ იორდანესთან რა გინდოდა შენ, – ჩაილაპარაკა ერთმა დედაკაცმა. – ბედ-ილბალს კი არა, ზოგიერთ უხეირო და ოხერ მამას დაუდგეს თვალები ჩურჩულითვე წაულაპარაკა მეორემ“ (გარიყული 1967, 97).

მოთხრობაში დროისა და სივრცის ურთიერთმიმართება მაიკოს იდენტობის საკითხს ებმის. როგორც კი მაიკო იორდანეს სახლიდან ხილულ, გაშლილ მინდვრის სივრცეში აღმოჩნდება და დღესასწაულებს ესწრება, მაშინვე დროის პერსპექტივაც იცვლება. ფილიპ ზიმბარდოს მიხედვით, ადამიანთა დროის პერსპექტივა მიგვანიშნებს იმაზე, როგორ ყოფს ცალკეული ინდივიდი თავის ცხოვრებისეულ გამოცდილებებს ეტაპებად დროის ზონების ან კატეგორიების მიხედვით. ეს შეიძლება მოხდეს როგორც ავტომატურად, ისე ქვეცნობიერად, ეს ყოველივე კი იცვლება კულტურების, ერების, ინდივიდების, სოციალური კლასებისა და განათლების დონის მიხედვით. ფილიპ ზიმბარდო წარსულზე, აწმყოსა და მომავალზე ორიენტირის მიხედვით გამოყოფს შემდეგ სახესხვაობებს: 1. წარსული-პო-ზიტიური 2. წარსული-ნეგატიური 3. აწმყო-ჰედონისტური 4. აწმყო-ფატალისტური 5. მომავალი-მიზანსწრაფული 6. მომავალი-ტრანსცენდენტული (Zimbardo 2011, 60-61). მაიკო, რომელიც ალექსანდრესთან შეხვედრამდე წარსულ-ნეგატიური დროის ზონაში ცხოვრობდა, სახლიდან არ გადიოდა, უარს ამბობდა ყოველდღიურ ყოფაში ჩართვაზე, იდენტობის კონსტრუირებას მაშინ იწყებს, როდესაც აწმყო-ჰედონისტურში ინაცვლებს და ალექსანდრესთან ერთად ბედნიერებას განიცდის; ხშირად ესწრება შეკრებებსა და დღესასწაულებს, რომლებზეც ცეკვავს, თუმცა დროის აღნიშნულ ზონაში თავს იჩენს შინაგანი შფოთვები, რომელიც დედობის მოვალეობით

იკვეთება ტექსტში: „– არა, არა, შვილო, შენ გენაცვალოს შენი დედა, მე შენთან ვიქნები, არსად არ წავალ, არასოდეს არ წავალ...“ (გარიყული 1967, 99).

მიუხედავდ იმისა, რომ მაიკო ხშირად უმეორებს საკუთარ თავს იმას, რომ სოფელში დაგეგმილ დღესასწაულს აღარ დაესწრება, რადგან დღესასწაული მისთვის ჰედონისტური გამოცდილებების ადგილია და ეს უკანასკნელი კი მის დედობრივ მოვალეობებთან შეუთავსებელია, თავისდაუნებურად მაინც ემზადება წასასვლელად. მაიკოს ეს მდგომარეობა ტექსტში შემდეგნაირად არის შეფასებული: „უჩინარ ხელს ჩაება ქალისათვის თოკი კისერში და გაურკვეველ მხარეს ეწეოდა“ (გარიყული 1967, 100). მაიკო, როგორც დედა, თვლის, რომ სახლში უნდა იყოს ყოველთვის საკუთარ შვილთან ერთად, ხოლო, როგორც ქალს, გული ალექსანდრესკენ უწევს. ქალი-მაიკოს მისწრაფებები საფრთხის შემცველია და ამიტომაც არის ნაწარმოებში გაიგივებული კისერში შებმულ თოკთან.

ალექსანდრე ამცნობს მაიკოს, რომ იორდანეს სახლიდან უნდა წამოვიდეს და მიხასთან ერთად დაიწყონ ცხოვრება და თუ იორდანე შვილის წართმევას დაუპირებს მაიკოს, ალექსანდრე მიხას საკუთარ შვილად დაასახელებს. მას შემდეგ, რაც გაიგებს მაიკო ალექსანდრეს გადაწყვეტილებას, რაც შესაძლებლობას აძლევს მას, დედასა და ქალს შორის ჭიდილი დაასრულოს, მომავალზე ორიენტირებულად იქცევა და იორდანეს განუცხადებს, რომ ტოვებს:

„შენ კი ბებერო ძაღლო! რას ფიქრობდი ნეტა თხუთმეტი წლის გოგოს რომ მირთავდი, ისარგებლე მამაჩემის სილატაკით? ხომ მწოვე სისხლი ერთხანს... ახლა რა გნებავს, გავალე თვალი და ჩემი ტოლი ვნახე. მე მჯერა, რომ მართალი ვარ, ვერც ღმერთი დამსჯის და ვერც კაცი...“ (გარიყული 1967, 101).

თვალის გახელა სუბიექტური სურვილების განხორციელებით ინდივიდუალური ცხოვრების დაწყებას მოიაზრებს, თუმცა იმისათვის, რომ მომავლის დროის პერსპექტივის ადამიანად გადაიქცეს მაიკო, გარემო პირობები განმსაზღვრელია. საზოგადოება და გარემო პირობები მოთხოვნაში იორდანეს ფიქრების სახით იკვეთება: „ჩემი შვილები? ხომ შანსი მომიგებენ? ქვეყანა? საწყალი ჩემი ცოლი? [...] დაქვრივებამდე რომ მოვმკვდარიყავი, ანდა ახლა რომ მოვკვდე... ან მაიკო რომ მოკვდეს?!“ (გარიყული 1967, 108).

იორდანე წარმოიდგენს, მაიკოს სიკვდილით როგორ შეინარჩუნებს თავმოყვარეობას და საზოგადოებისაგან სიბრაულულს მიიღებს ქილიკის ნაცვლად: „მკვდარი მაიკო, კუბოში წევს, მეზობლები მოდიან და სამძიმარს ეუბნებიან იორდანეს... რა დაგემართა, შე საწყალო იორდანე“ (გარიყული 1967, 108). წარმოდგენილი სურათი იმდენად მომხიბვლელი აღმოჩნდება იორდანესათვის, რომ აღმოხდება: „უჰ, ნეტა მართლა“: სამყაროს იმ სურათში, რომელშიც იორდანე, მაიკო და ალექსანდრე ცხოვრობენ, კონვენციებისა და ტრადიციების მრღვეველია მაიკო, რომელიც არ შეესაბამება ცოლისა და დედის იდეალიზებულ პორტრეტს და რახან ამ პორტრეტს არ შეესაბამება, მაშინ ის არ არსებობს და მისი დასჯაც არ შეიცავს დანაშაულის ნიშნებს.<sup>20</sup>

20 იური ლოტმანი წიგნში „მოაზროვნე სამყაროთა შიგნით“ მსჯელობს ანდრეას კაპელანის (1175-1186) „სიყვარულის ხელოვნებაში“ (De arte amandi) წამოყენებულ შეხედულებებზე. ანდრეას კაპელანი კეთილშობილური სიყვარულის კოდიფიცირებას მიმართავს და აღნიშნავს, რომ ქალ-სატრფოს მოეთხოვება ერთგულება, დუმილი, უბიწოება, თუმცა ის მშვიდად ხვდება ქალისადმი გამოვლენილ ძალადობას, რადგან სამყაროს ამ სურათში ქალი „არ არსებობს“, შესაბამისად, მის მიმართ ჩადენილი მოქმედება სემიოტიკის მიღმაა, ანუ არც არის. ასეთი სამყაროს შექმნილი სურათი თანამედროვეობის მიერ რეალობად აღიქმება

იორდანეს მიერ წარმოდგენილი სურათი თანხვედრაშია საზოგადოებაში არსებულ წარმოდგენებთან: „– ქალს თავისი სინდისი უნდა შეენახა, ჩვენი ხათრი უნდა შეენახა [...] მოგვჭრა თავი მაგ უსინდისომ“ (გარიყული 1967, 101). ამიტომაც საზოგადოებრივი შეხედულებებით შეგულიანებული იორდანე გადაწყვეტს: „– არა, არა! ვისაც არ გაუთენდება ხვალინდელი დღე, ნახოს! – გაიმეორა კვლავ და ტახტზე შედგა, ხელის კანკალით კედლიდან ძველი თოფი ჩამოიღო [...] უეცრად თოფმა იჭექა... მაიკოს თვალი აღარ გაუხელია, ბორგვაში აღმოხდა სული“ (გარიყული 1967, 108).

მეამბოხე მაიკო, რომელმაც დედისა და ცოლის ხატება შელახა, ქმრისეული სახლის დატოვება და საკუთარი არჩევანით ცხოვრების დაწყება გადაწყვიტა, საზოგადოებისაგან იორდანეს ხელით ისჯება, შესაბამისად, ქალის ჰედონისტური აწმყო გამოცდილება უპატიებელი რჩება და მაიკო ვერ ახერხებს ახალ ცხოვრებისეულ დროით გამოცდილებაში, კერძოდ, მიზანსწრაფულ მომავალში გადანაცვლებას.

## ლიდია მეგრელიძის „დედის რძე“ და „ჭოლი“

ლიდია მეგრელიძე (1883-1968) ფსევდონიმით „მიმქრალი“ ქართულ მწერლობაში შემოვიდა, მისივე სიტყვებით რომ ვთქვათ, როგორც „ერთ-ერთი მჯღაბნელი მებრძოლ ქალთა თანასწორობისათვის“. ლიდია მეგრელიძეს ქალთა ემანსიპაციის საკითხი მთავარ გამოწვევად მიაჩნდა, რასაც ემსახურებოდა ქალაქ ფოთში მის მიერ დაარსებული „ქართველ ქალთა საზოგადოება“. ლიდია მეგრელიძე ქალაქ ფოთის თავს, ნიკო

---

– რეალობად იქცევა იმდენად, რამდენადაც თანამედროვეები მოცემული სემიოტიკის კანონებს აღიარებენ (ლოტმანი 2012, 18-19).

ნიკოლაძეს, სთხოვს დახმარებას წერა-კითხვის უცოდინართა სალიკვიდაციო საკვირაო სკოლის გახსნაში, რასაც წარმატებით განახორციელებს. ლიდია მეგრელიძისთვის განსაკუთრებით ნაყოფიერი აღმოჩნდება ცნობილ პოეტ ქალთან, დომინიკა ერისთავ-განდეგილთან ურთიერთობა, რომლისაგანაც ბევრი რამ ისწავლა. განსაკუთრებული მეგობრობა აკავშირებდა ლიდიას გალაკტიონ ტაბიძესთან, რომლის მარტოსულობასა და დაუფასებლობას განსაკუთრებით განიცდიდა. გალაკტიონი აფასებდა ლიდიას მზრუნველობას და როდესაც ლიდიას პირველი ლექსების კრებულის დაბეჭდვა ქალაქის უქონლობის გამო შეჩერდა, სწორედ გალაკტიონმა უმოვა ქალაქი და ლექსი „ელეგია“ მიუძღვნა მეგობარს. მართალია, ლიდია მეგრელიძე ქართულ ლიტერატურაში საბავშვო ნაწარმოებებით არის უფრო მეტად ცნობილი, თუმცა საყურადღებოა ის თემები, რომლებსაც ის თავის ტექსტებში ეხება, კერძოდ, მოთხრობებში „დედის რძე“ და „ცოლი“ დედობა რთული და კომპლექსური ფუნქციური როლია, რადგან დედები, მცდელობების მიუხედავად, დასახელებულ ნაწარმოებებში პიროვნულობის აღქმას შვილის არსებობისაგან გამიჯნულად ვერ ახერხებენ.

„დედის რძეში“ ტექსტის დასაწყისშივე ფაშუტა, რომელიც საქართველოს მაღალმთიან კუთხეში, რაჭაში ცხოვრობს, აკვანთან მჯდომი გვხვდება. მის ფიქრებს ქალაქიდან ჩამოსული ზევახი დააფრთხობს. პირველსავე შეხვედრისას ზევახის იუმორში ფაშუტას უმოქმედობაა ხაზგასმული, რომ ფაშუტას მთავარი საფიქრალი და საზრუნავი მზის ცირკულაციაა, რადგან სხვა საზოგადოებრივი სფერო მისთვის ხელმისაწვდომი არ არის. ქალის ფსევდოსაზრუნავის ხაზგასმა კონტრასტულად წარმოაჩენს ზევახი მნიშვნელოვან როლს და

ფუნქციას ფაშუტას ცხოვრებაში – ფაშუტას განათლებისა და ემანსიპაციის გზა უნდა უჩვენოს: „– მე მინდა მეტი სინათლით გიბრწყინავდე ეგ ლამაზი თვალები, ფაშუტა! ამას მავალბეს ერთად გატარებული ჩვენი ბავშვობის წლები. გახედე ამ ტყეს, ამ დაბლობს, სადაც ჩვენ ვთამაშობდით. თითქოს გუშინ იყო“ (მეგრელიძე 1964, 14).

ფაშუტასა და ზევახს შორის ვნება ძლიერი იყო, თუმცა მისი დათრგუნვა მოუწიათ, რადგან ძუძუმტეები იყვნენ, ამიტომ ფაშუტას მამამ ის თექვსმეტი წლის გაათხოვა და თვრამეტი წლის უკვე ქვრივი დარჩა პატარა შვილთან ერთად. ქალაქიდან დაბრუნებული ზევახი კვლავ ააფორიაქებს ფაშუტას და მასში საგულდაგულოდ გადამალულ ვნებებსა და მიზნებს კვლავ განაახლებს.

ფაშუტას განზრახული ჰქონდა, ზევახთან ერთად თბილისში წასვლა და სწავლის დაწყება, რაც ძალიან ახარებს ფაშუტას დედას, რომელსაც სჯერა, რომ თვითონ რაც ვერ შეძლო, იმას ქალიშვილი მიაღწევს – ეს არის სიცოცხლის ხილვა, ცხოვრება. ფაშუტასათვის სახლის ზღურბლის გადაბიჯება თვითგანვითარებისა და პირადი მისწრაფებების რეალიზაციის, ცხოვრებისეულ კონტექსტებში მონაწილეობის შესაძლებლობა იყო, რაც სუბიექტად ქცევის წინაპირობაა, თუმცა გზაგასაყარზე მდგომს მკერდიდან წამოსული რძე ახსენებს დედობისა და შვილზე მზრუნველობის აპრიორულობას, რაც განაპირობებს უკან, სახლის სივრცეში, დარჩენას:

„ფაშუტა შეკრთა, მკერდზე ცრემლივით გადმოედვარა საგსე ძუძუებიდან წამოსული რძე... ამ დროს ბავშვის ტირილი შემოესმა. ფაშუტა წამოვარდა და სულმოუთქმელად შეირბინა შინ [....] ილარა საცოდავად მიაშტერდა თვალებში დედას [...]

– ილარა, ჩემო სიცოცხლე, არ დაგტოვებ, არა“ (მეგრელიძე 1964, 16).

დედის რძე ორჯერ იჭრება ფაშუტას ცხოვრებაში – პირველად მთის კონვენციის სახით, რომელიც ძუძუმტის ვნებითი სიყვარულის ამკრძალავია, ხოლო მეორედ მაშინ, როდესაც ფაშუტა საჯარო სივრცეში გადასვლას ლამობს. ადამიანებში მიმართულებების შეგრძნებების (sense of direction) შესწავლის საფუძველზე ორიენტაციის ტექნიკების კლასიფიკაციისას გამოიყოფა: 1. ორიენტაციის ეგო-ცენტრული მეთოდი (ego-centric method) 2. ორიენტაციის სახლზე ორიენტირებული მეთოდი (domi-centric method), ამათგან პირველი კომპასის ოთხ მიმართულებას ეფუძნება და ერთმანეთს სხეულის ღერძში კვეთს, სახლზე კონცენტრირებული ორიენტაციის შემთხვევაში საცნობარო სისტემა მშობლიური/ნაცნობი ადგილით იქმნება. აღნიშნული საორიენტაციო ქცევა სახასიათოა ყველა ცოცხალი არსებისათვის, ცივილიზებული მამაკაცის გარდა (Günzel 2010, 239). აღნიშნული მეთოდების საფუძველზე იკვეთება კონტრასტი ზევახსა და ფაშუტას შორის, კერძოდ, ზევახმა მოახერხა ეგო-ცენტრული ორიენტაციის განვითარება, დატოვა მშობლიური კუთხე, სახლი და გაემგზავრა თვითგანვითარებისა და ცხოვრების შესაძლებლობების სარგებლობის მოტივით, ხოლო ფაშუტა კვლავ მამისეულ სახლშია, სახლზე კონცენტრირებული ორიენტაცია კი რეფლექსიის მექანიზმის განვითარების საწყისი ეტაპია. ფაშუტას სხეულის ნაწილი მიზნისკენ ისწრაფვის და მოძრაობის დაწყებას ცდილობს, თუმცა სხეულის ეს ნაწილი განხეთქილებაში მოდის სხეულის უმოძრაოდ დარჩენილ ნაწილთან, მკერდთან (ძუძუთი კვება), რითაც კავშირი წყდება სხეულის მიზანს, მოქმედებებსა და სამყაროს შესაძლებლობებს შორის: „ფაშუტა დიდხანს იჯდა აკვანზე მკლა-

ვებდაბჯენილი. დაღონებული გაჰყურებდა ტყის ბილიკს, საითკენაც ზევახი წავიდა. მზად იყო ასდევნებოდა მის კვალს და მასთან ერთად მოერბინა ყველა ხის ძირი“ (მეგრელიძე 1964, 15), ამიტომაც ნაწარმოების ბოლოს სახლის სივრცეში გამოკეტილი ფაშუტა ვერ ახერხებს გარე სამყაროში გამოცდილებების მიღებას, რაც სოციალიზაციის მიღმა დარჩენას გულისხმობს.

ლიდია მეგრელიძის მოთხრობაში „ცოლი“ ლია ექიმ ბესარიონ ბერიძის მეუღლეა, ამ უკანასკნელმა გამიზნულად მოიყვანა ცოლად ახლახან სკოლადამთავრებული პროვინციელი პატარა გოგონა, რომლის განათლებაზეც არასოდეს უფიქრია, პირიქით, ცდილობდა იმას, რომ ლია დარჩენილიყო ცოლად, რომლის სოციალური როლის ამგვარი განმარტება ჰქონდა ბესარიონს: „ოჯახში რომ შემოვალ, ცოლი უნდა ვიგრძნო, რომელიც მომიაღერებს, ლოგინს გამიშლის და მომასვენებს“ (მეგრელიძე 1964, 33). ლიას არ შეუძლია თვითაღწერა, რადგან, რაც საკუთარი თავის შესახებ იცის, ეს მხოლოდ მიწერილი თვისებებია და ამით ცხადი ხდება, რომ ლიას იდენტობა დაუდგენელია. იდენტობა პირადი ცხოვრების ამბებში იკითხება და ამ მხრივ განსაკუთრებით საყურადღებოა თვითაღწერა (self-description), თვითგანსაზღვრება (self-definition) და ასოციაციური მნიშვნელობები, რაც გულისხმობს იმას, როგორ აღიქვამს ინდივიდი თავს, როგორც საზოგადოების წევრი (McAdams 2001, 101). გარე სამყაროში აკუმულირებული ცოდნა ლიასათვის ხელმისაწვდომი არ არის, ეს არის მიზეზი იმისა, რომ მისთვის გაუგებარი და ბუნდოვანია ყველა წიგნისა და საუბრის შინაარსი, რომლებიც მის სახლში გვხვდება. ქმარი ხელს უწყობს, რომ ლიას თვითგანსაზღვრა ქმრის მიერ აღქმული ლიას განსაზღვრებას ემთხვეოდეს. ქმარს ლია კი-

ნოში კვირაში ერთხელ ან ორჯერ მიჰყავს, თუმცა მასთან არ ლაპარაკობს, არც იქ მყოფ საზოგადოებას აცნობს და ქმნის ლიას თვითაღწერის შემდეგ მოდელს: ლიას შეუძლია შვილის მოვლა, სადილებისა და პროდუქტების ყიდვის ორგანიზება, მაგრამ სრულიად უუნაროა ინტელექტუალურ საუბრებში, არსებული ცოდნის გაგებასა და ანალიზში, შესაბამისად, უნდა დარჩეს მიკროსივრცეში – სახლში. წიგნების ერთ-ერთ თა-როზე ლია აღმოაჩენს ჟურნალ „ივერიას“, უხარია, რომ მისთვის გასაგებ ტექსტს მიაგნო. ჟურნალში აღწერილი იყო ქალთა ისტორია შუა საუკუნეებში: „აღმოსავლეთ ქვეყნებში ქალი იყო მონად და საგნად სიტყბოებისა“ (მეგრელიძე 1964, 36), წერილის წაკითხვამ ლიაში უჩვეულო ფიქრები აღძრა, რადგან წაკითხული ტექსტიდან ბევრი რამ ენიშნა – ლიას მდგომარეობა ძალიან ჰგავდა ჟურნალში აღწერილ ისტორიას, ამიტომ აცნობიერებს იმას, რომ ისტორიის მსვლელობა გრძელდება, სამყარო იცვლება, მაგრამ არა მისთვის, როგორც ქალისთვის და ჩივის: „...თანასწორობაო, გაიძახიან, ვერ წარმომიდგენია, რა თანასწორობა შეიძლება ოჯახში, როცა ჩემი ქმარი ერთნაირი ღიმილით მოგვაწოდებს ტკბილეულს მე, ნანუკას, და მოხუც გამდელსაც, თავი ხან ბავშვი მგონია, ხან მოხუცი“ (მეგრელიძე 1964, 39).

ქმრისთვის ლია უთვისებო „დიდი ბავშვია“, რომლის სურვილები და ქცევები უნდა გაკონტროლდეს. ლიას განცდები და თვითაღქმა ეხმიანება ჰენრიკ იბსენის პიესის „თოჯინების სახლის“ (1879) მოქმედი პირის, ნორას, განცდებს. ნორაც ბავშვად აღიქვამს საკუთარ თავს ქმრის „თოჯინების“ სახლში, რომელსაც საკუთარი თავის აღზრდის მოტივით ტოვებს ტექსტის ბოლოს, მიუხედავად იმისა, რომ არ არის დარწმუნებული იმაში, რომელია მართალი, თვითონ თუ საზოგადოება.

ლიას ყოველდღიურობა ქმრის ყოველდღიურობით არის განსაზღვრული, რაზეც მეტყველებს ლიასა და დამხმარე ქალის, ფადის, დიალოგი:

„– ფადი, დღეს ხარჩო გავაკეთოთ, ბესარიონს უყვარს... ზეგ... თევზი ჩავასაცივოთ, ბესარიონს უყვარს... ფადის გაეცინება. – რა გაცინებს, ფადი?

– შე დალოცვილო, ყველაფერი ექიმს უყვარს, ექიმის ცოლს არაფერი უყვარს?

– ვინ გითხრა, არ უყვარსო? ექიმის ცოლს უყვარს ის, რაც ექიმს ურჩევნია“ (მეგრელიძე 1964, 37).

ლიასათვის ქმრის სახლი ერთგვარ საპყრობილეს, რომელთანაც ის მზრუნველი ცოლის სახელით არის მიჯაჭვული, იქცევა მაშინ, როდესაც მის ცხოვრებაში გამოჩნდება თავისუფალი, განათლებული ვახტანგი, რომელიც ლიას საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მეგზურობას უწევს – ერთად ესწრებიან ლექციებს, განიხილავენ განსხვავებულ თემებს. ეს ყოველივე შეაძლებინებს ლიას, დაიწყოს თვითაღწერისა და თვითგანსაზღვრის პროცესი. ლია აღმოაჩენს, რომ მას აქვს სწრაფვა, საკუთარი თავი გარეთ/ხმაურში აღმოაჩინოს, დაესწროს ლექციებს, მსჯელობდეს, სწავლობდეს: „რა ქნას, ბავშვის გული აქვს ლიას, მასაც უნდა ქუჩის ხმაურს შეუერთდეს, ფრთები გამოისხას და გაფრინდეს სადღაც შორს, იქ, სადღაც ხალხი ხარობს, ცხოვრება დულს“ (მეგრელიძე 1964, 34).

ვახტანგის, ლიას ყმაწვილქალობის გატაცების, გამოჩენის შემდეგ ქალს ეწყება შინაგანი დაპირისპირება. იგი ემორჩილება ვნებას ვახტანგის მიმართ, როდესაც მის ოთახში აღმოჩნდება და დაიწყებს ვახტანგთან ერთად ახალი ცხოვრების დაგეგმვას, თუმცა ყველაფერი იცვლება მაშინ, როდესაც შვილი მიძიმედ ავად გაუხდება. ლიასათვის შვილის ავადმყოფობა –

ბატონები – კონვენციების დარღვევის, ქმრის ღალატის, ვნებაზე დამორჩილების საზღაურია და ამიტომაც აღმოხდება: „ოღონდ შენ კარგად გახდი, ჩემო გოგონავ, და სხვა არაფერი მინდა... მე ღია არ ვარ. მე მხოლოდ დედა ვარ შენი“ (მეგრელიძე 1964, 42). ავტოინტერპრეტაციისას ინდივიდი ღიას სურვილები დედის წინააღმდეგობრივია, ამიტომაც ღია საკუთარ საქციელს უღირსად აფასებს და სინდისის ქენჯნისგან დატანჯული თავს ინდივიდ ღიას განადგურებით ისჯის. სინდისის ქენჯნა ტექსტში სახლის სივრცეში განლაგებული ამეტყველებული საგნებით არის გადმოცემული: „გული ისევ ვახტანგისკენ მიუწევდა, მაგრამ თითქოს რაღაც სასწაულებრივი მომხდარიყო მის ცხოვრებაში. თითქოს მის გარშემო ყველაფერს ენა ამოედგა – კედლებს, სურათებს, პატარა ქანდაკებებს, ნანუკას დედოფლებს. აგერ დიდი ბურთი ეგდო ნოხზე, ისიც ჩურჩულებდა: „რით უნდა გაამართლო შენი საქციელი? რა უფლება გაქვს?...“ (მეგრელიძე 1964, 43). თუ ტექსტის დასაწყისში სახლი ერთგვარი სატუსალოა ინდივიდი ღიასთვის, დასასრულს, როგორც მხოლოდ დედისთვის, სივრცის სემანტიკური აღქმა სრულიად იცვლება: „თითქოს უცბად ყველაფერი გათბა ოთახში – კედლებიც, საგნებიც“ (მეგრელიძე 1964, 43) და ნათელი ხდება, რომ ღია, „კარისგამაჯახუნებელი“ ნორასაგან (კეიტი მილეთი) განსხვავებით, ქმრის სახლში რჩება გამოკეტილი.

ლიდია მეგრელიძის ორივე ნაწარმოებში დედობა შინაგანი კონფლიქტისა და სხეულის დანაწევრებულობის მიზეზია. ფაშუტასა და ღიას თვითგანვითარებისა და სიყვარულის სრულქმნის სწრაფვა დედობის ფუნქციურ როლთან შეუთავ-

სებელია, არჩევანის შეუძლებლობა კი მოქმედი პირების უნი-  
ვერსალური დედის სურათში გაუჩინარებას იწვევს.

**ბაბილინა ხოსიტაშვილის „ქალები“, „უხანაური ჯილდო“,  
„სისოცხლის ზღვა“, „დედა სამუშაოზე“, „ღამის  
ფანტაზიები“**

ბაბილინა ხოსიტაშვილი (1884-1973) წმინდა ნინოს მო-  
ნასტერთან არსებულ ქალთა სასულიერო სემინარიაში სწა-  
ვლობდა, რამაც განაპირობა მისი გადაწყვეტილება, მო-  
ნაზვნად აღკვეცილიყო, თუმცა ძმის, იროდიონ ევდოშვილის  
ძალისხმევით ბაბილინა ტოვებს მონასტერს, თბილისში გა-  
დადის საცხოვრებლად და სტამბაში იწყებს მუშაობას. ჯერ  
სტამბაში და შემდეგ საკვირაო სკოლაში მუშაობამ ბაბილინა  
დააახლოვა მწერალ ქალებთან. ბაბილინა მადლიერებით იხ-  
სენებს ეკატერინე გაბაშვილსა და მარიამ დემურიას, რომ-  
ლებიც დაეხმარნენ ცხოვრების სხვადასხვა ეტაპზე სამსა-  
ხურის პოვნაში. ბაბილინა ხოსიტაშვილი მთარგმნელობითი  
საქმიანობით გატაცებას მეუღლის, ნიკო კურდღელაშვილის  
თარგმანებს (ჟიულ ვერნის ნაწარმოებები) უმაღლის და თა-  
ვად ვიქტორ ჰიუგოს ნაწარმოებებს: „კაცი, რომელიც იცინის“  
და „პარიზის ღვთისმშობლის ტაძარს“ თარგმნის, ფრანგული  
ენის ცოდნას კი, „ვეფხისტყაოსნის“ ფრანგულად მთარგმნე-  
ლის, ელისაბედ ორბელიანის დამსახურებად მიიჩნევს. ბაბი-  
ლინა გატაცებული იყო უკრაინელი პოეტის, ლესია უკრაი-  
ნკას შემოქმედებით, რომლის ლექსებსაც თარგმნიდა. თავად  
ბაბილინას ტექსტებში ასახულია შემოქმედი ქალის როგორც  
ყოველდღიური, ისე შემოქმედებით პროცესში წარმოქმნილი

სირთულეები, ახალი/მულტიროლის აღმსრულებელი ქალის გამოწვევები და მამაკაცისა და ქალის სექსუალობა.

ბაბილინა ხოსიტაშვილის პიესა „ქალები“ სამმოქმედებია-ნია. პიესის პირველი მოქმედების სათაურია „სხვანაირი ქალი“ და სცენები 1903 წელს მიმდინარეობს. თინა სწრაფიაშვილი „ნორმალურობის“ მიღმა მდგომი ქალია: ის გამოირჩევა როგორც გარეგნული მახასიათებლებით, ისე ინტერესებით გარშემო მყოფი ქალებისაგან. თინას თმა მოკლედ აქვს შეკრეჭილი, სადად იცვამს, მთელ დღეს გარეთ ატარებს და ღამეს კიდეც – წიგნების კითხვაში. მართა სოფლიდან ჩამოსულ დედამთილს ამცნობს თინას „გარყვნის“ შესახებ, რაც ბარბარეს სასოწარკვეთილებაში აგდებს: „დღისით დადის-დადის, ღამე სიარული რაღაა?... ქალი და ღამე სიარული! რა წყალში ჩავვარდე!“<sup>21</sup>

ანნა, მართა და მელანო თინას თანდასწრებით განიხილავენ თინას სწრაფვას და გულიანად იცინიან იმის გამო, რომ მას მხატვრობა სურს: „ქალი მხატვარი არ გამიგონია. მხატვარი რა ურიგო ხელობაა? – ჩემი სიძე მხატვარია და კაი ფულს იღებს... ოღონდ ქალი მხატვარი ჩემს დღეში არ გამიგონია“, – ამბობს მელანო, მართა კი ასკვნის, სწორედ ამიტომაა თინა „სხვანაირი ქალი“. პატრიარქალურ კულტურაში აღზრდილი ქალებისათვის კაცის კრეატიულობა/შემოქმედება, ისევე, როგორც თავად კაცი, მთლიანი და პოზიტიურია. პიესაში ოჯახის წევრები თინას მიაწერენ ისეთ მახასიათებლებს, როგორებიცაა: პასუხისმგებლობის აღების უუნარობა, ფსიქიკური და მორალური არასრულფასოვნება, ბავშვურობა, რაც ნათელს ხდის დაქვემდებარებული ქალის სურათს, ამი-

21 ბარბარე ხოსიტაშვილის ხელნაწერი (გიორგი ლეონიძის სახელობის ქართული ლიტერატურის სახელმწიფო მუზეუმის არქივი #20781). ყველა ციტატი მოხმობილია ხელნაწერიდან.

ტომ მიაჩნია ოჯახს, რომ თინასათვის გამოსავალი ორგვარია: სოფელში დაბრუნება და მასწავლებლად მუშაობის დაწყება ან გათხოვება და ამით პატრონის გაჩენა. თინა აცნობიერებს, რომ ოჯახის წევრები მას ინდივიდად არ აღიქვამენ და ამიტომაც გაბრაზებული მიმართავს მათ: „მე ძროხა არ ვარ, რომ პატრონი მჭირდებოდეს“.

ბაბილინა ხოსიტაშვილი პიესაში წამოჭრის ფემინისტური კვლევებისა და ლიტერატურათმცოდნეობისათვის ისეთ საკვანძო საკითხებს, როგორებიცაა: ქალის სუბიექტად ქცევის საკითხი და შემოქმედი ქალის სირთულეები პატრიარქალურ კულტურაში, რაზეც სიმონ დე ბოვუარი, ვირჯინია ვულფი, ელენ შოუვოლთერი, სუზან გუბარი, ადრიანა რიჩი და სხვები მსჯელობდნენ. ვირჯინია ვულფის პერსონაჟის, ლილი ბრესკოს (რომანი „გზა შუქურისკენ“), მსგავსად, თინა ცდილობს ისეთი ხელოვნების ნიმუშის შექმნას, რომელიც მის ავთენტურ შეგრძნებებს, სუბიექტურ განცდებს გადმოსცემს. პიესაში ელიფსური წინადადებებით გადმოცემული თინას ფიქრები ხატვის პროცესის სირთულეს, შესაბამისად, ქალის ცხოვრების პირობებს უსვამს ხაზს. თინა ისწრაფვის საკუთარი ნიჭის სრულად გამოვლენისაკენ და ამიტომაც სურს მოსწყდეს იმ რეალურ ცხოვრებას, რომელიც გამუდმებით ახსენებს, რომ თვითმყოფადი ქალის, შემოქმედი ქალის ცნება მხოლოდ აკვირდება. თინას გამბედაობა, საზოგადოებრივი გავლენებისაგან დამოუკიდებლად შექმნას სუბიექტური რეალობა შინაგანი განცდებისა და შეგრძნებების ამოფრქვევით, ქალურ ბედისწერასთან დაპირისპირებული გზაა. ხატვის გაკვეთილებს თინა ასე აღწერს:

„მეორე გაკვეთილზე ცოტა გავიმარჯვე, – მივხვდი... მესამეზე უკვე ჩავიხედე საქმეში... მაგრამ... როდის ვისწავლი ისე,

რომ ჩემი ნახატიც ამდენად თვალწარმტაცი და გრძნობათა-  
მაფორიაქებელი იყოს! რომ... ჩემი ოცნების ნაყოფი განვახო-  
რციელო!...”

აღნიშნული ციტატით წარმოჩნდება ის შეხედულება, რა-  
ზეც სიმონ დე ბოვუარი „მეორე სქესში“ მსჯელობს: ქალებს  
არა აქვთ საკუთარი კულტურა და არსებობს „წარმოდგენა,  
რომ სამყარო მამაკაცების პროდუქტია და სწორედ მამაკა-  
ცების პერსპექტივით აღწერენ მას, რადგან ქალებს არ შე-  
უქმნიათ მითოსი, რელიგია, პოეზია, მეტიც, როდესაც ოცნე-  
ბობენ, ოცნებებიც კი მამაკაცის ოცნებებით განისაზღვრება“  
(Beauvoir 2022, 155). თინას სურს ყველა კლასიკოსი ავტორის  
წაკითხვა, მაშასადამე, სურს გაეცნოს იმ ავტორებს, რომელთა  
მოსაზრებები აქცენტირებულია, ვინც დასაწყისის, წარმოქმ-  
ნის საფუძველია, ერთგვარი პრეკრეატორი მამა, ესთეტიკური  
პატრიარქი, რომლის კალამი არის ძალაუფლების ინსტრუ-  
მენტი. ღმერთის მსგავსად, კრეატორი მამა ლიტერატურაში  
ფიქციური სამყაროს პატერნალისტური „კანონმდებელია“, რი-  
თაც ლიტერატურული ტექსტი მანიფესტის შექმნის მისტიკურ  
ძალად იქცევა (Gilbert, Gubar 2000). აღსანიშნავია, რომ თინას  
შემთხვევაში იკვეთება ამბივალენტური მიდრეკილება, ერთი  
მხრივ, გაეცნოს იმ კულტურულ პარადიგმებს, რომლებშიც  
ცხოვრობს და ერთგვარ სახელმძღვანელოდ აქციოს ისინი,  
მეორე მხრივ, ინდივიდუალური, ქალური ხელოვნების ნიმუში  
შექმნას. ქალი-შემქმნელი, მამაკაცისაგან განსხვავებით, ჭი-  
დილშია სოციალიზაციის მიერ გამოვლენილ სირთულეებთან,  
რომლებიც ხშირად იწვევს კონფლიქტს მის მამაკაც წინაპა-  
რ-ავტორებთან და ამის გამო შექმნის აქტი ფუჭად და აბსუ-  
რდულად ეჩვენება, წინაპრის გარეშე შექმნა კი ახალი ტრადი-  
ციის შექმნაა, რაც მეტად რთული გამოწვევაა.

თინას ახალი ტრადიციის შექმნა სურს, თუმცა მანამდე სივრცითი შეზღუდვები უნდა გადალახოს. იმ საზოგადოებაში, რომელშიც თინა ცხოვრობს, ორი ტიპის გოგონები არსებობენ: „ქუჩის გოგონები“ და „ოთახის გოგონები“, რომელთაგან პოზიტიური კონოტაციის მქონენი „ოთახის გოგონები“ არიან. „ქუჩის გოგონებად“ მოიაზრებიან ისინი, ვინც ინდივიდუალურ, გამოწვევებით სავსე გზას დაადგებიან. თინა იერარქიას აყირავებს და „ქუჩის გოგოდ“ ყოფნას გააზრებულად ირჩევს თვითგანვითარებისათვის.

მამაკაცისათვის მოგზაურობა თუ განვითარების, გამოცდილებების მიღების შესაძლებლობა იყო, ქალისათვის პიესაში აღქმულია, როგორც ღირსების შემლახველი ხიფათი, ამიტომ მოსკოვში სტუმრად ჩასულ თინას ბიძა ეუბნება, რომ მარტო ნამგზავრს სახლში არ შეუშვებდა და გაუმართლა, რომ გზად პოლკის ოფიცერს გადაეყარა, რომელიც ოჯახთან დაახლოებული პირი იყო და თინა ბიძის სახლამდე მიაცილა: „ვინმე შეგხვდებოდა, ესარგებლა შენი მარტოობით და ხელთ ეგდე... ჰა!“ ამიტომაც ასკვნის დიდ ქალაქში მყოფი თინა: „არა, მე აქაც ვერას გავხდები“. მიუხედავად ბევრი წინააღმდეგობისა, პიესის ბოლო მოქმედებაში ვიგებთ, რომ თინამ ქალურ ბედისწერას სძლია, დაბრკოლებების მიუხედავად, მოგზაურობს, შთაბეჭდილებებს აგროვებს, ეცნობა ლიტერატურულ თუ ფილოსოფიურ ტრადიციებს, რის შემდეგაც საკუთარ წარმოსახვასა და ფანტაზიას აყურადებს, და ბოლოს, 1908 წელს მხატვართა კონკურსში იმარჯვებს.

პიესის დასასრულს თინას კონკურსში გამარჯვება ცხადყოფს, ერთი მხრივ, როგორი რთულია შემოქმედი ქალისათვის მამაკაცების შექმნილ დომინანტურ კულტურულ და მსოფლმხედველობით ტრადიციებში თვითმყოფადი ხელოვნების

ნიმუშის შექმნა, მეორე მხრივ, ინდივიდუალური გამოცდილებები და შთაბეჭდილებები როგორ ეხმარება ქალს ავთენტური ხმის პოვნაში.

ბაბილინა ხოსიტაშვილის ლექსში „დედა სამუშაოზე“ მძიმე ეკონომიურ პირობებში ჩავარდნილი სამუშაოზე მყოფი დედის განცდებია გადმოცემული. დედა სივრცითი გაორებით იტანჯება – შინ/იქ ყოფნის სურვილითა და აქ/სამსახურში ყოფნის აუცილებლობით, რაც მასში ისტერიას იწვევს და ვლინდება გრძნობების აღრევაში, ენის დეზორგანიზაციასა და ემოციების სწრაფ ცვლილებაში, ეს კი ხელს უშლის, ერთი მხრივ, სამსახურში მოვალეობისა და, მეორე მხრივ, დედის როლის აღსრულებაში. ლირიკული მე/დედა იძულებულია, მძინარე ბავშვი სახლში ჩაკეტოს და თან გამუდმებით ტანჯავს დანაშაულის განცდა, რომ უღირსი მშობელია. აღნიშნული თვითდადანაშაულება განპირობებულია ახალ ისტორიულ მოცემულობაში (საბჭოთა კავშირი) აღმოჩენილი ქალის მულტიფუნქციური როლით:

„მძინარე ბავშვი ჩავკეტე სახლში,  
სამუშაოზე გამოველ დედა, –  
ის გაიღვიძებს და ბევრს იტირებს,  
ჩამოვარდება, დამახინჯდება!“ (ხოსიტაშვილი 1956, 90).

ლექსში ლირიკული მესათვის არსებობა განსაზღვრულია დედობრივი ფუნქცია-მოვალეობის აღსრულებას, ფინანსურ უზრუნველყოფასა და საკუთარი უნარების რეალიზაციას შორის გამუდმებული დაპირისპირებით, რაც იწვევს ფიქრების ნაკადს და მუდმივ შფოთვას.

ბაბილინა ხოსიტაშვილის ლექსში „ღამის ფანტაზია“ ლირიკული მეს სუბორდინაციის რთული გზაა წარმოჩენილი.

ერთი მხრივ, პატრიარქალურ კულტურასა და ისტორიულ რეალობაში დედის მნიშვნელობაა ხაზგასმული, მეორე მხრივ, ქორწინების გარეშე ბავშვის გაჩენა იმავე ჰეგემონურ კულტურაში ნორმისაგან გადახრად აღიქმებოდა და ასეთი დედები მარგინალებად იქცეოდნენ „დალდასმულ“ შვილთან ერთად. ლირიკული მე ლექსში აღწერს მამაკაცისა და ქალის სექსუალური გამოცდილების ორ განსხვავებულ გზას: 1. თუ რა საზღაურს იღებს ქალი სხეულებრივი თავშეკავების დარღვევის გამო 2. როგორ უზღუდავს და აცლის ქალს სექსუალური სიამოვნების განცდას მამაკაცის დომინაცია:

„... დამიმორჩილე კლდემამოსილი

და წახველ, წახველ, გამცვალე სხვაზე.

ლამე, ბნელა. მდევნიან, დავძრწი“ (ხოსიტაშვილი 1956, 55).

სტივენ სეიდმანი (Steven Seidman) წიგნში „შესავალი სექსუალობის ახალ კვლევებში“ (Introducing the New Sexuality Studies) იშველიებს კეტრინ მეკინონის (Catherine MacKinnon) შეხედულებას იმასთან დაკავშირებით, რომ მამაკაცის დომინაცია ქალის სექსუალობის ფორმაციას იწვევს, რადგან სექსუალობა, მკვლევრის აზრით, მამაკაცური ძალაუფლების პროდუქტია, სექსით მამაკაცი ქალს აკონტროლებს. გარდა იმისა, რომ მამაკაცებს შეუძლიათ განსაზღვრონ, რა ტიპის გრძნობები, ჩვევები და მისწრაფებები არის სექსუალური, მათ აქვთ ასევე იმის ძალაუფლება, რომ განსაზღვრონ ქალის სექსუალობა იმგვარად, რომ მათი სუბორდინაცია გაამყარონ (Seidman 2022, 7). ლირიკული მე ლექსში მამაკაცის სექსუალური ლტოლვებისა და ფანტაზიის განხორციელების ველად იქცა. ლირიკული მე სექსუალური აქტის შემდეგ საკუთარ თავს საგნად ქცეულ სხეულად/მსხვერპლად აღიქვამს, მამაკაცის

სექსუალური ფანტაზიის მსხვერპლად. ქალი სხეულზე მორჩილების სანაცვლოდ სასჯელად იღებს საყოველთაო გაკიცხვას და მეტიც, ის და მისი შვილი კულტურული წესრიგის მიღმა აღმოჩნდებიან. ლირიკულ მეს უკვირს, თუ შვილის ყოლა პატრიარქატში გარდაუვალი მცნებაა, მაშინ რატომ დევნიან მას, როგორც დედას.

ბაბილინა ხოსიტაშვილის ლექსებში „უცნაური ჯილდო“ და „სიცოცხლის ზღვა“ მამაკაცი შიშსა და ძალაუფლებასთან არის გაიგივებული. ლექსში „უცნაური ჯილდო“ ტექსტის სუბიექტი გაბედულებას, ვნება გამოხატოს სატრფოს მიმართ, გმირულ ნაბიჯს უწოდებს, რომელსაც საზოგადოება აკვირდება. მართალია, ის ჭაბუკმა სხვებისაგან გამოარჩია და ვნებიანი მზერა მას ხვდა წილად, თუმცა ტექსტის სუბიექტისათვის ცნობილია, რომ მისი ეს გმირული ნაბიჯი განწირულია. ჭაბუკისა და გოგონას ცხოვრების განსხვავებული გამოცდილებები ლექსში კონტრასტულად არის გადმოცემული: ჭაბუკი „ლალი ცხოვრების პირმშოა“, გოგონა კი პირველ გაბედულ ნაბიჯებს დგამს, მაშასადამე, იზოლაციის რისკზე მიდის:

„ვაჰმე! მოვტყუედი...რად შემოგწირე  
მთრთოლვარე გული, პირველი კოცნა?  
შენ ცხოვრების ზღვამ გულში ჩაგიკრა,  
მე კი ტალღებმა შორს გადამტყორცნა!“ (ხოსიტაშვილი  
1956, 33).

ბაბილინა ხოსიტაშვილის ლექსებში მამაკაცის შიშის განცდასთან დაკავშირება ეხმიანება ადრიანა რიჩის შეხედულებას. კითხვაზე, თუ რატომ არის მამაკაცებისათვის ქალი ოცნება და არა პირიქით, ადრიანა რიჩი პასუხს მითების ტრადიციაში ხედავს. ქალი ავტორებისათვის (მაგალითად სილვია პლათი და დაიან ვაკოსკი მოჰყავს) მამაკაცი მომაჯადოებელი

და საშიშია და ამ მოჯადოებისა და შიშის წყარო მამაკაცის ძალაუფლებაა, ქალი დაჩაგროს, კერძოდ, ამოარჩიოს და მერე მოისროლოს. მამაკაცის ქარიზმა ქალზე ძალაუფლების ფლობითა და სამყაროს კონტროლით მიიღწევა. მამაკაცები ქალების, როგორც განსაკუთრებულის, რომანტიზირებას ეწევიან მანამდე, სანამ ქალები ერგებიან მამაკაცების წარმოდგენებს, როგორი უნდა იყოს განსაკუთრებული ქალი. ადრიან რიჩის თანახმად, ქალი პოეზიასა და ფიქციას იყენებს იმისათვის, რომ სამყაროში არსებობის საკუთარი თვალთახედვა იპოვოს (Rich 1995, 45-46).

ბაბილინა ხოსიტაშვილის ლექსში „სიცოცხლის ზღვაზე“ გადმოცემულია ტექსტის სუბიექტის წარმოსახვითი სამყაროდან რეალურ სამყაროში გადასვლა, რომელშიც რთულია ორიენტირება გამოუცდელობისა და უუნარობის გამო: „დავსუსტდი, ძალი წამერთო,/მაინც არ ვთმობდი ბრძოლას;“ წარმოსახვიდან გამორიყულს ახალ გზაზე მეგზურობას ვაჟკაცი ჰპირდება. ტექსტის სუბიექტს ნიავე ნიშანს აძლევს, რომ ვაჟკაცი ტყუის, რადგან აქამდეც ბევრი გოგო დაიმორჩილა მეგზურობის დაპირებით და შემდეგ „დააჭკნო“:

„დაგამხობს, რაკი ყვავილებს

მოჰკრეფავს შენს გულ-მკერდზედა;

ზღვის ფსკერზე დასცემს შენს ხომალდს

გადააბრუნებს გვერდზედა“ (ხოსიტაშვილი 1956, 51)

მაცდური მეგზური ვაჟკაცის მითოლოგიური სირინოზისთვის სახასიათო ნიშნებით ასახვა პატრიარქალურ დისკურსში გამყარებულ ქალის ხატებას – ქალი მედუზა, გორგონა, სირინოზი (ფროიდი) –<sup>22</sup> მნიშვნელობას უცვლის. თუ პატრი-

22 ფსიქოანალიზში ქალურობის ორი ტიპი გვხვდება – ქალი, როგორც უძლური, კასტრირებული კაცი და ქალი, როგორც შთანთქმელი, გამანადგურებელი არსება (მედუზა). კაცი უკავშირებს ქალს ყოფიერე-

არქალურ კულტურაში „ურჩხული“/„დამლუპველი“ ქალის სახე სიმბოლურ წესრიგს საფრთხეს უქადის, ბაბილინა ხოსიტაშვილის ლექსში მამაკაცი სირინოზი გოგონას ცდუნებითა და დაუფლებით მის მარგინალად გადაქცევისა და კულტურული სივრციდან განდევნის საფრთხესთან ასოცირდება.

ლექსში სექსი არის ძალაუფლებისა და დამორჩილების იარაღი, რითაც მამაკაცი განსაზღვრავს ქალის არსებობასა და მნიშვნელობას, ამიტომ მოსალოდნელი ტკივილის შიშით ტექსტის სუბიექტი უარს ამბობს ვნებებზე და გონების ძალით მარტოობას ირჩევს. მარტოობასთან გამკლავება და ვნების დათრგუნვა მუდმივ შინაგან ბრძოლებს უკავშირდება, რაც გოგონას არასტაბილურ ემოციურ მდგომარეობას იწვევს:

„აწ მარტოდ ვებრძვი ზღვის ლელვას

მივსდევ ცხოვრების ტრიალსა:

ხან თავს ხრის ჩემი ალამი,

ხან მალლა იწყებს ფრიალსა“ (ხოსიტაშვილი 1956, 53).

ლექსის დასაწყისში გამოთქმული ეჭვები ტექსტის ბოლოს მართლდება და გოგონას მიერ უარყოფილი ვაჟკაცი ფსევდოგმირად იქცევა.

ლექსებში ქალისა და მამაკაცის სექსუალობა ერთმანეთისაგან მკვეთრად გამიჯნულია. ბაბილინა ხოსიტაშვილი პატრიარქალურ კულტურაში გამყარებულ ქალის ხატებას მნიშვნელობას უცვლის და დამლუპველ/იდუმალ/საბედისწერო ქალს ანაცვლებს დაბნეული, შეშინებული ქალით, რომელიც უფრთხის მამაკაცის სექსუალობას, რადგან ეს უკანასკნელი

---

ბის შეუცნობელ, იდუმალ კომპონენტებს – დაბადებასა და სიკვდილს და სდევნის მას სიმბოლური წესრიგიდან, რითაც წარმოიქმნება საბედისწერო ქალის სახე – ქალი იქცევა ობიექტად, რომელიც არ ექვემდებარება შემეცნებასა, რაც იმის მიზეზი ხდება, რომ დისკურსის ფარგლებს მიღმა განიდევნოს.

სუბორდინაციის იარაღია, შედეგად ქალს უწევს სექსუალობის დათრგუნვა საზოგადოებისაგან გარიყვისა და დაღუპვის შიშით.

## საფო მგელაძის „ლიანა ლორდია“

საფო მგელაძე (1894-1936) თორმეტი წლის იყო, როდესაც სკოლიდან გამოიყვანეს და სახლში გამოკეტეს მშობლებმა იმ მიზეზით, რომ ერთი შვილი ჰყავდათ და ვერ მოიშორებდნენ. თხუთმეტი წლის საფოს უკვე ხელის მთხოვნელები არ ასვენებდნენ, რაც წინაპირობა გახდა საფოს მუქარისა მშობლების მიმართ, თუ არ წაიყვანდნენ სასწავლებლად, თავს მოიკლავდა. დედამ შეისმინა საფოს თხოვნა და ქუთაისში წაიყვანა, თუმცა დედის ავადმყოფობის გამო მალევე მოუწია უკან დაბრუნება. ოზურგეთში საფო ცოლად მიჰყვება ვლადიმერ მგელაძეს, რომელსაც გასცილდა, რადგან საფოსთვის ოჯახური ცხოვრება შემოქმედებით შებოჭვასთან იყო დაკავშირებული. ლექსში „ნუ მიხმოზ“ ის წერს:

„ოჯახს ვერ შევექმნი, ვერ ვიქნები მორჩილი ცოლი,  
არ ვიცი საქმე, აშენებულ ოჯახებს ვანგრევ,  
დამეკარგება ჯვარნაწერი პატარა რგოლი“ (ჩიხლაძე  
1990, 91).

საფოს ტექსტებმა, განსაკუთრებით კი „ლიანა ლორდია“, არაერთგვაროვანი გამოხმაურება ჰპოვა XX საუკუნის 30-იან წლებში. ნაწილი მოხიბლული იყო საფოს გაბედულებით, ლიტერატურაში შეექმნა სრულიად ახალი ქალის სახე, რომელიც დაუფარავად გადმოსცემდა შინაგან განცდებსა და ვნებათაღელვას, ნაწილი კი ქალური გრძნობების გადმოცემის უნაყოფოებაზე მსჯელობდა, რაც საფოს რომანების გამოცემას

აჭიანურებდა. თავად საფო თვლიდა, რომ ლიტერატურულ გემოვნებას გადახალისება და ახალი აღქმა სჭირდებოდა.

„ლიანა ლორდია“ საფო მგელაძემ 1926 წელს დაწერა, თუმცა ხელნაწერი დაეკარგა და რომანის აღდგენა მოუწია, რასაც ორი წელი მოანდომა. 1928 წელს რომანი ჟურნალ „მნათობში“ გამოქვეყნდა.

რომანის პროტაგონისტი, ლიანა, თვრამეტი წლის იყო, როდესაც მასზე ბევრად უფროს მამაკაცს, არჩილს, მიათხოვეს. ლიანას მშობლებმა და თავად ლიანამ უპირატესობა არჩილს მიანიჭეს, რადგან სხვა თავზეხელაღებული ბიჭი მოტაცებით ემუქრებოდა. ქმარი ლიანას პატარა ბავშვად აღიქვამს, რომელსაც მზრუნველობას სჭირდება. მან ქალაქისაგან მოწყვეტილ უდაბურ ადგილას მამული შეიძინა და იქ დასახლდა ცოლ-ქმარი. მარტოობაში აღზრდილი ლიანა დიდად არ განიცდიდა განმარტოებით ცხოვრებას, მაგრამ სოფლის მყუდროება წარმოსახვას აღუძრავდა და კვლავ ანდომებდა ხატვას – ადრე ლიანა სამხატვრო სკოლის ნიჭიერი მოსწავლე იყო, მაგრამ მიტოვება მოუწია.

გარიყული ცხოვრება და ხატვა სიმშვიდეს ანიჭებს ლიანას, თუმცა ეს მყუდროება მაშინ ირღვევა, როდესაც იზოლირებულ ყოფაში ახალგაზრდა პუბლიცისტი, თამაზ ბუაძე იჭრება. თამაზის ცხენი სოფლის გზაზე თოვლში ჩაეფლოდა და გზააბნეული თამაზი ლიანას სახლში აღმოჩნდება. თამაზი იცნობს ლიანას შემოქმედებას, ლიანასაც წაკითხული აქვს თამაზის პუბლიცისტური წერილები. ისინი განიხილავენ ერთმანეთის ნაშრომებს; ნათელი ხდება, რომ თამაზს არ მოსწონს ლიანას ნამუშევარი სახელწოდებით „პირველი სიყვარული“. ნახატზე გამოსახულ ქალს თამაზი მის ავტორს ადარებს და ტილოს არასრულფასოვნების მიზეზად მხატვრის ცხოვრებისეულ გა-

მოუცდელობას მიიჩნევს: „ჩემი აზრით, თუ თვით ხელოვანს რაიმე გრძნობა ღრმად არ უგრძნია და ძლიერ არ განუცდია, მას კარგად ვერასოდეს ასახავს და ბუნებრიობის ნაცვლად, კარიკატურა გამოვა. თქვენ უნდა შეიყვაროთ ვინმე, თუ გინდათ, უფრო ძლიერი და ნიჭიერი გახდეთ“ (მგელაძე 2021, 10).

ლიანას ცნობიერის ინტენციის გამოსახატავად გადმოცემულია ტექსტში მისი მოლოდინი მომავლის მიმართ და სწორედ ეს მომავლის მოლოდინი ტექსტში წარმოჩენილ ფაქტობრივ სამყაროში აწმყო მოვლენებს ქმნის. ლიანა ელოდება ოცნების გმირს, რომელიც უნდა ხასიათდებოდეს რაინდული თავდადებით, თანაგრძნობისა და მეგობრობის უნარით, თავშეკავებით. ასეთი მამაკაცი არ უნდა მოითხოვდეს ლიანასთან ფიზიკურ სიახლოვეს, რადგან ჭეშმარიტ სიყვარულს არაფერი აქვს საერთო ვნებასთან. თამაზს სჯერა, რომ მხოლოდ მას შეუძლია ლიანას შებოჭილობისაგან გათავისუფლება, რაც საშუალებას მისცემს ქალს, შეგრძნებებს არ დაუპირისპირდეს.

ლიანას მომავლის მოლოდინები და მისი ახლანდელი მდგომარეობა ურთიერთწინააღმდეგობრივია. მარტო დარჩენილ ლიანას უცნაური, სრულიად გაუგებარი შეგრძნებები ეუფლება: „ის ბუხარში მოგიზგიზე ცეცხლივით იწვის“. ლიანას მღელვარებასა და თრთოლას კიდევ უფრო აძლიერებს თამაზის საჩუქარი, რომელიც მოსვენებას საბოლოოდ დაუკარგავს. თამაზის ნაჩუქარი საათით, რომელზეც ლიანას სახელია ამოტვიფრული, ლიანას ცხოვრებაში იჭრება ციკლური დრო და უპირისპირდება მის ღვთიურ დროით არსებობას, ეს უკანასკნელი დაუნაწევრებელია და წარმოქმნის უსასრულობისმაგვარ წარმოსახვით სივრცეს, ამ სივრცეში ლიანა ოცნების მამაკაცს ელოდება. საათს ის სულიერ საგნად აღიქვამს, რომლის წიკწიკი დროის მსვლელობას უდასტურებს და აწმყო

დროზე მიუთითებს. ლიანა ცდილობს დროით თვითდისტანცირებას, აღელვებული ბაღში გარბის იმისათვის, რომ საათს განერიდოს. ბაღიდან სახლში შესულს აწმყო თავს ამჯერად სარკის სახით ახსენებს. მიშელ ფუკოს თანახმად, სარკე უტოპიაა, რადგან ის ადგილია ადგილის გარეშე, სარკეში თავს ხედავ იქ, სადაც არ ხარ ე. ი. არარეალურ სივრცეში, თუმცა, ამავე დროს, სარკე ჰეტეროტოპიაა, რადგან ის რეალურად არსებობს და იმ ადგილას გაბრუნებს, სადაც რეალურად ხარ და ამით ადგილს, რომელშიც ხარ, როცა სარკეში იყურები, სრულიად რეალურად აქცევს და გარე რეალობას აკავშირებს (ფუკო 2021, 41). სარკეში დანახულმა იასამნის ყვავილებით დატვირთული ტოტების ხილვამ ლიანას ვნება აღუძრა, მას ეჩვენებოდა, რომ სხეული არ ჰქონდა, თუმცა სარკეში სხეულის რეალობად აღქმის შემდეგ მას შიში იპყრობს, რომ სხვა უთვალთვალეებს და მისი სხეულებრივი ყოფნის მოწმე ხდება. სარკეში აწმყო სინამდვილის – სხეულებრივი ლიანას – ხილვამ ქალის სიზმრებშიც შეაღწია: „გამოურკვეველმა გრძნობამ ბურანში ჩამაგდო და როცა ჩამეძინა, სიზმარში ვხედავდი მაღალ მთებს, ნაძვ-ფიჭვნარის ტყეს, მოჩქრიალე ნაკადულებს, შავგვრემან ყმაწვილსა და საათს... შენს საათს...“ (მგელაძე 2021, 14).

აჭარაში ოცდლიანი მოგზაურობიდან დაბრუნებულ თამაზს ლიანა შესჩივლებს, რომ საათმა მოსვენება დაუკარგა, რადგან მასში ამოუცნობ სურვილებს იწვევს და ფანტაზიას უღვიძებს, ამიტომ სთხოვს, რომ წაიღოს საათი და გაათავისუფლოს. ლიანას უჭირს დროის გაერთიანება: ერთი მხრივ, ღვთიური დროითი აღქმა უსასრულობაში მყოფი იდეალური რაინდით, ხოლო, მეორე მხრივ, დროის წარმავლობის გაცნობიერება საკუთარ სხეულზე დაკვირვებით; ლიანა აღმოაჩენს

სხეულზე ასახულ ცვლილებებს, რაც მანამდე არასოდეს შეუმჩნევია:

„რად ხდება ასე? ნუთუ მართლა იმდენად მონა ვარ ტრადიციის ან იმდენად მხდალი ვარ, რომ ვერ გამიბედავს დავეწაფო და დავცალო ის თასი, რომელშიც ახალგაზრდობის დამატობელი შარბათი ასხია? [...] დრო კი მიქრის და ახალგაზრდობაც შეუმჩნევლად მისხლტება ხელიდან. შეუმჩნევლად იტვირთება წელთა რაოდენობით. ოცდაშვიდი წლის თავზე შვიდი თეთრი ღერი ჩაეხლართა ჩემს თმას, შვიდი ოდნავ შესამჩნევი ნაოჭი შეიმჩნა ჩემს სახეზე“ (მგელაძე 2021, 51).

ლიანა საყვედურობს თამაზს, რომ ის მასში მხოლოდ „ქალს“ ხედავს, რაც მოიაზრებს პერსონისაგან დაცლილ ტანს. ადამიანური ყოფნა პერმანენტულად იცვლება სხეულად ყოფნასა და ტანის ქონას შორის (Leibsein, Körperhaben). სხეულად ყოფნასა და ტანის ქონას შორის ადამიანს არ შეუძლია სასურველი აირჩიოს, რადგან, თუ საკუთარ ტანს არ იმორჩილებ, მაშინ საკუთარ მოტორიკას გარემოს ვერ შეუწყობ. ადამიანმა საკუთარი ცხოვრება თვითონ უნდა წარმართოს, რაც იმას ნიშნავს, რომ საჭიროა სხეულად ყოფნასა და ამჟამინდელ ტანის ქონას შორის ბალანსს მიაღწიოს, რადგან სწორედ ამ ბალანსში აგებს ადამიანი საკუთარ თვითს. იდენტობის საკითხთან დაკავშირებით საყურადღებოა განიმარტოს ის, რომ ტანის ქონა ნიშნავს, საკუთარი თავი საგნად აქციო და თვითგანსჯის უნარი გქონდეს, თვითრეფლექსიის უნარი კი მიიღწევა ინტერსუბიექტური სამყაროთი, რომელშიც ადამიანი დაბადებიდან ცხოვრობს. ტანად ყოფნა, მაშასადამე, ნიშნავს ინსტრუმენტალურ ან ექსპრესიულ დამოკიდებულებას საკუთარი ტანის მიმართ. სხეულად ყოფნა პერსონალური იდენტობის ბაზისად არის მოხსენიებული. ინდივიდისათვის პერსონალური იდე-

ნტობა გამოცდილებით მიიღწევა. სხეულად ყოფნა ადამიანის შინაგანი სამყაროს ონტოლოგიური „ადგილია“, რადგან სხეული არის შიდა სამყარო, რომელიც ორი ასპექტით – სულითა და გამოცდილებით – ხასიათდება (Gugutzer 2002, 71-73).

მორის მერლო-პონტის თანახმად, სხეულებრიობა<sup>23</sup> ეგზისტენციის გამოხატულებაა, რომელიც (ეგზისტენცია) კვლავ სხეულში რეალიზდება. დაბადებიდან ადამიანი არის სხეული, რადგან ის გარემომცველი ფიზიკური და სოციალური სამყაროთი არის შებოჭილი. ადამიანი სამყაროსთვისაა, რადგან ის კონკრეტულ სიტუაციაშია მოქცეული და ეს კონკრეტული სიტუაცია განსაზღვრულ მოთხოვნებს უგზავნის *მეს*, რომელსაც სხეულით ინსტინქტურად გაეცემა პასუხი. მედიუმად ამ შემთხვევაში გვევლინება სხეული იმით, რომ ის (სხეული) *მეს* სამყაროს არსიან აღქმაში შუამდგომლობს. უნდა აღინიშნოს, რომ სხეული ამ შუამდგომლობას სხეულებრივი ფუნქციის სრულქმნაში, სხეულებრივ გამოცდილებაში აღასრულებს, ამათგან სამყარო აღქმულია მერლო-პონტთან არა როგორც განზე მდგომი, არამედ ყველა ჩვენი გამოცდილების ველი და მე სხვა არაფერი ვარ, თუ არა სამყაროს ხედვა, ჩემი სხეული შემადგენლებს ჩემს სამყაროსთან წვდომას, სხვა ადამიანებთან, იდეებთან წვდომას და, პირიქით, სამყარო სწორედ ჩემი სხეულით არის მიღწევადი. *მესა* და სამყაროს შორის მედიალურ როლს მით უფრო კარგად ასრულებს სხეული, რაც უფრო ნაკლებად შესამჩნევია ის. სხეული და მე ერთიანობას ქმნიან. საკუთარი სხეულებრივი არსებობა ნორმალურ შემთხვევაში არ არის გაცნობიერებული, სხეულებრიობა მაშინ იქცევა ცნობიერად, როდესაც სხეული წინააღმდეგობას აწყდება (Gugutzer 72-77).

23 corps proper ინგლისურ თარგმანში – lived body, ხოლო გერმანულ თარგმანში -Leib

ვინაიდან ლიანა უგულუბელყოფდა სხეულს თამაზთან შეხვედრამდე, რთულდებოდა საკუთარ სამყაროსთან წვდომა და ლიანასათვისაც გაუგებარი რჩებოდა შინაგანი მღელვარებისა და ფორიაქის მიზეზი. ის აქამდე არ ყოფილა რეალურ სამყაროში საკუთარი გამოცდილებების სუბიექტი. მაშინ, როდესაც სხეული, რომელიც ილტვის თამაზისაკენ და ვნებების განხორციელებაში ლიანას სიყვარულის იდეალი დაბრკოლებად ელობება, თამაზის კოცნისას ლიანას სხეულებრიობას გააცნობიერებინებს: „აღარ მახსოვს, როგორ გახვედი ოთახიდან. დიდხანს ვერ ჩავაქრე ის ცეცხლი, რომელიც შენმა მოხვევამ მოსდო ჩემს არსებას. ვგრძნობდი გულისწყრომას, აღშფოთებას, ამავე დროს განვიცდიდი ჯერ არგანცდილ, უცნაურ გრძნობას და ვერ გამეგო, მწუხარება იყო ეს, აღშფოთება, ბედნიერება თუ... სამივე ერთად?!“ (მგელაძე 23).

ლიანას სხეული და *მე* განცალკევებულია და ამიტომაც ყოველ ჯერზე, როდესაც ვნებას განიცდის თამაზის მიმართ, ხან დედას იგონებს, რომლის სიახლოვე განსაკუთრებით სჭირდება, ხან არჩილს (ქმარს) საკუთარ თავზე მესამე პირში ელაპარაკება: „სულიერი მარტოობის დროს, იმ დროს, როდესაც თავს უბედურად და ეულად ვგრძნობ, მივდივარ მასთან და ვეუბნები: ლიანა მოწყენილია, ლიანა მარტოობას განიცდის, ლიანა იტირებს, მოეფერე, დაამშვიდე, ანუგეშე“ (მგელაძე 2021, 19).

ქალაქში ვნებებთან ბრძოლით დაღლილი ლიანა კვლავ სოფელში ბრუნდება. ქალაქი და სოფელი კონტრასტულ სივრცეებად არის წარმოჩენილი ტექსტში -ქალაქი თამაზთან, მასასადამე, ვნებასთან ასოცირდება, ხოლო სოფელი – ბუნებაში ხატვით – სუბლიმაციის ადგილთან: „საჩქაროდ გავხსენი საღებავებით სავსე ყუთი და იქვე გაკრულ ტილოზე რამდენიმე

ხაზი უაზროდ გავავლე. როცა ორი საათის შემდეგ ჩემს ნამუშევარს დავხედე, დავინახე ზემოთ აღწერილი სურათი; მეც კმაყოფილების ღიმილით დავყურებდი მას“ (მგელაძე 2021, 43). არაცნობიერი სურვილი, რომელიც ასე მძლავრია ლიანაში, ილტვის იმისაკენ, რომ განხორციელდეს, თუმცა სურვილი აწყდება შეზღუდვებს, რომლებიც სურვილის ცნობიერად გადაქცევას აფერხებს, რადგან ცნობიერი მე სხეულებრივ გამოცდილებას/ტებობას ირაციონალურად აფასებს, განიცდება გარედან შემოჭრილად, რომელიც მას არ ეკუთვნის (ფროიდი). ლიანას სურვილი კომპრომისული ხატებით – სიზმრებითა და ნახატებით – მჟღავნდება ტექსტში.

ლიანას ნამუშევარში „სიყვარულის ლოცვა“ ქალი საყვარელ მამაკაცს გულში ეკვრის, რაც „პირველი სიყვარულის“ ტრანსფორმაციას წარმოადგენს. რეალურ სამყაროში ლიანა თვითკონტროლს კვლავ მიმართავს, რაც თამაზისათვის ბრახის მიზეზია: „ბუნებამ თავისუფალი და მშვენიერი შეგქმნა. ოჯახმა, აღზრდამ და ტრადიციამ კი სრულად გარდაგქმნა და დაგამახინჯა. შენში არის ტემპერამენტი, არის ვნება. შენი ალერსით შეგიძლია ნეტარება განაცდევინო საყვარელ მამაკაცს. მაგრამ ამის ნაცვლად თვითონვე კლავ შენს საკუთარ ბუნებას, რკინის ცივი არტახებით ახრჩობ ბუნებრივ სურვილებს და აწამებ ადამიანს, რომელსაც მეგობარს უწოდებ“ (მგელაძე 2021, 49). თამაზის ქცევები, შეხედულებები მიმართულია მოსალოდნელი სხეულებრივი კავშირისკენ, თუმცა ამ განზრახვაში დამარცხების შემდეგ მისი სამყარო სრულად იცვლება. ალეიდა ასმანის თანახმად, მართალია, ნიცშე *ძალაუფლების ნებას* (ბატონობისაკენ სწრაფვა) (*Wille zur Macht*) არ აკავშირებს მამაკაცის სექსუალობის პარადიგმას, თუმცა ძალაუფლების ნებასა და სექსს შორის ურთიერთმიმართება

არსებობს (Assmann 1999, 238). თამაზი, რომელსაც ძლიერი ვნება აქვს ლიანას მიმართ და ვერ აღწევს მის განხორციელებას, სასოწარკვეთას ეძლევა და თავს იკლავს, ლიანა კი ტექსტის დასასრულს ვნებების სუბლიმაციას მიმართავს და ერთ მთლიანობად იქცევა, რაშიც შექმნის პროცესი ეხმარება და სახლდება მანამდე მისთვის საშიში ქალაქის, თბილისის, სივრცეში.

ნაწარმოებში პროტაგონისტის ღვთიურ დროსა და არკადიულ სივრცეში ცხოვრების ტრანსფორმაცია ციკლური დროის საშუალებით ადასტურებს ლიანას საზოგადოებრივი ცხოვრებისაგან იზოლაციასა და იდეალურ სიყვარულზე/მამაკაცზე წარმოდგენების არსებობას. სხეულისა და წარმავალი დროის გაცნობიერება, ერთი მხრივ, ლიანას შფოთვებისა და მღელვარების მიზეზი ხდება, ხოლო, მეორე მხრივ, შესაძლებლობა, აქ/ამ სამყაროში მუნწყოვნა აღმოაჩინოს თავი, იქცეს საკუთარ არსებობაზე პასუხისმგებელ სუბიექტად და ჩაერთოს პრაქტიკულ მოქმედებებში.

## კვლევის შედეგი

წინამდებარე ცხრილში წარმოდგენილია მხატვრული ტექსტების თეორიული შესწავლის საფუძველზე გამოვლენილი მახასიათებლები; რა კავშირშია დროის, სივრცისა და სხეულის კონცეპტები ქალი მოქმედი პირების იდენტობის განსაზღვრისა და ემანსიპაციის შესაძლებლობასთან.

| მოქმედი პირები                           | სივრცე                                                                   | დრო                                                                                                   | სხეული                                                            | შედეგი                                                        |
|------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------|
| სიდონია<br>(ანასტასია ერისთავი-ხოშტარია) | დიდედას სახლი – გენოს (ქმრის) სახლი -კაბინეტი ქმრის სახლში (კონტრსივრცე) | გათხოვება -წარსულის ამოშლა – ციცი იქცევა სიდონიად, დე-დობა – დედის დროითი აღქმა = შვილის დროით აღქმას | ქორწინების პირველი დამე-სხეულის და-კარგვა, სახელის დაკარგვა       | გარდაქმნა: ქალიშვილი ციცი – ცოლი სიდონია -უსახელო დედა        |
| მაგდანა<br>(ეკატერინე გაბაშვილი)         | სოფლის სივრცე – ქალაქის სივრცე (გამოცდილებების ადგილი)                   | აწმყოში მოქმედებს, მომავლის გეგმებს განიხილავს                                                        | ვერბალური და სხეულებრივი პროტესტი                                 | სასამართლო პროცესზე გამარჯვება                                |
| თინა<br>(ეკატერინე გაბაშვილი)            | დაბლა – მაღლა ბატონისაკენ მიმავალი გზა                                   | ეპიზოდური მესხიერებით წარსულისა და აწმყოს დაკავშირება                                                 | ცეკვა – არა-ვერბალური პროტესტის ფორმა და იდენტურობის გამოხატულება | მარგიანალი ჯგუფის ხმის გამოხატვა და იგივეობრიობის დადასტურება |

|                                         |                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |                                                                        |                                                                                                                                        |                                                                                                                                                    |
|-----------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>მარო</b><br>(ეკატერინე<br>გაბაშვილი) | ქალიშვილი<br>მარო მამისე-<br>ული სახლში –<br>ორსული მაროს<br>იძულებითი<br>გადაადგილება<br>მამიდას სო-<br>ფელში                                                                                                                                                                                        |                                                                        | დასჯის შიშით<br>ვნებების/<br>სხეულის<br>კონტროლი,<br>თვითმკვლე-<br>ლობის გადა-<br>წყვეტილება,<br>მაროს სხეულის<br>დასჯა                | მსხვერპლის<br>დასჯა: პატ-<br>რიარქალური<br>კონვენციების<br>მსხვერპლი<br>მაროს სხეული<br>ნადგურდება<br>საყვარელი<br>ადამიანის მიერ                  |
| <b>ნანიკო</b><br>(მარიამ<br>გარიყული)   | ოჯახი -გაუ-<br>პატიურების<br>ადგილი, წახ-<br>დენილი ნანიკო<br>სოფლიდან ქა-<br>ლაქში მიჰყავთ<br>-ქალაქში<br>საკუჭნაოში<br>განთავსება                                                                                                                                                                   | წარსულის<br>რეკონსტრუქ-<br>ციას ვერ ახე-<br>რხებს, აწმყო<br>გაუგებარია | გაუპატიურება<br>-სხეულის<br>გაუფასურება<br>-გაუცნობიერე-<br>ბელი ორსუ-<br>ლობა                                                         | გაუპატიუ-<br>რების სცენის<br>გაცნობიერების<br>შემდეგ პროტე-<br>სტის სუბვერ-<br>სიული გზა –<br>მატარებლიდან<br>გადახტომა                            |
| <b>მარინე</b><br>(მარიამ<br>გარიყული)   | „მარიამობა“<br>მოგონების<br>ადგილი<br>და აწმყოს<br>გამორკვევის<br>საშუალება (მა-<br>რინე), სოფლის<br>სახლი იდილი-<br>ური სივრცე<br>ქმრისთვის,<br>ხოლო მა-<br>რინესათვის<br>-ცხოვრების<br>განადგურე-<br>ბის ადგილი,<br>ქალაქი -ცხო-<br>ვრება (ქმარი)<br>-სოფელი -ცხო-<br>ვრების დაკარ-<br>გვა (მარინე) | სამი წელი<br>-მონუმენტური<br>დრო                                       | ვნება სხვა<br>კაცის მიმართ<br>და დედისა და<br>ცოლის სახე-<br>ლით თავშეკა-<br>ვება, სხეულით<br>გაუცხოებისა<br>და ამბოხის<br>გამჟღავნება | ტრადიციული<br>როლების მო-<br>რჩილება: უარს<br>ამბოხს პირად<br>ბედნიერებაზე<br>და რჩება ქმრი-<br>სეულ სახლში,<br>როგორც დედა<br>და ფიქტიური<br>ცოლი |

|                                             |                                                                                                                                                                |                                                                                                                                                                                                   |                                                                                                                                                                                         |                                                                                                                                                                                                                                                                             |
|---------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p><b>მაიკო</b><br/>(მარიამ გარიყული)</p>   | <p>იორდანეს (ქმრის) სახლი – ეკლესიის ეზო (ალექსანდრესთან შეხვედრა) -იორდანეს სახლის დატოვების გადაწყვეტილება</p>                                               | <p>იორდანესთან ყოფნის პერიოდი -აწმყო ნეგატიური, ალექსანდრესთან შეხვედრა – აწმყო პედონისტური, მომავალზე ორიენტირებული -შვილთან და ალექსანდრესთან ერთად ახალი ცხოვრების დაწყების გადაწყვეტილება</p> | <p>სხეულის თვითდინება და ალექსანდრესთან ურთიერთობა, შერცხვენი-საგან თავის დასაღწევად ქმრის მიერ მაიკოს სხეულის განადგურება</p>                                                          | <p>ქალის ამბოხი ისჯება: საზოგადოებრივი განაწესებით შთაგონებული ქმარი კლავს მაიკოს. მაიკო ვერ ახერხებს იორდანეს სახლის ზღურბლის გადალახვას და ცხოვრების დაწყებას.</p>                                                                                                        |
| <p><b>ნეოლინე</b><br/>(მარიამ გარიყული)</p> | <p>ქალაქი – საფრთხე, სასტუმრო -დროებითი თავშესაქცევი ადგილი თეიმურაზისთვის, განადგურების ადგილი ნეოლინესთვის, განსაცდელის დროს დედასთან დაბრუნების სურვილი</p> | <p>წარსულის გახსენება (დედის სიტყვები) სინდისის ხმის სახით იჭრება აწმყოში.</p>                                                                                                                    | <p>თეიმურაზისთვის სექსუალური აქტი ტკბობასთან ერთად ძალაუფლების გამყარებას ნიშნავს ნეოლინესათვის -ობიექტად ქცევას, პიროვნულობის განადგურებას. ნეოლინეს თვითმკვლელობის გადაწყვეტილება</p> | <p>გაუფასურებული სხეულის დასჯა და მსხვერპლის გაუჩინარება: ვნებებთან ჭიდილში დამარცხება და სექსუალური აქტი ნეოლინესათვის სხეულის საგნად ქცევისა და იდენტობის სრული განადგურების მიზეზია. მსხვერპლის სამოსის სხეულთან ერთად გაქრობა მსხვერპლის არარსებობის ილუზიას ქმნის.</p> |

|                                        |                                                                                                                                                                                      |                                                     |                                                                                                                                                                                       |                                                                                                                                                                                                                                            |
|----------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ფაშუტა<br>(ლიდია მე-<br>გრელიძე)       | მამისეული<br>სახლი – ქვრივი<br>ქალის ადგილ-<br>სამყოფელი,<br>ქალაქი-განვი-<br>თარება                                                                                                 | მიზნები მომ-<br>ვლის სახით,<br>აწმყოში -დე-<br>დობა | სხეულის ნა-<br>წილი ისწრაფ-<br>ვის მიზნისკენ<br>და გზისკენ<br>მიდის, სხეუ-<br>ლის ნაწილი<br>სახლში შვილ-<br>თან დარჩენის<br>ვალდებულებას<br>ატყობინებს<br>(მკერდიდან<br>წამოსული რძე) | დედის სხე-<br>ულებრივი<br>მიჯაჭვულობა:<br>ფაშუტა, რო-<br>გორც ქალი,<br>ისწრაფვის<br>განვითარე-<br>ბისაკენ და<br>გამოცდილე-<br>ბებისაკენ,<br>თუმცა დედობა<br>აჯაჭვავს მა-<br>მისეულ სახლს<br>და ინდივიდუ-<br>ალურ მისწრა-<br>ფებებს ჯაბნის. |
| ლია<br>(ლიდია მე-<br>გრელიძე)          | ქმრისეული სა-<br>ხლი საპყრობი-<br>ლეა ლიასთვის,<br>უნივერსიტე-<br>ტის სივრცე<br>საოცნებო<br>ადგილი,<br>ქმრისეული<br>სახლი შვილის<br>ავადმყოფო-<br>ბის შემდეგ<br>მყუდროებას<br>იძენს. | ისტორიულ<br>დროში თანა-<br>მონაწილეობის<br>სურვილი  | ვაჟასთან<br>სხეულებრივი<br>ურთიერთო-<br>ბის საზღაუ-<br>რად შვილის<br>ავადმყოფობა<br>მიაჩნია ლიას.                                                                                     | უსახელო<br>დედად გა-<br>დაქცევა: ლია<br>დანაშაულის<br>გრძნობით<br>იტანჯება და<br>გადაწყვეტს<br>თვითდასჯას<br>ინდივიდი ლიას<br>განადგურებით.<br>რჩება უსახელო<br>დედა.                                                                      |
| თინა<br>(ბაბილინა<br>ხოსიტა-<br>შვილი) | ოჯახის კონვენ-<br>ციური სივრცე<br>– დამოუკიდებ-<br>ლად მოგზაუ-<br>რობის გადა-<br>წყვეტილება                                                                                          | ხატვის<br>მცდელობების<br>დაუღალავი<br>გამეორება     | სამოსით და<br>ვარცხნილობით<br>გამოხატავს<br>პროტესტს<br>გენდერული<br>სტერეოტიპე-<br>ბის მიმართ.                                                                                       | ინდივიდუა-<br>ლური ნამუშე-<br>ვრის შექმნა:<br>პირადი გამოც-<br>დილებებითა<br>და სივრცითი<br>შეზღუდვის<br>გადალახვის<br>შემდეგ თინა<br>ქმნის თვითმ-<br>ყოფად ხელო-<br>ვნების ნიმუშს.                                                        |

|                                                                                                   |                                                                                                                    |                                                                                                    |                                                                                                                                         |                                                                                                                                                                                                                      |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| დედა /<br>ლირიკული<br>მე („დედა<br>სამუშაოზე“<br>ბაბილინა<br>ხოსიტა-<br>შვილი)                    | დედის სივ-<br>რცითი გაო-<br>რება – შინ და<br>გარეთ ყოფნის<br>ვალდებულება<br>და აუცილებ-<br>ლობა                    | აწმყოში<br>შვილის მო-<br>სალოდნელი<br>ხიფათი აფო-<br>რიაქებს.                                      | სხეულებრივი<br>გახლეჩა -სა-<br>მსახურში და<br>სახლში                                                                                    | სამუშაოზე<br>მყოფი დედა<br>სივრცითი<br>გაორებით იტა-<br>ნჯება: დედა<br>განიცდის მუდ-<br>მივ შფოთვებს,<br>რომელიც<br>გამოწვეულია<br>როლური<br>მოდელების<br>სრულფასო-<br>ვნად განხო-<br>რციელების<br>შეუძლებლო-<br>ბით |
| მარტოხელა<br>დედა/<br>ტექსტის<br>სუბიექტი<br>(„უცნაური<br>ჯილდო“<br>ბაბილინა<br>ხოსიტა-<br>შვილი) | ქორწინების გა-<br>რეშე ფეხმძიმე<br>ქალი კულტუ-<br>რული სივრცი-<br>დან იღვენება                                     | ღამე მამაკა-<br>ცის ფანტაზიე-<br>ბის ამშლელი,<br>ქალის მარგი-<br>ნალად ქცევის<br>პერიოდი           | სექსუალური<br>კავშირი<br>ვაჟკაცისათ-<br>ვის ტკობაა,<br>ხოლო ტექსტის<br>სუბი-<br>ექტისთვის-სა-<br>ზოგადოებისა-<br>გან გარიყვის<br>მოტივი | ქორწინების გა-<br>რეშე შობილი<br>ბავშვი დედა-<br>სთან ერთად<br>წესრიგის<br>დამრღვევები<br>არიან პატ-<br>რიარქალურ<br>კულტურაში                                                                                       |
| ქალიშვილი<br>/ტექსტის<br>სუბიექტი<br>(„სიცო-<br>ცხლის<br>ზღვაზე“<br>ბაბილინა<br>ხოსიტა-<br>შვილი) | წარმოსახვითი<br>სამყაროდან<br>რეალურ სამყა-<br>როში აღმო-<br>ჩენა,<br>გზის გამკვ-<br>ლევი ახალგაზ-<br>რდა ყმაწვილი | წარმოსახვითი<br>დაუნაწევრე-<br>ბელი დროდან<br>რეალურ და-<br>ნაწევრებულ<br>დროში გადმო-<br>ნაცვლება | ვაჟკაცი მაცდუ-<br>რია, რომელიც<br>ქალიშვილის<br>სხეულს და-<br>ლუპვას უქადის                                                             | მამაკაცის<br>ძალაუფლების<br>შიშით ვნებებს<br>თრგუნავს<br>ქალიშვილი და<br>მარტო ყოფნას<br>ირჩევს.                                                                                                                     |

|                                        |                                                                                                        |                                                                                                                      |                                                                                                       |                                                                                                                                                                                 |
|----------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ლიანა<br>ლორდია<br>(საფო მგე-<br>ლაძე) | უდაბური<br>ადგილი/სოფე-<br>ლი-ცოლ-ქმრის<br>მყუდრო<br>სამყოფელი,<br>ქალაქი-ვნება<br>თამაზის მი-<br>მართ | ღვთიური<br>დროდან წარ-<br>მავალ დროში<br>გადასვლა<br>საათი-წარმა-<br>ვალი დროის<br>აღქმა და<br>სიმყუდროვის<br>რღვევა | ვნებებით<br>გამოწვეული<br>დაბნეულობა<br>სხეულზე<br>აისახება, სარკე<br>სხეულის არსე-<br>ბობას ახსენებს | თამაზისათვის<br>ვნებებისა და<br>ლტოლის<br>განუხორცი-<br>ელებლობა<br>საბედისწერო<br>მარცხია,<br>ლიანასათ-<br>ვის ვნებების<br>ხელოვნებაში<br>სუბლიმაცია<br>შემოქმედად<br>სრულქმნა |
|----------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

ცხრილის საფუძველზე შეგვიძლია შემდეგი დასკვნების გამოტანა:

- რადგან სივრცითი გადაადგილება ყოველთვის დროსთან არის დაკავშირებული, მოქმედი პირები, რომლებიც იმოხილობით ხასიათდებიან, ვერ ახერხებენ თვითიდენტიფიკაციას და ნაწარმოების ბოლოს უსახელო/უთვისებო პირებად რჩებიან მონუმენტურ დროში.
- ქალები, რომლებიც გამოცდილებების სუბიექტები არიან ლიტერატურულ ტექსტებში და იდენტობას დი-აქრონიულ ჭრილში აგებენ, ახერხებენ ამბოხის ხმის სრულყოფას პატრიარქალურ კულტურაში.
- ქალები, რომლებიც კულტურულ განაწესებს არღვევენ, ზედამხედველობის ინსტიტუციები სინდისის ხმის, ქმრის, შეყვარებულის საშუალებით სჯის მათ.
- ქალის სექსუალობა პატრიარქალურ კულტურაში გამყარებული მისაბაძი უმანკო ქალის ხატებით იზღუდება, რაც ქალის ობიექტივიზაციის წინაპირობად იქცევა.

- ქალები, რომლებიც სიმბოლური წესრიგის ფსევდოფასეულობებს აცნობიერებენ, რის საფუძველზეც ჰეროიკული თავგანწირვა აბსურდულად ეჩვენებათ, პროტესტის სუბვერსიულ გზებს ირჩევენ და უჩინარდებიან.
- პატრიარქალური კულტურა მსხვერპლის გადამალვით ან დადანაშაულებით დანაშაულის კვალს აქრობს და მსხვერპლის არარსებობის ილუზიას ქმნის.
- ქალები, რომლებიც აქ/აწმყოში მყოფად აღიქვამენ თავს, პრაქტიკულ მოქმედებასთან და მის დროით იმპლიკაციებთან ინტეგრირებას ახერხებენ.

## ბიბლიოგრაფია

### პირველადი წყაროები:

- გარიყული, მარიამ. 1967. *თხზულებანი*. ტომი პირველი. თბილისი: საბჭოთა საქართველო
- მეგრელიძე, ლილია. 1964. *სიცოცხლისთვის*. თბილისი: ლიტერატურა და ხელოვნება
- მგელაძე, საფო. 2021. *ლიანა ლორდია*. გამომცემლობა პალიტრა L
- საქართველოს გიორგი ლეონიძის სახელობის ქართული ლიტერატურის სახელმწიფო მუზეუმის საარქივო მასალა #26494-7
- საქართველოს გიორგი ლეონიძის სახელობის ქართული ლიტერატურის სახელმწიფო მუზეუმის საარქივო მასალა #27273-3
- საქართველოს გიორგი ლეონიძის სახელობის ქართული ლიტერატურის სახელმწიფო მუზეუმის საარქივო მასალა #20794-18
- საქართველოს გიორგი ლეონიძის სახელობის ქართული ლიტერატურის სახელმწიფო მუზეუმის საარქივო მასალა #20779-3
- სახელმწიფო მუზეუმის საარქივო მასალა #20779-6

საქართველოს გიორგი ლეონიძის სახელობის ქართული ლიტერატურის სახელმწიფო მუზეუმის საარქივო მასალა  
#20779-44

საქართველოს ეროვნული არქივი #123-1-67

საქართველოს ეროვნული არქივი #123-1-88

ქართული პროზა. 1987. თბილისი: საბჭოთა საქართველო

ხოსიტაშვილი, ბაბილინა. 1956. ლექსები. საბჭოთა მწერალი

<https://indigo.com.ge/articles/mimowera-rogorc-sakutari-otaxi> (ნახ-  
ნახია 26.08.2023)

### **მეორეული წყაროები:**

ალექსიძე, ლელა. 2012. „მე“, „სხვა“ და მათ შორის მიმართება  
პოლ რიკიორის ფილოსოფიაში კრებულში: ჰუმანიტა-  
რული კვლევები. თბილისის უნივერსიტეტის გამომცე-  
მლობა

ბერაია, აია. 2017. რუსეთის რევოლუცია და ქართველი ფემი-  
ნისტები: ქალი, როგორც პოლიტიკური პოლიტიკური პო-  
ლიტიკური სუბიექტი. ხმა ქართველი ქალისა ([https://wom-  
ensvoice.tsu.ge/index.php/WOM/article/view/1795](https://womensvoice.tsu.ge/index.php/WOM/article/view/1795))

მელაშვილი, თამთა, რედ. 2013. კატო მიქელაძე: ქართული ფე-  
მინიზმის უცნობი ისტორიები. თბილისი: ჰაინრიჰ ბიოლის  
ფონდის სამხრეთ კავკასიის რეგიონული ბიურო

ფუკო, მიშელ. 2021. ჰეტეროტოპიები. უტოპიური სხეული.  
მთარგმნ. გიგლა გონაშვილი. რედ. ლუკა ნახუცრიშვილი.  
გამომცემლობა Carpe diem

ჩიხლაძე, ნინო. 1990. ქართველი მწერალი და საზოგადო მოღ-  
ვაწე ქალები. თბილისი: გამომცემლობა საქართველო

- ბომერეკი, ლელა და მანანა ჯავახიშვილი. 2005. *ქალთა საზოგადოებრივი საქმიანობა საქართველოში: XIX საუკუნის მეორე ნახევარი და XX საუკუნის დასაწყისი*. თბილისი
- Assmann, Aleida. 1999. *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck
- Bachtin, Michael. 1981. *The dialogic imagination. Four Essays*. Trans. by Caryl Emerson and Michael Holquist. University of Texas Press Austin
- Beauvoir, Simon. 2022. *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. Hamburg
- Bidwell-Steiner, Marlen und Anna Babka (Hg). 2013. *Obskure Differenzen*. Giessen: Psychosozial-Verlag
- Bläser, Stefanie. 2015. *Erzählte Zeit- erzähltes Selbst (Zu Paul Ricoeurs Begriff der narrativen Identität)*. Berlin: Pro Universitate Verlag im BWV
- Chodorow, Nancy. 1999. *The Reproduction of Mothering. Psychoanalysis and the sociology of gender*. Berkeley. Los Angeles. London: University of California Press
- Erl, Astrid, Marion Gymnich und Ansgar Nünning (Hrsg). 2003. *Literatur, Erinnerung, Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien*. WVT Wissenschaftliche Verlag Trier
- Gilbert, Sandra M. and Susan Gubar. 2000. *The Madwoman in the Attic – The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Yale UP
- Goldman, Wendy Z. 2010 (1993). *Women, the State and Revolution: Soviet Family Policy and Social Life, 1917-1936*. Cambridge: Cambridge University Press

- Gugutzer, Robert. 2022. *Leib, Körper und Identität. Eine phänomenologisch- soziologische Untersuchung zur personalen Identität*. Springer Fachmedien
- Günzel, Stephan. 2010. *Raum (Ein interdisziplinäres Handbuch)*. Verlag J. B. Metzler Stuttgart · Weimar
- Gymnich Marion. 2000. *Entwürfe weiblicher Identität im englischen Frauenroman des 20 Jahrhunderts*. Trier: WVT.Wiss. Verlag
- Irigaray, Luce. 1980 (1974). *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*. Frankfurt a. M.
- Kristeva, Julia. 1978. *Die Revolution der poetischen Sprache*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag
- Kristeva, Julia. 1986. *The Kristeva Reader*. Ed. Toril Moi. Oxford
- Kristeva, Julia. 1981. "Woman's time" in *Signs*, Autumn. Vol.7. No 1. The University of Chicago Press. 13-35
- Lanser, Susan Snider. 1992. *Fictions of Authority. Women writers and narrative voice*. Cornell University Press: Ithaca and London
- Lindhoff, Lena. 2003. *Einführung in die feministische Literaturtheorie*. Stuttgart: Metzler
- McAdams, D. P. 2001. *The Psychology of Life Stories*. Review of General Psychology, Vol 5. No. 2 100-122 <https://journals.sagepub.com/doi/10.1037/1089-2680.5.2.100>
- Moi, Toril. 2002 (1985). *Sexual/Textual Politics*. Routledge
- Nussbaum, Martha, 1995, "Objectification", *Philosophy and Public Affairs*, 24(4): 249–291
- Nünning, Vera und Ansgar Nünning (Hrsg). 2004. *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Weimar: Verlag J.B. Metzler Stuttgart
- Osinski, Jutta. 1998. *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft*. Berlin: Erich Schmidt Verlag

- Öhlschläger, Claudia. 2005. „Gender/Körper, Gedächtnis und Literatur“ in *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Berlin: de Gruyter.
- Erll, Astrid & Ansgar Nünning (Hg.) 181-196
- Ricoeur, Paul. 1989. *Zeit und Erzählung*. Band I: Zeit und Erzählung. Übersetzer: Rainer Rochlitz. Wilhelm Fink Verlag
- Ricoeur, Paul. 2005. *Das Selbst als ein Anderer*. Aus dem Französischen von Jean Greisch. Wilhelm Fink Verlag
- Rich, Adrienne. 1995. „Wenn wir Toten erwachen: Schreiben als Revision“ in *Auf der Suche nach den Gärten unserer Mütter. Feministische Kulturkritik in Amerika 1970-1980*. Luchterhand. 33-56
- Schöblier, Franziska. 2006. *Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft. Eine Einführung*. A. Francke Verlag Tübingen und Basel
- Schwartz, Janet. S. 1979. „Woman under Socialism: Role Deginition of Soviet Women“ in *Social Forces*, Sep, Vol.58, No 1. Oxford University Press. 67-88
- Seidman, Steven, Nancy Fischer and Chet Meeks (Ed). 2022. *Introducing the new sexuality studies*. London and New York: Routledge Taylor & Francis Group
- Showalter. Elaine. 1981. *Feminist Criticism in the Wilderness*. Vol. 8, No. 2, Writing and Sexual Difference. The University of Chicago Press
- Tay, Alice Erh-Soon. 1972. *The Status of Women in the Soviet Union*. Oxford University Press.
- Weber, Ingeborg (Hrsg). 1994. *Weiblichkeit und weibliches Schreiben*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft: Darmstadt
- Young, Iris Marion. 2005. *On Female body experience. "Throwing like a girl" and other Essays*. Oxford University Press



