სსიპ - სოხუმის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი

სადოქტორო პროგრამა: თანამედროვე ქართული ლიტერატურა და ლიტერატურის თეორია

ხათუნა ბურჭულაძე

# ქალური ნარატივი თანამედროვე ქართულ მწერლობაში: თემატიკა, პრობლემატიკა, კონცეპტუალური პარადიგმები

ფილოლოგიის დოქტორის (Ph.D) აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი დისერტაცია

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: მარიამ მირესაშვილი

ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი

თბილისი

2025

სარჩევი:

შესავალი.....3

თავი I. საკითხის ისტორიისთვის - ფემინისტური ლიტერატურა: დეფინიციები, კონცეფციები, ძირითადი მარკერები .....11

თავი II. ქალი-ავტორების ლიტერატურული მოღვაწეობის ისტორიიდან საქართველოში .....60

თავი III. ქალური ნარატივი თანამედროვე ქართულ მწერლობაში: თემატიკა და პრობლემატიკა.....86

III.1. 1930-იანი წლების *დიდი ტერორი/დიდი წმენდა*, როგორც კოლექტიური ტრავმის კონცეპტი (ზაირა არსენიშვილის *„რეკვიემი“, „ვა, სოფელო... კახური ქრონიკები“*; ლანა ღოღობერიძის *„რაც მაგონდება, როგორც მაგონდება“, „ვისთვის გალობს შაშვი“, „დედა-შვილი“)*.....86

III.2. სამაჩაბლოსა და აფხაზეთის ომები, როგორც კოლექტიური ტრავმის კონცეპტი კრებული *„14 გიგაბაიტი“,* თეონა დოლენჯაშვილის *„ჩიტი არ გამოფრინდება“*, თამრი ფხაკაძის „სანამ დაგვიძახებენ“, „ბოსტანი კონფლიქტის ზონაში“, ირმა მალაციძის *„გუნდა“,* თამთა მელაშვილის „გათვლა“).....116

III.3. პოლიტიკური პროცესები და საზოგადოების მეტამორფოზა, როგორც ქალური ნარატივის ინსპირაცია (ნაირა გელაშვილის „პირველი ორი წრე და ყველა სხვა“, „ჩემი ჩიტი, ჩემი თოკი, ჩემი მდინარე“).....140

III.4. ქალისა და პატრიარქალური საზოგადოების ურთიერმიმართების პრობლემა (ნაირა გელაშვილის *„ამბრნი, უმბრნი და არაბნი“*, *„დედის ოთახი“*, *„მე ის ვარ“;* ქეთი ნიჟარაძის *„ავტოპორტრეტი“*, *„მზიანი ღამე“;* ნესტან-ნენე კვინიკაძის *„ისპაჰანის ბულბულები“,* თამთა მელაშვილის *„შაშვი, შაშვი, მაყვალი“,* ანა კორძაია-სამადაშვილის *„გიმნაზისტკა“,* თამარ გეგეშიძის *„საშლელები“)*.....152

III.5. პოსტმოდერნისტული ესთეტიკა თანამედროვე ქალურ პროზაში: ძირითადი კონცეპტები (ნაირა გელაშვილის *„დიდედა“;* ანა კორძაია-სამადაშვილის *„ბერიკაობა“, „მე, მარგარიტა“, „შუშანიკის შვილები“, „ზინკა ადამიანი“;* მაკა მიქელაძის *„ახალგაზრდა მწერალი ქალის ვნებანი“;* რუსუდან რუხაძის *„ჩაისთან მოსაყოლი ამბები“;* სალომე ბენიძის *„ქალაქი წყალზე“;* ნანა აბულაძის *„ახალი აღქმა“, „აკუმი“)*.....180

დასკვნა.....223

გამოყენებული ლიტერატურა.....237

# შესავალი

მიმდინარე საუკუნის დასაწყისიდან ქართულ სალიტერატურო სივრცეში ქალურმა პროზამ გამოხატული ინდივიდუალური პროფილი შეიძინა, ზოგად ლიტერატურულ პროცესში თავისი ადგილი მონიშნა და საკუთარი იდეოლოგიური და მხატვრული სივრცე შექმნა. წინამდებარე სადისერტაციო ნაშრომის **კვლევის საგანს** შეადგენს ფემინისტური ლიტერატურის, ქალური ნარატივისა და თანამედროვე ქართველი ქალი-ავტორების შემოქმედების ძირითადი ტენდენციების კვლევა. ნაშრომში აქცენტირებას გავაკეთებთ არა ცალკეული ქალი-ავტორების სახელებსა და ნაწარმოებებზე, არამედ - თანამედროვე ქალურ პროზაზე, როგორც სოციოკულტურულ ფენომენზე, მის თემატიკასა და პრობლემატიკაზე, ნიშანდობლივ თვისებებზე გასული საუკუნის 1980-იანი წლებიდან ვიდრე თანამედროვე პერიოდამდე. შესაბამისად, სადისერტაციო ნაშრომში, ქრონოლოგიური თვალსაზრისით, მოვიცავთ ქართული ლიტერატურის როგორც საბჭოთა/კოლონიურ, ისე პოსტსაბჭოთა/პოსტკოლონიურ პერიოდს, რამაც, ნიშანდობლივი ტენდენციების თვალსაზრისით, შესაბამისი ასახვა პოვა ქალი-ავტორების შემოქმედებაში. შევნიშნავთ, რომ 1990-იანი წლების ბოლოს ჩვენ მიერ მონიშნულმა პერიოდმა, ევროპასთან ისტორიულ-ლიტერატურული გამოცდილების ინტეგრირების მცდელობის კონტექსტში, მიიღო *გარდამავალი/ ტრანზიტული პერიოდის* სახელწოდება (Transition period); თუმცა, ჩვენს სალიტერატურო კრიტიკაში აღნიშნულ პერიოდს პოსტმოდერნიზმის პერიოდად მოიხსენიებენ; ამდენად, ჩვენც ამ ტრადიციას გავყვებით და ნაშრომის ბოლო ქვეთავში ვიმსჯელებთ თანამედროვე ქალურ პროზაში პოსტმოდერნისტული ესთეტიკის ძირითად კონცეპტებზე.

საქართველოში თანამედროვე ქალური პროზის ფენომენის გაჩენა და მისი ხასიათი წარმოადგენს სოციალური, პოლიტიკური, იდეოლოგიური, კულტურული და მხატვრული ფაქტორებისა და მოვლენების კომპლექსის შედეგს, რომელმაც განსაზღვრა ახალი კრიზისული ეტაპი, რომელშიც ჩვენი ქვეყანა აღმოჩნდა XX საუკუნის 80-იანი წლების შუა წლებიდან (ე.წ. სტაგნაციის/უძრაობის პერიოდი); წინამდებარე ნაშრომში, კვლევის პროცესში, ზემოაღნიშნულზე ვიმსჯელებთ. **კვლევის აქტუალობა** აიხსნება, უპირველეს ყოვლისა, იმით, რომ აღნიშნული

პერიოდის ქალი-ავტორების პროზა წარმოადგენს გენდერზე დაფუძნებული შემოქმედებითი ასოციაციის ტიპს, რომელიც აქამდე, პრაქტიკულად, არასოდეს ყოფილა ქართული ლიტერატურის ისტორიაში.[1] ამასთან ერთად, ჩვენთვის საინტერესო თანამედროვე ქალური პროზის ფენომენის ჩამოყალიბება ემყარება საქართველოში ქალი-ავტორების კულტურული გამოცდილებისა და შემოქმედებითი ძალების კონსოლიდირების იმავე აუცილებლობას, რომლითაც ისინი ხელმძღვანელობდნენ XIX საუკუნის მეორე ნახევარსა და XX საუკუნის დასაწყისში; ეს კი, საშუალებას გვაძლევს ვიმსჯელოთ, გარკვეულწილად, თანამედროვე ქალური პროზის მემკვიდრეობითობაზე, უწყვეტ პროცესზე.

ახალი, ზოგჯერ პროვოკაციული თემატიკით, მწვავე პრობლემებითა და მხატვრული გადაწყვეტილებებით თანამედროვე ქალური პროზა ლიტერატურულ კრიტიკაში არაერთხელ გამხდარა დისკუსიის საგანი; შესაბამისად, მსჯელობა მიემართება თემებს, თუ რა „იმალება“ ქალთა ლიტერატურის კონცეფციის მიღმა; რა განაპირობებს მის შემოქმედებით დამოუკიდებლობას; აქვს თუ არა ქალი-ავტორის ნაწერს გამოკვეთილი იდეოლოგიური და ესთეტიკური ნიშნები; შემოიფარგლება თუ არა ეს ფენომენი ლიტერატურული სივრცის საზღვრებით და თუ არა, რამდენად ვრცელდება მისი „ტოპოგრაფია“; და ბოლოს, რამდენად მიემართება თანამედროვე ქართველი ქალი-ავტორების ნაწარმოებები ფემინისტურ თეორიებს, რომლებიც წარმოჩენილია დასავლურ და ჩვენს ქვეყანაში არსებულ გენდერულ კვლევებში. ზემოაღნიშნული კითხვები წარმოაჩენს იმ პრობლემების აქტუალურობას, რომელიც უკავშირდება ქალური მწერლობის ფენომენს; ამდენად, სალიტერატურო კრიტიკის გარკვეული ნაწილის მცდელობამ, არ „შეემჩნია“ ქალური მწერლობის არსებობის ფაქტი, მხოლოდ დაადასტურა მისი არსებობა; მეტიც, ამ, ზოგჯერ მკვეთრად უარყოფითმა, დამოკიდებულებამ ხელი შეუწყო საკითხის უფრო სერიოზულ და ყოვლისმომცველ შესწავლას, რაც შესაბამისად აისახა სამეცნიერო სტატიებსა და მონოგრაფიებში.

[1] ვგულისხმობთ დომინანტური და დაქვემდებარებული ურთიერთობებით განსაზღვრული გენდერის სოციოკულტურული როლის იდენტიფიცირების საფუძველს.

ჩვენთვის საინტერესო პერიოდის სალიტერატურო პროცესების ანალიზი შესაძლებელს ხდის ქალური მწერლობის ფენომენის კვლევას და მისთვის დამახასიათებელი ტენდენციების გამოვლენას როგორც ამ პერიოდის ზოგად ლიტერატურულ კონტექსტში, ასევე უფრო ვრცლად - კანონიკური კულტურული ტრადიციის ფარგლებში. აქვე შევნიშნავთ, რომ შესასწავლი პერიოდის ლიტერატურული განწყობები (ისევე როგორც საზოგადოებრივი) ჰარმონიულობით არ გამოირჩეოდა. თავისი ხასიათით, ამ პერიოდის შემოქმედებით მოტივებს უფრო პროტესტანტული შეიძლება ვუწოდოთ, ვიდრე გაწონასწორებული, რაც ართულებს ამ პერიოდის ლიტერატურის განხილვას რომელიმე კონკრეტული ტრადიციის მიმდევრობის ასპექტში ან პირიქით - მის უარყოფაში.

სამეცნიერო ლიტერატურაში აღნიშნულია, რომ 1980-იანი წლების, ე.წ. სტაგნაციის/უძრაობის პერიოდის ლიტერატურის იდეოლოგიური კონცეფცია ხასიათდებოდა რამდენიმე ნიშანდობლივი თვისებით; მათ შორის გამოვყოფდით: საბჭოური „პურიტანული“ მორალის უარყოფას, *პრინციპულად* უარის თქმას დამკვიდრებულ ლიტერატურულ სტერეოტიპებზე; ახალი მხატვრულ-გამომსახველობითი ფორმების ძიებას, ლიტერატურასა და ხელოვნებაში პლურალიზმის დამკვიდრებას და სხვა.[2] 1990-იანი წლების დასაწყისიდან ზემოთ ჩამოთვლილი ტენდენციები დაუკავშირდა ალტერნატიული ცნობიერების კულტურის - პოსტმოდერნიზმის სწრაფ განვითარებას, რომელიც ქართულ ლიტერატურულ სინამდვილეში უკვე ცნობილ ავტორებთან ერთად, ახალი სახელებით იქნა წარმოდგენილი (აღნიშნულზე საგანგებოდ ვიმსჯელებთ სადისერტაციო ნაშრომის ერთ-ერთ ქვეთავში). აქვე შევნიშნავთ, რომ ქართულ პოსტმოდერნიზმში ქალი-ავტორების განსხვავებულობა განისაზღვრა *„ქალური მზერის“* სპეციფიკით, ქალის სოციალური და კულტურული გამოცდილებით,

[2] სავსებით გავიზიარებდით პროფესორ მარიამ მირესაშვილის მოსაზრებას, რომ *1980-იან წლებში დასრულდა ტოტალური უტოპიური პროექტი, რომელსაც კომუნიზმი ერქვა. სსრკ აღარ იყო უნიკალური უტოპიური წარმონაქმნი; იგი ჩვეულებრივ ტოტალიტარულ ზესახელმწიფოდ იქცა, რაც შესაბამისად აისახა აღნიშნული პერიოდის ლიტერატურაში, რომელმაც, თავის მხრივ, იდეოლოგიური საფუძველი მოუმზადა „გარდაქმნების“ პერიოდს და სსრკ-ს საბოლოო დაშლას 1991 წელს. ქართულ ლიტერატურასა და ხელოვნებაში დამკვიდრდა* ***პლურალიზმი,*** *განვითარება დაიწყო პოსტმოდერნიზმმა. საზოგადოების დემოკრატიზაციამ და პარტიული “მზრუნველობის” გაქრობამ ხელი შეუწყო იმას, რომ დაიბეჭდა ისეთი ნაწარმოებები, რომლებშიც ჩვენი საზოგადოების პრობლემები დაუფარავად იყო წარმოჩენილი [მირესაშვილი, 2010:4].*

რომელიც ტრადიციულად, მარგინალურ პოზიციას იკავებდა სოციალური და საზოგადოებრივი ფასეულობებისა და კულტურული პრინციპების სისტემაში.

ქალის მარგინალური ჯგუფისთვის მიკუთვნება დაუცველსა და დამოკიდებულს ხდიდა არა მხოლოდ თავად ქალის პოზიციას, არამედ ქალური ღირებულებების სისტემას, რომელსაც იგი წარმოადგენდა. აღნიშნული ფენომენის ფორმირებას ხელი შეუწყო არა მხოლოდ სტაგნაციის პერიოდის საზოგადოებაში ანტისაბჭოთა განწყობების გაძლიერებამ, არამედ კონკრეტულად, ქალთა პრობლემების შეფერხების პოლიტიკამ, რომლებიც ცდილობდნენ მიეღწიათ თვითრეალიზებისთვის საბჭოური საზოგადოების სოციალურ და კულტურულ ცხოვრებაში. ამ ეტაპის მნიშვნელოვან მახასიათებელს წარმოადგენს ქალი-ავტორის პირველი სერიოზული მცდელობა, განსაზღვროს თავისი სოციოკულტურული როლი ახალი პოზიციიდან, ტრადიციული კულტურული მითებისა და იდეოლოგიური სტერეოტიპების სისტემასთან ურთიერთმიმართებაში.

ქალი-ავტორები ხშირად განზრახ ასახავენ თავიანთ გმირებს კრიზისულ სიტუაციებში - ფუჭი იმედების, დანგრეული ოჯახების, არარეალიზებული შემოქმედებითი პოტენციალის გაცნობიერების პროცესში. ქალის *არშემდგარი* პირადი თუ შემოქმედებითი ცხოვრება ხდება *ავტორისეული მხატვრული მეტაფორა* ქალებზე მმართველი სტრუქტურების ძალადობისა; ამავდროულად, თავად გმირი ქალები ხშირად ვერ აცნობიერებენ, რამდენად დამანგრეველია მათთვის ეს კონფლიქტი, რა დამღუპველ შედეგებამდე მიჰყავს მას პიროვნება სოციუმთან ურთიერთობაში. პროტაგონისტი ქალები აგრძელებენ მუდმივი და გარდაუვალი წარუმატებლობების მიზეზების ძიებას საკუთარ თავში ისე, რომ ეჭვიც კი არ შეაქვთ არსებული წესრიგის სისწორეში. ისინი მხოლოდ ინტუიციურად ხვდებიან, რომ საკუთარი „მე“-ს დაკარგვა არის ცალმხრივი კომპრომისების გრძელი ჯაჭვის შედეგი; ინდივიდუალურ ხმაზე, ენასა და სხეულზე ნებაყოფლობითი უარის თქმის შედეგი. საბოლოოდ, იმედგაცრუების სიმწარე იწვევს ძლიერ პროტესტს (ზოგჯერ სუიციდამდე მისვლას); თუმცა, სწორედ იმის გამო, რომ ავტორის პოზიცია ამ და სხვა სოციალურ-კულტურულ პრობლემებთან მიმართებაში ზოგჯერ ირიბად არის გამოხატული და თანმიმდევრულობას მოკლებულია, აძლევს საფუძველს ფემინისტურ კრიტიკას, იმსჯელოს ავტორთა თვითშემეცნების არასაკმარის დონეზე.

ზემოაღნიშნულის გათვალისწინებით, თანამედროვე ქართული სალიტერატურო კრიტიკა სავსებით აცნობიერებს, რომ სანამ ქალები მიმართავენ კალამსა და ქაღალდს, რათა ისაუბრონ გარემომცველი რეალობის საკუთარ ხედვაზე, ფარდა ახადონ თავიანთ შინაგან სამყაროს - სენსუალურს, ემოციურსა და განვითარებადს - საკუთარი ცხოვრებისა და სულიერი გამოცდილების გასაზიარებლად, ქალური პროზა იარსებებს. ეს დასტურდება ბოლო წლებში სალიტერატურო პროცესში არაერთი ახალგაზრდა ნიჭიერი ქალი-ავტორის ჩართვით, რომელთა ნაწარმოებებს საკუთარი ხელწერა, გამოხატვის ორიგინალური ფორმები და სტილური თავისებურებები გამოარჩევს. ცხადია, ამ კონტექსტში ახალი იდეოლოგიური და ესთეტიკური ტრადიციის პოტენციალის აღმოჩენის პერსპექტივა უაღრესად მაცდურად გამოიყურება და მეცნიერულ განხილვას იმსახურებს. თანამედროვე ქალი-ავტორები გამოხატავენ ღრმა რწმენას, რომ ფემინისტური გამოცდილება წარმოადგენს შემოქმედებითი შთაგონების უნიკალურ და ალტერნატიულ წყაროს; *შესაძლოა,* სწორედ მან მოგვცეს საშუალება, ახალი პერსპექტივიდან გადახედოთ ჩვენს წარსულს, შევხედოთ თანამედროვე რეალობას და გამოვკვეთოთ ახალი გზები ჰარმონიული მომავლისთვის. ამ თვალსაზრისით, წინამდებარე კვლევის **ძირითად მიზნებად და ამოცანებად** გვესახება:

- ✓ იმ პრობლემათა კონტურების გამოკვეთა, სოციალური და კულტურული წინაპირობების წარმოჩენა, რომლებმაც განაპირობეს ქალური პროზის ფენომენის ჩამოყალიბება;
- ✓ ქალური პროზის განვითარების მაგისტრალური ხაზისა და პერსპექტივების მონიშვნა; უცხოელი და ქართველი ავტორების მიერ შემოთავაზებული გენდერული კვლევების კონცეპტუალური და ტერმინოლოგიური აპარატის შესწავლა-გაანალიზება;
- ✓ ქალი-ავტორების თვითიდენტიფიკაციის თავისებურებების წარმოჩენა, ერთი მხრივ, ზოგადკულტურულ ტრადიციასა და ლიტერატურულ კანონთან და, მეორე მხრივ, ქალის არადისკურსიულ სამყაროსთან მიმართებით. ამ ასპექტში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება გმირი ქალებისა და ქალი-ავტორების მენტალიტეტს, რომელიც განსაზღვრავს თემატიკისა და პრობლემატიკის

არჩევანს, სტილისტიკას; ასევე, პერსონაჟთა სისტემის, ქარაქტეროლოგიისა და ტიპიზაციის თავისებურებებს;

- ✓ ქალური პროზის ზოგადი და კონკრეტული ტენდენციების ანალიზი, ძირითადი კონცეპტებისა და პრობლემატიკის მონიშვნა ნანა აბულაძის, ზაირა არსენიშვილის, სალომე ბენიძის, ნაირა გელაშვილის, თამარ გეგეშიძის, თეონა დოლენჯაშვილის, თეა კალანდიას, ნესტან-ნენე კვინიკაძის, ანა კორძაია-სამადაშვილის, ირმა მალაციძის, თამთა მელაშვილის, მაკა მიქელაძის, ქეთი ნიჟარაძის, რუსუდან რუხაძის, ლანა ღოღობერიძის, თამრი ფხაკაძის ნაწარმოებებზე დაყრდნობით.

**კვლევის თეორიულ საფუძვლებად და წყაროებად** ვიყენებთ ცნობილ, ავტორიტეტულ მეცნიერთა სამეცნიერო-ლიტერატურულ დისკურსებს, განსახილველი პრობლემისადმი მიძღვნილ ცალკეულ სტატიებს, კრიტიკულ წერილებს, რაც ნაშრომის მიზანმიმართულ ორიენტაციას განაპირობებს; ამავდროულად, მივმართავთ ქართულ სამეცნიერო ლიტერატურაში არსებულ წყაროებსა და ლიტერატურულ-კრიტიკულ დისკურსებს (წიგნები, სტატიები, პერიოდული გამოცემები, ელექტრონული რესურსების მეშვეობით მოძიებული მასალა), რომელშიც ქართველი მკვლევრები და კრიტიკოსები სადისერტაციო ნაშრომში წამოჭრილი საკითხების გარკვეულ ასპექტებს განიხილავენ. როგორც უცხოელი, ასევე ქართველი ავტორების ნაშრომები ჩვენ მიერ გათვალისწინებულია წინააღმდეგობრივი მოსაზრებების ანალიზისას ჩვენთვის საინტერესო საკითხებისა და მოსაზრებების ნათლად წარმოჩენისა და დაზუსტების მიზნით.

დისერტაციის **მეთოდოლოგიურ საფუძველს** წარმოადგენს თეორიული ნაშრომები ლიტერატურის თეორიასა და კრიტიკაზე, ესთეტიკაზე, გენდერულ ფილოსოფიაზე, სოციოლოგიასა და ფსიქოლოგიაზე. ლიტერატურულ ნაწარმოებებზე მსჯელობისას, ტექსტის კლასიკური ანალიზისას, გამოვიყენეთ ჰერმენევტიკული მეთოდი სახე-სიმბოლოებისა და პარაბოლური ნარატივის ამოსაცნობად და გასააზრებლად; ზემოაღნიშნულის გარდა, გავითვალისწინეთ სხვადასხვა სამეცნიერო სკოლის პოსტმოდერნისტული პრაქტიკა: პოსტსტრუქტურალიზმი, დეკონსტრუქტივიზმი, ფემინისტური კრიტიკა. ქალური პროზის ფენომენის განსხვავებული ასპექტების განხილვისას, ასევე, გამოვიყენეთ კომპარატივისტული მეთოდი.

ზემოაღნიშნული წყაროებისა და მეთოდების გარდა, ვისარგებლეთ პერიოდულ გამოცემებში გამოქვეყნებული ლიტერატურულ-კრიტიკული პუბლიკაციებით.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ლიტერატურაზე გენდერული ნიშნით დაკვირვება აქტუალურია და ამ მიმართულებით არაერთი სერიოზული კვლევა არსებობს დასავლურ სამეცნიერო ლიტერატურაში; თუმცა, ქართულ სამეცნიერო სივრცეში საკითხი მონოგრაფიულად არ არის შესწავლილი. შესაბამისად, საინტერესოდ მიგვაჩნია ამ საკითხის შესწავლა საქართველოში ქალთა ლიტერატურის ცალკეულ ეტაპებთან მიმართებით; საკითხის წარმოჩენა, თუ ვინ იყვნენ პირველი ქალი-ავტორები საქართველოში, რა პრობლემატიკა იკვეთება მათ ნაწერებში, გამოხატვის რა ფორმას ანიჭებენ უპირატესობას ქალი-ავტორები (როგორც ადრეულ, ასევე თანამედროვე ეტაპზე), რა კონცეპტები იკვეთება მათ ნაწერებში და ა.შ. მიგვაჩნია, რომ ქალური მწერლობის პრობლემა, რომელიც წარმოადგენს ქალთა ორიგინალური კულტურული ტრადიციის ერთ-ერთ ფორმას, იმსახურებს სერიოზულ მეცნიერულ განხილვას. ქალური პროზის, როგორც სოციოკულტურული ფენომენის განხილვის მიდგომა, საშუალებას მოგვცემს, განვსაზღვროთ თანამედროვე ქალი-ავტორების შემოქმედებითი ძიების ტენდენციები, მათი შეხედულებების თავისებურებები „მარადიულ კითხვებსა“ და თანამედროვეობის აქტუალურ პრობლემებთან მიმართებით.

**ნაშრომის მეცნიერულ და პრაქტიკულ ღირებულებად** გვესახება მისი ფაქტობრივ მასალად გამოყენების შესაძლებლობა გენდერის საკითხით დაინტერესებულ მკვლევართა/მკითხველთა ფართო სპექტრისთვის. დისერტაციის ძირითად დასკვნებსა და კვლევის შედეგებს შემდგომი ანალიზისათვის გამოიყენებენ ჰუმანიტარული ფაკულტეტის სტუდენტები, მაგისტრანტები, დოქტორანტები, რომელთათვისაც საინტერესოა ფემინისტური ლიტერატურის კულტუროლოგიურ-ლიტერატურათმცოდნეობითი ასპექტები.

**სადისერტაციო ნაშრომის სტრუქტურა და შინაარსი.** ნაშრომი აერთიანებს სამ ძირითად თავს: თავი I. საკითხის ისტორიისთვის - ფემინისტური ლიტერატურა: დეფინიციები, კონცეფციები, ძირითადი მარკერები; თავი II. ქალი-ავტორების ლიტერატურული მოღვაწეობის ისტორიიდან საქართველოში; თავი III. ქალური ნარატივი თანამედროვე ქართულ მწერლობაში: თემატიკა და პრობლემატიკა. თავის მხრიც, სადისერტაციო ნაშრომის მესამე თავი აერთიანებს ხუთ ქვეთავს: III.1. 1930-

იანი წლების *დიდი ტერორი/დიდი წმენდა,* როგორც კოლექტიური ტრავმის კონცეპტი (ზაირა არსენიშვილის *„რეკვიემი“, „ვა, სოფელო... კახური ქრონიკები“*; ლანა ღოღობერიძის *„რაც მაგონდება, როგორც მაგონდება“, „ვისთვის გალობს შაშვი“, „დედა-შვილი“);* III.2. სამაჩაბლოსა და აფხაზეთის ომები, როგორც კოლექტიური ტრავმის კონცეპტი (*„14 გიგაბაიტი“,* თეონა დოლენჯაშვილის *„ჩიტი არ გამოფრინდება“,* თამრი ფხაკაძის *„სანამ დაგვიძახებენ“, „ბოსტანი კონფლიქტის ზონაში“,* ირმა მალაციძის *„გუნდა“,* თამთა მელაშვილის *„გათვლა“*); III.3. პოლიტიკური პროცესები და საზოგადოების მეტამორფოზა, როგორც ქალური ნარატივის ინსპირაცია (ნაირა გელაშვილის *„პირველი ორი წრე და ყველა სხვა“, „ჩემი ჩიტი, ჩემი თოკი, ჩემი მდინარე“);* III.4. ქალისა და პატრიარქალური საზოგადოების ურთიერმიმართების პრობლემა (ნაირა გელაშვილის *„ამბრნი, უმბრნი და არაბნი“* , *„დედის ოთახი“* , *„მე ის ვარ“;* ქეთი ნიჟარაძის *„ავტოპორტრეტი“* , *„მზიანი ღამე“;* ნესტან-ნენე კვინიკაძის *„ისპაჰანის ბულბულები“*, თამთა მელაშვილის *„შაშვი, შაშვი მაყვალი“*, ანა კორძაია-სამადაშვილის *„გიმნაზისტკა“,* თამარ გეგეშიძის *„საშლელები“)*; III.5. პოსტმოდერნისტული ესთეტიკა თანამედროვე ქალურ პროზაში: ძირითადი კონცეპტები (ნაირა გელაშვილის *„დიდედა“;* ანა კორძაია-სამადაშვილის *„ბერიკაობა“, „მე, მარგარიტა“, „შუშანიკის შვილები“, „ზინკა ადამიანი“;* მაკა მიქელაძის *„ახალგაზრდა მწერალი ქალის ვნებანი“;* რუსუდან რუხაძის *„ჩაისთან მოსაყოლი ამბები“;* სალომე ბენიძის *„ქალაქი წყალზე“;* ნანა აბულაძის *„ახალი აღქმა“, „აკუმი“).*

ნაშრომს ახლავს **შესავალი, დასკვნა** და **გამოყენებული ლიტერატურის სია** (სულ 185 ერთეული). ნაშრომის საერთო მოცულობა შეადგენს **250** გვერდს. სადისერტაციო ნაშრომის ძირითადი დებულებები ასახულია გამოქვეყნებულ პუბლიკაციებში:

1. **ბურჭულაძე ხ. ქალთა ლიტერატურის განვითარების ისტორიიდან.** *ჟ. „კულტურათმორისი კომუნიკაციები“ (ISSN 1512-4363), N40-41, 2024-2025;*
2. **Burchuladze Kh. „Living Autobiographically“ - The concept of collective trauma in Lana Gogoberidze's fection**. *The Baltic Scientific Jurlans PIRETC (ISSN: 2613-5817; E-ISSN: 2613-5825, Doi prefix:10.36962/PIRETC; VOLUME 33 (07) ESSUE 04 2024* ;
3. **Burchuladze Kh. One of two literary works of female authours in Georgia**. *Journal of Learning on History and Social Sciences JLHSS (ISSN: 3031-7347) Volume 1, Issue 10/2024 . doi.org/10.61796/ ejlhss.vli10.976.*

# თავი I. საკითხის ისტორიისთვის - ფემინისტური ლიტერატურა: დეფინიციები, კონცეფციები, ძირითადი მარკერები

საუკუნეთა განმავლობაში ქალებსა და კაცებს სხვადასხვა ფუნქციური დატვირთვა ჰქონდათ და განსხვავებული ადგილი ეკავათ საზოგადოებაში. დროის კვალდაკვალ, ტრადიციული პატრიარქალური და მასკულინური საზოგადოების მოწყობის სტრუქტურამ ახლებური გააზრება მოითხოვა. თანამედროვე ეპოქაში ამ პრობლემამ უფრო მეტი სიმძაფრით წამოიწია წინა პლანზე. დღეისათვის მიჩნეულია, რომ სქესს აქვს ბიოლოგიური (sex) და სოციალური (gender) კატეგორიები, რომელთაგან პირველი - ადამიანის ბიოლოგიურ და ანატომიურ თავისებურებებს ითვალისწინებს, ხოლო მეორე - სოციალურ ანუ გენდერულ-სოციოკულტურულ ასპექტებს მოიცავს. ფაქტობრივად წარმოჩინდება, რომ სქესი ბიოლოგიურისა და სოციალურის ერთობლიობაა, სადაც ქრომოსომული ნაკრები ორგანიზმის მომავალ გენეტიკურ პროგრამას განსაზღვრავს; ხოლო ბავშვის დაბადების შემდეგ, სქესობრივი იდენტიფიკაციის ბიოლოგიური ფაქტორები სოციალურით ივსება; გარემოს ზეგავლენით აღიქმება სამყარო და ყალიბდება ინტერესთა სფერო, მოთხოვნილებები, ღირებულებათა სისტემა.

ტერმინი *გენდერი* (ინგლ. gender; ლათ. genus - გვარი) მომდინარეობს ბერძნული სიტყვიდან (წარმოშობა, დაბადება, გვარი, შთამომავალი, სქესი) და გულისხმობს ქალის, კაცისა და გარემოს ურთიერთკავშირის ანალიზს. გენდერი, როგორც პროცესი და მოვლენა, მოიაზრებს სქესობრივი განსხვავების ნიადაგზე მამაკაცის მხრიდან ქალის ყოველგვარი ჩაგვრის შეწყვეტას, გაუქმებას, მოსპობას. ზემოაღნიშნულიდან გამომდინარე, გენდერი შეგვიძლია განვიხილოთ, როგორც ქალისა და კაცის თანაბარი უფლებების მოსაპოვებლად წარმოებული ფართო მოძრაობისა და სოციალურ-პოლიტიკური თეორიების ერთობა [Carli, 2011:47].

ზემოაღნიშნული ტერმინი პირველად სექსოლოგმა ***ჯონ მონიმ*** გამოიყენა 1955 წელს იმ მიზნით, რათა ერთმანეთისგან განესხვავებინა ბიოლოგიური სქესი და სოციალური როლები (მანამდე, როგორც ცნობილია, „გენდერი“ მხოლოდ სქესის

გრამატიკულ კატეგორიას აღნიშნავდა); თუმცა, ფემინისტური ტექსტების[3] ზეგავლენით, დღევანდელი მნიშვნელობით, ზემოაღნიშნული ტერმინი მე-20 საუკუნის 70-იანი წლებიდან დამკვიდრდა. ამავე საუკუნის 30-იან წლებში ამერიკული და დასავლური კულტურის ანთროპოლოგიის პოპულარიზატორმა, ***მარგარეტ მიდმა,*** ერთმანეთისგან განასხვავა ბიოლოგიური სქესი და სქესობრივი როლები. ***სიმონ დე ბოვუარის*** „მეორე სქესის“ თანახმად, *ქალად არ იბადებიან, ქალად იქცევიან.* მოცემული თეზით განიმარტა, რომ ქალისა და მამაკაცის იდენტობის განმსაზღვრელი განსხვავებები სოციალურად კონსტუირებულია და ბიოლოგიური სქესისგან დამოუკიდებელია [კიკნაძე... 2006:6].

მე-20 საუკუნის 70-იანი წლებიდან გენდერის ცნება მყარად დამკვიდრდა და ჩამოყალიბდა მოსაზრება, რომ იგი ბინარული არ არის, რადგან სხვადასხვა საზოგადოებაში შესაძლებელია, არსებობდეს ორზე მეტი გენდერი. ამ პერიოდში მრავალი ფემინისტური ტექსტი დაიბეჭდა, რომელიც რადიკალურობით გამოირჩეოდა. ***ჰეილ რაბინის*** სტატია „ქალებით ვაჭრობა“ (1974წ.) სქესს განსაზღვრავდა, როგორც ბიოლოგიურ რეპროდუქციულ განსხვავებას. ***როდა უიგერი*** სტატიაში „სქესისა და გენდერის ახალი განსაზღვრა“ (1979წ.) სიტყვა სქესს სპეციალური ბიოლოგიური მექანიზმების აღნიშვნის დროს მიმართავდა, ხოლო კულტურული და ფსიქოლოგიური ასპექტების განხილვისას კი, სიტყვა გენდერს იყენებდა. რაც შეეხება, ამერიკელ ფილოსოფოსსა და პოსტსტრუქტურალიზმის წარმომადგენელს, ***ჯუდით ბატლერს,*** მან თავდაყირა დააყენა მანამდე არსებული მოსაზრებები და სიმონ დე ბოვუარის ზემოაღნიშნულ გამოთქმასაც ახალი აქტუალობა შესძინა [კიკნაძე...2006:6].

შევნიშნავთ, რომ ფემინისტურ თეორიებში სქესისა და გენდერის ცნებებთან დაკავშირებით, მეტნაკლებად, ერთიანი მიდგომა არსებობდა. ბატლერის მოსაზრებები ეფუძნება იმ საწყის მდგომარეობას, რომ იგი ერთმანეთისგან მიჯნავს ამ დეფინიციებს. მკვლევრის წიგნი - „გენდერზე შფოთვა“ - 1990 წელს გამოჩნდა; ეს

[3] ფემინიზმი - მოძრაობა, რომელიც ქალებისა და მამაკაცების უფლებების გასათანაბრებლად იწარმოება. პირველ ეტაპზე ქალები საარჩევნო უფლებების მოსაპოვებლად იბრძოდნენ, მოგვიანებით - სხვადასხვა მოთხოვნები გაჩნდა. ფაქტობრივად, ფემინისტი ქალები მათ მიმართ საზოგადოების უსამართლო დამოკიდებულებაზე რეაგირებდნენ.

იყო ლიტერატურათმცოდნეობითი ტექსტი, რომელშიც სქესთა მოდელები განიხილებოდა ფრანგული პოსტსტრუქტურალიზმისა და ამერიკული დეკონსტრუქციის თეორიულ საფუძვლებზე დაყრდნობით. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, გარკვეული პერიოდის განმავლობაში ტერმინები - გენდერი და სქესი - გვერდიგვერდ არსებობდა; მოგვიანებით ამ ორი ტერმინის გამიჯვნა დაიწყო. ბატლერმა უარყო გენდერის ცნება, როგორც ბიოლოგიური სქესის ცნებისგან განსხვავებული და შეეცადა, დაემტკიცებინა, რომ არ არსებობს არავითარი პირველადი, ბიოლოგიური თავისებურებებით განპირობებული სქესი. ბატლერის აზრით, სქესი *კულტურული დისკურსის* შედეგია. თავის შემდგომ კვლევებშიც ბატლერი მიმართავდა ფროიდის, ლაკანისა და ფრანგული ფემინიზმის შეხედულებებს სქესისა და გენდერის მიმართებების დასადგენად. მკვლევრის თანახმად, ბიოლოგიური სქესი (sex), ბიოლოგიური სხეული ავთენტური არასდროს არ არის; იგი წარმოადგენს სოციოკულტურულ კონსტრუქციას; შესაბამისად, სქესი და სქესობრივი იდენტობა ერთი და იგივეა.

ბატლერის თანახმად, სუბიექტის იდენტობა პერფორმაციულად წარმოიშვება; ამავდროულად, დისკურსულად წარმოიქმნება ოპოზიცია ქალსა და კაცს შორის. ხშირად გვესმის/ამტკიცებენ, რომ ქალის ბუნებრივი როლი დედობა და დიასახლისობაა. ეს სხვა არაფერია, თუ არა დამკვიდრებული ნორმა. სხვათა შორის, ბატლერი ინცესტსაც (სქესობრივი კავშირი სისხლით ნათესავებს შორის) სოციოკულტურულ ნორმად განიხილავს [პატარიძე, 2020:116]. მკვლევრის აზრით, სქესთა დიფერენცირება იერარქიულ ძალაუფლებრივ ურთიერთმიმართებებს ამკვიდრებს. არსებითად, ბატლერი ფემინისტურ და გენდერულ თეორიებს აკრიტიკებს, რადგან ის სქესისა და გენდერის განსხვავებულობის წინააღმდეგია. ბატლერის თანახმად, კაცი და ქალი სოციოკულტურული კონსტრუქციებია, რომლებიც სტაბილურ იდენტობებს კარგავენ და დაუსრულებელი პერფორმაციის შედეგად იქცევიან.

მდედრობითი სქესის წარმომადგენლის მიერ მტკიცებითი ფორმით ნათქვამი „მე თავს ქალად ვგრძნობ“, ან მამაკაცის მიერ ანალოგიური ფორმით ნათქვამი „მე თავს კაცად ვგრძნობ“, არავითარ შემთხვევაში უაზრო ზედმეტობად არ უნდა აღვიქვათ. ბატლერი ნაშრომში „იდენტობა, სქესი და სუბსტანციალობის

მეტაფიზიკა“ ციტირებს ანეტა ფრანკლინს, რომელიც შემდეგნაირად განსაზღვრავს იდენტობას, რომელიც *სხვას* უკავშირდება: „შენ მე თავს ნამდვილ ქალად მაგრძნობინებ“; აქედან გამომდინარე, ეს *ვიღაცა* არის რომელიმე გენდერის წარმომადგენელი, რამდენადაც იგი არ არის სხვა გენდერი. ფრანკლინის განსაზღვრებით იმთავითვე დაშვებულია და გამყარებულია ბინარულ წყვილში გენდერის შეზღუდვა.

სქესის, სურვილის ერთიანმა გამოცდილებამ შესაძლებელია აღნიშნოს გენდერის ნიშანი. ქალისა და კაცის შინაგანი კოჰერენტულობა ცალსახად გენდერულ ცნების მაწარმოებელია, რომელიც ოპოზიციურ და ბინარულ სისტემაში გენდერულ შესაძლებლობათა ჩარჩოებს ადგენს. სურვილი გამოხატავს გენდერს ან გენდერი ასახავს სურვილს. მასკულინური ცნება გამიჯნულია ფემინურისაგან და ეს დიფერენციაცია ჰეტეროსექსუალური სურვილის პრაქტიკებით მიიღწევა. ერთი სიტყვით, სქესი, გენდერი და სურვილი კავშირში მყოფობას ნიშნავს, ანუ კოჰერენტულია [ბატლერი, 2015:69].

გენდერული პერფორმაციულობა გაცნობიერებულად წარმოიქმნება კულტურული პრაქტიკების გამეორების შედეგად; ეს ყველაფერი ცხადად სხეულზე აისახება. იმის წარმოსაჩენად, რომ სქესთა იდენტობები კულტურული პრაქტიკების პერფორმაციული უნარია, ბატლერი სიტყვა *ტრავესიას* იყენებს. მისი აზრით, სწორედ ტრავესიით დასტურდება, რომ სქესი მიბაძვითა და ჩაცმულობით არის განსაზღვრული და არა სუბსტანციით. სხეულის იდენტობა თუ სხეულის ზედაპირზე წარმოიქმნება, ჯუდით ბატლერი ამის გამო შინაგანისა და გარეგნულის განსხვავებულობას აუქმებს. ასეთ შემთხვევაში, თუ სხეული მამაკაცურია, სქესიც მამაკაცურია, ხოლო გენდერული იდენტობა ქალურია, როდესაც გენდერის აქტით, გაცნობიერებული პერფორმანსით მიიღწევა. ამ დროს სხეული ქალურია, მაგრამ არა ბუნებრივად მოცემული. ზემოაღნიშნული მოსაზრების თანახმად, სქესის, გენდერული იდენტობისა და გენდერული პერფორმანსის დაუკავშირებლობა დასტურდება [პატარიძე, 2020:117].

ჯუდით ბატლერი თავის მეორე წიგნში - „სხეულების მნიშვნელობა: სქესის დისკურსულ შეზღუდულობაზე“ (1995წ.) - „გენდერზე შფოთვაში“ წამოჭრილ და

გაანალიზებულ საკითხებს განავრცობს. იგი მიშელ ფუკოს მოსაზრებებს იზიარებს და აღნიშნავს, რომ სხეული სქესის ბუნებრივი რესურსია, ხოლო მატერია - დისკურსით არის ფორმირებული; რომ სოციალურ პროცესებთან მჭიდრო კავშირშია სხეულის მატერიალურობა; ამ შემთხვევაში იგი არ წყვეტს სხეულად ყოფნის პროცესს; სქესთა განსხვავებები სხეულების განმსაზღვრელად წარმოჩინდებიან [პატარიძე, 2020:118]. ზემოაღნიშნულიდან გამომდინარე, შეგვიძლია გამოვყოთ რამდენიმე პოზიცია:

- ✓ გენდერი სქესთა შორის პოლიტიკური ოპოზიციის ლინგვისტური მაჩვენებელია;
- ✓ გენდერის ცნებას მხოლობითში ვიყენებთ, რადგან ორი გენდერი არ არსებობს; რეალურად მოგვეპოვება მხოლოდ ერთი - ფემინური, ხოლო „მასკულინური“ - გენდერი არ არის; იგი წარმოადგენს არა მასკულინობას, არამედ ზოგადობას;
- ✓ გენდერმა შესაძლებელია აღნიშნოს სქესის, გენდერისა და სურვილის ერთიანი გამოცდილება;
- ✓ ქალის ან კაცის შინაგანი კოჰერენტულობა (კავშირში მყოფობა) მოითხოვს სტაბილურ და ოპოზიციურ ჰეტეროსექსუალობას. ინსტიტუციური ჰეტეროსექსუალობა, ფაქტობრივად, ორ ცალსახა გენდერულ ცნებას აწარმოებს, რომელიც ოპოზიციურ და ბინარულ სისტემებში გენდერულ შესაძლებლობათა საზღვრებს ადგენს. ეს აზრი უკვე იმას უშვებს, რომ სურვილი გამოხატავს გენდერს ან გენდერი ასახავს სურვილს;
- ✓ ბატლერის თანახმად, ბინარულობის ორი ოპოზიციური მომენტის დიფერენცირების აქტი ორივე ცნების კონსოლიდირებით სრულდება, ე.ი. სქესის, გენდერისა და სურვილის შინაგანი კოჰერენტულობით. [თარგმანების...2015:60].

1975 წელს ანთროპოლოგმა ***გეილ რუბინმა*** ტერმინი გენდერი სამეცნიერო მიმოქცევაში შემოიტანა და განსაზღვრა, როგორც *შეთანხმებათა კომპლექსი, რომელიც როგორც საზოგადოებრივი საქმიანობის საგანი, არეგულირებს ბიოლოგიურ სქესს.* დღესდღეობით, თანამედროვე სამეცნიერო ლიტერატურაში გენდერის ბუნებასთან დაკავშირებით, აზრთა სხვადასხვაობიდან გამომდინარე, ერთმნიშვნელოვანი, ცალსახა დეფინიცია არ არსებობს. გენდერის განმარტება

კვლავაც საკამათო საკითხად რჩება; თუმცა კი ფაქტია, რომ ინგლისურ ლექსიკონში იგი ახსნილია, როგორც „გვარი, სქესი“ [წერეთელი, 2006:8].

თანამედროვე სოციალური მეცნიერება განასხვავებს *სქესისა* და *გენდერის* ცნებებს. სქესი ბიოლოგიური მოვლენაა და ადამიანთა ანატომიურ-ფიზიოლოგიური თავისებურებების აღსანიშნავად გამოიყენება, რომლის საფუძველზეც ადამიანები იყოფიან ქალებად და კაცებად. გარდა ამისა, ადამიანები ერთმანეთისგან სოციალური როლებით, საქმიანობის ფორმებით, ქცევითა და ემოციური ნიშნებითაც განსხვავდებიან. აქედან გამომდინარე, მკვლევრები (სოციოლოგები) ასკვნიან, რომ მხოლოდ ბიოლოგიური სქესის საფუძველზე შეუძლებელია საზოგადოებაში არსებული სოციალური როლების განსხვავებების ახსნა [Воронина, 1999:57].

დღესდღეობით მიჩნეულია, რომ სქესს აქვს ბიოლოგიური და სოციალური კატეგორიები, ანუ სქესი ბიოლოგიურისა და სოციალურის ერთობლიობაა. ადამიანის სქესობრივი იდენტიფიკაცია მისი განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე ყალიბდება. მეცნიერულად დასაბუთებულია, რომ ევოლუციური პროცესის პირველი რგოლი- ქრომოსომული ნაკრები - განაყოფიერებისას იქმნება, რომელიც ორგანიზმის მომავალ გენეტიკურ პროგრამას განსაზღვრავს. ბავშვის დაბადების შემდეგ სქესობრივი იდენტიფიკაციის ბიოლოგიური ფაქტორები სოციალურით ივსება; გარემოს ზეგავლენით ყალიბდება თვითაღქმა, ღირებულებათა სისტემა [კიკნაძე...2006:7]. გენდერის ცნობილი მკვლევრის, ალა კირილინას აზრით, *გენდერი აქცენტს აკეთებს ინდივიდის სოციალურ, კულტურულ ფაქტორზე და არა ბიოლოგიურად დომინანტურ სქესზე* [Кирилина, 1998:5].

ქალებთან დაკავშირებით სხვადასხვა ისტორიულ ეპოქაში განსხვავებული კლიშეები არსებობდა; შუასაუკუნეების *კუდიანი ქალი, მაცდური ქალი, ქალი-მაქცია* რენესანსის ეპოქამ *ქალით, როგორც მშვენიერებისა და სილამაზის* სიმბოლოთი ჩაანაცვლა და ა.შ. საბჭოთა ეპოქაში ქალი იყო დედა, მოსამსახურე, საზოგადო მოღვაწე, კოსმონავტიც კი. საინტერესო ვარაუდი გამოითქვა თანამედროვე ფემინისტების მხრიდან; მათი აზრით, რაც უფრო აღმერთებდნენ ქალს, მით უფრო დამონებულ მდგომარეობაში იყო იგი. ამერიკელი აქტივისტი და ფემინიზმის თვალსაჩინო წარმომადგენელი ***ბეტი ფრიდანი*** (1921-1996წ.წ.) ამ პარადოქსს

შემდეგნაირად ხსნის: *„რაც უფრო ნაკლებია რეალური ფუნქციები ქალის როლისთვის, მით უფრო რთავენ და ალამაზებენ მას უაზრო დეტალებით, რათა სიცარიელე შეავსონ“* [კიკნაძე...2006:12]. წიგნში „ქალურობის მისტიკა“ (1963წ.) ფრიდანი არ ეთანხმება მავანთა აზრს, რომ ქალს საკუთარი თავის წარმოჩენა მხოლოდ საოჯახო სფეროსა და შვილების აღზრდაში შეუძლია. ავტორი აკრიტიკებს მითს „ბედნიერი დიასახლისის“ შესახებ და აღნიშნავს, რომ *ოჯახის მყუდრო საკონცენტრაციო ბანაკში გამოკეტილი ქალები იჩაგრებიან არარეალიზებული შესაძლებლობების გამო; ისინი იძულებული არიან ე.წ. „ქალურობის“ სახელით საკუთარ თავში ჩაახშონ საკუთარი ინტერექტუალური შესაძლებლობები. ეს ყველაფერი მხოლოდ მაშინ გახდა ხელშესახები, როცა ქალებმა, დიასახლისებმა ამ საკითხებზე ხმამაღლა დაიწყეს საუბარი. ერთი მხრივ, ამას არსებითი მნიშვნელობა ჰქონდა, მაგრამ, მეორე მხრივ, ეს იყო პრობლემები, რომლებსაც სახელი არ ჰქონდათ* [Friedan,1963:2]. ფრიდმანის თანახმად, ფაქტობრივად, ქალები ვერ აცნობიერებდნენ მათი მდგომარეობის გამომწვევ მიზეზებს; ყველაზე მთავარი, აუცილებელი - ქალების პოლიტიკურ ცხოვრებაში ჩართვა იყო, რათა განათლების წყალობით უფრო მეტი გაეგოთ და ებრძოლათ საკუთარი უფლებებისათვის.

ფრიდანი მიიჩნევს, რომ ქალებზე დიასახლისისა და შვილების აღმზრდელის როლი ე.წ. „ქალურობის მისტიკის“ საშუალებით იყო თავსმოხვეული. ფსევდომეცნიერული თეორიები დაბეჯითებით ავრცელებდნენ იმ აზრს, რომ „ნამდვილი ქალურობის“ მფლობელ ქალებს არ სჭირდებოდათ კარიერა, უმაღლესი განათლება, პოლიტიკური უფლებები, დამოუკიდებლობა და შესაძლებლობები, რისთვისაც წინა პერიოდის ფემინისტები იბრძოდნენ; ყველაფერი ის, რაც ქალებს მოეთხოვებათ, არის ადრეული ასაკიდანვე მომავალი ქმრის შერჩევა/პოვნა და ბავშვების გაჩენა [მილაშვილი...2022:120]. უნდა აღინიშნოს, რომ ბეტი ფრიდანის წიგნმა, რომელშიც იგი ზემოაღნიშნულისგან სრულიად განსხვავებულ იდეებს ქადაგებდა, მილიონობით ქალზე იქონია ზეგავლენა და შეცვალა მათი ცხოვრება; შეიძლება ითქვას, რომ ფრიდმანის ტექსტმა თავისი მისია პირნათლად შეასრულა.

სამეცნიერო ლიტერატურაში ქალი-ავტორის დეფინიციაზე მსჯელობისას, ძირითადად, გამოიყენება ტერმინები: ქალების მწერლობა, ქალთა ლიტერატურა, ქალური რომანი, ქალი-ავტორი, ქალთა ნარატივი, ქალური პროზა, ფემინისტური

ლიტერატურა და სხვ. შევნიშნავთ, რომ საქართველოში მწერალ ქალთა შემოქმედების ზუსტი ტერმინოლოგიური ფორმულირება არ არსებობს. ნინო პოპიაშვილის აზრით, *ქალი-ავტორი* ყველაზე მისაღები ფორმულირებაა, რადგან *მწერალი ქალი* უფრო მარკირებულად ჟღერს, ხოლო *ქალთა ლიტერატურა,* თითქოს, ერთგვარი მინიშნებაა ქალურ რომანზე, ანუ ბულვარული ტექსტების ჟანრზე [პოპიაშვილი, 2013:5]. ქალთა ლიტერატურა, მართლაც, მნიშვნელოვანი ესთეტიკური ფენომენია და პატრიარქალური საზოგადოების კონტექსტში აქამდე არავის უსაუბრია ქალი-ავტორების დეფინიციის შესახებ. მკვლევარი, ნინო პოპიაშვილი, ქალთა მწერლობას შემდეგნაირად განმარტავს: „ეს არის ქალების მიერ დაწერილი მხატვრული ლიტერატურა და, უფრო ზუსტად, ქალების მიერ, ქალებზე და/ან ქალებისთვის დაწერილი ლიტერატურა.“ ავტორი აქვე შენიშნავს, რომ თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობაში *ქალთა ლიტერატურის* (გერმ. Frauenliteratur) პარალელურად იხმარება ტერმინი *ქალების მიერ შექმნილი ლიტერატურა* (გერმ. „Literatur von Frauen”, ინგლ. „Women’s writing”) [პოპიაშვილი, 2013:4].

იმის გათვალისწინებით, რომ ისტორიულ წარსულში ქალი მიჩნეული იყო *სხვა*, განყენებულ ადამიანად, ლიტერატურის ისტორიაც, თითქოს, კაცი-ავტორების კუთვნილება უნდა ყოფილიყო. თანამედროვე სამყაროს მოწყობამ, რომელიც აქცენტირებულია სქესთა შორის ჯანსაღ ურთიერთობებზე, დაიწყო იმის ძიება, თუ რატომ გარიყეს ქალები ლიტერატურიდან, რა გახდა მიზეზი მათი „მოკვეთისა“, ვინ იყვნენ ის ქალები, რომლებმაც დაიწყეს ბრძოლა საკუთარი თავის დასამკვიდრებლად და ა.შ. ამ და სხვა კითხვებზე პასუხის გასაცემად საჭიროდ მიგვაჩნია ქალური ტექტების განხილვა და გაანალიზება ფემინისტური კრიტიკის ჭრილში.

აღსანიშნავია, რომ ლიტერატურის კრიტიკაში ქალი-ავტორების შემოქმედების წინ წამოწევამ წარმოშვა *ქალთა ლიტერატურის* ცნება, რომელიც გულისხმობს ქალის მიერ შექმნილი ნარატივების/პოეზიის ქვეჟანრების, თემების, პრობლემატიკისა და ა.შ. შესწავლას. თავად ტერმინი - *ქალთა ლიტერატურა* - მწერლებსა და კრიტიკოსებს შორის აზრთა სხვადასხვაობას იწვევს; მას ჰყავს მომხრეებიც და მოწინააღმდეგენიც. ამ უკანასკნელთა აზრით, მწერლობის დაყოფა *ქალურად* და *მამაკაცურად,* იმთავითვე, არასწორია, რადგან ლიტერატურა შეიძლება იყოს ან *კარგი* ან *ცუდი*. თუმცა, მაგ., რუსი ფემინისტების აზრით, *ქალთა*

*ლიტერატურა არსებობს, რადგან არსებობს ქალთა სამყარო, რომელიც განსხვავდება მამაკაცთა სამყაროსგან* [ბუსკივაძე, 2013:44].

ლიტერატურის დაყოფა ქალურად და მამაკაცურად შესაძლებელია, განპირობებული იყოს იმ შეხედულებითაც, რომელსაც *სქესის ანალოგიებით აზროვნებას* უწოდებენ. საკითხისადმი ამგვარი მიდგომა ჟან ლაკანის ფსიქოანალიზში ვლინდება; იგი საუბრობს იმაზე, რომ ენაში შეიმჩნევა ქალი-სუბიექტის გაორება, რადგან სამყარო აგებულია მამაკაცურ აზროვნებაზე, მისი განსჯის უნარზე, ხოლო ქალი, როგორც უხილავი სქესი, გაიგივებულია სიცარიელესა და სიჩუმესთან. აქედან გამომდინარე კი, კრიტიკის ცენტრში უნდა მოექცეს ქალი, როგორც ავტორი, მისი პერსპექტივიდან უნდა დავინახოთ სამყარო. ამ საკითხებზე დაწვრილებით ქვემოთ ვიმსჯელებთ.

დღესდღეობით ლიტერატურის დარგში მწერალი ქალები წარმატებით მოღვაწეობენ; მათი შემოქმედება, სრულიად დამსახურებულად, პერმანენტულად აღინიშნება სხვადასხვა ლიტერატურული პრემიითა და ჯილდოთი, რაც განაპირობებს არაერთ რელევანტურ კითხვას მწერალი ქალების აქტივობასთან დაკავშირებით: რატომ არ წერდნენ ადრე ქალები, რატომ არსებობდა მკვეთრად გამოხატული დისბალანსი მამაკაც და ქალ მწერალთა რაოდენობას შორის და სხვ. მართალია, აქსიომაა, რომ რაოდენობა არ განსაზღვრავს ხარისხს, მაგრამ თვალშისაცემია ის ფაქტი, რომ ადრე უფრო მეტი მამაკაცი წერდა, ვიდრე ქალი. თანამედროვე ეპოქაში დაღმასვლის ტოლფასი იქნება იმის მტკიცება, რომ მამაკაცის ინტელექტუალური შესაძლებლობები აღემატება ქალისას; თუმცა, უნდა შევნიშნოთ, რომ ქალების მიმართ სტერეოტიპული აზროვნების ჩამოყალიბებას გარკვეული დროის განმავლობაში მიზანმიმართულად უწყობდა ხელს გამოჩენილ ადამიანთა მოსაზრებების აფიშირება; მაგ., მე-18 საუკუნეში ცნობილი ფრანგი ფილოსოფოსი ჟან ჟაკ რუსო თვლიდა, რომ *ვაჟები სახელმწიფო მოღვაწეებად, მოქალაქეებად უნდა ჩამოყალიბდნენ, ხოლო გოგონები - დედებად და ცოლებად“* [ცხვარიაშვილი, 2020:4].

ზოგადად, ფსიქოლოგიაში არსებული კვლევები საშუალებას იძლევა, ვიმსჯელოთ ქალურ და მამაკაცურ ხასიათზე. ცნობილია, რომ პატრიარქალური აზროვნება სამწერლო მოღვაწეობას ქალის საქმედ არ მიიჩნევდა; კალმის ხელში

აღება საუკუნეთა განმავლობაში ქალისთვის შეუფერებელ საქციელად ითვლებოდა. ქალთა ემანსიპაციის პროცესმა (საზოგადოებრივ ასპარეზზე გააქტიურებამ, ჩართულობამ პოლიტიკურ, სამეცნიერო თუ შემოქმედებით პროცესებში, ჟურნალისტური და მხატვრული პუბლიკაციები...) ქალთა ერთი ნაწილი დაარწმუნა, რომ მათაც შეუძლიათ წერა, ხატვა, საკუთარი ფიქრებისა და განცდების საჯაროდ გამოტანა. ქალების დუმილი, ალბათ, გამბედაობის ნაკლებობითაც იყო გამოწვეული; საკუთარი ძალების რწმენას, თავდაჯერებულობას კი, საზოგადოებრივი ცხოვრების ყველა სფეროში ძლიერი ქალების მოზღვავება მოჰყვა და დარღვეული თანასწორობის პრინციპებმა, ბალანსმა ნელ-ნელა დაიწყოაღდგენა.

საინტერესო დაკვირვებები წარმოაჩინა *ქალურ წერასთან/ქალთა ლიტერატურასთან* დაკავშირებით ცნობილმა ფრანგმა ფემინისტმა და კრიტიკოსმა ***ჰელენ სიქსუმ*** სტატიაში **„მედუზას სიცილი“** (1975წ.)[4], რომლის თეორიულ წანამძღვრებს **ჟან ლაკანამდე** (1901-1981წ.წ.) მივყავართ; ამდენად, სიქსუს სტატიის გაანალიზებამდე, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, გარკვეულწილად შევეხებით ლაკანის თეორიულ ნააზრევს. როგორც ცნობილია, ჟან ლაკანი ფსიქოანალიტიკოსი, ფსიქიატრი და ექიმი იყო; ამდენად, მისი ნაშრომები ინტერდისციპლინური კვლევის მეთოდებით გამოირჩევა. იგი იმ ადამიანებს აკვირდებოდა, რომლებიც „ავტომატიზმით“ იყვნენ დაავადებულნი და ამ მდგომარეობაში მყოფთ, სჯეროდათ, რომ წერასა და მეტყველებას უხილავი, მაგრამ ყოვლისშემძლე ძალა მართავს, რომელიც კონტროლს არ ექვემდებარება.[5] აღსანიშნავია, რომ ჟ. ლაკანმა დეტალურად შეისწავლა ზიგმუნდ ფროიდის ნაშრომები, რასაც დაემატა საკუთარი კლინიკური პრაქტიკით მიღებული გამოცდილება; ამან კი, შესაძლებლობა მისცა, გაეფართოვებინა ფსიქოანალიზის საზღვრები და მასში ჩაერთო ფილოსოფიის, ლინგვისტიკის, ლიტერატურისა და მათემატიკის გარკვეული ასპექტები. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ლაკანის ნაშრომებმა მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინეს განსხვავებული სფეროების თეორიულ გააზრებასა და კვლევის მიმდინარეობაზე;

[4] ზოგიერთი ავტორი აღნიშნულ წიგნს მოიხსენიებს როგორც **„მედუზას ღიმილი“;** აქ და შემდგომაც ჩვენ მას ზემოაღნიშნული სათაურით მოვიხსენიებდ. ტექსტი ფრანგულ ენაზეა დაწერილი, რომელიც **პაულა და კეით კოენებმა** ინგლისურად თარგმნეს 1976 წელს.

[5] მოგვიანებით მისი ნაშრომებით დაინტერესდა **იულია კრისტევა** და **ლუსი ირიგარეი.**

მაგ., როგორიცაა ნევროლოგია, ფსიქოლოგია, ფემინისტური კვლევები, ლიტერატურა, რელიგია, განათლება დ ა.შ.

ჟან ლაკანისთვის ცენტრალურ კონცეფციას *არაცნობიერი* წარმოადგენს, რომელიც ადამიანის არსებობის ყველა ფაქტორს მართავს და ამით ენას ემსგავსება. ენასთან მიმართებით ლაკანის კონცეპტუალურმა მოსაზრებებმა ჰელენ სიქსუს შეხედულებებზე დიდი გავლენა მოახდინა. ლაკანის კვალდაკვალ, ფრანგმა მეცნიერმა ქალმა *სექსუალური იდენტობა* გაიაზრა არა *ბიოლოგიურ მოცემულობად,* არამედ *ენობრივ წარმონაქმნად,* რომელიც კულტურით არის განპირობებული. ეს კი, იმას ნიშნავს, რომ სექსუალური იდენტობა თავისთავადი, ბუნებრივი მოცემულობაა და არა დასწავლილი ფენომენი. ლაკანის ცნობილი გამონათქვამია: *„ადამიანი მეტყველებს, მაგრამ ეს იმიტომ ხდება, რომ იგი ადამიანად სიმბოლომ აქცია“* [დიმიტრიადისი...2010:177].

უნდა აღინიშნოს, რომ ლაკანი თავისი კონცეპტების ჩამოყალიბებისას ფროიდის თეორიას დაეყრდნო; როცა პატარა ბიჭი საკუთარ თავს მამასთან აიგივებს, ამას ლაკანი „ფალოსს“ უწოდებს. ეს გულისხმობს უნარს, მართოს ლტოლვა და მნიშვნელობები. ლაკანის თანახმად, ოიდიპოსის კომპლექსის გადასალახავად ბავშვმა უნდა გააცნობიეროს, რომ სექსუალური იდენტობა განსხვავებისა და გამორიცხვის შედეგად განისაზღვრება; ეს კი - ენასთან ზიარებით ისწავლება. ნიშანს მნიშვნელობა იმის ხარჯზე აქვს, რომ სხვა ნიშნებისგან განსხვავდება, ხოლო ნიშნის არსებობა არ გულისხმობს, რომ *აღსანიშნი* ხილული და ხელშესახები იქნება. ყოველივე ზემოაღნიშნულს კი, ის განმარტება ეძლევა, რომ *ენა წარმოადგენს ნიშანთა სისტემას და ყველა ელემენტს გარკვეული მიშვნელობა აქვს.* ენაში ყველა ნიშანი ორი ნაწილისაგან შედგება: <u>აღმნიშვნელი</u> და <u>აღსანიშნი.</u> მაგალითად, *მგელი* აღმნიშვნელია, ხოლო აღსანიშნია *იდეა,* რომელსაც ეს სიტყვა გამოხატავს. ჩვენ იმის საფუძველზე ვიცით, რას ნიშნავს სიტყვა მგელი, რომ ვიცით, რას არ ნიშნავს იგი; ის არ არის იგივე, რაც ვეფხვი, სკამი, პინგვინი და ა.შ.

ჟან ლაკანთან წესრიგის შემომტანი არის მამა; ის ასწავლის ბავშვს თავის ადგილს, რომელიც განისაზღვრება განსხვავებებით. მეცნიერის აზრით, სქესობრივ განსხვავებაში არაფერი *არსებითი და ბუნებრივი* არ არის; ქალი, მამაკაცი,

ფემინურობა, მასკულინობა - მხოლოდ სიმბოლური კონსტრუქტებია, რომლებიც პირობითად არის შექმნილი მნიშვნელობათა რეპრესიული სისტემის რეალობის შესანიღბად. სუბიექტურობის გაგებაში იმპლიციტურად არის ჩადებული ინდივიდუალურის, სოციალურის, ფსიქოლოგიურისა და პოლიტიკურის თანაშემადგენლობა. ასე რომ, არაცნობიერისა და სუბიექტის ფორმირება ერთდროულად ხდება; ის რეპრესიის ეფექტია, რომელიც თან სდევს სუბიექტად ჩამოყალიბებას. *ეგოს* ფორმირება იმ ყველაფრის დათრგუნვას მოითხოვს, რაც არ თავსდება სიმბოლურ წესრიგში, გამოდის მისი ფარგლებიდან. ლაკანი აკონკრეტებს, რომ არაცნობიერის შემოჭრა  ცნობიერ ყოფაში იმ ფაქტზე მიუთითებს, რომ სუბიექტი მყარად ნაგები კონსტრუქცია არ არის; იგი სტაბილურ, პერმანენტულ და მთლიან მოვლენად ვერ ჩაითვლება: *„არაცნობიერი რეალური დისკურსის ის ნაწილია, რომელსაც სუბიექტი თავისი ცნობიერი დისკურსის თანმიმდევრული ცვლილებისას ვერ მართავს“* [ლაკანი, 2010:187]. სწორედ ეს წარმოადგენს გარღვევას, რამაც შეიძლება ადამიანის ცნობიერებისათვის დასაშვები გახადოს ის გარემოება, რომ რეალური - სხვაგან არის, ჩვენთვის მიუწვდომელ სამყაროშია დაკარგული.

არაერთი ღირსების მიუხედავად, ჟან ლაკანის თეორიაში მკვლევრები მიუთითებენ ხარვეზებზეც, რომლებიც, ძირითადად, ენის სტრუქტურალისტური გაგების წინასწარდაშვებაში იკვეთება. ჟ. ლაკანი, თითქოს, სტრუქტურალიზმის გადალახვას აპირებდა *მეტყველი სუბიექტის* ცნების შემოტანით, მაგრამ ეს არ აღმოჩნდა დისკურსული პრაქტიკის აგენტი (მოქმედი პირი); ფრეიზერის თანახმად, *იგი, უბრალოდ, სიმბოლური წესრიგის ეფექტია რეპრესირებულ ლიბიდინალურ ლტოლვებთან ერთად. ერთი სიტყვით, მეტყველი სუბიექტის შემოტანით ლინგვისტური სტრუქტურის რეიფიკაციის (გასაგნების) გადალახვა ვერ მოხერხდა; პირიქით, ენის, როგორც სისტემის რეიფიკაციამ მეტყველი სუბიექტის კოლონიზება გამოიწვია* [ფრეიზერი, 2020:229].

ამგვარად, ჟან ლაკანის მიზანია, ადამიანებმა შეძლონ საკუთარი პიროვნების რეალიზება და სოციალურად პროდუქტიული ცხოვრება ჰქონდეთ. ამ მიზნის მიღწევა მაშინ არის შესაძლებელი, როდესაც ადამიანი გააცნობიერებს სუბიექტად ყოფნის კომპლექსურობასა და ენის როლს ამ რთული სტრუქტურის შემადგენლობაში.

გენდერის კონცეფციაში, როგორც სოციალურად კონსტრუირებულ, სიმბოლურად ინტერპრეტირებულ, ისტორიულად ცვალებად მოდელში, აშკარად ჩანს ფრანგი ფილოსოფოსის ***ჟაკ დერიდას*** დეკონსტრუქციის თეორიის გავლენაც[6]. ტერმინი ***დეკონსტრუქცია*** დერიდამ პირველად გამოიყენა ნაშრომში „გრამატოლოგიის შესახებ“ (1967წ.). მანამდე ეს სიტყვა არ გამოიყენებოდა ფრანგულ სამეცნიერო მიმოქცევაში; მისი ძირითადი მნიშვნელობა მიემართებოდა მექანიკას და აღნიშნავდა დაშლის პროცესს (ნაწილების მთელთან მიერთების გადმოსაცემად). დერიდამ დეკონსტრუქცია განიხილა არა როგორც ნეგატიური ოპერაცია, რომლის მიზანს დაშლა/ნგრევა წარმოადგენს, არამედ როგორც გარკვეული დეტალური ანალიზი, რომელიც ორიენტირებულია იმის გასაგებად, თუ როგორ უნდა აიგოს მთლიანობა. დერიდასეული დეკონსტრუქცია მეტაფორების ამოცნობის პროცესს გულისხმობს; ეს ფარული ლოგიკის გამომზეურებაა, რომელიც არსებობს, როგორც ცნებათა ბინარული ოპოზიცია (მამაკაცი-ქალი, სუბიექტი-ობიექტი, კულტურა-ბუნება და ა. შ). მკვლევრის აზრით, დომინაციის გარეშე არ არსებობს წმინდა განსხვავებები, რადგან ამგვარ ოპოზიციაში ერთი მხარე ყოველთვის დაქვემდებარებულია მეორეზე.

ამგვარად, *ნებისმიერ ცნებასთან მიმართებით, იდეოლოგიურად ან კულტურულად კონსტრუირებულისათვის დეკონსტრუქცია ფარდის ახდას გულისხმობს და ეს არ არის უბრალოდ, ბუნებრივი რეალობის ასახვა* [თეორია განათლებისათვის, 2010:120]. დეკონსტრუქციასთან ერთად, ჟაკ დერიდას ნაშრომების საკვანძო ცნებებია: ენის დინამიზმი, ცვალებადობა, ლოგოცენტრიზმი, არქი-წერა. ეს უკანასკნელი მეტყველებისა და წერის განსხვავებაში დამალული ენის ფორმაა.

ზემოაღნიშნულის გათვალისწინებით, ჰელენ სიქსუ *ქალური წერის ცნებას* აყალიბებს და არსებული მოცემულობის საფუძველზე, მას სურს, ქალებმა დაიბრუნონ ენა, კულტურის მარწუხები დაამსხვრიონ, მამაკაცების ჩრდილიდან

[6] ჟაკ დერიდა ინდოელმა ლიტერატურის თეორეტიკოსმა, ფემინისტმა, დეკონსტრუქტივისტმა, პოსტკოლონიური კვლევების ცნობილმა ავტორმა, გაიატრი ჩაკრავორტი სპივაკმა (დაბ.1942) გახადა ცნობადი. მან თარგმნა დერიდას გრამატოლოგია ინგლისურ ენაზე და ფართო საზოგადოებას გააცნო. [თეორია განათლებისთვის, 2010].

გამოვიდნენ, დუმილი დაარღვიონ, რომელიც პატრიარქალურმა წესრიგმა მიუსაჯა. ქალებმა წერით, წარმოსახვის ენის აღმოჩენით უნდა იპოვონ საკუთარი თავი; საკუთარი სხეული კომუნიკაციის საშუალებად უნდა აქციონ. „მედუზას სიცილი“ შეგონება და მოწოდებაა იმისკენ, რომ ტექსტის შენებისთვის საჭიროა სამი კომპონენტი: *თეთრი მელანი, ტექსტი* და *ისტორია*; ამავე დროს, ზემოაღნიშნული უნდა შეივსოს ლიტერატურული ალუზიებით. ჰელენ სიქსუს ინოვაციური ესე ქალებისთვის, ერთგვარი, გზამკვლევი გახდა, თუ როგორ უნდა გათავისუფლებულიყვნენ პატრიარქატისგან *წერის მეშვეობით*; რომ სუსტი სქესის წარმომადგენლებს ახალი სურვილები ხმამაღლა უნდა განეცხადებინათ *წერის საშუალებით.*

სიქსუს თანახმად, მამაკაცებზე ორიენტირებულ სამყაროში ქალის მიერ დაწერილი ტექსტებისა ეშინიათ. კაცებმა ქალები აიძულეს, საკუთარი თავის მტრები გამხდარიყვნენ; მათ ისინი *ანტინარცისებად* აქციეს, რომლებიც საკუთარი თავის წინააღმდეგ მუშაობენ. *ახალი ქალი* „ძველისგან“ უნდა გათავისუფლდეს და ეს მხოლოდ წერის საშუალებით არის შესაძლებელი. ბელეტრისტ ქალთა რიცხვი ყოველთვის მცირე იყო; ტრადიციების წინააღმდეგ მხოლოდ პოეტები (პოეტი ქალები) ბედავდნენ წინააღმდეგობის გაწევას; პროზაიკოსებს ეს არ შეეძლოთ. სწორედ ნოვატორმა ქალებმა უნდა გამოიგონონ ახალი, მეამბოხური ხასიათის მწერლობა, რომელიც განახორციელებს გარდაქმნას ორ განუყოფელ დონეზე: ქალი დაიბრუნებს სხეულს, რომელიც მას ძალით წაართვეს და იგი ჭეშმარიტების ენაზე დაიწყებს საუბარს.

სიქსუ მიიჩნევს, რომ ქალური წერა (ecriture feminine) ქალს საშუალებას აძლევს, დაიკმაყოფილოს თავისი საჭიროებები ძლიერი თვითმმართველობისა და იდენტობის შექმნით; *„ქალი არასოდეს არ არის შორს დედისგან“* [Cixous, 2019:884]. მკვლევარი წერის პროცესს მშობიაროზას ადარებს; მისი აზრით, *ტექსტიც ისევე ჩნდება, როგორც შვილი, დიდი ტკივილითა და უსაზღვრო სიყვარულით. აქედან გამომდინარე, ქალი წერით ამჟღავნებს თავს და საკუთარ იდენტობას ტექსტშივე პოულობს* [Cixous, 2019:889].

მწერალი ქალი „ახალ ქალად“ იქცევა, დუმილს არღვევს და ამით ძველი ხატების ჩარჩოებს სცდება. სიქსუს *დედა* ლაკანის *მამასთან* წინააღმდეგობაში მოდის და სწორედ ეს ქმნის ახალი საზოგადოებრივი წესრიგის უტოპიას. მკვლევარი ცდილობს, ბინარული ოპოზიცია დაარღვიოს და ამისთვის **პრეოიდიპალურ** პერიოდს მიმართავს[7] [Cixous, 2019:70]. სიქსუს აზრით, წერის პროცესი გულისხმობს ქმედებას, რომელიც კავშირს აღადგენს მწერალსა და მის საკუთარ ძალებს შორის. ქალ-ავტორში პირად ამბავთან თანაარსებობს ყველა სხვა ქალის ისტორია; *საკმარისია, სახეში შევხედოთ მედუზას და დავინახავთ, რომ ის არ არის მომაკვდინებელი; იგი მშვენიერია და იცინის.*

ამგვარად, ჰელენ სიქსუს „მედუზას სიცილში“ ხმამაღალი მოწოდება გაისმის, რომ ქალები არასოდეს უნდა დანებდნენ; რომ უმთავრესია სწრაფვა სიახლის ძიებისკენ. სიქსუს მოსაზრება ქალურ წერასთან დაკავშირებით სწორედ „მედუზას სიცილში“ წარმოჩინდა; ავტორი მოუწოდებს ქალებს წერონ, რადგან ეს არის ერთადერთი გზა, ერთადერთი სწორი ქმედება, რომ ქალი იქცეს *მხარედ* და ჩაერთოს ინიციატორად ნებისმიერ სისტემაში საკუთარი უფლებების მოსაპოვებლად. ქალებს ბევრი აქვთ დასაწერი ქალურობაზე; მათ აუცილებლად უნდა გააჟღერონ საკუთარი ხმა, რადგან მხოლოდ ასე ამოიფრქვევა არაცნობიერის უზარმაზარი რესურსი. ტექსტი/ნარაცია წარმოადგენს გათავისუფლების საუკეთესო საშუალებას; სხეულს მოკლებული მუნჯი, ბრმა ქალი კარგი მეომარი ვერ იქნება; *საჭიროა ყალბი ქალის მოკვლა, რადგან იგი ცოცხალ ქალს ხელს უშლის სუნთქვაში.* სიქსუს თანახმად, ყველა ქალს გამოუცდია სიტყვით გამოსვლის ტანჯვა; თუნდა, ამ ბარიერის გადალახვისას, ქალის სიტყვებს ყოველთვის კაცის ყრუ ყური დახვდება - ყური, რომელსაც ენაში მხოლოდ ის ესმის, რაც მამაკაცურს ელაპარაკება და უხმობს. სწორედ წერით - *ქალიდან და ქალისკენ წერით* - და მეტყველების გამოწვევასთან გამკლავებით უნდა დაიმკვიდროს ქალმა თავი; უნდა დაარღვიოს დუმილის ხაფანგი.

ჟან ლაკანის თანახმად, ენის ათვისება იწყება მაშინ, როდესაც ბავშვის წარმოსახვითი, ოიდიპამდელი ფაზა, დედასთან ერთობლივი იდენტობა

[7] ოიდიპალური გადაგვამისამართებს ოიდიპოსის კომპლექსთან, რომელიც ფროიდის ფსიქოანალიზის ერთ-ერთი საბაზისო ცნებაა და გულისხმობს ბავშვის სექსუალურ ლტოლვას საპირისპირო სქესის მშობლისადმი. ფროიდმა ეს ტერმინი სოფოკლეს ტრაგედიის, „ოიდიპოს მეფის“, გავლენით აირჩია. პრეოიდიპალური პერიოდი მოიაზრებს ოიდიპოსის კომპლექსის წარმოქმნამდე არსებულ პერიოდს.

ნადგურდება მამის გამოჩენასთან ერთად. მისი ფალოცენტრული სისტემა საჭიროებს დეკონსტრუქციას, ახალი სტრატეგიების შემუშავებას ენისა და ქალის სხეულების ურთიერთობის გამოსახატავად. ქალური მწერლობა წარმოადგენს რეპრესირებული ქალის სექსუალობას; ქალის სხეული „მოსმენილი“ უნდა იყოს; როგორც კი იგი აქტიური სუბიექტი გახდება, ენის სტრუქტურა შეიცვლება. წერის პროცესი იგივე ტრანსფორმაციაა; საკუთარი ისტორიის „მოსაქსოვად“ ქალი უნდა დაუბრუნდეს პატრიარქალურ კანონს და წარსულის ნარატივები აღმოაჩინოს, რომლებიც მას აჩუმებდნენ და ტყვედ აქცევდნენ. წერას აქვს უნარი, გააუქმოს ტრავმის სიჩუმე და იგი სინათლესა და სიცოცხლეში გამოავლინოს. ლაკანის ეს იდეა ეწინააღმდეგება იმას, რასაც სიქსუ ამტკიცებდა „მედუზას სიცილში“.

ჰელენ სიქსუს აზრით, ქალურ და მამაკაცურ მწერლობას შორის განსხვავება ნამდვილად არსებობს; ლიტერატურაში ქალურობის შემოტანა არ ნიშნავს მამაკაცურის განდევნას ან დასასრულს. მისი აზრით, ქალურობა ჯერ ბოლომდე არავის აუხსნია. ქალური ეკრიტურა მაშინ განვითარდება, როცა მასზე ცენზურა და კონტროლი მოიხსნება. სიქსუს მოწოდებაა, ქალებმა მამაკაცებს ხმა წაართვან, შექმნან საკუთარი იმპერია, რისთვისაც საჭიროა მამრობითი ენის უარყოფა. ნამდვილი ქალური ტექსტი უფრო მეტია, ვიდრე დივერსიული. სიქსუს აზრით, ფროიდმა საფუძველი ჩაუყარა ქალის მიმართ გაუმართლებელ ბიოლოგიურ დისკრიმინაციასა და მიკერძოებას; ამდენად, იგი ცდილობს „ძველი სქემების“ დარღვევასა და სიახლის შემოტანას ამ კუთხით. ქალი, რომელიც კერპად აქცევს მამაკაცს, წარსულს უნდა ჩაბარდეს, თუმცა სამწუხაროდ, ასეთები ჯერ კიდევ არიან ჩვენს საზოგადოებაში. ამგვარად, „ახალი ქალი“ სამუდამოდ უნდა გათავისუფლდეს „ძველისგან“ და ამის მიღწევა მხოლოდ წერის საშუალებით არის შესაძლებელი [Weber 1994:17].

ჰელენ სიქსუ წერის პროცესს „ლიბიდოზურ ქმნადობად“ მოიაზრებს; აქედან გამომდინარე, მამაკაცებს ქალური ლიბიდოთი ქალური წერა შეუძლიათ; ამ ტიპის მწერლებში იგი თავის საყვარელ ავტორად **ჟან ჟენეტს** ასახელებს [Cixous, 1980:67]. ყველაზე საინტერესო ის გახლავთ, რომ სიქსუ მამაკაცურ ტექსტებს *სიტყვების მავზოლეუმს* უწოდებს, ხოლო ქალური ტექსტები მისთვის *სიყვარულის ტექსტებია*, რადგან მათში მეტაფორულ-მეტონიმიური ხასიათი გამოსჭვივის, სიტყვებით თამაში

ახასიათებთ და გამოკვეთილი ჟღერადობა/ინტონაცია აქვთ, რომელიც ხშირად ტექსტის მნიშვნელობას ცვლის. ქალი-ავტორის ტექსტი, ამავე დროს, ქაოტურია; მასში ხშირად არის დარღვეული სინტაქსის წესები და ამბების თანმიმდევრობა. ჰელენ სიქსუ ქალური წერის მანერას *დახუჭული თვალებით* წერას ან *ფხიზელ ძილს* ადარებს [Cixous,1989:77]. სიქსუ შემდეგნაირად აყალიბებს ქალი-ავტორის წერის მახასიათებლებს:

- ✓ ქალებმა აუცილებლად უნდა წერონ ქალების შესახებ, ქალებისთვის და სურვილი აღუძრან ქალებს, რომ წერას შეუდგნენ. წერის პროცესში ქალმა საკუთარი სხეულის გამოხატვა უნდა შეძლოს; წერის პროცესი უნდა გახდეს გზა საკუთარი სხეულის, სექსუალობის შესაცნობად. პატრიარქალურმა სამყარომ ქალი სხეულს დააშორა, ამიტომ *წერა* მისი გამოხატვის ფორმა უნდა გახდეს;
- ✓ ქალური ტექსტი აზრთა თავისუფალი მდინარებაა, რომელიც დადგენილ ნორმებს არ ემორჩილება. ზოგადად, ქალურობა თხრობის ფორმაშიც წარმოჩინდება. ქალურ ნარატივს არც დასაბამი აქვს და არც დასასრული, რადგან ამის ძიება - მამაკაცური მოვლენაა. ქალური წერის მანერის არსებით ნიშანს უსასრულობა წარმოადგენს; ასეთ ტექსტებში არანაირი ფინალი არ არსებობს, რაც, გარკვეულწილად, ქმნის კითხვის პროცესისა და აღქმის სირთულეს. ქალური ნაწარმოებები ყველა მხრიდან იწყება;
- ✓ ქალური წერა, გარკვეულწილად, პროტესტის გამოხატვის ფორმაა, წინააღმდეგობაა, რადგან დადგენილი ნორმათა წესრიგი, რომელშიც ჩვენ ვცხოვრობთ, „მამაკაცურია“ [Cixous, 1981: 174-175].

ასეთია ჰელენ სიქსუს შეხედულება იმაზე, თუ რატომ, როგორ და ვისთვის უნდა წერონ ქალებმა. უპირობოდ, მისი ქალური წერის ცნება ღირებულია იმ მიზნებისთვის, რომლებიც ფრანგულმა ფემინიზმმა დაისახა - ეს არის ქალის ცნობიერების ახლებური წარმოჩენა. სიქსუს აზრები, სრულად და ნაწილობრივ, სხვა მკვლევრებმაც გაიზიარეს. გერმანელი მკვლევრის, მარგარეტ ბურგმანის აზრით, მკვლევრისთვის ტექსტები სხვადასხვა ნაწილების ნაერთია, რომელიც ცნობიერ და არაცნობიერ ელემენტებს შეიცავენ; ისინი ერთმანეთს წარმოქმნიან და, ამავე დროს, ანგრევენ. ქალი ისტერიულ არსებად არის აღქმული და ამიტომაც გარიყეს იგი

პატრიარქალური დისკურსიდან. ეს, ერთი მხრივ, ქალს პრივილეგირებულ მდგომარეობაში აყენებს, რადგან მას შეუძლია სიმბოლური ენის დეკონსტრუქცია მოახდინოს.

ფემინიზმთან დაკავშირებულ დისკურსებში, ჰელენ სიქსუსთან ერთად, მნიშვნელოვანი პოზიცია დაიკავა ***იულია კრისტევამ*** - ბულგარული წარმოშობის ფრანგმა ფილოსოფოსმა, ლიტერატურის კრიტიკოსმა, ფსიქოანალიტიკოსმა, ფემინისტმა და მწერალსმა. კრისტევას თანახმად, მამაკაცურ და ქალურ არაცნობიერს არა აქვთ განსხვავებული სტრუქტურები; ხელოვნების ძეგლები სემიოტიკურისა და სიმბოლურის ლიბიდოზური პოლუსების ურთიერთკავშირის შედეგია [Kristeva,1986:153]. ზიგმუნდ ფროიდის თანახმად, ოიდიპალურ ფაზაში ქალი მამას ანიჭებს უპირატესობას, ხოლო კრეატიულ პროცესში - დედობრივს მიმართავს. იულია კრისტევა სწორედ ამ მოსაზრებას იზიარებს; მეტი კონკრეტიკისთვის მას მოჰყავს ვირჯინია ვულფის მაგალითი, რომელიც ტექსტის შექმნის შემდეგ ნერვიული აშლილობით იტანჯებოდა. მსგავსი საშიშროება კაცებს არ ემუქრებათ, რადგან კრისტევას თანახმად, მათთვის ქალი წარმოადგენს მუზას, საყვარელ არსებას და დედას. რეზიუმირებისთვის შეიძლება ითქვას, რომ კრისტევას ქალი-მწერალი (და ზოგადად, ქალი) პატრიარქალურ-მონოთეისტური საზოგადოების (რომელიც მამაკაცის ღვთიურ კანონებთან შესაბამისობაში მოდის) მარგინალად მიაჩნია, რომელმაც იგი გახადა მდუმარე, ცოდნისა და ძალაუფლებისაგან დაცლილად [Kristeva, 1986:154].

იულია კრისტევა თავის კვლევებში ჟან ლაკანის *გახლეჩილი სუბიექტის კონცეპტს* იყენებს და გამოთქვამს მოსაზრებას, რომ ენაში თავისუფლად არის შესაძლებელი ორი შემადგენელი ნაწილის ერთდროულად არსებობა. აქ იგულისხმება სემიოტიკური და სიმბოლური კომპონენტები, რომელთაგან მკვლევარი პირველს ქალურს უკავშირებს, ხოლო მეორეს - მამაკაცურს. მკვლევრის მოსაზრებით, ვიდრე ბავშვი სიმბოლურ წესრიგში გადაინაცვლებს, მას ხმის, ფერის, რიტმის გამოცდილება აქვს, თუმცა ეს ყველაფერი არ არის სტრუქტურირებული და სიმბოლურ წესრიგში ოიდიპოსის ფაზაში გადანაცვლების შემდეგ, გრამატიკისა და საზოგადოების წესებით ერთმანეთს უკავშირდება და გამოთქმას მნიშვნელობა მიეცემა.

მკვლევრის აზრით, მოსაუბრე ინდივიდზე/ნარატორზე ფიზიოლოგიური, ბიოლოგიური, ისტორიული, სოციალური გარემოებები ზეგავლენას ახდენენ, თუმცა ქალურ და მამაკაცურ არაცნობიერს განსხვავებული სტრუქტურები არა აქვთ. ამასთან დაკავშირებით მნიშვნელოვნად მიგვაჩნია მისი წიგნის - „ჰანა არენდტი / სიცოცხლე ნარატივია“ მოხმობა, სადაც იგი წერს: *„ქალურობა არის განსხვავებულობა, იგი რეზიუმირებისათვის რეალურად ქმნის სამყაროს მრავლობითობას“* [კრისტევა, 2014:51]. შეიძლება ითქვას, რომ კრისტევას ქალი პატრიარქალურ-მონოთეისტური საზოგადოების მარგინალად მიაჩნია, რომელიც გარემოებამ მდუმარე, ცოდნისა და ძალაუფლებისგან დაცლილი გახადა. ეს, რა თქმა უნდა, მამაკაცის ღვთიურ კანონებთან შესაბამისობაში მოდის [Kristeva, 1986:154].

იულია კრისტევა თავისი გაბედული სვლით უკუაგდებს კონტექსტის, პრაქტიკის, აგენტობისა და სიახლის გამორიცხვას და დისკურსული პრაგმატიკის ახალ მოდელს გვთავაზობს, რომლის იდეა არის ის, რომ მეტყველი სუბიექტები მოქმედებენ სოციალური ადგილის მქონე, ნორმებით მართულ მნიშვნელობის წარმოების პრაქტიკებში; ამ დროს ზოგჯერ ისინი ძალაში მყოფი ნორმების საზღვრებს არღვევენ. ასეთი პრაქტიკა დისკურსულ სიახლეებს გზას უხსნის, რომლებმაც შეიძლება ცვლილებები მოიტანონ.

კრისტევა მიდრეკილია ანტინომიისაკენ; ეს არის წინააღმდეგობა, რომელიც ურთიერთსაპირისპირო მოსაზრებებს ერთნაირი დამაჯერებლობით ასაბუთებს. იგი მიილტვის ესთეტიზირებისა და ადიტიური თეორეტიზებისაკენ. ეს უკანასკნელი გულისხმობს მექანიკური შეკრებითობის დამატებით წესს. ფსიქოანალიტიკოსი, მართალია, ლაკანის ხარვეზებს მიჰყვება, მაგრამ მისი მოსაზრებები ფემინისტურ წრეებში მაინც პოპულარობით სარგებლობდა [ფრეიზერი, 2020:231-232].

ზემოაღნიშნულ კონტექსტში აუცილებლად უნდა ვახსენოთ **ლუსი ირიგარეის** მონოგრაფია „სხვა სქესის სარკე“, რომელშიც იგი შენიშნავს, რომ თუ ქალებს (იგულისხმება ქალთა მკითხველი აუდიტორია) ე.წ. *მოლაპარაკე ქალის* (ანუ, ნარატორი ქალის) დანახვა სურთ, მათ პატრიარქალური სარკე უნდა დაამსხვრიონ, რადგან სწორედ მასში აირეკლება მათი სახეები, როგორც მაზოხისტებისა. ამავე დროს, პატრიარქალური ენობრივი სისტემა ერთფეროვნებით გამოირჩევა, ხოლო

ქალური - მრავალფეროვანია. ფროიდის თანახმად, თუ ქალი *წაკლულ კაცად* წარმოგვიდგება, მაშინ ირიგარეის აზრი იმასთან დაკავშირებით, რომ *არსებობს მხოლოდ ერთი სქესი* - სარწმუნო და რეალურია. მკვლევარი თავის ნაშრომში პლატონის, არისტოტელეს, კანტის, ფროიდის ტექსტებს მიმართავს და მათ ტერმინოლოგიას იყენებს; სკრუპულოზურად მიყვება მათ აზრს/შეხედულებებს ბოლომდე, რაც მის **მიმეტურ მიდგომას** გულისხმობს. ეს გახლავთ ქალის ერთ-ერთი დისკურსი, როდესაც მას არ სურს მამაკაცური სუბიექტურობის შესისხლხორცება [პატარიძე, 2020:106]

ზემოაღნიშნულ კონტექსტში აუცილებლად უნდა ვახსენოთ ***ლუსი ირიგარეის*** ნაშრომი **„სხვა ქალის ქირურგიული სარკე“.** ირიგარეის თანახმად, არსებობს წმინდა სამება: მიწა, დედა და ბუნება; იგი აკრიტიკებს ფროიდის მოსაზრებას, რომ ქალი არასრულფასოვანი მამაკაცია და ერთპიროვნულად აღიარებს, რომ მამაკაცური ენა - ბინარული ოპოზიციებით არის აღსავსე, ხოლო ქალურმა ენამ - ჩვეული სინტაქსური წესები უნდა დაარღვიოს. ირიგარეი ორი ტიპის სინტაქსს მიჯნავს ერთმანეთისგან: რაციონალურსა და ირაციონალურს. პირველი მამაკაცურია, ხოლო მეორე კი, ქალური, რომელშიც განდევნილი, ფემინური არაცნობიერი იგრძნობა. მკვლევარს მაგალითად პერსეფონეს პერსონაჟი მოჰყავს, რომელსაც დედა - დემეტრა - ამაოდ დაეძებს. მას მხოლოდ გაუჩინარებული ქალურობის ექო ჩაესმის და ირიგარეი სწორედ ამას უწოდებს გამქრალ ფემინურობას, რომელიც უსიტყვო ენაა: დაკარგული პერსეფონეს პოვნა გამომსახველ ენას შეუძლია, რომლის გაშიფვრაც მამაკაცის ძალას აღემატება [ძნელაძე, 2015: ელრესურსი].

ქალურ ლიტერატურულ ტექსტებსა და მიბაძვის პოეტიკას შორის არსებულ წინააღმდეგობასთან დაკავშირებით საინტერესოდ გვეჩვენება *მიმეზისის/მიმესისის* - ანტიკური ლიტერატურათმცოდნეობის ერთ-ერთი საკვანძო ცნების შესახებ არსებულ წარმოდგენათა ერთგვარი რეზიუმირება. **პლატონი** ამ ცნებაში გულისხმობდა მოქმედ პირთა მეტყველებას, ხმების გადმოცემას და მას უპირისპირებდა *დიეგეზისს,* ანუ ავტორისეულ თხრობას, მთხრობელის კომენტარსა და მის მიერ მოქმედების გადმოცემას. პლატონისგან განსხვავებით, **არისტოტელე** მიმეზისს ორივე მნიშვნელობით იყენებდა, თუმცა უპირატესობას ადამიანთა ქმედებების მიბაძვას ანიჭებდა. შემდგომ პერიოდში ლიტერატურათმცოდნეები ამ

ცნებას მაინც მიბაძვის მნიშვნელობით იყენებდნენ. ანტიკურ რომში მიბაძვა გულისხმობდა არა ხილული სამყაროს გამოსახვას ენობრივი ხერხებით, არამედ უკვე არსებული ენობრივი მოდელების ზუსტ გამეორებას.

აღნიშნულ ცნებასთან მიმართებით, გარკვეულწილად, უზუსტობასა და ცალმხრივ მიდგომას სათავე დაუდო **მარტინ ოპიცის** ნაშრომმა გერმანული მწერლობის შესახებ. პირველად სწორედ მან თარგმნა *მიმეზისი როგორც მიბაძვა.* სინამდვილეში *მიბაძვა* ვიწრო გაგების ცნებაა. იგი ადამიანის ქმედების მხოლოდ ერთ გარკვეულ სფეროს მოიცავს, რომლის წინაპირობაც მისაბაძი საგნის არსებობაა. მიმეზისი უფრო ფართო ცნებაა, ვიდრე მიბაძვა. ოპიცის პოეტოლოგიური შეცდომა სწორედ ის არის, რომ ორი ფართო ცნების ნაცვლად ერთი ვიწრო ცნება დაამკვიდრა. მოგვიანებით, ასახვის მარქსისტული თეორიის ფუძემდებელმა **გეორგ ლუკაჩმა** მიმეზისის ცნება საზოგადოებრივ ცხოვრებას დაუკავშირა. მიმეზისის ცნებისა და სინამდვილის ასახვის იდეის ურთიერთდაკავშირებაში განსაკუთრებული წვლილი გერმანელ ლიტერატურათმცოდნეს, **ერიჰ აუერბახს** მიუძღვის. მკვლევრის აზრით, *მიმეტურობა* ცხოვრების გადმოცემის უნარია, რომელიც განსხვავებულად წარმოჩინდება სხვადასხვა მწერლის შემოქმედებაში. ერიჰ აუერბახიც, გეორგ ლუკჩის მსგავსად, *მიმეტურსა* და *რეალისტურს* სინონიმურ ცნებებად იყენებს. ამის შედეგად მარქსისტულ ლიტერატურათმცოდნეობაში რეალიზმი ორი მნიშვნელობით მკვიდრდება: ვიწრო გაგებით - იგი მე-19 საუკუნის მიმდინარეობაა, ხოლო ფართო მნიშვნელობით - სხვადასხვა ლიტერატურული ეპოქისათვის საერთო, მიმეტურ ტენდენციას გამოხატავს.

მოგვიანებით, იმის გათვალისწინებით რომ თანამედროვე მწერლებს აღარ სწამთ, რომ ლიტერატურას შეუძლია სინამდვილის ასახვა, ტერმინმა *მიმეზისი* მცდარი მნიშვნელობით განაგრძო არსებობა. **ნოდარ კაკაბაძე** თავის ერთ-ერთ ნარკვევში მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრის დასავლეთევროპულ ლიტერატურას ახასიათებს, როგორც *ანტიმიმეტურს.* სინამდვილეში ნაწარმოებებისა და მიმდინარეობების კლასიფიკაცია მიმეტუროზა-ანტიმიმეტურობის ნიშნით სრულიად უსაფუძვლოა. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ერიჰ აუერბახის ნაშრომის გამოქვეყნების შემდეგ, მიმეტურობა და რეალისტურობა სოცრეალისტურმა კანონმა ერთმანეთს დაუკავშირა, რადგან მიმეტურობა, სინამდვილის ასახვის უნარი,

მხატვრული ლიტერატურის მთავარ თვისებად აღიარა. აქედან გამომდინარე, ჭეშმარიტი ლიტერატურა მხოლოდ მიმეტური შეიძლებოდა ყოფილიყო, ანტიმიმეტური (არარეალისტური) ხელოვნება კი, მთლიანად ბურჟუაზიული საზოგადოების სულიერი გადაგვარების შედეგად უნდა მიჩნეულიყო.

ლიტერატურულ ტექსტებსა და მიბაძვის პოეტიკას შორის წინააღმდეგობა შეინიშნება, რომელსაც თავიდან ავიცილებთ, თუ მიმეზისის ცნებას არისტოტელესეული გაგებით გამოვიყენებთ, რადგან იგი აღნიშნავდა არა მიბაძვას, არამედ *განსაკუთრებულ მეტყველებას, პოეტურ პრეზენტაციას.* **ლევან ცაგარელის** აზრით, ვინაიდან ლიტერატურასა და სინამდვილეს შორის კავშირი არსებობს, მიმეზისი აღნიშნავს არსებულის, შესაძლებლისა და შეუძლებლის პრეზენტაციას, მაგრამ არა - მიბაძვას. იგი ძალიან ახლოსაა ცნებასთან „ფიქცია“, რომელიც შიდალიტერატურული სინამდვილის გადმოცემას აღნიშნავს და, მაშასადამე, სრულყოფილად გამოხატავს ზოგადად ლიტერატურის, როგორც ფიქციური დისკურსის არსს.

ლუსი ირიგარეი ნაშრომში მიზანმიმართულად არღვევს სინტაქსს, რაც ტრანსფორმაციაზე მიუთითებს. ეს ყველაფერი იმისთვის არის გამოყენებული, რომ ქალმა *სუბიექტის სტატუსი* მოიპოვოს. იულია კრისტევას მსგავსად, იგი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს ქალების პრეოიდიპალურ მოგონებას სხეულსა და დედობაზე, რაც ახალ სოციალურ ინტერაქციას ნიშნავს. ქალი ჩუმად არ უნდა იყოს, მან აუცილებლად სხეულით უნდა ისაუბროს და ხელმეორედ აღმოაჩინოს საკუთარი თავი. მკვლევარი ცნების განსაზღვრით, განმარტებით ცდილობს მისი მრავალმნიშვნელიანობის დამტკიცებას. მან იუმორის ტექნიკის გამოყენებით ცნობილი თეორიები თავდაყირა დააყენა, რითაც ყურადღების ცენტრში მოაქცია მამაკაცი-მკვლევრები, რომლებიც ქალ-მკვლევართა მოსაზრებებს დასცინოდნენ. ამ (და სხვა) საკითხებს ეხება ფემინისტური ლიტერატურის მკვლევარი, სალომე პატარიძე, თავის სადირსეტაციო ნაშრომში და ზემოთ ხსენებულ მოსაზრებას გვაცნობს. სალომე პატარიძე ყურადღებას ამახვილებს ბიურგმანის მოსაზრებებზეც, რომლის აზრით, ხშირად ფემინისტი კითხვით წინადადებებს იყენებს, რადგან ეს ერთგვარი ილეთია იმის საჩვენებლად, რომ ერთმა ჭეშმარიტებამ, შესაძლებელია, მეორეზე მიგვითითოს [პატარიძე, 2020:108].

ფემინისტმა თეორეტიკოსმა, ფრანგმა ეგზისტენციალისტმა ფილოსოფოსმა, მწერალმა **სიმონ დე ბოვუარმა** თავის ნაშრომით „მეორე სქესი“ ***კულტურული კონსტრუქციის თეორიას*** ჩაუყარა საფუძველი. მისი აზრით, საზოგადოება მამაკაცურს, მასკულინურს, როგორც პოზიტიურ კულტურულ ნორმას აკანონებს, ხოლო ქალურს, ფემინურს - როგორც ნორმიდან გადახრას [კიკნაძე...2006:15]. პატრიარქალურ სამყაროში, სადაც ქალის საქმე ბავშვების გაჩენა, აღზრდა, ეკლესია და სამზარეულო იყო, რადიკალური ფემინისტური რევოლუციის ეფექტი ჰქონდა *„მეორე სქესის“* გამოსვლას. ვატიკანმა ამ წიგნს აკრძალული ტექსტების ნუსხაში მიუჩინა ადგილი. მამაკაცებმა აღშფოთება ვერ დამალეს, დაშინდნენ და ავტორს თავს დაესხნენ. ს. ბოვუარმა საზოგადოების ***მიზოგენიურ (ქალთმოძულეობით)*** დამოკიდებულებას ფარდა ახადა და სააშკარაოზე „საჩოთირო“ საკითხები გამოამზეურა. ამ სახით გამოხატა მან მხარდაჭერა ხმაწართმეული, უუფლებო ქალების მიმართ, რომლებსაც გარკვეულ თემებზე საუბარი ეუხერხულებოდათ, ეთაკილებოდათ. საზოგადოების დაშტამპულმა ნორმებმა ქალი-ავტორი იძულებული გახადეს, საკუთარი ნებით ეცხოვრა, თავად გამხდარიყო არსებობის შემოქმედი. ფემინისტები აღიარებდნენ, რომ სიმონ დე ბოვუარი იყო ქალი-ფილოსოფოსი მამაკაცთა სამყაროში. მან, ფაქტობრივად, თავისი შემოქმედებით საფუძველი გამოაცალა, საძირკველი მოურღვია პატრიარქალურ წყობას და გაბედულად წამოიწყო საუბარი ქალთა უსამართლო ხვედრზე. არაერთი შეურაცხმყოფელი იარლიყის მიუხედავად, ქალი მაინც აგრძელებდა ბრძოლას თავისუფლებისათვის.

„მეორე სქესი“ მსოფლიოს მრავალ ენაზე ითარგმნა; აღსანიშნავია, რომ წიგნი 2024 წელს ქართულ ენაზეც გამოჩნდა. სიმონ დე ბოვუარმა თავის ტექსტში დაამსხვრია იმ ხანად საზოგადოებაში არსებული მითი იმის შესახებ, რომ *ნამდვილი ქალი* არის სუსტი, მორჩილი, პასიური (არცთუ იშვიათად - ზნედაცემული). საზოგადოებაში ჩამოყალიბებული *ქალურობის ფორმულის* ჩამოშლაზე მიუთითებს მისი სიტყვები: *ქალად კი არ იბადებიან, არამედ ხდებიან. ბიოლოგიური, ფიზიკური, ეკონომიური ხვედრი ნამდვილად არ განსაზღვრავს იმ ხატს, რომელსაც ქალი საზოგადოებაში იძენს. მხოლოდ პატრიარქალური ცივილიზაცია აყალიბებს ქალს, როგორც მამრსა და კასტრატს შორის გარდამავალ არსებას* ანუ, სხვაგვარად რომ

ვთქვათ, ქალად ან კაცად ყოფნა ნიშნავს არა მხოლოდ ანატომიური მახასიათებლების ქონას, არამედ ამა თუ იმ გენდერული როლის შესრულებას. სწორედ ეს იგულისხმება ბოვუარის ცნობილ სიტყვებში: *ქალად არ იბადებიან, ქალად იქცევიან.*

ამ სიტყვებით ფემინისტი ქალი ფროიდის მოსაზრებას დაუპირისპირდა, რომლის თანახმად, ქალსა და მამაკაცს შორის განსხვავებულობა სოციალურ-ისტორიული გარემოებებით არის განპირობებული: ერთი ბატონია, ხოლო მეორე - მონა. რადგან კაცი კულტურასა და საზოგადოებასთან იყო გაიგივებული, ხოლო ქალი - ახალი სიცოცხლის დაბადებასთან, შეიქმნა და ჩამოყალიბდა სტერეოტიპები, რომლის თანახმად, მამაკაცი კულტურასთან გააიგივეს, ხოლო ქალი - ბუნებასთან. სიმონ დე ბოვუარი შეეცადა ეჩვენებინა, რომ ქალშიც ისეთივე პოტენციაა, როგორც მამაკაცში; ქალი დათრგუნულია, როცა მისი შესაძლებლობები ითრგუნება, რაც ხელს უშლის მას პიროვნებად ჩამოყალიბებაში. გენდერის კონსტრუქციულ კატეგორიაში სქესი კულტურულ მეტაფორად იქცევა, რომელიც სულისა და ბუნების ურთიერთობის ჰარმონიაა; სული მამაკაცია, ბუნება - ქალი; შეცნობა აღმოცენდება, როგორც ფლობის გარკვეული აგრესიული აქტი, რა დროსაც პასიური ბუნება განსხეულებას განიცდის; ადამიანი მის სიღრმეში აღწევს და იმორჩილებს. ქალის მდგომარეობის განმსაზღვრელი გარემოა, რომელიც მას კაცზე დამოკიდებულს ხდის. ბუნებრივია, ეს არ არის მისი არჩევანი. ქალი მსახურის როლშია და იგი ისე იქცევა, როგორც კაცი აღიქვამს [Beauvoir, 1949:18].

სიმონ დე ბოვუარი თავის წიგნში შეეცადა იმის დამტკიცებას, რომ ქალი, ისევე როგორც მამაკაცი, ადამიანია/პიროვნებაა [ბოვუარი, 2024:21]. მან მოახერხა ქალების შესახებ ყველა სახის მითის დამსხვრევა და იმის თქმა, რომ *ქალი - საიდუმლოებაა.* იგი მეტერლინკის მოსაზრებას იზიარებს: „იდუმალია, როგორც ყველა“ [ბოვუარი, 2024:442]. მისი აზრით, *„...ქალი არის იდუმალება - ეს სიტყვები იმას კი არ ნიშნავს, რომ იგი ხმას არ იღებს, არამედ იმას, რომ მისი მეტყველება გაუგებარია; ქალი აქ არის, მაგრამ მას ფარდა ფარავს; ის ამგვარ ბუნდოვან გამოვლინებათა მიღმა არსებობს. ვინ არის ქალი? ანგელოზი? დემონი? თვით ზეშთაგონება? თვალთმაქცობა? არის ასეთი ვარაუდი... ქალის არსს ფუნდამენტური ორაზროვნება*

*ახასიათებს; საკუთარი თავისთვისაც კი, თავის გულშიც, ქალი ამ არსს თვითონ ვერ განსაზღვრავს - იგი სფინქსია“*[ბოვუარი, 2024:443].

ზემოაღნიშნულიდან გამომდინარე შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ სიმონ დე ბოვუარი პირველი ფემისტი გახლდათ, რომელმაც მოახერხა ქალი წარმოედგინა, როგორც *სხვა/განსხვავებული* და ამასთან დაკავშირებით სისტემური ანალიზი მოეცა. თავისი კვლევებით მან საფუძველი ჩაუყარა *ქალურობის ფილოსოფიურ კონცეფციას,* რაც მოიაზრებდა მამაკაცების გვერდით ქალური შესაძლებლობების აღიარებას. ბოვუარი შეეცადა მოჯადოებული წრის გარღვევას; მოუწოდებდა ქალებს მათი შეზღუდული, იმანენტური არსებობის გადასალახავად, პიროვნებებად/ სუბიექტებად ჩამოყალიბებისკენ. მისი კონცეფციის თანახმად, მამაკაცების მსგავსად, ქალებმაც ამქვეყნად არსებობა დაუსრულებელ ბრძოლად უნდა აღიქვან და საკუთარი თავი უნდა შექმნან *(საკუთარ პროექტებად უნდა იქცნენ).* ამ უკანასკნელი ფორმულირებით სიმონ დე ბოვუარმა, პოსტსტრუქტურალისტი თეორეტიკოსებისგან განსხვავებით (ჰელენ სიქსუ, ლუსი ირიგარეი, იულია კრისტევა), სუბიექტის ახალი ცნება წამოსწია. აქვე შევნიშნავთ, რომ სიმონ დე ბოვუარამდე **ვირჯინია ვულფმა** დაიწყო პატრიარქალურ სამყაროში ქალურობის როლის განსაზღვრა. მან კომპლექსური პრობლემები ხილული გახადა და შეეცადა, საკუთარი თავი ქალურ ტრადიციაში მოექცია და შემდეგ დაეწყო მისი რეკონსტრუქცია. აღნიშნულ საკითხს დაწვრილებით ქვემოთ განვიხილავთ.

გენდერული ლიტერატურის ტრადიციების კვლევისას მნიშვნელოვნია იმის აღნიშვნა, თუ რა როლს აკისრებდა საზოგადოებრივი ტრადიცია ქალს, როგორც არსებული საზოგადოების წევრს. ცნობილია, რომ ძველ ბერძნულ ფილოსოფიაში წყვილები დიქოტომიური[8] პრინციპით ჯგუფდებოდა; მაგ., ფორმა - უფორმობა, მარჯვენა - მარცხენა, კეთილი - ბოროტი, კაცი - ქალი. პრინციპი თვალნათელია; კონტრასტული ფორმებიდან პირველი აღმატებულია მეორეზე. აქედან გამომდინარე, *ქალური* არაორაზროვნად უფორმობასთან, უწესრიგობასთან, ქაოტურობასთან არის დაკავშირებული, ხოლო მამაკაცური - გაიგივებულია განსაზღვრულ ფორმებთან.

[8] დიქოტომია - გამოიყენება მაშინ, როცა სინამდვილე დანახულია ორი ნაწილისგან შემდგარად, მაგალითად, ქალი და მამაკაცი, დღე და ღამე და ა.შ. (თევდორაძე ნინო, ,,ენათმეცნიერების შესავალი“, თბ,2016)

აღნიშნული თვალსაზრისით, პლატონი პირველ ფემინისტად შეიძლება ჩავთვალოთ, რადგან თავის *სახელმწიფოში* (სადაც იდეალური სახელმწიფოს მოდელს განიხილავს) აღნიშნავს, რომ ქვეყნის მართვაში არ არსებობს ქალისა და კაცისთვის განკუთვნილი საქმე; ბუნებამ ერთსაც და მეორესაც ერთი და იგივე უნარი მიანიჭა - რომ მონაწილეობა მიიღონ ერთსა და იმავე საქმეში, ოღონდ ქალი მამაკაცზე სუსტიაო. ზემოაღნიშნულ მოსაზრებათა გამოთქმის გამო, პლატონმა ეგალიტარისტის[9] იარლიყიც მიაკრეს [პლატონი, 2003:126].

ანტიკურ სინამდვილეში სამყაროს, არსებული სინამდვილის დიქოტომიურად წარმოდგენის ტრადიცია არისტოტელემ გააგრძელა. ნაშრომში *ცხოველების შესახებ* მან გამოთქვა მოსაზრება, რომ ნამდვილი მშობლები მამაკაცები არიან, რადგან ისინი აძლევენ ძალას სიცოცხლეს, ხოლო ქალი - პასიური ჭურჭლის როლს ასრულებს. არისტოტელეს აზრით, ქალები უმდაბლესი არსებები არიან; მათ არ გააჩნიათ *სული*, რომელიც გაიგივებულია რაციონალურობასთან. არისტოტელეს აზრით, სქესის დიფერენციაცია არაბიოლოგიურ ხასიათს ატარებს, რადგან იგი არ არის აუცილებელი კაცობრიობის წარმოშობისთვის. სქესის დიფერენციაცია ონტოლოგიური პრინციპია, *როცა უმაღლესი პრინციპი გამოყოფილია უმდაბლესისგან. ეს ძალიან კარგია. და თუ ეს შესაძლებელია, მამაკაცურიც გამოყოფილია ქალურისგან* [არისტოტელე, 1964:139].

ადრეულ შუასაუკუნეებში, ინსტიტუციონალური თვალსაზრისით, ქრისტიანობა თანასწორუფლებიანობის დამცველად გვევლინება (მაგ., მაცხოვარი ხშირად ღიად ადასტურებს ქალთა ღირსებას; ქალები მნიშვნელოვან როლს ასრულებენ ქრისტიანობის გავრცელებასა და საეკლესიო ინსტიტუტების შექმნაში). ამის მიუხედავად, რომში, ქრისტიანობის სახელმწიფო რელიგიად გამოცხადების შემდეგ, ქალებს საბოლოოდ დაეხშოთ გზა საეკლესიო იერარქიასა და თემის ხელმძღვანელობაში; თანასწორუფლებიანობას პატრიარქალური სტრუქტურები ჩაენაცვლა; საღვთისმეტყველო მოძღვრება მიზანმიმართულად ავითარებდა ისეთ ურთიერთობებს, სადაც მამაკაცი ხელმძღვანელად გვევლინებოდა, ხოლო ქალი - დაქვემდებარებულად, მორჩილად. ფაქტობრივად, პატრიარქალური ტონი საუკუნეების განმავლობაში დომინირებდა საზოგადოებაში და მხოლოდ მე-16

[9] ეგალიტალისტი - ადამიანი, რომელსაც სჯერა, რომ ყველა თანასწორია.

საუკუნეში მოხდა რადიკალური ცვლილებები, რაც გამოწვეული იყო ფეოდალიზმის ნიადაგზე ბურჟუაზიული ურთიერთობების ჩასახვით. მართალია, სოციალური ვითარების შეცვლამ სათავე დაუდო ფემისტური აზრების გაჟღერებას, თუმცა ქრისტიანობა კვლავაც *მამაკაცთა რელიგიად* რჩებოდა, რომელიც ქალთა დისკრიმინაციას უჭერდა მხარს, რასაც შემდეგი წარმოდგენები ემსახურებოდა:

- ✓ უპირველეს ყოვლისა, ძველ აღთქმაში ღმერთს სქესი არა აქვს; კაცობრიობის ისტორიის განმავლობაში ეკლესიას მამაკაცები მართავდნენ, რომლებიც წმინდა წერილს თავადვე განმარტავდნენ. ამავე დროს, წმინდა სამება მამრობითი სქესის ჰიპოსტასისგან შედგება: მამა ღმერთი, ძე ღმერთი და სული წმინდა, რამაც განაპირობა საზოგადოებრივ ცნობიერებაში ღმერთის მამრობითი სქესის რწმენა;
- ✓ მეორე წარმოდგენად შეიძლება განვიხილოთ ბიბლიური ამბავი ადამის ნეკნიდან ევას შექმნის შესახებ, რაც იმთავითვე ქალის დამორჩილებული მდგომარეობის განჩინებას წარმოადგენს;
- ✓ ბიბლიაში ქალის სახე განფენილია ევასა და წმინდა მარიამში; პირველში ბოროტება იგულისხმება, ხოლო მეორეში - უმანკოება. ფემინისტები ფიქრობენ, რომ ქრისტიანული თეოლოგია ხელს უწყობს მამაკაცური იდეების გამომხატველი სიმბოლიკების დამკვიდრებას. ქალის დასახასიათებლად ხშირად გვესმის სიტყვები: პატიოსანი, ქალწული, დედა, მაგრამ არავინ საუბრობს კაცზე, როგორც უმწიკვლო ქმარსა და მამაზე;
- ✓ პავლე მოციქული კორინთელებისადმი მიმართვაში საუბრობს, რომ ქალს ეკრძალება თავსაბურავის გარეშე ლოცვა, რადგან ცოლი - ქმრის დიდებაა. ქმარი კი არ არის შექმნილი ცოლისგან, არამედ პირიქით [კორინთ.11:7 – 11:8]. პირველ ეპისტოლეში ტიმოთესადმი კი, ნათქვამია, რომ *ქალი მდუმარედ უნდა სწავლობდეს ყოველგვარი მორჩილების ქვეშ; ხოლო ქალს ნებას არ ვაძლევ იბატონოს ქმარზე, არამედ დუმდეს უნდა, რადგან ადამია შექმნილი, შემდეგ კი ევა* [ტიმოთ.2:11 – 2:12].

სწორედ ზემოაღნიშნულიდან გამომდინარე, წარსულში ქალების ხმა იშვიათად ისმოდა. იბადება რელევანტური კითხვა, თუ საიდან იღებს სათავეს ქალთა ლიტერატურა; ვინ იყვნენ პირველი ქალები, რომლებმაც მწერლობაში მოსინჯეს

შესაძლებლობები და საჯაროდ დააფიქსირეს თავიანთი ნაფიქრ-ნააზრევი. ცხადია, სადისერტაციო ნაშრომის ფორმატიდან გამომდინარე, შეუძლებელია ყველა ქალი-ავტორის ნაწარმოებზე/ნაწარმოებებზე მსჯელობა (თუნდაც, სქემატურად); ჩვენ მხოლოდ რამდენიმე ათეულ დასავლელ ავტორს მოვნიშნავთ[10], რომელთაც მნიშვნელოვანი როლი შეასრულეს ქალთა ლიტერატურის განვითარების ისტორიაში; რომელთა შემოქმედება გადმოგვცემს ეპოქის პულსს, რომელშიც ისინი მოღვაწეობდნენ და მათ მიერ წამოჭრილი თემები და პრობლემები (მარადიული თუ ეპოქალური) რემინისცენციულად ეხმიანება თანამედროვე ქალი-ავტორების ნაფიქრ-ნააზრევსაც.

როგორც ცნობილია, მსოფლიო ისტორიაში ლიტერატურული ტრადიციები შუმერებისგან იღებს სათავეს. ბაბილონელები და ასურელები შუმერული ცივილიზაციის მემკვიდრეები არიან, რომლის ფესვები, უფრო ადრე თუ არა, ძვ.წ. IV ათასწლეულში მაინც უნდა ვეძებოთ [გამყრელიძე, 2012:7]. ზემოაღნიშნულის გათვალისწინებით, ალბათ, გასაკვირიც არ უნდა იყოს, რომ კაცობრიობის პირველი სიტყვაკაზმული მწერლობის ნიმუშის შემქმნელი ქალი - **ენხედუანა** - გახლავთ. იგი სარგონ აქადელის ასული და სამხრეთ შუამდინარული ცივილიზაციის ცენტრის, ურის, ქურუმი იყო. ისტორიამ შემოგვინახა მისი საგალობლები: სამი პოემა ქალღმერთ ინანასადმი, სამი პოემა ნანნასადმი[11] და ტაძრის ორმოცდაორი ჰიმნი. ენხედუანას პოეზია ზეპირად იცოდნენ; იგი თაობიდან თაობას გადაეცემოდა ათასწლეულების განმავლობაში; შემორჩენილია არაერთი შუმერული ფირფიტა, რომელიც ენხედუანას პოეზიის ნიმუშს გვინახავს. მნიშვნელოვანია, რომ პოეტი ქალი თავის საგალობლებში საკუთარ სახელსაც ახსენიებს. მოსაზრების მტკიცებულებად ისიც საკმარისია, რომ 1922 წელს, ქალაქ ურში, ბრიტანეთის მუზეუმისა და პენსილვანიის უნივერსიტეტის არქეოლოგიურმა ექსპედიციამ გათხრები დაიწყო ინგლისელი *ლეონარდ ვულის* ხელმძღვანელობით. მან აღმოაჩინა ალებასტრის დისკო, რომელზეც ქურუმები იყვნენ გამოსახულნი და ღვინით

[10] ცხადია, ჩვენ ოდნავადაც არ ვაკნინებთ აღმოსავლური ლიტერატურის წარმომადგენელ ქალ-ავტორთა ნაწარმოებების მნიშვნელობას; მით უფრო, თანამედროვე ქალი-ავტორებისა, მაგრამ როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ჩვენი ინტერესის საგანს შეადგენს არა ცალკეული სახელები და ნაწარმოებები, არამედ ზოგადი სპექტრის წარმოჩენა და ამ სპექტრში თანამედროვე ქართველი ქალი-ავტორების შემოქმედების წარმოჩენა ტიპოლოგიურ სპექტში.

[11] ინანა - სიყვარულისა და სილამაზის ქალღმერთი; ნანნა - მთვარე

მსხვერპლშეწირვის რიტუალს ატარებდნენ. სწორედ ამ დისკოს დამტვრეული ნაწილების შეერთების შედეგად აღმოჩნდა წარწერა, სადაც ნახსენები იყო ენხედუანა. ამავე ექსპედიციამ აღმოაჩინა პირველი პოეტი ქალის პორტრეტი. აქვე შევნიშნავთ, რომ ენხედუანას ასირიოლოგები შუმერ შექსპირს უწოდებენ, რადგან მის ლექსებს ზეპირად სწავლობდნენ ათასწლეულის მანძილზე [გამყრელიძე, 2012:33]. ენხედუანას შემოქმედება ქალის ცხოვრების ინტიმურ საკითხებსაც ეხებოდა; იგი ქალური ბუნების გამოძახილით არის აღსავსე და შეიძლება ითქვას, რომ მისი ტექსტები, ფაქტობრივად, ფემინისტური ხასიათის იდეების წარმოჩინებას წარმოადგენს.

ქრონოლოგიურად რომ გავყვეთ მოცემულობას, უძველეს ქალ-ავტორთა შორის, რომელთაც ღრმა კვალი დატოვეს მსოფლიო კულტურაზე, უთუოდ უნდა მოვიხსენიოთ ლესბოსელი ლირიკოსი პოეტი **საფო,** რომელიც ძვ. წ. VII-VI საუკუნეებში მოღვაწეობდა. მას პლატონი *მეათე მუზად* აღიარებდა, ხოლო სტრაბონი შენიშნავდა, რომ *მას არ ეგულებოდა სხვა პოეტი-ქალი, რომელიც მცირეოდენ მაინც თუ გაუტოლდებოდა საფოს პოეტური მშვენიერებით* [გორდეზიანი... 2007:75]. საფოს პოეზიაში ქალური იდეალებია ასახული. განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს *გედნიერების განცდის* საფოსეული ხატი; მისი აზრი, რომ ცხოვრებისეული ბედნიერება სიმდიდრისა და ღირსების შერწყმით მიიღწევა. პოეტ ქალთან გვხვდება პირველად სრულყოფილების გამოხატვა ტერმინით კალოკაგათია;[12] ფაქტობრივად, საფომ ახალი სიტყვა თქვა ბერძნულ პოეზიაში მშვენიერების შესახებ თავისი მოსაზრების დაფიქსირებით: *მშვენიერება არის არა ობიექტური რეალობა, არამედ სუბიექტური ცნება.* აქვე შევნიშნავთ, რომ საფოს შემოქმედების ძირითადი კონცეპტები - პოეტური სამყარო, რომელშიც საფო ტრიალებდა - გრძნობადია. მასში ასახულია ადამიანური განცდები და ემოციები, ბუნების სიმშვენიერე, ანუ ის, რაც მარადიულია და გარდაუვალია. საფოს შემოქმედებაში შეინიშნება როგორც დადებითი, ასევე ნეიტრალური და უარყოფითი აქცენტები, თუმცა დადებითობა - უპირატესია. პოეტი ქალი ხშირად მიმართავს

[12] კალოკაგათია - ანტიკური ეპოქის ადამიანის, მისი დამოკიდებულების პრობლემა რელიგიის, სახელმწიფოსა და თანამოქალაქეების მიმართ. ანტიკური ხელოვნება მიზნად ისახავდა სრულყოფილი ადამიანის იდეალური სახის შექმნას, რომელშიც შეხამებული იქნებოდა ზნეობრივი სისპეტაკე, უკომპრომისობა, სილამაზე, ხასიათის სიმტკიცე.... ზემოაღნიშნულ კომპონენტთა ერთობლიობა ქმნის კალოკაგათიას - ანტიკურობის უმაღლეს იდეალს.

მითოლოგიურ სიუჟეტებს, რომლებშიც წარმოჩენილია მშვენიერებისა და სიყვარულის სამყარო. ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ საფომ არაჩვეულებრივად იგრძნო და გადმოსცა თავისი ეპოქის სული და, ამავე დროს, შეძლო ყოველდღიურობაში დაენახა *ამაღლებული/არაორდინალური.* საფოს ყველა ლექსსა თუ ფრაგმენტში იგრძნობა ქალი, თუმცა იგი ახერხებს ამ ხედვის განზოგადებას მაღალი პოეზიის დონემდე. საფო შესანიშნავი მაგალითია იმისა, თუ როგორ მოახერხა ქალმა საკუთარი ხედვის, გრძნობების, ემოციების გამოხატვა პოეზიაში [გორდეზიანი...2007:85].

მეათე საუკუნის დასასრულსა და მეთერთმეტე საუკუნის დასაწყისში სეფექალმა **მურასაკი შიკიბუმ** (მურასაკის ნამდვილი სახელი უცნობია) დაწერა იაპონური ლიტერატურის მწვერვალად აღიარებული ნაწარმოები უფლისწულ გენჯის შესახებ, რომელშიც გადმოცემულია ბედისწერით განპირობებული სამიჯნურო თავგადასავალი. ნაწარმოებს ზოგიერთები მიიჩნევენ პირველ რომანად მსოფლიო ლიტერატურაში [აკუტაგავა, 1987:429]. აქვე შევნიშნავთ, რომ ყველაზე ადრეულ ევროპულ რომანს, მიგელ დე სერვანტესის „დონ კიხოტს“, შიკიბუს ტექსტმა ექვსი საუკუნით დაასწრო. აღნიშნული რომანის დედანს ჩვენამდე არ მოუღწევია; ამბავს მოულოდნელი დასასრული აქვს, რაც მკვლევრებს აფიქრებინებს, რომ ბოლო თავები დაკარგულია. მნიშვნელოვანია ისიც, რომ ორიგინალის ენა იმდენად განსხვავებულია თანამედროვე იაპონურისგან, რომ ავტორებმა ტექსტის გათანამედროვება დაიწყეს. პირველი ვერსია პოეტ ა<u>კიკო იესანოს</u> ეკუთვნის. სწორედ ეს იყო მიზეზი, რომ ნაწარმოების ევროპულ ენაზე თარგმანმა დაიგვიანა. მე-19 საუკუნის ბოლოს ინგლისურად ნათარგმნი ტექსტი იმდენად უხარისხო იყო, რომ იგი, ფაქტობრივად, წაუკითხავი დარჩა. მე-20 საუკუნის დასაწყისში ინგლისურად პირველი დამაკმაყოფილებელი თარგმანი გაკეთდა;[13] რუსული თარგმანი მხოლოდ 1993 წელს გამოიცა;[14] ხოლო ქართული - 2019 წელს („ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა“). მართალია, რომანის 54 თავიდან ქართულ თარგმანში მხოლოდ 15 თავია წარმოდგენილი, მაგრამ აღნიშნული თარგმანი მაინც მნიშვნელოვანი ნაბიჯია

[13] Emmerich, Michael (13.08.2013). The Tale of Genji: Translation, Canonization and World Literature. Columbia University Press.ISBN 9780231534420. Shikibu, Murasaki: Waley, Arthur (1960). The Tale of Genji. Modern Library.Vintage.

[14] Повесть о Гэндзи (Гэндзи-моногатари): в 2 ч. / Перевод с япон. Соколова-Делюсина Т. Л. – Москва: Восточная литература, 1993.

საქართველოში იაპონური ლიტერატურის გასაცნობად. მურასაკი შიკიბუ იაპონური ლიტერატურის თვალსაჩინო წარმომადგენელია; მისი ნაწარმოებები სავალდებულო სასწავლო ლიტერატურაშია შეტანილი. საინტერესო სიახლეა ისიც, რომ იაპონიაში წიგნის დაკარგული ნაწილიც იპოვეს, რაც მკვლევართა წინაშე ქალი-ავტორის შემოქმედების კვლევის ახალ შესაძლებლობებს იძლევა.

მე-12 საუკუნეში მოღვაწეობდა **ანა კომნენე,** იგივე ანა კომნენოსი, რომელიც ბიზანტიის იმპერიაში მნიშვნელოვან ფიგურას წარმოადგენდა; იგი იმპერატორ ალექსი I კომნენოსის ქალიშვილი გახლდათ. მისი ძმის, იოანეს დაბადებამდე, ანას ტახტის მემკვიდრედ მიიჩნევდნენ, თუმცა ალექსი კომნენოსის გარდაცვალების შემდეგ ტახტი იოანემ დაიკავა. ანა თავისი ქმრის, ნიკიფორე ვრიენიოსის (ან ნიკიფორე ბრიენის) დახმარებით შეეცადა ტახტიდან საკუთარი ძმის ჩამოგდებას, მაგრამ მეუღლემ ამ განზრახვის აღსრულებაზე უარი თქვა და შეთქმულება ჩაიშალა. ნიკიფორეს გარდაცვალების შემდეგ, პოლიტიკაში ხელმოცარული და იმედგაცრუებული ანა მონასტერში წავიდა და მამის ბიოგრაფია - „ალექსიადა“ - დაწერა. ეს არის ისტორიული ტექსტი, რომელიც ჯვაროსნული ომების ყველაზე ცნობილ წყაროდ ითვლება და მაღალმხატვრულობის გამო, ბიზანტიური ლიტერატურის მნიშვნელოვან, ღირებულ ტექსტს წარმოადგენს [გამრეკელი, 2022:12]. ანა კომნენეს ისტორიული ნაწარმოები შესავლისა და თხუთმეტი თავისგან შედგება. ჩვენთვის საინტერესოა, რომ ტექსტში ნახსენებია ნახევრად ქართველი უფლისწული, მიხეილ VII დუკასის და ბაგრატ IV-ის ქალიშვილის - მართას ძე, კონსტანტინე პორფიროგენეტი. ანა მასზე წერს: „უბადლო სილამაზისა იყო. ამდენი წლის შემდეგ ვიგონებ იმ ყმაწვილს, ცრემლებით ვივსები, მაგრამ ვიკავებ ცრემლებს და ხელსაყრელი შემთხვევისათვის შევინახავ, რათა ჩემი პირადი ჰანგების შერევით საისტორიო მოთხრობებში, თვით ისტორიაში არ შევიტანო არევ-დარევა... ის ჰგავს ციურ სილამაზეს და არა მიწიერს; ვინც მას დაინახავდა, უთუოდ იტყოდა, რომ ასე ხატავენ ეროსს“ [ყაუხჩიშვილი, 1966:60].

აღნიშნულ ინფორმაციას ვიგებთ მე-19 საუკუნის ბოლოსა და მე-20 საუკუნის დასაწყისში მოღვაწე ბერძენი პოეტის, კონსტანტინე კავაფისის შემოქმედებიდან, რომელმაც 1917 წელს დაწერა ლექსი „ანა კომნენე“. კავაფისის ხელნაწერებიდან ირკვევა, რომ იგი „ალექსიადას“ 1914 წელს უკვე იცნობდა და ამ ისტორიული ძეგლის

ერთ-ერთ ეპიზოდთან დაკავშირებით პოეტი იმასაც აღნიშნავდა, რომ იგი მშვენიერ თემას წარმოადგენდა ლექსისთვის. ზემოაღნიშნული თხზულების გარდა, კავაფისისთვის ცნობილია ფრანგი ისტორიკოსის - შარლ დილის, ბერძენი ისტორიკოსის - კონსტანტინოს პაპარიღოპულოსისა და სხვათა ნაწარმოებებიც, რომლებშიც ანა ძალაუფლებისთვის მებრძოლ, ამბიციურ ქალად არის წარმოდგენილი. აღსანიშნავია, რომ კონსტანტინე კავაფისი ზემოაღნიშნულ წყაროებს მიყვება და სამსტროფიან ლექსში ანა კომნენოსს *ძალაუფლებისმოყვარე* და *ამპარტავან* ქალად გვიხატავს, მაშინ როდესაც „ალექსიადაში“ დედოფალი გულჩვილ, სათნო ადამიანადაა წარმოჩენილი [გამრეკელი, 2022:14].

**კრისტინა დე პიზანი** (Christine de Pizan, 1364-1430წ.წ.) - მე-15 საუკუნეში მოღვაწე იტალიური წარმოშობის ფრანგი მწერალი ქალი ცნობილია, როგორც ერთ-ერთი ყველაზე ადრეული ფემინისტი ავტორი. მის ლიტერატურულ მემკვიდრეობას სხვადასხვა თემაზე შექმნილი ოცდაათამდე ნაშრომი და ორასზე მეტი ხელნაწერი შეადგენს. კრისტინა დე პიზანის ცხოვრებისა და შემოქმედების მკვლევარს, ოქსფორდის უნივერსიტეტის პროფესორს, შარლოტა კუპერ-დევისს აქვს ვრცელი გამოკვლევა, რომელშიც მკითხველს აცნობს იმ გარემო პირობებს, რომელშიც ჩამოყალიბდა პიზანის მსოფლმხედველობა. მკვლევარი მსჯელობს ქალი-ავტორის მთავარ ტექსტებზე - „ქალთა ქალაქის შესახებ“ და „ქალთა ქალაქის საგანძური“, რომლებშიც ავტორი გადმოგვცემს ქალების მიერ აგებული და ქალებითვე დასახლებული ალეგორიულ-მეტაფორული ქალაქის შესახებ. ცხადია, ამ ქალაქში მცხოვრები ქალების რიტორიკა მიემართება მათი შევიწროების კრიტიკას, მამაკაც მწერალთა მხრიდან ვულგარული, მიზოგენიური დამოკიდებულების კრიტიკას [Cooper-Davis, 2023:ელრესურსი]. ქრისტინე დე პიზანი მოუწოდებს ქალებს, განავითარონ თავიანთი უნარები იმისათვის, რომ ცხოვრება გაიუმჯობესონ. ჩვენთვის, ქართველებისთვის ზემოთ დასახელებული წიგნებიდან საყურადღებოა „ქალთა ქალაქის შესახებ“ (Le Livre de la Cité des Dames -1404-1405წ.წ.), რომელიც დაიწერა ჟან დე მიონის რომანის საპასუხოდ. მასში გადმოცემულია ცნობილი ქალების ისტორიები, მათ შორის <u>კოლხი მედეასი,</u> რომელიც დახასიათებულია როგორც განათლებული, მეცნიერული ცოდნითა და მდიდარი სულიერი სამყაროთი გამორჩეული ქალბატონი. კრისტინა დე პიზანის წიგნის გმირი ქალები მსჯელობენ

საზოგადოებაში ქალის როლზე; შესაბამისად, მედეაც ახმოვანებს ავტორის თვალსაზრისს, რომ ქალები არაფრით ჩამოუვარდებიან მამაკაცებს. აღსანიშნავია, რომ აკადემიკოს რისმაგ გორდეზიანის აზრით, კრისტინ დე პიზანის მედეა სრულ შესაბამისობაშია მომდევნო ეპოქების ერთ-ერთ მნიშვნელოვან მახასიათებელთან - მედეა, როგორც პროტესტის ხატი პატრიარქალურ საზოგადოებაში არსებული უთანასწორობის წინააღმდეგ [Gordeziani, 2018:170-181].

ქალთა ლიტერატურის ისტორიაში ახალ ეტაპად მოიაზრება ინგლისელი **ჯეინ ოსტინის** შემოქმედება (1775-1817.). ორი საუკუნის მიჯნაზე მოღვაწე მწერალი ქალის რომანები - „გრძნობა და გონება“ (1811წ.), „სიამაყე და მცდარი აზრი“ (1813წ.), „მენსფილდ-პარკი“ (1814წ.), „ემა“ (1816წ.), „ნორთენგერის სააბატო“ (1817წ.) და სხვ. - დღემდე ინარჩუნებენ პოპულარობას და არაერთი მათგანის ეკრანიზება რამდენჯერმე განხორციელდა. ბრიტანულ ლიტერატურაში ჯეინ ოსტინი რეალიზმის წინამორბედად არის მიჩნეული და მისი რომანები დღემდე ინარჩუნებენ აქტუალობას. მწერლის პერსონაჟთა გალერეა საკმაოდ მრავალფეროვანია; მკითხველს დღესაც იზიდავს ელიზაბეთ ბენეტის პრინციპულობა, ქეთრინ მორლენდის წარმოსახვის უსაზღვრო ნიჭი, ჰენრი ტილნის გონებამახვილური სარკაზმი და სხვ. ჯეინ ოსტინი იმ პერიოდში ცხოვრობდა და მოღვაწეობდა, როდესაც ინგლისური საზოგადოება ქალისაგან მხოლოდ ცოლობასა და დედობას მოითხოვდა. საპირისპიროდ ზემოთქმულისა, მწერალმა ქალმა, სიუჟეტური თვალსაზრისით, თავისი რომანები ე.წ. „კონკიას მოდელზე“ ააგო და სიყვარულის ისტორიები გადმოგვცა, რომლებიც, ამავდროულად, მისი თანადროული ინგლისური საზოგადოების ცხოვრებას ზედმიწევნით ასახავდნენ. ოსტინის რომანებში არაფერია ყალბი, ხელოვნური და გადაჭარბებული; პირიქით, აშკარად იგრძნობა ბუნებრიობა და საინტერესოდ იკითხება. კანადელი პოეტის, მწერლისა და ესეისტის, **მარგარეტ ეტვუდის** აზრით, ოსტინის პერსონაჟები გაცილებით მეტს სთავაზობენ მკითხველს, ვიდრე რომანტიზებულ სასიყვარულო ისტორიებს. აქვე შევნიშნავთ, რომ ჯეინ ოსტინის მოღვაწეობის პერიოდში წერდნენ **სიუზენ ფერიე**, რომელსაც სამი რომანი ეკუთვნის („ქორწინება“(1818წ.), „მემკვიდრეობა“ (1824წ.), „ბედი“ (1831წ.) და **მერი ეჯუორთი,** რომელიც ავტორია ტექსტებისა „ციხე რანკრენტი“ (1800წ.), „ბელინდა“ (1801წ.), „მფარველობა“ (1814წ.). თავიანთ ნაწარმოებებში ისინი გამუდმებით ქალთა

უფლებებზე ამახვილებდნენ ყურადღებას, ხოლო ჯეინ ოსტინი - ქალების მოვალეობებს უღრმავდებოდა. [Catherine Reef, 2010: ელრესურსი]

რომანტიზმის ეპოქის მოღვაწეა **მერი შელი** (1797-1851წ.წ.) - ცნობილი გოთიკური რომანის, „ფრანკენშტაინის“ (1818წ.) ავტორი (პირველ გამოცემაში წიგნის სრული სათაური იყო „ფრანკენშტაინი ანუ თანამედროვე პრომეთე“ – „Frankenstein; or, The Modern Prometheus“). აღსანიშნავია, რომ მერი შელი ინგლისელი მწერლისა და ესეისტის, მერი უოლსტონკრაფტის შვილია, რომელმაც მისი შემოქმედებით საზოგადოებრივი ყურადღების ცენტრში მოაქცია ქალთა უფლებებისა და სქესთა თანასწორობის პრობლემები. იგი აღნიშნავდა, რომ მწერლის მოვალეობას მკითხველისთვის მხოლოდ სიამოვნების მინიჭება კი არ წარმოადგენს, არამედ *უნდა გააგებინო ქალური გუნების რეალური მხარე.* უოლსტონკრაფტის ნაშრომებიდან განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია „ქალთა უფლებების დაცვა“. რაც შეეხება მერი შელის „ფრანკენშტაინს“, ავტორმა იგი პირველად ანონიმურად გამოაქვეყნა ოცი წლის ასაკში (1818წ.), ხოლო 1821 წელს, პარიზის გამოცემაში სრულად მიუთითა თავისი სახელი. ნაწარმოებში რომანტიზმისთვის დამახასიათებელი ყველა ნიშანდობლივი კონცეპტი გვხვდება: დიდებისაკენ სწრაფვა, ადამიანის დაცემა, მარტოობა, „მეს“ ფილოსოფიური განჭვრეტა და ა.შ.[15] ცხადია, მერი შელიზე გავლენა იქონია ვილა *დიოდატში* გამართულმა ინტელექტუალურმა საუბრებმა, რომელშიც მის მომავალ მეუღლესთან - პერსი ბიში შელისთან და მის მეგობართან - ჯორჯ გორდონ ბაირონთან ერთად თავადაც იყო ჩართული. სიკვდილ-სიცოცხლის მარადიულმა პრობლემამ და მასთან მიმართებით გამოთქმულმა ერასმუს დარვინისა და ლუიჯი გალვანის იდეებმა, ასევე, შოტლანდიელი ექიმის - ჯეიმზ ლინდის

[15] საინტერესოა რომანის შექმნის ისტორია: მერი შელიმ 18 წლის ასაკში, 1816 წლის ზაფხულში დაიწყო მასზე მუშაობა, როდესაც მომავალ მეუღლესთან, ცნობილ ინგლისელ რომანტიკოს პოეტთან - პერსი ბიში შელისთან ერთად მოგზაურობდა გერმანიასა და შვეიცარიაში. იმ პერიოდში ვულკან ტამბორას ამოფრქვევას მკვეთრი კლიმატური ცვლილებები მოყვა (შემდგომში მას უწოდეს *წელი ზაფხულის გარეშე*) და ფაქტობრივად ჟენავაში, ვილა *დიოდატში* მყოფ ახალგაზრდა ინგლისელ ინტელექტუალებს (მათ შორის, ჯორჯ გორდონ ბაირონს), უამინდობის გამო, გარეთ გასვლის შესაძლებლობა არ ჰქონდათ და მთელ დღეებს ბუხართან საუბრებში ატარებდნენ. გერმანულ საშინელებათა ზღაპრების კრებულის - *ფანტასმაგორიანას* (1812წ.) - შთაბეჭდილების ქვეშ მყოფ ახალგაზრდებს სწორედ ბაირონმა შესთავაზა შეჯიბრი, თუ ვინ დაწერდა დათქმულ მოკლე ვადებში ყველაზე საშიშ ისტორიას. თავად ბაირონმა დაწერა მოთხრობა, რომელიც ჯონ პოლიდორის *ვამპირს* (1819წ.) დაედო საფუძვლად, ხოლო მერი შელიმ დაწერა ტრაგიკული ისტორია ახალგაზრდა მეცნიერ ვიქტორ ფრანკენშტაინსა და მის მიერ შექმნილ ურჩხულზე. წიგნი, რომელმაც სათავე დაუდო საშინელებათა ჟანრს, ქართულ ენაზე მხოლოდ 2018 წელს გამოიცა.

ექსპერიმენტებმა, გარკვეულწილად, ასახვა პოვა რომანში. ავტორი დაინტერესდა ადამიანის უსაზღვრო შესაძლებლობების იდეებით და რომანის ძირითადი სიუჟეტური ხაზი *შემქმნელისა* და *ქმნილების* დაპირისპირებაზე ააგო. აღსანიშნავია, რომ მერი შელის „ფრანკენშტაინისგან“ იღებს სათავეს დღესდღეობით ესოდენ პოპულარული *საშინელებათა ჟანრი.*

ვიქტორიანული ეპოქის ქალთა მწერლობის განვითარებაში უდავოა **შარლოტა, ემილი** და **ენ ბრონტეების** წვლილი, რომლებიც სამწუხაროდ, ახალგაზრდა ასაკში გარდაიცვალნენ ტუბერკულოზისგან. დები ბრონტეების ლიტერატურული დებიუტი თითქმის ერთდროულად შედგა; 1847 წელს გამოიცა შარლოტა ბრონტეს „ჯეინ ეარი“, ემილი ბრონტეს „ქარიშხლიანი უღეტეხილი” და ენ ბრონტეს „აგნეს გრეი“. ყველაზე წარმატებული უფროსი დის - შარლოტას - დებიუტი გამოდგა, რომელმაც, თავის მხრივ, გააღვივა ინგლისური საზოგადოების ინტერესი მისი დების რომანების მიმართაც. **შარლოტა ბრონტეს** (1816-1855წ.წ.) თითქმის 180 წლის წინ შექმნილი ნაწარმოებები დღესაც ინტერესით იკითხება და პოპულარობით სარგებლობს.[16] მწერალმა დამაჯერებლად გადმოგვცა საკუთარი მოსაზრებები ისეთ ზოგადსაკაცობრიო და მარადიულ თემებზე, როგორიცაა სიყვარული, მეგობრობა, თანაგრძნობა, საზოგადოების როლი ადამიანის ცხოვრებაში. მწერლის თანადროული ეპოქის სოციალურ პრობლემებზე ყურადღების გამახვილებით მისმა ოთხივე რომანმა რომანტიკულთან ერთად, რეალისტური ხასიათი შეიძინა. „ჯეინ ეარში“ ავტორმა ღიად გააკრიტიკა ვიქტორიანულ ეპოქაში დამკვიდრებული გენდერული და სოციალური საკითხები; როდესაც ჩვეულებრივ მოვლენად აღიქმებოდა ქალებისა და მამაკაცების მდგომარეობის, სტატუსისა და უფლებების არათანაბარი აღქმა; ქალებს არ ჰქონდათ არც ხმის უფლება, არც საზოგადოებრივი აქტივობის გამოხატვის საშუალება და სამოქმედო არეალი; ქალების ცხოვრება მხოლოდ ოჯახს უკავშირდებოდა. ზემოაღნიშნული დამოკიდებულების პირადი გამოცდილება თავად მწერალ ქალს ჰქონდა; ცნობილია, როდესაც მან თავისი ლირიკული ლექსები გაუგზავნა *რობერტ საუთის* (1774-1843 წ.წ.), ამ უკანასკნელმა შემოუთვალა, რომ *ლიტერატურა არ არის ქალის საქმე, რადგანაც იგი ხელს უშლის*

[16] ქართველი მკითხველისთვის მწერლის ოთხი რომანიდან ორია ცნობილი: სავიზიტო „ჯეინ ეარი“ (ითარგმნა 1964 წელს) და „მასწავლებელი“ (ითარგმნა 2020 წელს).

*ქალს ოჯახური მოვალეობების შესრულებასა და ბავშვის აღზრდაში.* შესაძლოა, ამ ფაქტმა (და იმანაც, რომ მის მიერ გაგზავნილი პირველი რომანი, „მასწავლებელი“, ყველა გამომცემლობამ უკან დაუბრუნა) იქონია გავლენა მწერალი ქალის გადაწყვეტილებაზე, თავისი მომდევნო რომანი - „ჯეინ ეარი“ - გამოექვეყნებინა მამაკაცის ფსევდონიმით - *კერერ ბელი.*

ცხადია, საზოგადოებაში, რომელშიც დამკვიდრებული აზრის თანახმად, ქალებს მხოლოდ ბავშვები უნდა გაეჩინათ, წინდები დაეკემსათ, პუდინგები ეკეთებინათ და, საუკეთესო შემთხვევაში, ფორტეპიანოზე დაეკრათ, აშკარა გამოწვევად აღიქმებოდა ჯეინ ეარის დამოკიდებულება დამკვიდრებულ სტერეოტიპებთან მიმართებით. შარლოტა ბრონტემ ჯეინის პერსონაჟს ათქმევინა იმ დროისათვის მიუღებელი მოსაზრებები, რომ *ქალები, რატომღაც, მშვიდად ეგუებიან უმოქმედო მდგომარეობას; არადა, მათაც ხომ იგივე განცდები ეუფლებათ, რაც მამაკაცებს; მათაც ხომ უნდათ თავიანთი შესაძლებლობების რეალიზება, როგორც მათ ძმებს, მამებს, ქმრებს; რატომ უნდა დაიტანჯონ ქალები ზედმეტი შეზღუდვებით* (ბრონტეს რომანში სწორედ *წითელი ოთახი* წარმოადგენს შეზღუდვების ალეგორიას). ამგვარად, რომანის წარმატება განსაზღვრა ჯეინის მებრძოლმა, მეამბოხე სულმა; მისმა მისწრაფებამ, თავად ემართა საკუთარი ბედი; მიეღო საფუძვლიანი განათლება და დარჩენილიყო დამოუკიდებელ, თავისუფალ პიროვნებად.

რაც შეეხება მწერლის რომანს, „მასწავლებელი“ (1857წ.), რომელიც „ჯეინ ეარამდე“ დაიწერა, იგი ავტორის გარდაცვალების შემდეგ გამოიცა და კრიტიკა მას ცუდად არ შეხვედრია. რომანში ახალგაზრდა ავტორის სულიერი მდგომარეობა, შეხედულებები და, გარკვეულწილად, ცხოვრებისეული გამოცდილება აღიბეჭდა. ნაწარმოების მთავარ პერსონაჟზე სიმპათიური ნამდვილად არ ითქმის; მწერალი ამით ხაზს უსვამს, რომ ცხოვრებაში ადამიანი მხოლოდ გარეგნობით კი არ უნდა შეაფასო, არამედ, უწინარეს ყოვლისა, სულიერებას მიაქციო სათანადო ყურადღება. რომანი პირველ პირშია დაწერილი; ნარატორი/მთავარი პერსონაჟი ახალგაზრდა ინგლისელი უილიამ ქრიმსვორთია, რომელიც ოცი-ოცდაერთი წლის ასაკში იძულებული ხდება, ფინანსური პრობლემების გამო, მისთვის უინტერესო საქმიანობით დაკავდეს და თანამშრომლებისგან უტაქტობა და დამცირება აიტანოს.

როდესაც მისი მოთმინების ფიალა ამოიწურება, უილიამი გაემგზავრება ბელგიაში და უცხო ენის მასწავლებლად დაიწყებს მუშაობას ჯერ ვაჟთა პანსიონში, შემდეგ კი - ქალთა სასწავლებელში. მთავარი პერსონაჟის პროფესიიდან გამომდინარე, გარკვეული წარმოდგენა გვექმნება იმ პერიოდის პანსიონებში არსებულ სიტუაციაზე, მართვის სისტემაზე, ბავშვების აღზრდით დაკავებულ პირებზე. გოგონათა სკოლის დირექტორის სახით ავტორი ისეთ ქალს წარმოაჩენს, რომელიც საკუთარ ცხოვრებას ანგარებაზე აგებს; მისი ანტიპოდია რომანის ერთ-ერთი პერსონაჟი ფრენსის ანრი, რომელიც დაუღალავი შრომით აღწევს წარმატებას.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, რომანში, გარკვეულწილად, შარლოტა ბრონტეს ცხოვრებისეული გამოცდილებაც აღიბეჭდა; ვგულისხმობთ იმას, რომ პანსიონის დამთავრების შემდეგ მან იორკში, მდიდარი ფაბრიკანტის ოჯახში, დაიწყო აღმზრდელად მუშაობა. ცხოვრების ამ პერიოდში მან არაერთი დამცირება გადაიტანა და საბოლოოდ მოახერხა, დაეტოვებინა იორკი და ბრიუსელში გადასულიყო, სადაც ერთ-ერთ პანსიონში ინგლისური ენის მასწავლებლად დაიწყო მუშაობა. როგორც ვხედავთ, უილიამ ქრიმსვორთის ცხოვრებისეული გზა რომანის ავტორისას ემთხვევა, რაც უფრო დამაჯერებელსა და ბუნებრივს ხდის მის მიერ გამოთქმულ მოსაზრებებს იმდროინდელ განათლების სისტემასა და მასწავლებლის როლთან დაკავშირებით [Catherine Reef, 2010: ელრესურსი].

**ემილი ბრონტემ** (1818-1848წ.წ.) - შარლოტას შუათანა დამ - ინგლისურენოვან სალიტერატურო სივრცეში საკულტო რომანით - „ქარიშხლიანი უღელტეხილი“ - დაიმკვიდრა თავი. ლიტერატურათმცოდნეებს დღემდე ვერ აუხსნიათ, თუ როგორ მოახერხა ახალგაზრდა ქალმა, რომელიც პრაქტიკულად, საკუთარ სახლს არასოდეს ტოვებდა, შეექმნა ევროპული ლიტერატურის ერთ-ერთი ყველაზე სასტიკი და უცნაური რომანი. აქსიომაა, რომ სიძულვილი დიდი სიყვარულიდან ჩნდება; რომანშიც ორი ოჯახის ისტორიაა გადმოცემული, რომელსაც არაერთი განსაცდელი დაატყდება თავს გაუზიარებელი სიყვარულის გამო (ცხადია, იმდროინდელი ლიტერატურული კანონის თანახმად, რომანის მთავარი გმირები სხვადასხვა სოციალურ ფენებს განეკუთვნებიან). ტექსტში აღწერილმა ვნებათა ძალამ, მთავარი გმირის - ჰიტკლიფის არაორდინალურმა, სასტიკმა, ბოლომდე გაუგებარმა ხასიათმა

ინტრიგა შესძინა ნაწარმოებს და იგი მე-19 საუკუნეშივე გადაიქცა რომანტიზმის ტრადიციის ერთ-ერთ ეტალონად.

აღსანიშნავია, რომ ემილი ბრონტე ვერ მოესწრო სიცოცხლეში აღიარებას; მისი ლექსები შეუმჩნეველი დარჩა მკითხველისთვის, ხოლო გარდაცვალებამდე ცოტა ხნით ადრე გამოცემული „ქარიშხლიანი უღელტეხილი“, რომელიც წინააღმდეგობრივი ინტერესის საგანი გახდა, საკუთარი დის რომანის წარმატებამ გადაფარა. მხოლოდ ემილის გარდაცვალების შემდგომ დაფასდა მისი ტალანტი და „ქარიშხლიანი უღელტეხილი“ ლიტერატურულ შედევრად აღიარეს. რაც შეეხება მის პოეზიას, იგი ინგლისური პოეზიის ანთოლოგიაშია შესული ბაირონის, შელის, კიტსის, ბლეიქისა და სხვ. გვერდით. ისიც აღსანიშნავია, რომ ცნობილი ფრანგი ფილოსოფოსი ჟორჟ ბატაი ემილი ბრონტეს „ქარიშხლიან უღელტეხილს“ განიხილავს იმ ავტორთა შემოქმედების ჭრილში (ბოდლერი, პრუსტი, კაფკა…), რომლებიც წარმოაჩენენ ლიტერატურისა და ბოროტების თანაფარდობის პრობლემას; 1957 წელს (რომანის პირველი გამოცემიდან 110 წლის შემდეგ) ბატაი წერდა, რომ *„ქარიშხლიანი უღელტეხილის“ კონცეფცია წარმოადგენს აშკარა გამოწვევას არსებული საზოგადოებრივი მორალის მიმართ, რომლის საფუძველს ზეეთიკურობა წარმოადგენს.*

შევნიშნავთ, რომ დები ბრონტეების შემოქმედებაში ყველაზე სკანდალურ რომანად **ენ ბრონტეს** „უცნობი ქალი უაილდჰელ-ჰოლიდან” ითვლება. მას, ლამის პირველ ფემინისტურ რომანად მიიჩნევენ, რომელიც ვიქტორიანული მორალის წინააღმდეგ ილაშქრებს. შარლოტა ბრონტეს (რომელიც 38 წლის ასაკში გარდაიცვალა), არაერთხელ მოუწია დების სიკვდილის შემდეგ თავის მართლება კრიტიკოსების წინაშე; მაგ., ემილის გარდაცვალების შემდეგ (იგი 30 წლისა გარდაიცვალა) არწმუნებდა საზოგადოებას, რომ ჰიტკლიფის დემონურმა არსმა არ უნდა გადაფაროს რომანის სხვა პერსონაჟები, რომლებიც ადამიანური სიკეთის, სინაზისა და სხვა დადებითი თვისებების მატარებლები არიან. რაც შეეხება ენ ბრონტეს „უცნობი ქალი უაილდჰელ-ჰოლიდან”, დის სიკვდილის შემდეგ (იგი 29 წლისა გარდაიცვალა) შარლოტამ აკრძალა მისი ხელახალი გამოცემა. დასასრულს, კიდევ ერთხელ აღვნიშნავთ დები ბრონტეების უდავო წვლილს ქალთა ლიტერატურის განვითარების საქმეში და იმასაც შევნიშნავთ, რომ თუ მერი შელის

სახელს *საშინელებათა ჟანრი* უკავშირდება, ბრონტეების სახელი *ფენტეზის მიმართულებასთან არის გაიგივებული,* რომელიც ოფიციალურ საწყისს მე-20 საუკუნეში იღებს, თუმცა მასთან დები ბრონტეების შემოქმედების კავშირს არაერთი ლიტერატურათმცოდნე აღიარებს [Catherine Reef, 2010: ელრესურსი].

ქალური ლიტერატურის განვითარებაში განსაკუთრებული წვლილი მიუძღვის ცნობილ ფრანგ კლასიკოსს **ავრორა დიუპენს** (1804-1876წ.წ.), რომელიც **ჟორჟ სანდის** ფსევდონიმით დამკვიდრდა მსოფლიო ლიტერატურის ისტორიაში. ჟორჟ სანდმა იმთავითვე გააცნობიერა, რომ როგორც ქალს, გაუჭირდებოდა ლიტერატურულ სამყაროში დამკვიდრება, რადგან მასკულინური საზოგადოება განათლებულ ქალებს ებრძოდა; მისი მხრიდან ლიტერატურულ ფსევდონიმად მამაკაცის სახელის შერჩევა სრულიად ლოგიკური იყო. ექსტრავაგანტული თვისებებით გამორჩეული ხელოვანი, პროტესტის ნიშნად, საზოგადოებრივი თავშეყრის ადგილებში დადიოდა მამაკაცის კოსტიუმით, სიგარეტს ეწეოდა და პირად ცხოვრებაში თავისუფალი ქცევითაც გამოირჩეოდა. ათწლეულის განმავლობაში ევროპის ხელოვანთა წრის სალაპარაკო იყო მისი და ფრედერიკ შოპენის (რადიკალურად განსხვავებული პიროვნებების) სასიყვარულო ისტორია, რომელმაც ორივეს შთააგონა არაერთი შესანიშნავი მუსიკალური თუ ლიტერატურული ნაწარმოების შექმნა.

ჟორჟ სანდის სადებიუტო რომანი „ინდიანა“ საზოგადოებამ ამორალურ წიგნად შერაცხა, როგორც კი გაარკვია, რომ ტექსტის ავტორი ქალი იყო. ფაქტობრივად, რომანი მწერალი ქალის ცხოვრების ავტობიოგრაფიულ ეტაპებსაც ასახავდა, თუმცა, ცხადია, რომ ეს არ იყო დოკუმენტური პროზა. ავტორმა რეალისტურად წარმოაჩინა თავისი თანამედროვე საზოგადოების ოჯახური ცხოვრების სცენები; შექმნა ქმრისგან დაჩაგრული ქალის ზოგადი სახე, რომელიც საკუთარ მისწრაფებებს ივიწყებს და ქმრის მორჩილი ხდება. ნიშანდობლივია, რომ ინდიანას თავისუფლების მოპოვების შანსი არც ჰქონდა, რადგან პოლკოვნიკ დელმარის სახლი კუნძულზე იდგა და გარშემორტყმული იყო ყრუ კედლებით. ეს ერთგვარი მინიშნება იყო იმაზე, რომ ქალი სახლისა და ქმრის ტყვეობაში იმყოფება. რაც შეეხება ილუზიებით ცხოვრებას, სინამდვილისგან გაქცევას, წუთისოფელთან დაპირისპირების არამზაობას - ეს ტრადიციული აღზრდის ბრალი იყო. პერსონაჟს არ მიეცა განათლების მიღების შესაძლებლობა; უცოდინრობა კი, ქალს აიძულებდა, ბედს დამორჩილებოდა.

აღსანიშნავია, რომ მწერლის ცხოვრება, ვიდრე იგი ოფიციალურად მოიპოვებდა განქორწინების უფლებას, მისივე პერსონაჟის ცხოვრებას ჰგავდა. მოგვიანებით, მომდევნო რომანებში, ჟორჟ სანდის შემოქმედებაში აშკარად გაისმა პატრიარქალური საზოგადოების წესებისადმი დაუმორჩილებლობის ხმა; მისი ნაწარმოებების გმირები ისეთი ქალები აღმოჩნდნენ, რომლებიც არ ეპუებიან არსებულ რეალობას, ხმას იმაღლებენ მის წინააღმდეგ და ცდილობენ, კაცის მზერის ტყვეობას დააღწიონ თავი. აქვე დავძენთ, რომ არაერთი ქართველი ქალი-ავტორი, რომელზეც საუბარი ქვევით გვექნება, შეუდარებიათ სწორედ ჟორჟ სანდისთვის, როგორც ფემინისტური წინააღმდეგობის ერთ-ერთი გამორჩეული სახისთვის [გელოვანი, 2021: ელრესურსი].

ინგლისურ ქალთა ლიტერატურაზე მსჯელობა შეუძლებელია მოდერნისტული ლიტერატურის გამორჩეული წარმომადგენლის, მწერლისა და ესეისტის, **ვირჯინია ვულფის** (1882-1941წ.წ.) შემოქმედებისთვის გვერდის ავლით. მისი მოღვაწეობა იმ დროს დაემთხვა, როდესაც მსოფლიოში უდიდესი სოციალური და პოლიტიკური ძვრები მიმდინარეობდა. ბუნებრივია, შესაბამისად იცვლებოდა ადამიანის შინაგანი სამყარო და ეს ცვლილებები ხელოვნებასა და ლიტერატურაში აისახებოდა. ფემინიზმის პირველი ტალღის მთავარი საზრუნავი ქალებისათვის თანაბარი უფლებების მოპოვება იყო. ვულფი აქტიურად ჩაერთო ამ ბრძოლაში: იგი ლექციებს ატარებდა და შემდეგ ესეების სახით აქვეყნებდა პირად მოსაზრებებს. *„საკუთარი ოთახი“* (1929წ.), *„პროფესია ქალებისათვის“* (1930წ.), *„სამი გინეა“* (1938წ.) ის ფემინისტური ტექსტებია, რომლებშიც ავტორმა დიდი ოსტატობით მოახერხა ქალის შინაგანი ბუნების ასახვა და მისი თვალით დანახული სამყაროს გადმოცემა. ვირჯინია ვულფი პირველია, ვინც ქალთა ლიტერატურის ისტორია დაწერა. გაიატრი სპივაკის თანახმად,[17] ვულფმა კომპლექსურ პრობლემათა არსებობა ხილული გახადა. იგი სიღმისეულად ფიქრობდა ეპოქის სატკივარზე, მაგრამ მის ნაშრომებში ბევრი რამ მაინც წინააღმდეგობრივია. მაგალითისათვის შეგვიძლია მოვიყვანოთ ის ფაქტი, რომ ვულფი კატეგორიულად ეწინააღმდეგებოდა მის ფემინისტად

[17] გაიატრი ჩაკრავორტი სპივაკი (Gayatri Chakravorty Spivak, დაბ. 1942 წ.) ინდოელი ლიტერატურის თეორეტიკოსი, ფემინისტი, მარქსისტი, პოსტკოლონიური კრიტიკოსი, თარჯიმანი და დეკონსტრუქტივისტი. მისი ყველაზე ცნობილი ნაშრომებია: „შეუძლია სუბალტერნს ლაპარაკი?“, „პოსტკოლონიური გონების კრიტიკა“ და სხვ.

მოხსენიებას; მას მიუღებლად მიაჩნდა ტერმინის, *ქალთა ემანსიპაციის,* გამოყენება, თუმცა „სამ გინეაში“ იგი აშკარად უპირისპირდება პარტრიარქალურ საზოგადოებას (ფაშიზმის სათავედაც კი, მოიხსენიებს). ვულფი კატეგორიულად მოითხოვს სიტყვა *ფემინიზმის* ამოღებას ლექსიკური მიმოქცევიდან, რადგან მას დაპირისპირების მეტი არაფერი მოაქვს („The word feminist should be destroyed“) [გელაშვილი, 2021:5].

ვირჯინია ვულფის შემოქმედებაში მსგავსი წინააღმდეგობრივი გამონათქვამები მრავლად გვხვდება, მაგრამ ეს არ ნიშნავს იმას, რომ მისი პოზიცია ამ თემასთან დაკავშირებით ბუნდოვანი და სათუოა. იგი ესეში „პროფესიები ქალებისათვის“ წერს, რომ თავად დასაქმებული ქალი გახლავთ, თუმცა მისი პროფესია ლიტერატურაა და მასში ქალები იმაზე ნაკლებად გამოცდილნი არიან, ვიდრე სხვა რომელიმე პროფესიაში. მან ლიტერატურაში გზა მრავალი წლის წინ გაიკაფა და ამაში დიდი წვლილი მიუძღვის ფენი ბერნის, ჰარიეტ მარტინუს, ჯეინ ოსტინს, ჯორჯ ელიოტს; *„მივიწყებულმა ქალებმა, რომლებიც ჩემამდე ცხოვრობდნენ, გზა გამისწორეს და ნაბიჯების სიმწყობრე მასწავლეს. ამგვარად, როცა წერა დავიწყე, ძალზე მცირე წინააღმდეგობას წავაწყდი“* [ვულფი, 2023:140]. ესეისტი აგრძელებს მსჯელობას და შენიშნავს, რომ როდესაც მამაკაცის მიერ დაწერილ წიგნზე სურს თავისი მოსაზრების გამოთქმა, მისი ანგელოზი ყურში ჩასჩურჩულებს: *„ჩემო ძვირფასო, შენ ახალგაზრდა ქალი ხარ... იყავი ნაზი, პირფერი, ცრუ, გამოიყენე ჩვენი სქესის ყველა ხელოვნება და ეშმაკობა. არასოდეს დაუშვა გამოიცნონ, რომ საკუთარი აზრი გაგაჩნია, და რაც მთავარია, უმანკო იყავი“* [ვულფი, 2023:143]. ამ ნარატივით კონტრასტული აზრები იკვეთება, თითქოს მწერალ ქალს პროფესიულ საქმიანობაში უმნიშვნელო წინააღმდეგობა ხვდება, მაგრამ საკუთარი მოსაზრებების დამალვა და სხვა საბურველში გახვევა მაინც უწევს თავის გადასარჩენად.

ვირჯინია ვულფის თანახმად, პატრიარქალური საზოგადოების წესები თავად კაცებმა შექმნეს და, რა თქმა უნდა, ლიტერატურაც ამ წესებზე აიგებოდა. ქალებს არც არავინ ეკითხებოდა, იყო თუ არა მათთვის მისაღები გაბატონებული წერის მანერა, ღირებულებები. ესეში „საკუთარი ოთახი“ ვულფი მის მიერ გამოგონილი პერსონაჟის *მერი კარმაიკლის* თხრობის მანერას ასე ახასიათებს: *იგი მკითხველს ეთამაშება, ხან წინადადებას დაშლის, ხან თანმიმდევრობას აურევს.* გამოდის, რომ ამ კონკრეტულ შემთხვევაში მწერალი მოდერნისტული წერის მანერას ახასიათებს,

რომელმაც საყოველთაოდ დადგენილი, კონვენციური რომანის არქიტექტონიკა დაარღვია [გელაშვილი, 2021:3]. ვულფი მსჯელობს იმის შესახებ, რომ მე-18 საუკუნემდე ქალები ინგლისური ლიტერატურის ისტორიაში არ არსებობდნენ; ამიტომ იგი ცდილობს, შეთხზას ფიქტიური ამბები შექსპირის დის შესახებ, რომელიც ძმის მსგავსად, დიდი ნიჭით იყო დაჯილდოებული, თუმცა სახლში გამოკეტეს. საბოლოოდ, ქალმა სიცოცხლე თვითმკვლელობით დაასრულა. აქვე ავტორი ახსენებს მივიწყებულ ქალ-ავტორებს: ანა ფინჩს (Anne Finch), ეფრა ბენის (Aphra Behn), ფანი ბარნეის (Fanny Burney), მარგარეტ ქვედნიშს (Margaret Cvendish), ილაიზა ქარტერს (Eliza Carter); აღნიშნავს, რომ მათ მაღალი ლიტერატურული ტექსტები არ შეუქმნიათ, მაგრამ აშკარად წაახალისეს, ბიძგი მისცეს ქალთა რომანების შექმნას: *„შედევრი თავისით არ წარმოიქმნება, იგი შედეგია მრავალწლიანი საზოგადოებრივი აზროვნებისა, მასში გამოცდილება თავმოყრილია ერთ ხმაში“* [ვულფი, 2007:189]. მწერალი უბადლოდ ახერხებს თანამედროვე არამყარი, ფრაგმენტირებული სამყაროს, ადამიანის წამიერი განცდების, ემოციების აღწერას; თამამად შეგვიძლია ამას *ცნობიერების ნაკადის* ტექნიკა ვუწოდოთ; იგი ისეთი ნარატივის ტექნიკაა, რომელიც გონების შთაბეჭდილებას ქმნის.

ლიტერატურის ისტორიაში განსაკუთრებული ინტერესი ვულფის მიმართ გამოწვეულია იმითაც, რომ მისი აღსასრული თეატრალურ სცენაზე დადგმულ იდუმალ, ამოუცნობ სპექტაკლს ჰგავდა. დეპრესიით გატანჯულმა მწერალმა პალტოს ჯიბეში ქვები ჩაიწყო და სახლთან ახლოს, მდინარეში დაიხრჩო თავი. ვირჯინია ვულფი პირველი ქალია, რომელმაც ქალთა ლიტერატურის ისტორიის დაწერა ითავა. ამავე დროს, იგი გამოირჩევა გაბედულებითა და რადიკალიზმით; ესეისტი საკუთარ თავს ჯერ ქალურ ტრადიციაში მოაქცევს და შემდეგ იწყებს მის რეკონსტრუქციას. ავტორი მკითხველს მარტივ მოსაზრებას უზიარებს, რომ *ქალს უნდა ჰქონდეს ფული და საკუთარი ოთახი, თუკი ის მხატვრული ლიტერატურის შექმნას აპირებს“* [ვულფი, 2007:124].

როგორც ვხედავთ, ვულფის ოთახი სიმბოლურად პირად სივრცეს მოიაზრებს; ფული კი, ქალს თავდაჯერებულობას ჰმატებს; ასეთ დროს იგი არასოდეს იქნება სხვაზე დამოკიდებული. დღეს მსოფლიოში სხვა რეალობაა. ქალებმა თითქოს, თავი დააღწიეს მეორე სქესის მფარველობას, თუმცა გამონაკლისი შემთხვევებიც არსებობს.

ქალს, რომელსაც ზემოხსენებული ორი კომპონენტი აქვს, ადვილად შეძლებს წარმატების მიღწევას. ყველა ქალს სჭირდება სივრცე, ნავსაყუდელი საკუთარი თავის შესაცნობად. სავსებით გავიზიარებდით პროფესორ როსტომ ჩხეიძის მოსაზრებას; ვირჯინია ვულფის შემოქმედებაზე მსჯელობისას იგი აღნიშნავს: *„გზა მხატვრული, საერთოდ სულიერი სამყაროსაკენ, სწორედ საკუთარ ოთახზე გადის. და ვიდრე საკუთარი ოთახი არ მოგეპოვება, ნურც იოცნებებ დახშული სივრცის გარღვევაზე და თუკი ეს ნავსაყუდელი რეალობად გადაქცეულა, თამამად შეგიძლია ინავარდო აწმყოდან წარსულსა და მომავალში“* [ჩხეიძე, 2009:5].

ინგლისელ ქალ-ავტორებზე მსჯელობისას მნიშვნელოვნად გვეჩვენება, შევეხოთ ამერიკელი ავტორების - ***სანდრა გილბერტისა*** და ***სუზან გუბარის*** - წიგნს „შეშლილი ქალი სხვენზე - ქალი მწერალი და მე-19 საუკუნის წარმოსახვა“ [Gilbert and Gubar, 1979], რომელშიც ვიქტორიანული ლიტერატურის ანალიზია მოცემული. სათაურიდან გამომდინარე, ადვილი მისახვედრია, რომ ტექსტი ეფუძნება შარლოტა ბრონტეს „ჯეინ ეარის“ სიუჟეტს. ცნობილია, რომ მისტერ როჩესტერს მისი მეუღლე - ბერტა სხვენზე ჰყავდა გამოკეტილი. ამერიკელი ავტორები პატრიარქალურ სამყაროში შეშლილი ქალის სურათის წარმოჩენით ახერხებდნენ პროტესტის გამოხატვას. მართალია, ს. გილბერტი და ს. გუბარი წიგნში მე-19 საუკუნის მწერლებზე ამახვილებენ ყურადღებას, მაგრამ მისი დაწერის პერიოდში, მე-20 საუკუნეშიც, აქტუალური იყო იგივე პრობლემები. ავტორთა თანახმად, *ვიქტორიანული ეპოქის მწერლები: მერი შელი, ჯეინ ოსტინი, დები ბრონტეები ცდილობდნენ, ლიტერატურულ სამყაროში/ტრადიციებში შეეღწიათ, რომელსაც კაცები განაგებდნენ; ისინი ხშირად პოზიციებს თმობდნენ, მაგრამ ბრაზს შეშლილი ქალის სახით გამოხატავდნენ* [Gilbert... 1979:17]. მონოგრაფიაში აღნიშნულია, რომ ქალური ლიტერატურა პარტიარქალურ სამყაროში განსხვავებულია; სუსტი სქესის წარმომადგენლებმა „მცირე“ ჟანრები მოირგეს; ზოგი - კაცის ფსევდონიმს ამოეფარა.[18] ქალმა-მწერლებმა თავიანთი სქესის სევდა, ტკივილი, წუხილი, შინაარსის საბურველში მოაქციეს, რაც დაკვირვებული თვალისთვის შეუმჩნეველი არ დარჩენილა. სანდრა გილბერტი და სუზან გუბარი ასევე აღნიშნავენ, რომ *მე-19 საუკუნის ქალთა ნაწარმოებებში სახლი, ოთახი, სამზარეულო - ის ჩაკეტილი*

[18] იგულისხმებიან დები ბრონტეები, ლუიზა მეი ოსკოტი

*სივრცეა, რომელიც მეტაფორულად ქალთა მომწყვდევის ადგილია, ხოლო ჩაკეტილი სივრციდან გაქცევა - საკუთარი მდგომარეობის წინააღმდეგ ამბოხის გამოხატულებაა* [Gilbert... 1979: 84-85].

საინტერესოდ განვითარდა გენდერული ლიტერატურა ამერიკის შეერთებულ შტატებში, რომელიც ეთნიკური თვალსაზრისით, ერთ-ერთ ყველაზე მრავალფეროვან და მულტიკულტურულ ქვეყნად მიიჩნევა. როგორც ცნობილია, ამერიკული ლიტერატურა სათავეს მე-17 საუკუნიდან იღებს და მაშინვე გამოჩნდნენ ქალი-მწერლები. **ენ ბრედსტრიტი** (1612-1672წ.წ.) ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი ამერიკელი პოეტია, რომლის გამოჩენას სამწერლო ასპარეზზე დიდი გამოხმაურება მოჰყვა (მათ შორის, უარყოფითი კრიტიკა); თუმცა, მან იოლად არ დათმო პოზიციები და გააგრძელა ბრძოლა სალიტერატურო ასპარეზზე დასამკვიდრებლად. აღსანიშნავია, რომ მის საქმიანობას აქტიურად უჭერდა მხარს მეუღლე. ენ ბრედსტრიტის პოემების პირველი კრებული - „The Tenth Muse Lately Sprung Up in America“ („მეათე მუზა ბოლო დროს გაჩნდა ამერიკაში“) - 1650 წელს დაიბეჭდა. წიგნს დიდი გამოხმაურება მოჰყვა და საზოგადოება დადებითად განაწყო მწერალი ქალის მიმართ; ენ ბრედსტრიტმა მოახერხა საკუთარი პოზიციისა და საჯარო მოხელის მეუღლის სტატუსის გამოყენება და თავის დამკვიდრება მე-17 საუკუნის ამერიკულ ლიტერატურაში [Scott, 2005: ელრესურსი]. პოეტი ქალის ლექსებიდან გამოსჭვივის ინტელექტის მაღალი დონე და პოეტური ფორმის ოსტატობა; მისი ლირიკა აღსავსეა ოპტიმისტური (ამასთან, ჰედონისტური) ნოტებით, რომელთა თანახმად, მარადიული სიცოცხლე ცხოვრების სიამოვნებაში ჩაძირვით მიიღწევა. შემოქმედი თამამად აცხადებს, რომ ქალები არ უნდა დაექვემდებარონ მამაკაცებს (*The women should not be subordinated to men*). თუმცა, პოეტის გვიანი პერიოდის ლექსები გულწრფელობით გამოირჩევა; იგი ხშირად საუბრობს სულიერ კრიზისსა და ოჯახთან სიახლოვეზე. დღესდღეობით, სამი საუკუნის შემდეგაც, ენ ბრედსტრიტის პოეზია კვლავაც აქტუალურია, რასაც მოწმობს მისი შემოქმედების თანამედროვე კვლევები და ახალი წახნაგების წარმოჩენა.

**ჯუდით სარჯენტ მიურეი** (1751-1820წ.წ.) ამერიკის ლიტერატურის ისტორიაში ცნობილია, როგორც პირველი ფემინისტი ესეისტი. მისი ყველაზე ცნობილი ნარკვევი - *„ქალთა თანასწორობის შესახებ“* (1791წ.) - მერი უოლსტონკრაფტმა

დაბეჭდა. ნარკვევში ავტორი ავითარებს მოსაზრებას, რომ ქალთა მდგომარეობა სოციალური ნორმების დარღვევითა და ხელოვნურობით არის გამოწვეული. მსგავსი მიდგომა კი, ქალებს გონებრივ საზრდოს ართმევს. აღსანიშნავია, რომ მიურეი *დაბადების წიგნის* ტრადიციულ ფონს ცვლის და ამბობს, რომ ევა კეთილშობილი და შთამაგონებელი არსებაა, ხოლო ადამი - სუსტი და შორსმჭვრეტელი. შევნიშნავთ, რომ მიურეის მიერ გამოთქმული მოსაზრებები ზოგჯერ ურთიერთსაწინააღმდეგოა; მაგ., ერთ შემთხვევაში იგი აცხადებს, რომ ქალებსაც ისეთივე შესაძლებლობები აქვთ, როგორც მამაკაცებს, სხვა შემთხვევაში კი, ქალის ბუნებრივ მდგომარეობად დედობას მიიჩნევს. მიურეი ნაწარმოებებს სხვადასხვა ფსევდონიმით აქვეყნებდა: *ჰონორა, მარტესია, კონსტანცია.* მისი შემოქმედება პოლიტიკურ, სოციალურსა და რელიგიურ თემებს შეეხებოდა; ფემინისტის აზროვნება ბევრად წინ უსწრებდა თავის დროს. ჯუდით მიურეის სახელი მე-20 საუკუნის ბოლომდე მივიწყებული იყო; სრულიად შემთხვევით იქნა ნაპოვნი მისი წერილები, რომლებიც მრავალ საინტერესო ცნობას შეიცავდა ესეისტის ცხოვრებასა და ამერიკის რევოლუციის შესახებ [Michals, 2015: ელრესურსი].

ამერიკელი ავტორის, **სუზანა როუსონის** (1762 – 1824წ.წ.) ყველაზე ცნობილი რომანი - „შარლოტას ტაძარი“ (1790წ.) - გაყიდვების რაოდენობით პირველ ბესტსელერად ითვლებოდა, სანამ ჰარიეტ ბიჩერ სტოუს „ბიძია თომას ქოხი“ გამოვიდოდა. ნაწარმოების მთავარი გმირი სკოლის მოსწავლე, შარლოტა ტემპლია, რომელიც ბრიტანელმა ოფიცერმა შეაცდინა, ამერიკაში წაიყვანა და იქ მიატოვა ფეხმძიმე გოგონა. სიუჟეტიდან გამომდინარე, ცხადია, ავტორს ამოძრავებს გოგონას გადარჩენის სურვილი და ამავდროულად, ეს არის ახალგაზრდა ქალების გაფრთხილება, გონება მოიკრიბონ და მეტი სიფრთხილე გამოიჩინონ მამაკაცებთან ურთიერთობისას. ნაწარმოები დიდაქტიკური ხასიათისაა და მკითხველს არაერთ ყოფით საკითხზე ჩააფიქრებს. აღსანიშნავია ნაწარმოების წინასიტყვაობაში ავტორის შენიშვნა, რომ თავად იცნობდა მოხუც ქალბატონს, რომელმაც შარლოტას ამბავი იცოდა, თუმცა ტექსტში პერსონაჟების სახელები და ადგილები შეცვლილია [Rowson, 2007: ელრესურსი].

ყურადღებას იმსახურებს **ფილის უიტლის** (1753-1784წ.წ.) შემოქმედება. იგი პირველი აფროამერიკელი მწერალი ქალია; მემუარებისა და ლექსების ავტორი;

აღფრთოვანებული იყო ჯორჯ ვაშინგტონის პიროვნებით, რომელთანაც მიმოწერა ჰქონდა. მის შემოქმედებაში აშკარად იგრძნობა თავისუფალი აზრი. ფილის უიტლიმ ცხოვრების გარკვეული პერიოდი მონობაში გაატარა, ამდენად მისთვის მტკივნეული იყო ეს თემა. მისი პირველი ლექსი 1767 წელს დაიბეჭდა; მასში გადმოცემული იყო მეზღვაურებისა და ზღვის სტიქიის ურთიერთდაპირისპირება; ერთი წლის შემდეგ, 1768 წელს, დაწერილ ლექსში - „აფრიკიდან ამერიკაში ჩამოყვანის შესახებ“ - ავტორი მონობის პრობლემას წამოჭრის და გარკვეული სარკაზმით, „წყალობად“ მიიჩნევს იმას, რომ წარმართული ქვეყნიდან ამერიკაში აღმოჩნდა. ლექსში გაისმის აშკარა საყვედური იმასთან დაკავშირებით, რომ მისი თანამედროვე ამერიკული საზოგადოება შავკანიანებს არ აღიქვამს თანასწორებად [Wiggins, 2019: ელრესურსი]. ფილის უიტლიმ ენ ბრედსტრიტის შემდეგ მოახერხა თავისი ლექსების კრებულის გამოცემა. მისი შემოქმედების კრიტიკოსი თომას ჯეფერსონი წერდა, რომ უიტლის პოეზიის მთავარი ხაზი სიყვარული იყო; სწორედ ამის წყალობით ფილის უიტლი თავის შემოქმედებაში გრძნობებსა და ფანტაზიას უხვად აფრქვევდა.

ამერიკული ქალთა ლიტერატურის მიმოხილვას დავასრულებთ **გერტრუდა სტაინით** (1874-1946წ.წ.) - რომანისტით, პოეტით, დრამატურგით, რომელმაც მისი თანამედროვე საზოგადოების ყურადღება უცნაური, არაორდინალური ცხოვრების სტილითა და მოდერნისტული წერის მანერით მიიპყრო. უნივერსიტეტში სწავლის დროს მას რომანი ჰქონდა ქალთან; იგი არასოდეს მალავდა თავის ლესბოსელობას, თუმცა მისი რომანის - „Q E D”, რომელიც ქალთან ურთიერთობამ შთააგონა - გამოქვეყნების წინააღმდეგი იყო. სტაინის პირველი წიგნი - „სამი სიცოცხლე“ - 1909 წელს დაიბეჭდა; მასში გადმოცემული იყო მუშათა კლასის წარმომადგენელი სამი ქალის ისტორია, რომლებსაც აერთიანებდათ მოქმედების ადგილი, სიღარიბე და შრომისმოყვარეობა. ნაწარმოები პერსონაჟის ბიოგრაფიით იწყება, შემდეგ მის წარსულს ვეცნობით, ბოლოს კი, ვიგებთ იმას, თუ ვინ როგორ ამთავრებს სიცოცხლეს. ტექსტი იწყება სათაურით „კარგი ანა“, რომელშიც გერმანელი ქვრივი ქალის ამბავია გადმოცემული. იგი ბრიჯპოინტში ცხოვრობს. ანა თითქოს მარტოა, მაგრამ გარს ძაღლები და ადამიანები ახვევია, რომლებთანაც ურთიერთობს, რომლებიც უყვარს. ქვრივი მისის ლეტმანი ანას ცხოვრების მთავარი სიყვარულია. მოთხრობაში მათი ურთიერთობა ფსიქოლოგიური დამაჯერებლობით, დეტალურად არის

გადმოცემული. მეორე ნაწილი, სათაურით „მელანქტა“, სტაინის სტილს ყველაზე სრულყოფილად გადმოსცემს. მწერალი შეგნებულად არ სვამს სასვენ ნიშნებს. ტექსტში გადმოცემულია ორი ქალის ურთიერთობის ამბავი, რომელიც სტაინის სასიყვარულო ისტორიას მოგვაგონებს. მოთხრობა „თვინიერი ლენა“ მოცულობით პატარა ნაწარმოებია, მაგრამ ყველაზე მეტად არის დაღდასმული სევდით, დეპრესიული და მელანქოლიური მოტივებით. არსებითად, მოთხრობა დრომოჭმულ შეხედულებებზეა, რომლებიც ადამიანთა ცხოვრებას ანადგურებენ.

გერტრუდა სტაინის ტექსტები ყოველთვის წინააღმდეგობრივი იყო; ამავე დროს, გამეორებები, რიტმულობა, სასვენი ნიშნების არარსებობა მწერლის დამახასიათებელ სტილად იქცა. მართალია, „ელის ბ. ტოკლასის ავტობიოგრაფია“ (1933წ.) მკითხველისთვის ხელმისაწვდომ სტილშია დაწერილი, მაგრამ მწერალი, ამ შემთხვევაში, ნოვატორად გვევლინება და ავტობიოგრაფიის ინოვაციურ ფორმას გვთავაზობს. მკითხველს მოლოდინი აქვს, რომ ელის. ბ. ტოკლასის ავტობიოგრაფიას გაეცნობა. ელისის ავტობიოგრაფიას სხვა - ვიღაც მესამე პირი გვიყვება. აქედან გამომდინარე, თუ ტექსტს ზედმიწევნით ჩავუღრმავდებით, აღმოვაჩენთ, რომ მესამე პირი ელის ტოკლასია, რომელიც ნაწარმოების ავტორის ბიოგრაფიას გვიყვება. ფართო საზოგადოებისათვის ისიც არის ცნობილი, რომ გერტრუდა სტაინსა და ელის ტოკლასს სასიყვარულო ურთიერთობა აკავშირებდათ. მესამე პირით ავტობიოგრაფიის წერას ლაკანის თეორიის სარკისებურ ეფექტთან მივყავართ. ეს, რა თქმა უნდა, საკუთარი თავის სარკეში ყურებასა და ანარეკლის ობიექტურად შეფასებას ემსახურება [გელიაშვილი, 2021:4].

უნდა აღინიშნოს, რომ გერტრუდა სტაინის ნაწარმოებები არ არის განკუთვნილი ფართო აუდიტორიისთვის; მოუმზადებელი მკითხველისთვის იგი რთულად წასაკითხი და აღსაქმელია. შესაძლოა, ეს მისმა გარემოცვამ განაპირობა; გერტრუდა სტაინის საცხოვრებელი ბინა პარიზში ლიტერატურულ სალონს წარმოადგენდა, რომლის ხშირი სტუმრები იყვნენ ამერიკიდან დევნილი მწერლები - შერვუდ ანდერსონი, ფრენსის სკოტ ფიცჯერალდი, ერნესტ ჰემინგუეი და სხვ. სწორედ გერტრუდა სტაინს მიეწერება ტერმინი „დაკარგული თაობა”, რომელმაც ლიტერატურათმცოდნეებში ფართო გავრცელება პოვა. სტაინთან იკრიბებოდნენ მხატვრებიც (პაბლო პიკასო, ანრი მატისი, ჟორჟ ბრაკი...) კუბისტების მხატვრულმა

კონცეფციებმა და ტექნიკამ, გარკვეულწილად, გავლენა მოახდინა გერტრუდა სტაინის წერის მანერაზეც (გამეორებები, ფრაგმენტირება, მინიმალიზმი, უბრალოება, გადაჯაჭვული რთულ კომბინაციებთან. ზემოაღნიშნულიდან გამომდინარე, შეიძლება ითქვას, რომ გერტრუდა სტაინის შემოქმედება დისონანსური ეფექტებითა და მოდერნისტული დეტალებით გამოირჩევა. მან უარი თქვა ტრადიციული ფორმებით წერაზე და შემოგვთავაზა ახლებური მიდგომები, რომლებიც დღემდე კვლევის საგანია.

ცხადია, ნაშრომის ფორმატისა და ჩვენი კვლევის მიზნებიდან გამომდინარე, ლიტერატურის ისტორიაში პირველი ქალი-ავტორების შემოქმედებაზე მსჯელობისას, ჩვენ ძირითადად შემოვიფარგლეთ ევროპელი და ამერიკელი მწერლებით; თუმცა, განხილული მასალაც გვაძლევს შესაძლებლობას, გამოვყოთ ქალთა შემოქმედების ძირითადი თემები, პრობლემები, კონცეპტები:

- ქალი-ავტორები მითოლოგიური და ისტორიული ტექსტებისადმი დიდ ინტერესს იჩენდნენ (ენხედუანა, საფო, ანა კომნენე); მათ ნაწარმოებებში აშკარად იგრძნობა ქალური ბუნება, რაც სხვადასხვა საკითხისადმი მგრძნობელობაში გამოსჭვივის; ეს უკანასკნელი გამოკვეთილად იჩენს თავს ზოგადსაკაცობრიო თემებთან (მაგ., სიყვარული) მიმართებით (მურასაკი შიკიბუ);
- ქალი-ავტორები ეწინააღმდეგებიან საზოგადოების სტერეოტიპულ აზროვნებას, დაშტამპულ დოგმებს; ხშირად ეს ხდება არა ძალადობის პრობლემის წამოწევით, არამედ ორშრიანი ტექსტების საშუალებით; გარეგნულად მათი ნაწარმოებები პატრიარქალური საზოგადოების გემოვნებას შეესაბამება, მაგრამ ქვეტექსტებით - კრიტიკულად საუბრობენ პრობლემებზე (ჯეინ ოსტინი, ემილი და შარლოტა ბრონტები...);
- ფემინისტური მიმართულებით გამოირჩევა ქალ-ავტორთა ერთი ჯგუფი (ენ ბრედსტრიტი, ჯუდით სარჯენტ მიურეი, ვირჯინია ვულფი, სიმონ დე ბოვუარი...), რაც შესაბამისად აისახება მათ ნააზრევში (ესეების დასათაურებაც კი, ამის მანიშნებელია);
- ქალი მწერლები ზოგჯერ, დუმილს ამჯობინებენ, მაგრამ ამას თან ერთვის სხვა პერსონაჟი ქალების ხმები, რომლებიც ბევრ რამეზე მიგვანიშნებენ; დუმილი

მეტყველებად გადაიქცევა და ეს არის ერთგვარი ხერხი, მკითხველთა საკუთარი აზრების თანაზიარად ქცევისა.

აქვე შევნიშნავთ, რომ საკითხის მოცულობითობიდან, მრავალშრიანობიდან გამომდინარე, შესაძლებელია პრობლემის ანალიზი სხვა არაერთი ქალი-ავტორის შემოქმედებაზე დაყრდნობით. ჩვენ კონკრეტულ ავტორებზე შევაჩერეთ არჩევანი, რაც, რასაკვირველია, არ გულისხმობს, რომ ფემინისტური პროზაული თუ პოეტური ნარატივები, მაგალითად, მარგერიტ იურსენარისა, ჰარპერ ლისა, აგათა კრისტისა, სილვია პლათისა, ენ სექსტონისა, ფრანსუაზ საგანისა, ამელი ნოტომისა, ელფრიდე იელინეკისა, აირის მერდოკისა, მარგარეტ ეტვუდისა, ჩიმამანდა ნგოზი ადიჩისა და სხვა არაერთი ევროპელი, ამერიკელი, აზიელი, აფრიკელი კონცეპტუალური ავტორისა, რაიმე ასპექტით ნაკლებმნიშვნელოვანია ჩვენ მიერ გამორჩეულ/შერჩეულ შემოქმედთა ნაწარმოებებზე. ჩვენი არჩევანი ნებისმიერია, ამდენად, თავისუფალიც. საკითხით დაინტერესებულ ნებისმიერ მკვლევარს შეუძლია პრობლემა იკვლიოს სხვა ავტორთა სხვა ტექსტების გათვალისწინებით, რაც, რასაკვირველია, ფემინისტური ნარატივის უამრავ განსხვავებულ მოტივს გამოკვეთს.

# თავი II. ქალი-ავტორების ლიტერატურული მოღვაწეობის ისტორიიდან საქართველოში

ქართველ ქალ-ავტორთა შემოქმედების სათავეების ძიებას ***ბორენა დედოფლის*** სახელამდე მივყავართ; იგი პირველი ქართველი პოეტი ქალია, რომელზეც ცნობები მოგვეპოვება. სვანეთში, ლენჯერის თემში, მაცხოვრის ეკლესიის ღვთისმშობლის ოქროჭედილ ხატზე დატანილია იამბიკო, რომელიც ბორენა დედოფალს, ბაგრატ IV-ის მეუღლეს, ეკუთვნის. ლექსი სტრიქონების დაყოფის გარეშე არის მიწერილი და თორმეტმარცვლიანია; მისი დახვეწილი, რაფინირებული ფორმა ხალხური პოეზიის გავლენის შედეგია. ისტორიულად ცნობილია, რომ ბორენა დედოფალი - „ოვსთა მეფისა ასული, დაი დორღოლელისაი“ - რელიგიური რწმნით გამორჩეული ქალბატონი იყო; ამავდროულად, ის ხელოვნების დიდი გულშემატკივარი ყოფილა. იამბიკოში ავტორი სარწმუნოებრივი გრძნობებით განმსჭვალული გვევლინება და ეს იძლევა იმის თქმის უფლებას, რომ შესაძლებელია ლექსის ავტორი ბარგატ IV-ის მეუღლე იყოს. ტექსტის მაღალი ხარისხი კორნელი კეკელიძეს აფიქრებინებს, რომ საქმე გამოცდილ პოეტთან უნდა გვქონდეს, მაგრამ დედოფლის სხვა ნაწარმოებებმა, სამწუხაროდ, ჩვენამდე ვერ მოაღწია. აქვე უნდა აღვნიშნოთ ისიც, რომ ლექსის ავტორობასთან დაკავშირებით არსებობს სხვა მოსაზრებაც; კერძოდ, პავლე ინგოროყვას აზრით, იამბიკოს ავტორი ცოტნე დადიანის მეუღლე ბორენა უნდა იყოს. ზემოაღნიშნული რითმოვანი ლექსი ღვთისმშობლისადმი ვედრებას გამოხატავს; იგი ზედმიწევნით დახვეწილი და ორიგინალურია თავისი ფორმით. ავტორის განწყობა სევდიანია და იგი ღვთისმშობელს ხსნას შესთხოვს: *„ქალწულო, მიხსენ ბორენა ჭირმრავალი“.*

საქართველოს ისტორიაში ყველაზე ძლევამოსილი მონარქი, თამარ მეფე, გიორგი მესამისა და ოსთა დედოფლის - ***ბურდუხანის*** ქალიშვილი იყო. ოსი ბურდუხანი ქართულად კარგად მეტყველებდა და ლექსებსაც წერდა. ზუგდიდში, დადიანების სასახლეში, ხობის მრავალნაწილიანი ხატი ინახება, რომელიც დაყოფილია სხვადასხვა ზომის სანაწილე ბუდეებად (სულ 52). მასში წმინდა ნაწილები ინახებოდა. ხატის ქვედა მხარეს ხუთტაეპიანი თორმეტმარცვლიანი იამბიკოა შესრულებული. ლექსში ავტორი მოწამეებს, მღვდელთმოძღვრებს, წმინდა

მამებს, ღმრთისმეტყველთა მთავრებს მიმართავს, რომ მტრის საფრთხიგან დაიცვან ბურდუხან დედოფალი. ამ მინაწერით დასტურდება, რომ საუბარია თამარ მეფის დედაზე, რომელსაც იამბიკო ეკუთვნის [ბერაია, 2020:22].

მე-17 საუკუნეში საქართველოში სამისიონერო საქმიანობას ეწეოდა იტალიელი აღმოსავლეთმცოდნე დონ კრისტოფორო დე კასტელი. მან უნიკალური ჩანახატები დატოვა, რომელთაც თან ახლდა საყურადღებო მინაწერები საქართველოს იმდროინდელ ვითარებასა და მდგომარეობაზე. მისიონერს დაუხატავს ***ვომინისა (ვომინიჯა) ბერიძის*** პორტრეტი, რომელიც ქაღალდის გრაგნილზე ფრთიანი კალმით წერს. პორტრეტზე გამოხატულ ქალბატონს სადად აცვია: ყელზე აქვს მარგალიტის ორმაგი მძივი, ფართო მანტიას ირგვლივ ბეწვი გასდევს, ახურავს მარგალიტით მორთული თავსაბური, წინ ლეჩაქის ორი ტოტი ჩამოუდის; მის წინ იატაკზე აწყვია ფანქრის სათლელი დანა, დიდი მაკრატელი და ლარნაკი საკმევლისთვის [კასტელი, 1976:21].

კასტელის მინაწერებიდან ვიგებთ, რომ ვომინისა (ვომინიჯა) ბერიძე მას დედობას უწევდა და არაერთხელ გაუცია უხვი მოწყალება იტალიელი მისიონერისთვის. დონ კრისტოფორო დე კასტელი აღნიშნავს, რომ ეს ღირსეული ქალბატონი მათი თხოვნით მიმოწერას აწარმოებდა მეფესთან, დედოფალთან, *აგრეთვე სხვასთანაც, სადაც წყალობით ვცხოვრობდით.* ამ *დიდად ნიჭიერი და სხვადასხვა სათნოებით სახელგანთქმული* ქალბატონის სახლში მისიონერმა ათი ბავშვი მონათლა. დე კასტელის ინფორმაცია მნიშვნელოვანია იმ თვალსაზრისით, რომ იგი გვაწვდის ინფორმაციას მის თანამედროვე ქართველ პოეტ ქალბატონზე; თუმცა დასანანია, რომ მისი შემოქმედებიდან არაფერი შემოგვრჩა [კასტელი, 1976:108].

აღსანიშნავია ე.წ. გარდამავალ პერიოდში (XVIIIს.) საქართველოს ფარგლებს გარეთ მოღვაწე ბატონიშვილთა ლიტერატურული მემკვიდრეობა. ქართველი ლიტერატურათმცოდნე, კრიტიკოსი, ფოლკლორისტი ვახტანგ კოტეტიშვილი მე-19 საუკუნის ქართული ლიტერატურის ისტორიას იწყებს მარიამ, თეკლე და ქეთევან ბატონიშვილების პოეზიით. ***მარიამ ბატონიშვილის*** პოეზია მელანქოლიურია, რაც გამოწვეულია იმდროინდელი რეალობით - ქართლ-კახეთის სამეფოს დამხობით.

სულ, მისი ხუთი ლექსია შემორჩენილი, რომელიც შინაარსობრივად დატვირთულია და მეტაფორა *ჩრდილოეთი* რუსეთის მტაცებლურ და დამპყრობლურ პოლიტიკას გამოხატავს. ამ ხაზს შემდგომში რომანტიკოსები გააგრძელებენ. პოეტური ნიჭით დაჯილდოებული და განსწავლული ***თეკლე ბატონიშვილის*** პოეზია რომანტიკული განწყობითა და სულისკვეთებით გამოირჩევა. დავით რექტორის (ალექსი-მესხიშვილის) მიერ გადაწერილ კრებულში, რომელიც 1815 წლით თარიღდება, პოეტი ქალის მხოლოდ სამი ლექსია შემონახული. მის ტექსტებშიც სამშობლოსა და პირადი ბედის გადაჯაჭვულობა იგრძნობა, რომელიც ტრაგიკული განცდითაა დაღდასმული; თუმცა, შიგადაშიგ იმედიც გამოსჭვივის. ***ქეთევან ბატონიშვილზე*** შედარებით მწირი ინფორმაციაა შემორჩენილი; მის პოეზიაზე მხოლოდ ერთი ლექსით - „ჰოი ვითარ ვსთქუათ...“ - შეგვიძლია ვიმსჯელოთ. ბატონიშვილის ლექსი შვიდი ნაწილისგან შედგება და მასში, იმდროინდელ რეალობასთან ერთად, სუბიექტური განცდები გამოსჭვივის. ფაქტობრივად, აღნიშნული ნაწარმოები განწყობით ახლოს დგას რომანტიკოსების პოეზიასთან და რემინისცენციულად გადაგვამისამართებს ალექსანდრე ჭავჭავაძის ლექსთან „ვისაც გსურთ“ [ჯოლოგუა, 2017: ელრესურსი].

აღსანიშნავია, რომ ქალი-ავტორები იმთავითვე გამოხატავდნენ არა მხოლოდ გარემო ფაქტორებით განპირობებულ რეალობას, პირად განცდებსა და ემოციებს მის მიმართ, არამედ ეხმაურებოდნენ საზოგადოებრივად მნიშვნელოვან მოვლენებს ქვეყნის კულტურულ ცხოვრებაში. აღნიშნული თვალსაზრისით საინტერესოა ლექსი „ბარათაშვილის ნეშთის გადმოსვენების გამო“, რომელიც ***დომინიკა ერისთავს*** ეკუთვნის. აღსანიშნავია, რომ ილია ჭავჭავაძემ საჭიროდ მიიჩნია ლექსის გამოქვეყნება გაზეთ „ივერიაში“ (1893წ.) და პოეტი ქალის, როგორც ქართული ენის კარგად მცოდნის, რედაქციაში თანამშრომლად მიწვევა. დომინიკა პირველი კორექტორი ქალი იყო საქართველოში და, ამავე დროს, ქალთა პირველი ორგანიზაციის - „ქართველ ქალთა საზოგადოების“ - დამფუძნებელი გახლდათ. სხვადასხვა დროს იგი თანამშრომლობდა პერიოდულ გამოცემებთან და 1904 წელს ჟურნალ „ნობათის“ რედაქტორიც გახდა. მან ილია ჭავჭავაძის პოემა „განდეგილის“ გავლენით აირჩია ფსევდონიმად - *განდეგილი*. დომინიკა ერისთავის ლექსებისა და მოთხრობების პირველი კრებული გამოქვეყნდა 1910 წელს, რომელშიც შესული იყო

მწერალის შემდეგი მოთხრობები: „მარინე“, „საშინელი ღიმილი“, „ურწმუნო მოშა“, „აღდგომა და შისთვილიბა“, „თვალები“, „გოჭია“, „კბილები“. ამავე კრებულში იძებნება შემდეგი ლექსები: „ჩადრი“, „პოეტის ფიქრები“, „ევა“, „მოწოდება“, „ლოდინი“.

მოთხრობა „მარინე“ ისტორიულ თემატიკაზეა შექმნილი. სიუჟეტის თანახმად, ქალი ერთადერთ შვილს ომში გაისტუმრებს; ავტორი აღწერს მარინეს ემოციურ მდგომარეობას: *„საცოდავი დედა რამდენსამე წამს უძრავად იდგა ერთს ადგილს და გაშტერებული გაყურებდა იმ გზას, რომელზედაც ძუა-ფაფარ აშლილი „ლურჯა“ მის საყვარელ თედოს მიაქანებდა“* [განდეგილი, 1910:12]. მტრის წინააღმდეგ მებრძოლ ქართველებს შორის თვრამეტი წლის თედო გამოირჩეოდა სიმამაცით; მან სპარსელ ჯაფარს თავი მოჰკვეთა, ხმლის წვერზე ააგო და მეფისკენ გაემართა. თედოს სპარსელი მეომრები დაედევნენ. ამ დროს მას ხმა შემოესმა, რომ არ შემდრკალიყო და თედომაც მოკვეთილი მტრის თავი იქით გადაისროლა, საიდანაც ხმა მოესმა. შავ ცხენზე მჯდომმა უცნობმა მხედარმა ჯაფარის თავი მეფეს მიართვა და სასწრაფოდ იქით გაეშურა, სადაც სპარსელების წინააღმდეგ თედო იბრძოდა. ბრძოლის დასასრულს, თედოსა და უცნობი მხედრის გვამები, ნაკუწებად აკეპილი, ერთმანეთის გვერდით ეწყო; მიცვალებულები თედო და დედამისი, მარინე, იყვნენ.

გარდა მხატვრული ლიტერატურისა (პოეზია, მინიატურები, ნოველები...), დომინიკა ერისთავი აქტიურად მოღვაწეობდა პუბლიცისტიკაში, ლიტერატურულ კრიტიკაში. 1902 წელს ილია ჭავჭავაძის რედაქტორობით ცალკე წიგნად გამოსცა მის მიერ შესრულებული ალექსანდრე გრიბოედოვის „ვაი, ჭკუისაგან“ თარგმანი. დომინიკა ერისთავის შემოქმედება საშუალებას იძლევა, თემატიკის თვალსაზრისით, რამდენიმე კონცენტრირებული ჯგუფის გამოყოფისა:

- ტექსტები, რომლებშიც ქალის დაჩაგრული მდგომარეობაა წარმოჩენილი („იის კონა“, „ფოთოლი“, „საშინელი ღიმილი“, „ფატიმა“, „თვალები“);
- დიდაქტიკურ-აღმზრდელობითი ხასიათის ნარატივი, რომელიც მიემართება მომავალი თაობისთვის მაღალი ზნეობრივი ღირებულებების ჩამოყალიბებას (მაგ., „ორი მეგობარი“...);

- აშკარად გამოხატული ფემინისტური ტექსტები, პუბლიკაციები, რომლებიც მოწოდებულია ქალისა და მამაკაცის თანასწორუფლებიანობის აღიარებაზე (მაგ., „პატარა ერის დიდებულნო ასულნო“, „დღევანდელი ქართველების აზრი ქალთა შესახებ“ („სახალხო ფურცელი“, 1916:N476).

საინტერსოა ის ფაქტი, რომ დომინიკა ერისთავს ხშირად ცნობილ ფრანგ მწერალ ქალს, ჟორჟ სანდს (1804-1876წ.წ.) ადარებდნენ. მართლაც, არაერთი საინტერესო შტრიხი შეიძლება დავძებნოთ მათ შორის; მაგ., არშემდგარი ქორწინება და ორივეს სურვილი, რომ მათ თანამედროვე საზოგადოებას დაეფასებინა ქალი და საშუალება მიეცა, აქტიურად ჩართულიყო საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. ამას ადასტურებს ქართველი ფემინისტის წერილები, რომლებიც „სახალხო ფურცელში“ იბეჭდებოდა 1915-1916 წლებში; ერთ-ერთში - „დღევანდელი ქართველების აზრი ქალთა შესახებ“ - იგი გამოთქვამს თავის მოსაზრებას, რომ სახელმწიფოს კულტურის დონეს ქალის თავისუფალი აზროვნება და საზოგადოებრივ ურთიერთობებში ჩაბმა განსაზღვრავს; აღნიშნავს, რომ *დედაკაცი ერთი უტყუარი საზომია ერის სულიერი ძლიერებისა.* ანალოგიურ მოსაზრებებს ავითარებს ჟორჟ სანდი წიგნში „ჩემი ცხოვრების ისტორია“: *„ქალის მეორეხარისხოვნობას განაპირობებს არა მისი ბუნება, არამედ გაბატონებული ცრურწმენები, უსამართლო ადათ-წესები. ქალის გონება არ ჩამოუვარდება კაცისას და თუ ქალი კაცივით ნიჭიერი არ არის, ეს ტრადიციული აღზრდის ბრალია და მამაკაცის გაბატონებული მდგომარეობისა. შეგვიშვით უმაღლეს სასწავლებლებში, თავი გაგვიტოლეთ და ნახავთ, რომ თანასწორნი ვართ“* [ღამბაშიძე, 2020:156].

მე-19 საუკუნის ქართული ინტელიგენციის თვალსაჩინო წარმომადგენელი, ცნობილი ქართველი პუბლიცისტი და საზოგადო მოღვაწე არჩილ ჯორჯაძე წერდა: *„თუ გინდათ შეისწავლოთ ამა თუ იმ ეპოქის აზრი და ხასიათი, ქალების წერილებს მიჰმართეთ“* [ჯორჯაძე, 1914:14]. მართლაც, მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულ საზოგადოებრივ ცხოვრებაში არსებულ წინააღმდეგობებზე, კონცეპტუალურ დაპირისპირებასა და აზრთა ჭიდილზე (მათ შორის, ფემინისტურ საკითხებთან მიმართებით) სრულ წარმოდგენას გვიქმნის ***ბარბარე ჯორჯაძის*** პუბლიცისტიკა. ქალთა უფლებებისათვის მებრძოლი მწერალი ღიად გამოთქვამდა თავის პოზიციას ქალის უუფლებო მდგომარეობის შესახებ და მიიჩნევდა, რომ ქალი და მამაკაცი

უფლებრივად თანასწორნი იყვნენ ღვთის წინაშე. ბარბარე ჯორჯაძის წერილში „ორიოდე სიტყვა ყმაწვილკაცების საყურადღებოდ“ (ჟ. „კვალი“, 1893წ., №14) ნათლად ჩანს მის თანამედროვე რეალობაში ქალის უუფლებო მდგომარეობა და ავტორის მოთხოვნები; პედალირება ხდება რამდენიმე ასპექტთან მიმართებით:

- ✓ ქართველი კაცები ცდილობენ მიწასთან გაასწორონ ქალის ღირსება;
- ✓ საზოგადოება, მეტწილად, მიიჩნევს, რომ განათლება ქალის საქმე არ არის; ქალები ჩუმად უნდა იყვნენ;
- ✓ ბარბარე ჯორჯაძის თანახმად, ქალებს აუცილებლად უნდა მისცენ განათლების მიღების საშუალება;
- ✓ კაცებმა თავი უნდა დაანებონ *ზვაობასა* და *მოშურნეობას.*

ბარბარე ჯორჯაძე პირველი ქალია, ვინც გაბედა საჯარო პოლემიკაში მონაწილეობის მიღება; მხედველობაში გვაქვს ქართველი საზოგადოების მწვავე რეაქცია, გამოწვეული ილია ჭავჭავაძის საეტაპო წერილის - „ორიოდე სიტყვა თავად რევაზ შალვას ძის ერისთავის კაზლოვიდგან „შეშლილის“ თარგმანზედა“ - გამოქვეყნებით, რომელიც პრესის ფურცლებზე გამართული დისპუტის სიმწვავის გამო „მამათა და შვილთა“ ბრძოლის სახელით შევიდა ქართული სალიტერატურო კრიტიკის ისტორიაში. სწორედ ამ პოლემიკაში ჩაერთო ბარბარე ჯორჯაძე სტატიებით „თავად ილია ჭავჭავაძის კრიტიკაზედ“ და „პასუხის პასუხი“, რაც წარმოადგენდა ღია განაცხადს, რომ ქალებსაც შეუძლიათ აზრის გამოხატვა, მსჯელობა, კრიტიკა. აღსანიშნავია, რომ ბარბარე ჯორჯაძემ ლიტერატურის ყველა ჟანრში მოსინჯა ბედი; პერიოდულ პრესაში სისტემატურად იბეჭდებოდა მისი პოეტური, პროზაული, დრამატული ტექსტები და კრიტიკული წერილები. მწერალ ქალს გარკვეული წვლილი მიუძღვის ქართული პიკარესკული პროზის განვითარებაშიც.

იმ პერიოდში ქალის შემოქმედების ასეთი მრავალფეროვნება იშვიათ მოვლენას წარმოადგენდა. საყურადღებოა ის ფაქტიც, რომ ბარბარე ჯორჯაძე პირველი მწერალი ქალია, რომელმაც დრამატულ ეპიზოდებში იუმორს მიმართა და ამით სიტუაციის სირთულე განმუხტა. თანამედროვენი მას „ლეჩაქიან კონსერვატორად“ მოიხსენიებდნენ, რომელმაც პირველად აღიმაღლა ხმა ქალთა უფლებების

დასაცავად. ნიშანდობლივია, რომ ბარბარე ჯორჯაძეს ეკუთვნის უნიკალური „სამზარეულოს წიგნი“, რომელიც ყველა ქართველი ქალის სამაგიდო წიგნად იქცა და თაობიდან თაობას გადაეცემა.

ბარბარე ჯორჯაძემ ახლადფეხადგმულ ქართულ თეატრალურ ცხოვრებასაც ღრმა კვალი დააჩნია. მისმა პიესებმა, გიორგი ერისთავისა და ზურაბ ანტონოვის კომედიებთან ერთად, საზრდო გაუჩინა რეპერტუარით არცთუ ძალზე განებივრებულ ქართულ სცენას. ბარბარე ჯორჯაძის კალამს ხუთი პიესა ეკუთვნის: დრამა „შური“, ისტორიული დრამა „მშვენიერი კეკელა“, კომედიები: „რას ვეძებდი და რა ვპოვე“, „მკითხავი“ და ვოდევილი „სარკით მოტყუება“. ასეთი ფართო ამპლიტუდა (ისტორიული დრამიდან - ვოდევილამდე) მიანიშნებს იმაზე, რომ ახლადფეხადგმული ქართული თეატრის მაყურებელს ერთნაირად იზიდავდა, ერთი მხრივ - დაძაბულობა და თანაგრძნობა და, მეორე მხრივ - მხიარულება და სიცილი.

აღსანიშნავია, რომ ბარბარე ჯორჯაძე თავის დრამებსა და კომედიებში საზოგადოებისთვის აქტუალურ პრობლემებზე ამახვილებდა ყურადღებას, რაც ცხადია, მაყურებელში ინტერესს აღძრავდა. მაგ., მისი დრამა „შური“ 1862 წლის 17 თებერვალს დაიდგა თბილისის სახაზინო თეატრის სცენისმოყვარულთა მიერ. პიესა ეხებოდა საჭირბოროტო საკითხს - ბატონყმობას. როგორც ცნობილია, რუსეთის იმპერიის ცენტრალურ ნაწილში საგლეხო რეფორმა (ანუ გლეხობის გათავისუფლება ბატონთა ყმობისგან) 1861 წელს ჩატარდა; საქართველოში კი - ეტაპობრივად დაიწყო მისი განხორციელება 1864 წლიდან (თბილისის გუბერნიაში - 1864წ., იმერეთსა და გურიაში - 1865წ., სამეგრელოსა და ლეჩხუმში - 1866წ., აფხაზეთსა და სვანეთში - 1870-1871წ.წ.); ანუ იმ პერიოდში, როდესაც „შური“ თბილისში დაიდგა, რეფორმა ჯერ არ იყო ჩატარებული.

პიესის სიუჟეტური ღერძი აგებულია ბატონისა და ყმის ურთიერთობაზე: თავადმა ვახტანგ ზარიბაძემ მამისაგან მემკვიდრეობით ქონება მიიღო; იგი ბედნიერად და უზრუნველად ცხოვრობს შვილთან ერთად. მათ სახლში ობოლი გოგონა იზრდება, რომელიც თავადს ძალიან უყვარს და შვილისგან არ არჩევს. სიდონია გამზრდელის სიყვარულს უღირსი ქცევით პასუხობს; საქმე ისაა, რომ ვახტანგის ქალიშვილს, სოფიოსა და ლევანს ერთმანეთი უყვართ, მაგრამ სიდონია

ცდილობს, მათ ურთიერთობაში ჩაერიოს, რათა თავად გაყვეს ცოლად ლევანს. სიდონიას უსაქციელობას არანაირი გამართლება არა აქვს; იგი სასიკვდილოდ იმეტებს სოფიოს და წყალში ჩააგდებს. სიძულვილით თვალებახვეულ სიდონიას ჰგონია, რომ ქონება და ლევანი მას დარჩა, მაგრამ სიკვდილს გადაჩენილი სოფიო გადარჩება და ყველაფერს ფარდა აეხდება. ნაწარმოები საინტერეოა იმ კუთხითაც, რომ პიესის თანახმად, ვახტანგ ზარიბაძეს გლეხების გათავისუფლება მიწიანად სურს (ანუ, იგი არ არის რეტროგრადი და პროგრესულად აზროვნებს); ასევე, საყურადღებოა მებატონისა და მისი მეგობრის დიალოგი, რომელიც ადასტურებს ძველი დროისადმი ნოსტალგიას (ანალოგიური განწყობა ჩანს ალექსანდრე ორბელიანის ცნობილ წერილში „აწინდელ დროს ბატონყმობა საქართველოში“).

პიესაში წარმოჩენილი პრობლემების გათვალისწინებით, ნათლად გვექმნება წარმოდგენა მწერლის დამოკიდებულებაზე ბატონყმობის მიმართ. რა თქმა უნდა, ბარბარე ჯორჯაძე სიმპათიას გამოხატავს მებატონეთა მიმართ. სიდონიასა და სოფიოს დაპირისპირებით მწერალმა ქალმა დააფიქსირა თავისი მოსაზრება, რომ ბოროტება და სიხარბე ვერ მოერევა სიკეთეს. აღსანიშნავია, რომ წარმოდგენამ წარმატებით ჩაიარა, რაზეც მეტყველებს ივანე კერესელიძის წერილი რაფიელ ერისთავის მიმართ და მისი დაჟინებული რეკომენდაცია, რომ ადრესატს *აუცილებლად ენახა, წარმოდგენაზე რა ამბავი იყო* [შარაბიძე... 2022:88].

რაც შეეხება ბარბარე ჯორჯაძის სამმოქმედებიან კომედიას - „რას ვეძებდი და რა ვპოვე“ - იგი ინტერესს აღძრავს იმ თვალსაზრისითაც, რომ ავტორის მიერ გამოყენებულ ხერხებს მოგვიანებით სხვა ლიტერატურულ ნაწარმოებებშიც ვხვდებით; მაგალითად, სწორედ აღნიშნულ პიესაშია პირველად გამოყენებული მისტიფიკაციის ხერხი - საპატარძლოს ნაცვლად სხვა ქალის ჩვენება გადანახულების ეპიზოდში. ასევე, მწერალმა ქალმა პირველმა შემოიყვანა *მაქთაღას* - მაჭანკალი ქალის სახე, რომელსაც ძალიან ჰგავდა ავქსენტი ცაგარელის ხანუმა (ეს უკანასკნელი 1882 დაიწერა). აღსანიშნავია ისიც, რომ მანამდე, გიორგი ერისთავისა და ზურაბ ანტონოვის ტექსტებში, მაჭანკლის როლში მამაკაცები გვევლინებოდნენ. ბარბარე ჯორჯაძის პიესასთან დაკავშირებით შესაძლებელია ყურადღების გამახვილება რამდენიმე დეტალზე:

- ✓ პიესის პერსონაჟებს ავთენტიკური პროტოტიპები ჰყავთ; სწორედ მათ გვერდით ცხოვრობდა და მოღვაწეობდა ბარბარე ჯორჯაძე;
- ✓ დროის გამოძახილია თბილისელი სომეხი ვაჭრების ქართველ თავადიშვილებთან დამოყვრების სურვილის ხაზგასმა საზოგადოებაში სოციალური მდგომარეობის ამაღლების მიზნით;
- ✓ აქცენტირება მაჭანკლების ფსიქოლოგიაზე, რომლებიც არ ერიდებოდნენ ტყუილს, ზოგჯერ ცბიერებასაც მიმართავდნენ, რადგან მაჭანკლობა - ფულის იოლად შოვნის გზას წარმოადგენდა (აქვე შევნიშნავთ, რომ მოგვიანებით, მაჭანკლობის ინსტიტუტსა და მისტიფიკაციის ხერხს წარმატებით მიმართა ილიამ „კაცია-ადამიანში?!“).

სამეცნიერო ლიტერატურაში აღნიშნულია, რომ ბარბარე ჯორჯაძის დანარჩენი პიესები - „მშვენიერი კეკელა“, „მკითხავი“ და „სარკით მოტყუება“ - წარუმატებელი აღმოჩნდა [შარაბიძე... 2022:88]. გაზეთი „დროება“ ჯორჯაძესთან დაკავშირებით წერდა, რომ მას ქართული თეატრის განვითარების საქმეში ფასდაუდებელი ღვაწლი მიუძღვის. მისი შემოქმედება გახლდათ ხიდი, რომელზედაც ქართულმა თეატრმა უგზოობისა და ძნელბედობის ჟამს გაიარა. სერგეი მესხი და გიორგი ერისთავის ვაჟი, დრამატურგი დავით ერისთავი ერთხმად აღნიშნავდნენ, რომ ბარბარე ჯორჯაძეს საუცხოო დრამატული ნიჭი ჰქონდა მიმადლებული; მისი პიესების ფაბულა იმავე წყაროდან იღებდა სათავეს, საიდანაც ერისთავისა და ანტონოვისა. მწერალმა ქალმა წარმატებით შეძლო ცხოვრებისეული სინამდვილის წარმოჩენა კომიკური სიტუაციების წინა პლანზე წამოწევით [შარაბიძე... 2022:87].

ამგვარად, ბარბარე ჯორჯაძემ პუბლიცისტურ წერილებსა თუ მხატვრულ შემოქმედებაში (ლექსები, მოთხრობები, პიესები) ღიად დააფიქსირა თავისი დამოკიდებულება როგორც ზოგადად, საზოგადოების საჭირბოროტო პრობლემების, ასევე კონკრეტულად - ქალისა და მამაკაცის თანასწორუფლებიანობის მიმართ. მისი პოზიცია - საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ქალის როლის გააქტიურებასთან დაკავშირებით - ბევრისთვის მიუღებელი აღმოჩნდა; არც მის შემოქმედებას მოუხიბლავს ყველა და ხშირად დაუმსახურებლადაც აკრიტიკებდნენ; თუმცა, ბარბარე ჯორჯაძე არაფერს შეუშინდა, რაც ნათლად მეტყველებს ქალის გაბედულ ხასიათზე.

მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარში რწმენაშერყეულ ქართულ საზოგადოებას მხოლოდ ტრადიციები კვებავდა. ასეთ რთულ პერიოდში მოუწია სამწერლო ასპარეზზე გამოსვლა ***ეკატერინე გაბაშვილს,*** რომელიც თავადაზნაურთა წრის წარმომადგენელი იყო. მწერალი ქალის დაპირისპირება იმდროინდელი ყოფის რეალობასთან აღწერილია ავტობიოგრაფიული ხასიათის პიესაში „ფრთებ-დაგლეჯილი“, რომელშიც ნაჩვენებია მწერალი ქალის ცხოვრების ერთი დღე, გაჯერებული დამცირებითა და შეურაცხყოფით. პერსონაჟის მიერ წარმოთქმულ მონოლოგში ისმის დაჩაგრული ქალის ხმა: *„ვინ სცემს პატივს ქალის ნაღვაწნებს! პირიქით, დამცინიან, მაყვედრიან, წუთისოფელს მიშხამებენ, რომ ვბედავ და მაგგვარ შრომაზედ დროს ვკარგავ... ყოველ წამს აგლეჯენ ფრთებს ჩემს აღმაფრენას“* [გაბაშვილი, 2007: 37]. ფაქტობრივად, ამ სიტყვებით ყველაფერი ნათელი ხდება: ქალმა არ უნდა გაბედოს წერა; ამაზე დროც არ უნდა დაკარგოს.

ეკატერინე გაბაშვილი ხალხოსან მწერალთა რიცხვს ეკუთვნის. როგორც ცნობილია, ხალხოსნობა წარმოადგენდა გლეხური დემოკრატიის ინტერესების გამომხატველ საზოგადოებრივ-პოლიტიკური აზროვნების ნაკადს, რომელიც უშუალოდ რუსულ ნიადაგზე აღმოცენდა (народническое движение) და შემდგომ გავრცელდა რუსეთის იმპერიის კოლონიებშიც; ევროპულ სინამდვილეში მსგავს მოვლენას ადგილი არ ჰქონია. ნაროდნიკები/ხალხოსნები მიზნად ისახავდნენ გლეხებში გასვლას, მათ შორის წერა-კითხვის გავრცელებას და ამავდროულად, ცარიზმის წინააღმდეგ მიმართული იდეების გავრცელებას.[19] XIX საუკუნის ქართულ სინამდვილეში ხალხოსნური მწერლობა საყურადღებო იყო როგორც თემატური, ასევე იდეური თვალსაზრისით. ლიტერატურაში მისი წარმომადგენლები იყვნენ სოფრომ მგალობლიშვილი, ნიკო ლომოური, ანტონ ფურცელაძე, ეკატერინე გაბაშვილი; რაც შეეხება ქართულ კრიტიკასა და პუბლიცისტიკას, ხალხოსნურ იდეებს ასაჯაროვებდნენ ნიკო ხიზანიშვილი, სტეფანე ჭრელაშვილი, მიხეილ ასათიანი და სხვ.

ხალხოსნები გლეხკაცში ხედავდნენ ცხოვრების ბურჯს და მას სახავდნენ მომავლის იმედად; აქედან გამომდინარე, მათი შემოქმედების თემატიკა

[19] შევნიშნავთ, რომ სწორედ მათ მიერ დაარსებული ერთ-ერთი ორგანიზაციის - *Народная воля-ს (ხალხის ნება)* - თავდასხმამ შეიწირა რუსეთის იმპერატორი ალექსანდრე II.

უკავშირდებოდა გლეხკაცის ყოფა-ცხოვრების აღწერას. ხალხოსანი მწერლისთვის ნიშანდობლივი იყო სადა ენა, დიდაქტიკური ტონი, რაც გარკვეულწილად აზარალებდა მათი თხზულებების მხატვრულ მხარეს. აქვე შევნიშნავთ, რომ კრიტიკოსმა *ხომლელმა* (რომანოზ ფანცხავა) ქართველ ხალხოსნებს „ტეტიათა მოტრფიალეები“ უწოდა, რაც შემდგომ მათ ზედმეტსახელად დაუმკვიდრდათ [ჭილაია,1971:524]. ხალხოსნებისთვის დამახასიათებელი ნიშნები თავს იჩენს ეკატერინე გაბაშვილის მცირე პროზაში (ნოველა, მოთხრობა, ჩანახატი), რითაც მან ხელი შეუწყო აღნიშნული ჟანრის განვითარებას. რაც შეეხება თემატიკას, მის შემოქმედებაში რამდენიმე კონცეპტი იკვეთება, რომელსაც ფემინისტური ჟღერადობა გასდევს:

- ✓ ქალებმა უნდა იბრძოლონ თავიანთი უფლებებისთვის („ფრთებდაგლეჯილი“);
- ✓ სოფლად მცხოვრები ქალების ყოფა გაუსაძლისია ( მოთხრობა „დიდ ხევაში“);
- ✓ საბავშვო თემატიკის გააქტიურება („ღვინია გადაიჩეხა“, „მაგდანას ლურჯა“, „თინას ლეკური“, „კონა“...).
- ✓ ქალს უნდა ჰქონდეს სიყვარულში თავისუფალი არჩევნის გაკეთების უფლება („ორ-ენა და ქუჩე“, „მტარვალის ციხე“, „დილა ტყეში“, „ნათლისღების ღამე“).

მხატვრულ შემოქმედებასთან ერთად, ეკატერინე გაბაშვილი აქტიურად იყო ჩართული საზოგადოებრივ ცხოვრებაში; იგი ჟურნალ „ჯეჯილის“ თანადამაარსებელი და წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების წევრი იყო. პუბლიცისტიკაშიც და მხატვრულ ტექსტებშიც ეკატერინე გაბაშვილი ღიად ამხელდა ქალთა უუფლებო, ჩაგრულ მდგომარეობას და მოუწოდებდა მათ, საზოგადოების სრულუფლებიანი წევრები გამხდარიყვნენ და სასურველი საქმე ეკეთებინათ: *„ჩავებათ საერთო ფერხულში, სავალდებულოდ გავხადოთ წელიწადში რამდენიმე დღე, მხოლოდ რამდენიმე დღე საზოგადო სამსახურს დავუთმოთ, კარგსა და ავს ვუჭირისუფლოთ, ნელა, ნელა, თითო ნაბიჯით, მაგრამ მედგრადა და შეუფერხებლად ვებრძოლოთ გარემოებას და ... ხვედრი, ჩვენი სვე ჩვენვე გავიტანოთ“* [ქალები...2013:36].

თითქმის აღნიშნულ პერიოდშივე მოღვაწეობდა ***მარიამ გარიყული,*** რომლის შემოქმედების მიმართ ინტერესს ადასტურებს ქართულ სამეცნიერო სივრცეში არსებული მასალები; მათგან გამოვყოფდით **ნინო ცქიფურიშვილის, ნინო ჩიხლაძისა და ნანა აბულაძის** წერილებს, რომლებშიც გენდერული კუთხით არის გაანალიზებული მარიამ გარიყულის ტექსტები; კერძოდ, ნინო ცქიფურიშვილი საქართველოში ფემინიზმის ისტორიის ჭრილში განიხილავს მწერლის ნაწარმოებებს, ნანა აბულაძე - ლიტერატურათმცოდნეობით კუთხით, ხოლო ნინო ჩიხლაძე - მწერლის მოთხრობებში მხოლოდ სოციალურ დეტალებზე ამახვილებს ყურადღებას.

ნინო ჩიხლაძე წიგნში „ქართველი მწერალი და საზოგადო მოღვაწე ქალები“ **მარიამ თათეიშვილის** ფსევდონიმთან - ***მარიამ გარიყულთან*** დაკავშირებით აღნიშნავდა, რომ *„...თვით მარიამი თავის ფსევდონიმს თეატრიდან წასვლით ხსნიდა“* [ჩიხლაძე, 1990:57]. მარიამი ქართულ თეატრს ეთაყვანებოდა, რომელიც იმ დროს ეროვნული ტრიბუნის ფუნქციას ითავსებდა. მარიამ დემურია, ჟურნალ „ნაკადულის“ რედაქტორი, დაეხმარა მას ოცნების ასრულებაში. იმ დროს თეატრი ქალის როლის შემსრულებლების ნაკლებობას განიცდიდა; ამგვარად დაიწყო მარიამ გარიყულის ურთიერთობა თეატრთან. მან რამდენიმე წელი ქუთაისის თეატრში იმუშავა, რომელსაც ლადო მესხიშვილი თაოსნობდა. მისივე წაქეზებით ქალი ლიტერატურული საქმიანობით დაინტერესდა; ცნობილი მწერლების ნაწარმოებებს პიესებად გარდაქმნიდა, პატარა მოთხრობებს წერდა, თუმცა პრესაში ვერ აქვეყნებდა: *„ორ-ნახევარი სეზონი დავრჩი თეატრში* (იგულისხმება ქუთაისის თეატრი, ხ.ბ.) *და ბოლოს, მაინც გადავწყვიტე მისი დატოვება, ვატყობდი, რომ ოდნავ თვალსაჩინო ადგილსაც ვერ მოვიპოვებდი სცენაზე და სხვათა შორის, მაჩანჩალად ყოფნა ნამდვილად არ მინდოდა, უკანასკნელად ვეამბორე დეკორაციის მტვრიან ჩარჩოს, ვეამბორე სასოებით და გავედი თეატრიდან“* [ჩიხლაძე, 1990:62]. ალბათ, გასათვალისწინებელია ის მოსაზრება, რომ სწორედ ამ ფაქტის გამო მწერალმა მარიამ თათეიშვილმა *გარიყულის* ფსევდონიმი აირჩია. შესაძლებელია, ეს იყო მისი ირონიული დამოკიდებულების გამოხატვა, პროტესტი, რომ ღირსეული ადგილი ვერ დაიმკვიდრა თეატრალურ სივრცეში.

მარიამ გარიყული თავისი ეპოქის შვილი იყო, რაც თვალნათლივ არის ასახული მის შემოქმედებაში. ხალხის მოსარჩლე მწერლის სახე პირველსავე მოთხრობაში - „ცხოვრების მსხვერპლი“ - იკვეთება. ნინო ჩიხლაძე აღნიშნავს, რომ ავტორმა ეგნატე ნინოშვილის გავლენით დაწერა ნაწარმოები, რომელშიც ცარიზმია მხილებული. ანალოგიურ თემატიკას მიემართება ტექსტები: „ჯაშუში“, „ჩვეულებრივი ამბიდან“, „სოფლის მსუნაგები“ და სხვა, რომლებშიც მწერალი სოციალური ჩაგვრის სურათებს წარმოაჩენს. მარიამ გარიყულს ეკუთვნის მემუარული ხასიათის ნაწარმოები *„განწლილი გზა“,* რომელიც სტილის თავისებურებით გამოირჩევა. ნაწარმოებში წარმოჩენილია მარიამ გარიყულის თანამედროვე მწერლებისა და საზოგადო მოღვაწეთა ლიტერატურული პორტრეტები; მათ შორის, შევხვდებით ეკატერინე გაბაშვილის, იროდიონ ევდოშვილის, ლადო მესხიშვილის, ვალერიან გუნიას, ნუცა ჩხეიძის, გალაკტიონ ტაბიძის, მიხეილ ჯავახიშვილის, გიორგი ქუჩიშვილის, შალვა დადიანისა და სხვათა სახეებს. ფაქტობრივად, მწერალმა წარმოაჩინა, გაგვაცნო ის ადამიანები, ვის გვერდითაც ცხოვრობდა და მოღვაწეობდა. ნაწარმოები, გარკვეულწილად, დიდაქტიკური ხასიათისაა, რაც მემუარული ლიტერატურის ნიშანდობლივ თვისებას შეადგენს. ზოგადად, მარიამ გარიყულის ენა ლაკონიურობით ხასიათდება და დამუხტულია შინაგანი ენერგიით; ეს ნიშნები ახასიათებს ზემოაღნიშნულ მემუარულ თხზულებასაც.

მარიამ გარიყულის შემოქმედებაში *ქალური ნაკადი* წარმოადგენს მწერლისა და ლიტერატურათმცოდნის, ნანა აბულაძის განხილვის საგანს წიგნში „ორივე სქესი“, რომელმაც 2023 წლის პრემია „საბა“ დაიმსახურა საუკეთესო ლიტერატურული კრიტიკის ნომინაციაში. აქვე შევნიშნავთ, რომ ქალი-ავტორების შემოქმედების კვლევა ფემინისტური თხრობის თეორიის ჭრილში საქართველოში არც ისე ხშირია; ამდენად აღნიშნული წერილი ნამდვილად იმსახურებს ყურადღებას. ნანა აბულაძე განიხილავს მწერალი ქალის ოთხ მოთხრობას ძალადობის თემაზე: „ვერ მიაღწია“ (1909წ.), „შინ კი მიელოდნენ“ (1913წ.), „ცაბუ“ (1921წ.) და „ნანიკო“ (1916წ.). პირველ სამ ტექსტში საუბარია ძალადობაზე, რომელიც ქალებს ოჯახისგან მოშორებით შეემთხვათ, ხოლო მეოთხე ნაწარმოები - ოჯახური ძალადობის მსხვერპლს შეეხება. აღსანიშნავია პროტაგონისტების განსხვავებული რეაქცია ძალადობაზე და ის

ფაქტიც, რომ ქალი-პერსონაჟების ხასიათი დინამიურად ვითარდება და მკითხველის თვალწინ მეტამორფოზას განიცდის.

მკვლევარი მიიჩნევს, რომ მარიამ გარიყულის ქალი-პერსონაჟები შეძლებისდაგვარად აპროტესტებენ პატრიარქალურ წესრიგს. მოთხრობებში გადმოცემულია წინააღმდეგობის ორი გზა: გენდერული როლის უგულებელყოფა ან პირიქით, მისი მიღება; *დედობა ახალი ადამიანის მოვლინების გზაა, რომელსაც განსხვავებული ღირებულებები ექნება, მეორე მხრივ, სწორედ დედობა შეაძლებინებს ქალ-პერსონაჟებს, არსებული სოციალური წესრიგი უგულებელყონ* [აბულაძე, 2022:82]. რაც შეეხება მოთხრობას „ნანიკო“, სიუჟეტის თანახმად, ახალგაზრდა ქალზე ბიძა იძალადებს. ნანიკო პროტესტის ფორმად *დუმილს* ირჩევს, რადგან მომხდარის გასიტყვება მის ძალებს აღემატება. ძალადობის მსხვერპლის ფსიქოლოგიური მდგომარეობა მძიმდება და ისტერიაში, კერძოდ, ისტერიულ სიცილში გადადის. აღსანიშნავია ფსიქოლოგიური დამაჯერებლობა, რომელსაც მწერალი ქალი აღნიშნულ მოთხრობაში აღწევს. ისიც საინტერესოა, რომ მარიამ გარიყულმა *სიცილს, როგორც პროტესტის ფორმას,* სავარაუდოდ, ინტუიტიურად მიაგნო; ათწლეულების შემდეგ კი, ჰელენ სიქსუმ ჩამოაყალიბა თავისი მოსაზრება, რომ *სიცილი პროტესტის ფორმაა, რომელიც მამაკაცურ წესრიგს უპირისპირდება* [აბულაძე, 2022:85].

მარიამ გარიყულის ყველა ტექსტში ძალადობის ხელშემწყობ ფაქტორად ქალის სოციალური და ეკონომიკური დამოკიდებულება გვევლინება. შემთხვევითი არ არის, რომ 1917 წელს გაზეთში „ხმა ქართველი ქალისა“ დაბეჭდილ წერილში - „ქალებო, შევერთდეთ!“ - ავტორი მოუწოდებს მამის, ქმრისა თუ ძმისგან დაჩაგრულ ყველა ქალს გაერთიანებისაკენ; მიიჩნევს, რომ ქალში პიროვნების აღდგენის სურვილმა უნდა გააერთიანოს ყველა, განურჩევლად კლასისა და შეხედულებებისა [გაზეთი „ხმა ქართველი ქალისა N1, 5 აპრილი, 1917]. გიორგი ლეონიძე შემდეგი სიტყვებით გამოეხმაურა მარიამ გარიყულის გარდაცვალებას: *„რეალისტ დემოკრატ მწერალს მარიამ გარიყულს - მწერლობა ესმოდა, როგორც სახალხო საქმე. იგი ხალხზე მზრუნველი და მისი გულშემატკივარი იყო“*[ჩიხლაძე, 1990:70].

გასული საუკუნის დასაწყისის ქართულ სინამდვილეში მწერალ ქალებს შორის გამორჩეულია ***საფო მგელაძის*** შემოქმედება. აღსანიშნავია, რომ საფოს აღმოჩენა *კატო მიქელაძის* დამსახურებაა; ამ უკანასკნელმა ითავა მისი პოემის გამოქვეყნება ქუთაისში გამომავალ ფემინისტურ გაზეთში „ხმა ქართველი ქალისა“. სწორედ მაშინ გაიცნო ლიტერატურულმა საზოგადოებამ საფო გიგინეიშვილი-მგელაძე. განსაკუთრებული პოპულარობით სარგებლობდნენ მისი ნაწარმოებები ქალებს შორის, რადგან როგორც წესი, მის პროტაგონისტებს წარმოადგენდნენ ქალები, რომლებიც საკუთარი ბედნიერებისთვის იბრძოდნენ; ბედნიერება კი, გულისხმობდა ცხოვრებაში თავისუფალი არჩევნის გაკეთების შესაძლებლობას.[20] საფო მგელაძესაც, დომინიკა ერისთავის მსგავსად, ქართველ ჟორჟ სანდს უწოდებდნენ. საფო მგელაძემ სამწერლო ასპარეზზე გამოსვლისთანავე დაისახა მიზნად ქალთა უფლებების დაცვა და გაილაშქრა იმათ წინააღმდეგ, ვინც წარსულ დროებას მისტიროდა. თავდაპირველად (და შემდგომშიც, მაგრამ ნაკლები ინტენსივობით) მწერალი ფსევდონიმებს მიმართავდა: „გურული ქალი“, „ეწერელი ქალი“, „მუშა ქალი“, „სანი“, თუმცა მოგვიანებით, თავისი სახელით აქვეყნებდა მხატვრულ ნაწარმოებებსაც და პუბლიცისტურ წერილებსაც.

მწერლის თანამედროვე, მაგრამ ასაკით მასზე უმცროსი, პოეტი *ნინო თარიშვილი* წერდა: *„საფო მგელაძე გამოირჩეოდა საოცარი შემოქმედებითი ტემპერამენტით და, რაც მთავარია, კარგად ესმოდა ახალი ცხოვრების ამოცანები“* [ჩიხლაძე, 1990:73]. ნაცვლად კარჩაკეტილი ცხოვრების მიმდევარი ქალისა, რომელიც *პირადს* ნიღბავს, საფო მგელაძემ პოეზიაში ქალის გულწრფელი სიყვარული, ვნების ნაზი სურნელი შემოიტანა:

„იებს ამბორიც გამოჰყვა თანა -
ამაზე მეტი პოეტ ქალს რა მაქვს:
ხელზე მაკოცე და იმ დღის შემდეგ,
მგონია, ცეცხლი თითებით დამაქვს“ [სიყვარულის წიგნი, 1984:163]

[20] შესაძლებელია, ეს პრობლემა პირადი ცხოვრებისეული გამოცდილებიდან მომდინარეობდა; იგი ადრეულ ასაკში გაათხოვეს მასზე გაცილებით უფროს კაცზე, რომელსაც მალევე დაშორდა და მარტომ გაზარდა შვილები.

საფო მგელაძის პოეზიისთვის თემატური მრავალფეროვნება არ არის უცხო; სასიყვარულო ლირიკასთან ერთად („იებს ამბორიც გამოჰყვა თანა“, „მოკვდი და ისევ შემიყვარდები”, „წარწერა ჭადრაკზე”, „მე მაშინ მოვალ“ და სხვ.), მწერალი ქალის შემოქმედებაში სამოქალაქო ლირიკის არაჩვეულებრივი ნიმუშებიც გვხვდება („ჩემი ერი”, „დამოუკიდებელი საქართველო”, „თუში”, „ბაგრატის ტაძრის ნანგრევები”, „აჭარა” და სხვ.). ქართველი მკითხველის აღიარება საფო მგელაძემ რომანისტიკის ჟანრში მოიპოვა. მწერლის შემოქმედებიდან პოპულარობით სამი რომანი სარგებლობდა: „ლიანა ლორდია“, „ქარიშხლის ფრთებზე“, „გზა და გზა“, რომლებიც 1928-1935 წლებში გამოქვეყნდა. საფო მგელაძემ პირველმა გაბედა ქართველი მკითხველისთვის მხატვრულ პერსონაჟად ჩვეულებრივი ქალის შეთავაზება, მისი ყოველდღიური საზრუნავითა და სურვილებით, საფიქრალითა და განცდებით.

რომანში „ლიანა ლორდია“ სიუჟეტი ვითარდება ძლიერი ნებისყოფის მქონე ახალგაზრდა მხატვარი ქალის გარშემო. იგი გაიცნობს პუბლიცისტ თამაზ ზურაბიძეს, რომლის მიმართ გარკვეული სიმპათიით განიმსჭვალება. თავის მხრივ, მამაკაცი შეეცდება ქალის მოხიბვლას და დაჟინებით უმტკიცებს, რომ უსიყვარულოდ დიდი, სრულყოფილი ხელოვნების ნიმუშები არ იქმნება. მართალია, მხატვარ ქალს თამაზი სულიერ წონასწორობას დაურღვევს, თუმცა საბოლოოდ, იგი ვერ დაინახავს მასში იდეალურ მამაკაცს, რომელიც მის სინაზესა და ინტელექტს დააფასებს; მის ამაღლებულ სიყვარულს დაიმსახურებს. ინტუიცია არ ღალატობს ლიანა ლორდიას; თამაზი გაიძვერა, სულწასული და ამჩატებული ადამიანი გამოდგება და ცხადია, ქალი თავის მომავალს მას არ დაუკავშირებს. აღსანიშნავია, რომ პოეტი ნაზი კილასონია მოხიბლული იყო რომანის დახვეწილი სტილით და საფო მგელაძეს *საფირონს* ადარებდა [ჩიხლაძე, 1990:85].

„ქარიშხლის ფრთებზე“ საფო მგელაძის მეორე რომანია, რომელიც სოციალური ჟღერადობით გამოირჩევა. აქ ავტორმა მთელი სისავსით წარმოაჩინა თავისი დამოკიდებულება განმათავისუფლებელი მოძრაობის მიმართ. მწერალი აღწერს ქართველი ახალგაზრდების თავგანწირულ ბრძოლას თვითმპყრობელური რეჟიმის წინააღმდეგ. ნაწარმოებში მამაკაცების გვერდით, ქალებიც გმირულად იბრძვიან უკეთესი მომავლისათვის. ტექსტის მთავარი გმირი, მაგდა, რევოლუციონერი ქალია, რომელიც გულქვა მოხელეების მხრიდან წამების მსხვერპლი ხდება. მისი ბედი

ობლობასთან არის გადაჯაჭვული. მას დასავით უყვარს აღმზრდელის შვილი - ლალა, რომელიც რევოლუციას თანაუგრძნობს. მწერალი ლალას წარმოაჩენს იდეურად ჩამოყალიბებულ, მებრძოლ პიროვნებად. იგი მეტად სასარგებლო საქმეს ეწევა. მართალია, ბევრს არ სჯერა აზნაური ქალის, თუმცა მისი გულწრფელობა, საბოლოოდ, გლეხებსაც მოხიბლავს. ავტორისეული კონცეფციის თანახმად, ცხოვრებისეული გამოწვევები ადამიანებს სიმტკიცესა და რწმენას უღვივებს; ამიტომაც, რომანის პერსონაჟები ქარიშხლის ფრთებს მიჰყვებიან. სათაურის სიმბოლიკა ნათელია - ძლიერი ადამიანების ადგილი აბობოქრებული ცხოვრების ფერხულშია.

რაც შეეხება საფო მგელაძის მესამე რომანს - „გზა და გზა“ - მასში წამყვანი თემა სიყვარულია. ნაწარმოების მთავარი პერსონაჟები არიან: მარინე, გერა, თამაზი, პოლინა, ზურაბი. ავტორის ყურადღების ცენტრშია ღირსებაშელახული ქალი, რომელიც შეძლებს, საკუთარი წარსულიდან მწარე გამოცდილების მიღების შემდეგ, ცხოვრების ღირსეულად გაგრძელებას. ამავე დროს, ჩვენ თვალწინ ყალიბდება ჯანსაღი აზროვნების მქონე წყვილის, პოლინასა და ზურაბის, ურთიერთობა, რომელიც ურთიერთპატივისცემას ეფუძნება. მწერლის მიზანს სწორედ ღირსებაშელახული ქალის გამოქომაგება წარმოადგენდა, რაც ნაწარმოებში შეფარული არ არის; პირიქით, თვალნათლივ იკვეთება.

აღნიშნულ რომანზე საუბრისას გვერდს ვერ ავუვლით ერთ წერილს, რომელიც ცხადყოფს, თუ რა სიძნელეებისა და დაბრკოლებების გადალახვა უხდებოდათ მწერლებს საბჭოთა ცენზურის პირობებში: *„ეპოქის მარწუხი არავის ისე არ უჭერს ყელში, როგორც მწერალს. ის გვაძალებს ჩვენ თემებს და იდეებს. არ მიიღებ? ისე გაგსრესს, როგორც ჭიას. ვინა ვარ მე დღეს? ხელოსანი, რომელიც დაკვეთებს იღებს? სად არის ხელოვანი? საღათას ძილით სძინავს... თქვენ გგონიათ ადვილია ამგვარი მუშაობა? მე დავიღალე. სამჯერ გადავაკეთე ჩემი „გზა და გზას” მესამე ნაწილი, რათა იგი მისაღები გამეხადა. მეც თვითონ ვირღვევი, ვმცირდები, ვწვრილმანდები. მე მწამდა ლოზუნგი „ხელოვნება ხელოვნებისათვის”, მაგრამ შეიძლება ასეთი ლოზუნგის მატარებელმა მწერალმა დღეს იარსებოს?!“*[ჩიხლაძე, 1990:90]. ეს ამონარიდი პირადი წერილიდან კომენტარსაც არ საჭიროებს; მასში ნათლად

იგრძნობა საბჭოური დიქტატისა და ცენზურის ქვეშ მოქცეული მწერლების ღირსებაშელახული მდგომარეობა.

აღსანიშნავია, რომ თბილისში, მთაწმინდის უბანში მდებარე საფო მგელაძის სახლი გულღიად მასპინძლობდა ქართველ პოეტებს: გალაკტიონ ტაბიძეს, ტიციან ტაბიძეს, ტერენტი გრანელს, ალიო მირცხულავას, ლადო ასათიანს, მარიჯანს და სხვ. განსაკუთრებული მეგობრობდა აკავშირებდა საფოს კატო მიქელაძესთან, რომელმაც, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, პირველმა შეუწყო ხელი მისი ნაწარმოების გამოქვეყნებას. მწერალი თამთა მელაშვილი ლიტერატურის მუზეუმში დაცულ კატო მიქელაძის არქივში პატარა ბარათს წააწყდა, რომელშიც კატო საფოს წერს: „რატომ არ მოხვედი? ის მარმელადი სულ შემომეჭამა“. მწერალი აღნიშნავს, რომ მწირი, ფრაგმენტული არქივი არ იძლევა საშუალებას, ქალთა ურთიერთობები დეტალურად იყოს შესწავლილი, თუმცა სურათის შეკვრა მაინც შესაძლებელია.

***კატო მიქელაძეს*** მისი თანამედროვენი მოიხსენიებენ *გოგოქარი სულის, მებრძოლი გუნების პოეტ ქალად, რომელიც სათქმელს ყველას პირში მიახლიდა, რადგან საფარისევლო არავისთან არაფერი ჰქონდა* [ჩიხლაძე,1990:94]. იგი გამოირჩეოდა პრინციპულობითა და უბრალოებით; დამაჯერებელი საუბარი იცოდა, რითაც გარშემომყოფთა ყურადღებას იპყრობდა. საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებასთან ერთად, კატო მიქელაძე ხელოვნურად დაამუნჯეს; მწერალს თავის გადასარჩენად ხარკის გაღებაც მოუწია და ეს პრინციპული ქალი იძულებული გახდა, რამდენიმე ლექსი ბელადებისთვისაც კი, მიეძღვნა [მელაშვილი, 2020:18]. მოძიებული ცნობები ქართველი ფემინისტის შესახებ, რომლის საფლავიც კი, დაკარგულია, თამთა მელაშვილმა ერთ წიგნად შეკრა - *კატო მიქელაძე, ქართული ფემინიზმის უცნობი ისტორიები* - რომელიც ჰაინრიხ ბიოლის ფონდის მხარდაჭერით დაიბეჭდა. წიგნში, რომელშიც შესულია კატო მიქელაძის საჯარო გამოსვლები, პუბლიკაციები, პოეტური შემოქმედება, ფემინისტური პერსპექტივიდან წარმოჩენილია საქართველოს უახლესი წარსული.

კატო მიქელაძე ქართული სალიტერატურო საზოგადოების ნაწილისთვის ცნობილი იყო როგორც პოეტი და პუბლიცისტი, თუმცა მისი ფემინიზმის პრობლემებით დაინტერესების ისტორია და მოღვაწეობა ამ ჭრილში ნაკლებად არის

ცნობილი. 1903 წელს მწერალი „წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების“ რეკომენდაციით მოსკოვში გაემგზავრა ახლადგახსნილ პედაგოგიურ კურსებზე სასწავლებლად. იგი რევოლუციურ მოძრაობაში ჩაერთო, რომლის საქმიანობაც შეუმჩნეველი არ დარჩენილა და ამიტომ იძულებული გახდა რუსეთი დაეტოვებინა. ქალი შვეიცარიაში გადავიდა მოსკოვში მცხოვრები მეცენატისა და მთარგმნელის, სოფიო ამირეჯიბის დახმარებით. მოგვიანებით, სოფიოს გარდაცვალება მწერალმა ძალიან განიცადა; ფინანსური მხარდაჭერის გარდა, კატოს სოფიოსთან მეგობრობაც აკავშირებდა. კატო ჟენევაში ცხოვრებისას დაუკავშირდა ქართველ მეცენატს - ზუბალაშვილს,[21] რომლის დახმარებით პარიზში გაემგზავრა სამი წლით. სწორედ იქ გაეცნო იგი ქალთა აქტივიზმის ევროპულ გამოცდილებას. საქართველოში დაბრუნების შემდეგ კი, კატო მიქელაძის რედაქტორობით ქუთაისში პირველი ფემინისტური გაზეთი - „ხმა ქართველი ქალისა“ გამოიცა.

აღსანიშნავია, რომ იმ დროს გენდერული კვლევები არ არსებობდა, მაგრამ საკითხისადმი საფუძვლიანი ცოდნით გამოირჩევა კატო მიქელაძის სტატია „მიზეზი ქალთა მონობისა და მოძრაობისა“, რომელშიც ავტორი დეტალურად საუბრობს მჩაგვრელი სისტემების, პატრიარქატისა და კაპიტალიზმის შესახებ. იგი ბიოლოგიური კუთხითაც განიხილავს საკითხს და აღნიშნავს, რომ დედაკაცის ფიზიკური სისუსტის მიზეზი ისტორიულია და არა ორგანული; ასევე, ყურადღებას ამახვილებს ცხოველთა შორის ხვადის/მდედრის სიძლიერეზე, მის ამტანობაზე და შესაფერისი მაგალითებიც მოჰყავს. ინტერესმოკლებული არ არის პუბლიცისტის მიერ მოყვანილი ცნობები ტვინის ხვეულთა რაოდენობასა და ქალისა და მამაკაცის ჩონჩხის აგებულებასთან დაკავშირებით. იგი აღნიშნავს, რომ მართალია, სამყაროში მამაკაცების მონოპოლია სუფევდა, თუმცა ფაქტია, რომ ქალის ტვინის ხვეულები არაფრით ჩამოუვარდება კაცისას, რადგან ტვინის ხვეულათა რაოდენობას ცოდნა და განათლება განსაზღვრავს: *იქ, სადაც ინტელექტუალური ძალა სჭარბობს, ფიზიკური ნაკლებია და იქ, სადაც ფიზიკური ძალა მეტია, ინტელექტუალური ნაკლებია* [მელაშვილი, 2020:148].

[21] წყაროში, რომლითაც ვისარგებლეთ, სამწუხაროდ, მეცენატ ზუბალაშვილის სახელი არ არის მითითებული

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ფემინიზმის ხმა საქართველოში დაკავშირებულია ყოველკვირეულ გაზეთთან „ხმა ქართველი ქალისა“, რომლის პირველი ნომერი 1917 წლის 5 აპრილს გამოვიდა; მისი გამომცემელი ქუთაისის ქალთა კლუბი, ხოლო რედაქტორი - კატო მიქელაძე იყო. გაზეთის პირველივე ნომრიდან ცხადი იყო, რომ კრიტიკის ცეცხლში გაეხვეოდა მამკაცების სასარგებლოდ არსებული „სამემკვიდრეო პრივილეგიები“. ახალი დროების თანახმად, ქალთა ინტერესები დაცული უნდა ყოფილიყო და თანასწორუფლებიანობა კანონის დონეზე უნდა გადასინჯულიყო. თავად კატო მიქელაძე სტატიებს სხვადასხვა ფსევდონიმით აქვეყნებდა, რომლებშიც საკმაოდ რადიკალური მოსაზრებები იყო გაჟღერებული. მისი თვალთახედვის თანახმად, პატრიარქატმა დედაკაცი დაიმონა და სწორედ ამას მოჰყვა ქალთა მოძრაობები საფრანგეთში, ინგლისსა და ამერიკაში. წერილში „ქალებო, შევერთდეთ!“ კატო მიქელაძე ყველას მოუწოდებდა: *„ვისაც დაჰკოდვია გული თავისსავე ოჯახში ქმრისაგან, მამისაგან, ძმისაგან... შევუერთდეთ ქალთა სწორუფლებიანობის დროშას“*[მელაშვილი, 2020:34].

გაზეთში მხატვრული ტექსტებიც იბეჭდებოდა, რომლებიც ქალთა მდგომარეობას ასახავდნენ და ფემინისტური ჟღერადობით გამოირჩეოდნენ. გაზეთთან თანამშრომლობდნენ ქართველი მწერალი ქალები: საფო მგელაძე, მარიამ გარიყული, დომინიკა ერისთავი, ეკატერინე გაბაშვილი და სხვ. გაზეთის ორმოცდაათი ნომერი გამოვიდა და ბოლო ნომერში რედაქტორი წერდა, რომ მკითხველს დროებით ემშვიდობებოდა უკეთესი მომავლის რწმენით.

აღსანიშნავია, რომ წიგნში - *კატო მიქელაძე, ქართული ფემინიზმის უცნობი ისტორიები* - თავმოყრილია მისი ცამეტი ლექსი, რომელთაგან ერთი - ილია ჭავჭავაძის გარდაცვალებას ეძღვნება. ასევე, მიძღვნითი ხასიათისაა ლექსი გრიგოლ რობაქიძისადმი, რომელზეც პოეტის მინაწერი იკითხება: *ქართული გვარი არის როფაქიძე და არა რობაქიძე.* ამავე ლექსს ახლავს მეორე წარწერაც, რომლის თანახმად, გრიგოლ რობაქიძეს მოწინავე წერილი ნოე ჟორდანიასადმი 1920 წელს მიუძღვნია, ხოლო 1923 წელს მისი პოლიტიკური გემოვნება შეიცვალა და იგი ჟორდანიას სულელად მოიხსენიებდა [მელაშვილი, 2020:256]. წიგნში საფო მგელაძის ხსოვნისადმი მიძღვნილი ტექსტიც არის წარმოდგენილი, რომელშიც იკითხება პოეტი ქალის ცხოვრების ცალკეული დეტალები.

სამწუხაროდ, კატო მიქელაძის სახელი გარკვეული პერიოდის განმავლობაში მივიწყებული იყო; მით უფრო ღირებულია თამთა მელაშვილის წიგნი, რომელმაც ხელმეორედ აღმოგვაჩენინა არაორდინალური აზროვნებით გამორჩეული ქართველი ქალი. კატო მიქელაძის მოღვაწეობა გვარწმუნებს, რომ გასული საუკუნის პირველი ნახევრის ქართულ საზოგადოებაში, რომელშიც დომინანტებად კვლავ მამაკაცები გვევლინებიან, ქალები არ ეპუებოდნენ მათთვის მიჩენილ ადგილს და გაბედულად იბრძოდნენ თავიანთი უფლებებისთვის როგორც საზოგადოებრივ, ისე სიტყვაკაზმული მწერლობის ასპარეზზეც. წარსულში გაჭღერებულმა მათმა ხმებმა აწმყოში გაიკვლიეს გზა; ქალები თამამად ცდილობენ იმ სივრცის დაკავებას, რომელიც სხვადასხვა დროს, ნებსით თუ უნებლიეთ, წაერთვათ.

მეოცე საუკუნის ოციან წლებში ქართული პრესის ფურცლებზე გამოჩნდა *უნაზესი სიტყვებით გასხივოსნებულ ლექსები,* რომელთა ავტორი ***ნინო თარიშვილი*** იყო; მას ქართველი ანა ახმატოვა უწოდეს. ნინო ჩიხლაძე წიგნში - „ქართველი მწერალი და საზოგადო მოღვაწე ქალები“ – გამოთქვამს ვარაუდს, რომ შესაძლოა, ნინო თარიშვილის გამოჩენამ უარი ათქმევინა პაოლო იაშვილს ქალის ფსევდონიმით - **ელენე დარიანი** - გამოექვეყნებინა ლექსები. აქვე შევნიშნავთ, რომ ელენე დარიანთან დაკავშირებით არსებობს განსხვავებული მოსაზრებები:

- 1990-იან წლებში ქართულ პრესაში გიორგი ჯავახიშვილი წერდა, რომ საარქივო მასალაზე დაყრდნობით ელენე დარიანი რეალური ქალი, ელენე ბაქრაძეა (ჯავახიშვილის აზრს იზიარებდა ლაშა ბაქრაძეც); თუმცა, მკვლევრების უმრავლესობისათვის ეს მოსაზრება მიუღებელი აღმოჩნდა;
- აღნიშნულ საკითხზე მსჯელობს ნინო ჩხიკვიშვილიც და დასძენს, რომ ერთ-ერთი პირველი, ვინც გამოეხმაურა ამ პოლემიკას, მკვლევარი და ლიტერატურისმცოდნე თამარ პაიჭაძე იყო [ჩხიკვიშვილი, 2022:55]. იგი არ ეთანხმება მათ, ვინც ელენე ბაქრაძეს „დარიანისეული“ ციკლის ავტორად აღიარებს;

- თამარ პაიჭაძემ გამოსცა მონოგრაფია,[22] რომლის ერთ-ერთ თავში ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ ელენე დარიანი მისტიფიკაციურ გამოწვევას და მხატვრულ იდენტიფიკაციას წარმოადგენს [პაიჭაძე, 2022:215-234];
- ელენე დარიანთან დაკავშირებით მსჯელობა, პოლემიკა დღესაც გრძელდება და ისევ თამარ პაიჭაძის სიტყვებს თუ დავესესხებით, „...ცისფერი ორდენის სულიერი პრინცესას - ელენე დარიანის - მშვენიერი სული და სახელი კვლავაც „დედოფლობს“ ქართულ პოეზიაში“ [პაიჭაძე, 2022:233].

დავუბრუნდეთ ნინო თარიშვილის სახელს. ცნობილია ისიც, რომ მწერალ ქალს რომანი ჰქონდა ჯერ პაოლო იაშვილთან, ხოლო შემდეგ - იოსებ გრიშაშვილთან. ეს უკანასკნელი ქალის მწერლობის სარბიელზე გამოსვლას გამოეხმაურა და პოეტს ლექსი „პატარას“ მიუძღვნა. თავის მხრივ, ნინო თარიშვილიც მოხიბლული ყოფილა გრიშაშვილის პოეტური ნიჭით და ლექსით გამოხატა თაყვანისცემა:

„მარტო ვარ, მარტო, მტრედისფერ წიგნით,
სიყვარულს ვატან ლექსებს პრობლემად,
ოცნების ბორბალს შევყევი შიგნით,
მე და ეს წიგნი დავრჩით ობლებად“ [თარიშვილი, 1980:20]

ნინო თარიშვილის პოეზია დინამიკით, ძლიერი ემოციითა და განსაკუთრებული პოეტური ხმით გამოირჩევა; იგი ქალის ინტიმურ-სასიყვარულო განცდებს აშიშვლებს. განსხვავებული ელფერი დაჰკრავს ლექსს „ჩემს ტოლებს“, რომელშიც ავტორი წინასწარმეტყველებს მომავალზე და საქორწილოდ გამზადებულს, *„ვეფხისტყაოსანს“ არ ატანენ*. ერთი შეხედვით, საუბარია უიღბლო ქალზე, რომელსაც ქართული ტრადიციების მიხედვით სურს ჯვრისწერა, მაგრამ ეს მხოლოდ ოცნებაა და მიზნის მიუღწევლობის გამო, ყოველივე უფერულდება, ფერმკრთალდება; ამიტომაც, მისთვის ყველაფერი უცხო ხდება:

„ცაში ოთახი განათდება იაპონურად,
ბედნიერებას მომილოცავთ უცხო კილოზე,
მრავალ წერილებს გამაყოლებთ გზის საპოვნელად,
მრავალ მოკითხვებს დავუხვდები, ვით მკვდარ მიმოზებს“ [თარიშვილი, 1980:38].

[22] თამარ პაიჭაძე. *ელენე დარიანი - მისტიფიკაციური გამოწვევა და მხატვრული იდენტიფიკაცია.* თბილისი, ფონდი ცისფერყანწელთა ხსოვნისათვის, 514 გვ.

ვფიქრობთ, ზემოთ მოყვანილი სტროფები გამოდგება არგუმენტად ნინო თარიშვილის ორიგინალური პოეტური ხმის დასადასტურებლად. მისი ლექსები: „მწვანე შაირი“, „სიხარული“, „შეხვედრა“, „1001 კოცნას გიგზავნი შორით“, „შენ დაგავიწყდა ყველაფერი“ და სხვ. პოეტის სულიერი განწყობის გამომხატველია, რომლებშიც ქალური წერის მახასიათებლები იკვეთება.

ნინო თარიშვილის ერთი პოეტური ტექსტის სათაურია „ლექსის ფალავანი“, რომელიც 1923 წლით არის დათარიღებული, სადაც იგი წერს:

„დამფრთხალ სონეტებით ფარდა იკეცება

და ხარ პოეტებში ლექსის ფალავანი“ [თარიშვილი, 1980:13].

ცხადია, ინტერესს იწვევს, თუ ვის გულისხმობდა ქალი პოეტებში *ლექსის ფალავნად*, რომელსაც შემდეგ ტაეპებს უძღვნის:

„აღარ მასვენებენ ძველი რვეულები,

თვალებს გამიშტერებს ჩუმი სიქალწულე,

მაგრამ შენ მაკოცებ არაჩვეულებრივ,

როგორც მტევნებიდან კაბა საქორწილო“[თარიშვილი, 1980:13]

ზემოთ მოყვანილი ტაეპები ნამდვილად ეხმიანება პაოლო იაშვილის ლექსების დარიანულ ციკლს [დავითაძე, 2021:46]. აქვე შეიძლება გავიხსენოთ ნინო თარიშვილის ლექსიდან „იმის ხელებს“ ერთი სტრიქონი: „მთვარის ქორწილი მზის ლოდინში დაგვიანდება“ [თარიშვილი, 1980:51]. ალბათ, ადვილად ამოსაცნობია პაოლო იაშვილის ლექსის ტაეპი: „მზის ქორწილის დროს მე დავწვები მზისფერ სილაზე“. [იაშვილი, 1959:138]. პოეტი ქალის შემოქმედება სახეთა მრავალფეროვნებით გამოირჩევა. მისი ლექსები გაჯერებულია უხვი მეტაფორებით: „ლექსის ფალავანი“, „ფერმკრთალი ნარცისები“, „მწვანე შაირი“, „ფიქრი უმისამართო“, „დარდი ალაზნის“, „ცისფერი კოცნები“, „ვნების ქარავანი“, „ოქროს კლავიშები“, რაც *ცისფერყანწელთა* შემოქმედებისთვის დამახასიათებელი შტრიხია.

ნინო თარიშვილი ის პოეტია, რომელმაც ქართულ პოეზიაში ქალურ სინაზესა და კდემამოსილებასთან ერთად, გარკვეული დოზით, ვნება შემოიტანა. ეს ყველაფერი ისეთი ოსტატობით არის შეზავებული, რომ მკითხველს უდიდეს

ესთეტიკურ სიამოვნებას შეაგრძნობინებს. მართალია, მავანმა მისი შემოქმედება გარყვნილებად შერაცხა; ამის გამო უნივერსიტეტიდანაც გარიცხეს; მაგრამ ფაქტია, რომ მისი პოეზია უჩვეულო, ორიგინალური იყო, რომელიც დადგენილ ჩარჩოებში ვერ „ჯდებოდა“. იმ დროს ქალისგან მსგავსი სითამამე წარმოუდგენელი იყო. პოლიტიკური გარემო სახარბიელო ნამდვილად არ იყო მათთვის, ვინც განსხვავებული გზით მიდიოდა. პოეტური სულიერების შენიღბვა და მონური მორჩილება ნინო თარიშვილისთვის მიუღებელი აღმოჩნდა. სწორედ ეს იყო მიზეზი, რომ იგი გარიყეს, შეგნებულად დაივიწყეს, თუმცა მისი შემოქმედება თავის სათქმელს დღესაც ამბობს. პოეტი ქალის ლექსები, რომელიც *ცისფერყანწელთა* ესთეტიკას პასუხობს, სიცოცხლისუნარიანი აღმოჩნდა,

***მარიამ ტყემალაძე*** ქართულ მწერლობაში 1916 წელს გამოჩნდა ***მარიჯანის*** ფსევდონიმით და საზოგადოებამ იგი გაიცნო ლექსით „ტბა“, რასაც მალევე მოჰყვა პირველი პოეტური კრებული (1916წ.), რომელიც გამოირჩეოდა საკმაოდ ღია, მოურიდებელი ვნებების გამოხატვით. სასიყვარულო ლირიკასთან ერთად, მარიჯანის პოეზიის თემატურ რკალს შეადგენდა პატრიოტული ლირიკა („დედაქალაქს“, „ჩვენი ქვეყანა,“ „რა გინდოდა პალესტინას“) და საბავშვო ლექსები, რომელთა გამოქვეყნება1921 წლიდან დაიწყო; ხოლო პირველი საბავშვო მოთხრობა - „ზურა ატმის ქალაქში“ - 1933 წელს დაიბეჭდა. მარიჯანის ნაკლებად ცნობილი, მაგრამ მნიშვნელოვანი ტექსტია „შემთხვევითი თემები“ (1925წ.), რომელშიც გადმოცემულია მწერალი ქალის განცდები, გრძნობები. ტექსტში აშკარად იგრძნობა ფემინისტი ქალის შფოთვა ტოტალიტარული სისტემის მიმართ, რომელიც, პირველ რიგში, ადამიანის ინდივიდუალურობას უქმნის საფრთხეს. აქვე შევნიშნავთ, რომ დასახელებულ ნაწარმოებში მარიჯანი ზოგჯერ არათანმიმდევრულ, წინააღმდეგობრივ აზრებს აჟღერებს. მაგალითად, ტექსტის დასაწყისში მწერალი ამბობს: „უარი გაყვითლებულ ფურცლებს“, ხოლო შემდეგ წერს: *„მე ძველი წიგნები უფრო მიყვარს. ძველი მე მაკვირვებს: სიღრმით, სიბრძნით“* [მარიჯანი,2007:104-105]. მსგავსი კონტრასტული, ურთიერთსაპირისპირო მოსაზრებები ტექსტში მრავლად არის გაბნეული.

სხვა მწერლების მსგავსად, ვერც მარიჯანი გადაურჩა საბჭოთა ცენზურის საცეცებს. თუ სამწერლო მოღვაწეობის პირველ ეტაპზე იგი პირდაპირობითა და

მიუკერძოებლობით გამოირჩეოდა, მოგვიანებით, შემოქმედებითი მოქნილობით ცდილობდა იდეოლოგიური წნეხისთვის თავის არიდებას. იგი საბავშვო პროზასა და პოეზიაში „გადაბარგდა“, რათა თავი აერიდებინა რეპრესიებისათვის. მარიჯანი შეფარვით, მაგრამ მაინც ახერხებდა მტკივნეულ თემებზე საუბარს.

ქალური წერის ნიშნები მთელი სისავსით გამოჩნდა ლექსში „მზითვის სარკე“, რომელიც იმ პერიოდშია აღწერილი, როცა ადამიანი ყველაფერს გულგრილად უყურებს, თუმცა წარსული მაინც ტოვებს კვალს ქალის მეხსიერებაში. ლექსში გადმოცემულია ქორწილამდე პატარძლის დიალოგი დედასთან; დედა შვილს სთხოვს, მზითვის სარკეს გაუფრთხილდეს, რადგან ხალხში გავრცელებული მოსაზრებით, სარკის გატეხვა საფრთხის შემცველია. ამ ნივთს რომ ენა ჰქონდეს, ნახევარი საუკუნის წინ ქალის ფიქრებს შეულამაზებლად გადმოგვცემდა:

„ამ სარკის წინ მე ჩამაცვეს საქორწილო კაბა,

მახარებდა უნაზესი სამკაული თავის...

ნახევარი საუკუნე დგას ოთახში სარკე,

ნახევარი საუკუნე ჩემ ცხოვრებას ვარკვევ“ [მარიჯანი, 1963:101].

ამ ხნის განმავლობაში პოეტს არაერთხელ გაებზარა გული, თუმცა სარკე არ გატყდა, რადგან მას უფრთხილდებოდა. მეტად ამაღელვებელია მონაკვეთი, როცა ლირიკული გმირი სარკეს საყვედურობს, რომ მისი ახალგაზრდობისდროინდელი სახე არ შეინახა: *„შეგენახა ჩემი სახეც,/ მზითვის ცივო სარკევ“* [მარიჯანი,1963:102]. ვფიქრობთ, მარიჯანის შემოქმედება ჯერ კიდევ შესასწავლია; ამოსაცნობია იდუმალი სევდა მისი პოეზიისა: *„სიცოცხლე განვლილი დღეები როდია, არამედ წუთები, რომელიც გახსოვს“* [ჩიხლაძე, 1990:254].

ამგვარად, სადისერტაციო ნაშრომის წინამდებარე თავში - *ქალი-ავტორების ლიტერატურული მოღვაწეობის ისტორიიდან საქართველოში* - ცხადია, ჩვენ ვერ ვიმსჯელებდით ყველა ქალ-ავტორზე; თუმცა, განხილული მასალის გათვალისწინებით შეგვიძლია შემდეგი შემაჯამებელი თეზების გამოტანა:

- საუკუნეების განმავლობაში ქალის ხმა საერთოდ არ ისმოდა; ქალები ისტორიულად განდევნეს წერის პროცესიდან; მე-19 საუკუნემდე ქართველ

ქალ-ავტორებზე მხოლოდ ფრაგმენტული მასალები გაგვაჩნია (ბორენა დედოფალი, ბურდუხან დედოფალი, ვომინისა (ვომინიჯა) ბერიძე), თუმცა შეიძლება ითქვას, რომ ისინი გამოხატავენ მათი დროის მაჯისცემას; განსაკუთრებით, ეს შეეხება ბატონიშვილების პოეზიას, რომელშიც პატრიოტული ნაკადი მთავარ მიმართულებას წარმოადგენს და ეროვნული დაუმორჩილებლობის სულით არის განმსჭვალული;

- მე-19 საუკუნიდან საქართველოში ქალთა ლიტერატურული საქმიანობა აქტიურ ფაზაში გადადის; მათ საკუთარი თავი დააბრუნეს ტექსტში, სამყაროსა და ისტორიაში. ქალი-ავტორები წერენ მათ მიმართ/მათი შემოქმედების მიმართ საზოგადოების მხრიდან გარკვეული ცვლილებების იმედის მოლოდინში და წერენ მათთვის, ვისაც ეს ცვლილებები უნდა შეეხოს;
- მსგავსად ამერიკელი და ევროპელი ქალი-ავტორებისა, ქართველი მწერალი ქალებიც საკუთარი თავის ძიების პროცესში, შემოქმედებითი კუთხით, პროზასა და პოეზიაში, ესეისტიკაში, რიტმულ თანხვედრასა და კონვენციას ამჟღავნებენ. ისინი ცდილობენ, საზოგადოებაში დაიკავონ ორგანული პოზიცია, რაც მათ საჯაროდ თვითგამოხატვის საშუალებას მისცემს;
- ქართველი ქალი-ავტორების შემოქმედების კომპარატივისტული კვლევა, უპირველეს ყოვლისა, შესაძლებელია თემატოლოგიისა და პრობლემატიკის ჭრილში; მათ აერთიანებთ ქალური ინტუიცია, მიზნები და მისწრაფებები; კონცეპტუალური ხედვა, რომ სამყაროში მამაკაცები და ქალები თანასწორუფლებიანნი არიან.

# თავი III. ქალური ნარატივი თანამედროვე ქართულ მწერლობაში: თემატიკა და პრობლემატიკა

## III.1. 1930-იანი წლების *დიდი ტერორი/დიდი წმენდა,* როგორც კოლექტიური ტრავმის კონცეპტი (ზაირა არსენიშვილის *„რეკვიემი“, „ვა, სოფელო... კახური ქრონიკები“*; ლანა ღოღობერიძის *„რაც მაგონდება, როგორც მაგონდება“, „ვისთვის გალობს შაშვი“, „დედა-შვილი“)*

XX საუკუნის მეორე ნახევრიდან ქართულ სალიტერატურო ცხოვრებაში, როგორც პოეზიაში, ასევე პროზაში, მწერალმა ქალებმა მყარად დაიმკვიდრეს ადგილი. ქალთა პროზა უფრო თვალსაჩინო და, თემატიკის მხრივ, მრავალფეროვანი გახდა; თუმცა, ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი პრობლემა, რომელიც აშკარად იჩენს თავს თანამედროვე ქალ-ავტორთა შემოქმედებაში, უკავშირდება *საბჭოთა რეალობას, როგორც კოლექტიური ტრავმის ინსპირაციას*; აქედან გამომდინარე, კოლექტიური ტრავმის შესწავლა ქართული ლიტერატურის კრიტიკის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან პრობლემად გამოიკვეთა. წინამდებარე თავში გავაანალიზებთ ორი ქალი ავტორის - **ზაირა არსენიშვილისა** და **ლანა ღოღობერიძის** ნაწარმოებებს; მათზე დაყრდნობით შევეცდებით პოსტსაბჭოური ცნობიერების, ტრავმულ მეხსიერებასთან დაკავშირებული კონცეპტების გაანალიზებას, რომლებიც ჩვენს ქვეყანაში XX საუკუნის სოციალურ-პოლიტიკური ცვლილებების ფონზე გამოიკვეთა და რომლებმაც ტოტალიტარული რეჟიმის პირობებში მყოფი ქართული საზოგადოების სულიერი მდგომარეობა და განწყობები ასახა.

ცნობილია, რომ ტრავმული მესხიერება დაკავშირებულია ისეთ მოვლენასთან, რომელიც კვალს ტოვებს ცალკეული ინდივიდების, ადამიანთა ჯგუფების ცნობიერებაზე და სამუდამო დაღს ასვამს მეხსიერებას. ტრავმა მოვლენათა ანარეკლს წარმოადგენს; ერთ დროს მომხდარი მოვლენა გონებაში დაილექება, გარკვეული დროის შემდეგ ზედაპირზე ამოტივტივდება და ლიტერატურული ტექსტის სახით (ან რაიმე სხვა სახით) დამკვიდრდება სოციალურ ცხოვრებაში. **არტურ ნილი** თავის ნაშრომში „ნაციონალური ტრამვა და კოლექტიური მეხსიერება“ (National Trauma and Collective Memory) ყურადღებას ამახვილებს *მოვლენის* თავისებურებაზე და გამოთქვამს მოსაზრებას, რომ ნაციონალური/ეროვნული ტრავმა საზოგადოების

სოციალურ საძირკველს არყევს; რომ *საზოგადოებისა თუ ცალკეულ ინდივიდთა რეაქციები ვულკანის ამოფრქვევაზე უფრო მძაფრია. მსგავსი რამ დამთრგუნველია საზოგადოებისათვის, მაგრამ ეს წინაპირობაა გრძელვადიანი ცვლილებების განსახორციელებლად. ზოგადად, ტრავმულ მოვლენებს პროგრესი მოაქვთ, რადგან ამ დროს ცვლილებებისა და გარდაქმნისათვის კარი ფართოდ იღება* [Neal, 1998, 3-18].

ტრავმული მეხსიერების/კოლექტიური ტრავმის კონცეპტის ცნობილი მკვლევრის, **ჯეფრი ალექსანდერი**ს თანახმად, საზოგადოების წევრები თავად ადგენენ ტრავმის წარმოშობის მიზეზებს და ამით საკუთარ თავზე იღებენ მორალურ პასუხისმგებლობას. მისი აზრით, სავსებით შესაძლებელია, „სხვების“ ტრავმა საკუთარ ტრავმად აღვიქვათ და ამიტომაც „ჩვენ“ ჯგუფის საზღვრები პერმანენტულად ფართოვდება. ჯეფრი ალექსანდერი ავითარებს მოსაზრებას, რომ ტრავმა ბუნებრივად განვითარებული მოვლენების შედეგია, რომელიც საზოგადოებაში ბედნიერების განცდას კლავს; დამანგრეველ და გამანადგურებელ მოვლენებზე რეაქცია ტრავმის განცდას აყალიბებს. ადამიანები სიყვარულს, უსაფრთხოებას, კომუნიკაციას, ჯანსაღ გარემოს საჭიროებენ, მაგრამ თუ ხელშემშლელი ფაქტორები არსებობს, მაშინ ხალხი ტრავმირებულია. მკვლევარი მიიჩნევს, რომ მეოცე საუკუნე კოლექტიური ტრავმებისა და შესაბამისად, ტრავმირებული საზოგადოების საუკუნედ იქცა, რადგან ადამიანთა/საზოგადოებათა ყოველდღიურობაში დამკვიდრდა; *ტრავმასთან შოკური შეჯახება ცალკეულ ადამიანებსა თუ ჯგუფებს სახეს უცვლის, რაც ახალი ნარატივების საფუძველი ხდება; ეს პროცესი საზოგადოების ცნობიერებაში ღრმა კვალს ამჩნევს* [ბერძენიშვილი, 2019:356].

ჯეფრი ალექსანდერის თანახმად, არსებობს ინდივიდუალური ტრავმა, რომელიც ცხადია, გამომდინარეობს საზოგადოებაში არსებული პოლიტიკური და სოციოკულტურული ვითარებიდან; ამასთან ერთად, არსებობს კოლექტიური ტრავმა, რომელიც გამოწვეულია დიქტატორული მმართველობის მიერ ორგანიზებული ქმედებებებით. ლიტერატურული ტექსტების უმრავლესობა სწორედ, რეპრესიებით გამოწვეულ ტრავმებს ეძღვნება. კოლექტიურ მეხსიერებაში „შესანახია“ ის მოვლენები, რომლებმაც წარუშლელი კვალი დატოვეს ერის ცხოვრებაზე; თუმცა, რეპრეზენტაციის საშუალებით ტრავმა უნდა გამოიხატოს და

უარყოფითი ემოციები შიგნიდან გარეთ უნდა „გამოიდევნოს“. ასეთი ტექსტების არსებობა, მორალური თვალსაზრისით, აბსოლუტურად გამართლებულია, რადგან იგი განსჯისთვის, თვითშეფასების ამაღლებისთვის ძალზე მნიშვნელოვანია [ალექსანდერი, 2004, 1-30].

ამგვარად, ზემოაღნიშნულის გათვალისწინებით, ტრავმული პროცესის გადამტანად შესაძლოა, მოგვევლინოს როგორც ცალკე ინდივიდი, ასევე - ადამიანთა ჯგუფი. სწორედ ისინი ქმნიან ნარატივს და ვიდრე საზოგადოებას რეპრეზენტაციას წარუდგენენ, უნდა განსაჯონ, გააანალიზონ, თუ რასთან არის დაკავშირებული ტრავმული ტკივილი; რომელმა ფაქტმა ან მოვლენამ გამოიწვია იგი; ვინ მიიღო ძირითადი დარტყმა და ა. შ. ქართულ სინამდვილეში მნიშვნელოვანია ტრავმული მოვლენების მაქსიმალური სიზუსტით წარმოჩენა ისტორიულ რეალობასთან მიმართებით, რათა საზოგადოებას სრული წარმოდგენა შეექმნას ბოლშევიკური ტოტალიტარული რეჟიმის სამოცდაათწლიანი მმართველობის ისტორიაზე საქართველოში (1921-1991წ.წ.). საბჭოთა კავშირის რღვევამ, საქართველოს დამოუკიდებლობის აღდგენამ, რეალურ ფაქტებზე ხელმისაწვდომობამ, შესაძლებლობა მისცა მწერლებს (თუ ხელოვნების სხვა დარგის წარმომადგენლებს), წარმოეჩინათ იმდროინდელი ეპოქა და მოეთხროთ მათ თავს/მათი ახლობლების თავს გადახდენილი ამბები.

სავსებით გავიზიარებდით პროფესორ მარიამ მირესაშვილის მოსაზრებას, რომ საბჭოთა ხელისუფლების არსებობის პერიოდში საქართველოში (ისევე, როგორც სხვა მოკავშირე რესპუბლიკებში) ტრავმული მეხსიერებისა თუ კოლექტიური ტრავმის პრობლემის განხილვა იკრძალებოდა იდეოლოგიური ცენზურის მიერ. აღნიშნულის გათვალისწინებით, წარსულის მოვლენები, რომლებიც კოლექტიური ტრავმის სახით არსებობდნენ ქართველი ერის მნემონიურ მეხსიერებაში, მხატვრულ ლიტერატურაში ფრაგმენტულად აისახებოდნენ. მხოლოდ საბჭოთა იმპერიის დაშლის შემდგომ გახდა შესაძლებელი ტრავმული მეხსიერების კონცეპტით აღბეჭდილი დოკუმენტური თუ მხატვრული ნარატივის გამოქვეყნება, რომელშიც მთელი სისრულით იყო ასახული საბჭოთა იმპერიის მკაცრი რეალობა და ბოლშევიკური რეჟიმის მომაკვდინებელი შედეგები. ასეთად, უპირველეს ყოვლისა, მოიაზრებენ

1930-იანი წლების ტერორს, რომელიც ცნობილია როგორც The Great Terror, The Great Purge [მირესაშვილი, 2022:63].

1930-იანი წლების რეპრესიები ქართულ ლიტერატურაში ჯერ კიდევ „დათბობის პერიოდიდან“, 1960-იანი წლებიდან აისახებოდა, თუმცა, მეტნაკლებად შეფარული, ზოგჯერ სიმბოლურ-ალეგორიული ფორმით; ამიტომაც მათში კრიტიკული აზრი მთელი სიმწვავით და სიცხადით არ იყო წარმოჩენილი. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, მეოცე საუკუნის 1930-იანი წლები მოიაზრება დიდი ტერორის ეპოქად. სტალინის რეჟიმი სისასტიკით გამოირჩეოდა; იგი პოლიტიკური ოპოზიციის მოსპობით, განსხვავებული მოსაზრებების ჩახშობით, ტერორითა და შიშის დანერგვით არის ცნობილი, რომლის მთავარი მამოძრავებელი მიზანი - საზოგადოების დაბეჩავება და დამოჩილება იყო. ტაბუდადებული არქივების გამო აღნიშნული პერიოდი უკანასკნელ დრომდე სკრუპულოზურად არ იყო შესწავლილი. მდგომარეობა უკანასკნელი ორი ათწლეულის განმავლობაში შეიცვალა, როდესაც შესაძლებელი გახდა საარქივო დოკუმენტების შესწავლა. ამ ფონზე დიდი მნიშვნელობა ენიჭება იმ ადამიანების (მწერლების, მუსიკოსების, რეჟისორების...) ავტობიოგრაფიულ ბელეტრისტიკას, რომლებიც თავად იყვნენ ტერორის მსხვერპლი და რომლებმაც (როგორც მოვლენათა თვითმხილველებმა) გვაზიარეს იმდროინდელი ეპოქის მაჯისცემას.

ცნობილია, რომ *ცნობიერება* ადამიანის არსებობის განუყოფელი ნაწილია; საყოველთაოდ მიღებული მეცნიერული დეფინიცია აღნიშნულ ტერმინთან მიმართებით არ არსებობს. არსებული მასალის გათვალისწინებით, შესაძლებელია, *ცნობიერების ნაკადი* შემდეგნაირად განვმარტოთ: ეს არის სინამდვლის ასახვის ფორმა, რომელიც მხოლოდ ადამიანს ახასიათებს; იგი ფსიქიკური პროცესების შემადგენელი ნაწილია, რომელიც მონაწილეობას იღებს ადამიანის მიერ გარე სამყაროსა და საკუთარი ყოფიერების გააზრებაში; ეს პროცესი მეტყველებასთან არის დაკავშირებული და ინფორმაცია მომავალ თაობას ვერბალურად, წერილობით გადაეცემა [ცაგარელი, 2008:7]. ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ცნობიერება წარმოადგენს არსებულ გარემოებებზე/არსებულ რეალობაზე ადეკვატური რეაქციის არსებობას. ქალი-მწერლების შემოქმედებით არეალში ამიტომაც მოხვდა 1930-იანი წლების რეპრესიები, რადგან აღნიშნული სიმძაფრე მათ საკუთარ თავზე იწვნიეს. ეს,

რა თქმა უნდა, ტრავმულ მეხსიერებას უკავშირდება, რომელიც სამუდამოდ რჩება მეხსიერებაში.

გასაზიარებელია მკვლევარ ნონა ამბოკაძის მოსაზრება, რომელიც თავის სადისერტაციო ნაშრომში - *საბჭოური მემკვიდრეობა: ტრავმული მეხსიერება კოლონიურ/პოსტკოლონიურ ქართულ ლიტერატურულ დისკურსში* - აღნიშნავს, რომ ქართველი ხალხის მნიშვნელოვან ნაწილს „წყვეტილი“ კოლექტიური მეხსიერება აღმოაჩნდა, რაც გამოწვეული იყო ისტორიაში თეთრი ლაქების არსებობითა და სსრკ-ში ნებადართული ისტორიის გადაწერისა თუ შელამაზების პრაქტიკით; საბჭოთა რუსეთის ოკუპაციის მიერ მიღებულ სავალალო შედეგებზე ცოდნა ნაწილ-ნაწილ, არასისტემურად და არათანმიმდევრულად მიეწოდებოდა ჩვენს საზოგადოებას, რამაც მოსახლეობის უმეტეს ნაწილში, საქართველოს ამ უაღრესად ტრაგიკულ პერიოდზე, არასრული და ზედაპირული ცოდნა დაამკვიდრა. აქედან გამომდინარე, დღესაც კი, ქართული საზოგადოების გარკვეულ ნაწილს ჯერ კიდევ აქვს ნოსტალგია საბჭოთა კავშირის მიმართ; იმპერიის მიმართ, რომელმაც მათ სამშობლოს 1921 წელს თავისუფლება წაართვა და 70 წლის განმავლობაში ათასობით ჩვენი თანამემამულე უმოწყალოდ გაჟლიტა [ამბოკაძე, 2020:49-50].

პროფესორ ბელა წიფურიას შენიშვნით, *კოლექტიური ტრავმა, როგორც კოლექტიური მეხსიერების შემადგენელი ნაწილი, მოქმედებს საზოგადოებასა და ინდივიდზე; ეს არის მდგომარეობა, რომელიც ტრავმის გადამტან ადამიანებს ექმნებათ და იგი პოსტტრავმული სტრესის სახელით არის ცნობილი. ტექსტი, აღიბეჭდავს რა სოციალურ და იდეოლოგიურ კონტექსტებს, ამავე დროს ავლენს მათგან გათავისუფლების მისწრაფებას. სტრესული მდგომარეობის დაძლევის გზას - მეხსიერების აღდგენა წარმოადგენს; ამ დროს მნიშვნელოვანია მნემონიური ნარატივების შექმნა, მოვლენების აღწერა, რომელიც აისახება ლიტერატურულ ბელეტრისტიკაში. აღნიშნული თვალსაზრისით, ისტორიის ანარეკლი წარსულის რეპრეზენტაციაა, რომელიც კრიტიკულ დისკურსსა და ანალიზზეა დამყარებული* [წიფურია, 2016:5]

ზემოთ მოყვანილი თეორიული მსჯელობების ჭრილში საინტერესოდ გვეჩვენება ტრავმული მეხსიერების კონცეპტით აღბეჭდილი ცნობილი ქართველი მწერლის, ***ზაირა არსენიშვილისა*** და ცნობილი კინორეჟისორის, დიპლომატის,

მხატვრის, მთარგმნელისა და პუბლიცისტის, ***ლანა ღოღობერიძის*** ბელეტრისტული ნარატივის განხილვა. ორივე ქალბატონი იმ თაობის წარმომადგენელია, რომელმაც საბჭოთა რეჟიმის მარწუხები საკუთარ თავზე იწვნია; ბავშვობაში მიღებულმა ტრავმამ მათ ნაწერებში ქალური ნარატივისთვის დამახიათებელი ტკივილიანი პათოსით იჩინა თავი.

საბჭოთა საქართველოს სამოცდაათწლიან ისტორიაში (1921-1991წ.წ.) არაერთი მოვლენა აღიბეჭდა ერის მეხსიერებაში კოლექტიური ტრავმის სახით, რაც, თავის მხრივ, პოსტკოლონიურ პერიოდში შექმნილი არაერთი ლიტერატურული ნაწარმოებების ინსპირაციის, რეფლექსიის წყარო გახდა. მათ შორის, უდავოდ, აღსანიშნავია **ზაირა არსენიშვილის** რომანები ***„რეკვიემი“*** (1997წ.) და ***„ვა, სოფელო... კახური ქრონიკები“*** (2002წ.), რომლებშიც გაცხადებულია ავტორის გონებაში ღრმად ჩაბეჭდილი ტრავმული მეხსიერების ცალკეული ასპექტები და წარმოჩენილია ქვეყნის ტრაგიკული ფურცლები ბოლშევიკური ტოტალიტარული მმართველობის პირობებში; განსაზღვრულია ტრავმული მეხსიერების გავლენა ქართველი ერის კულტურულ-საზოგადოებრივ კოდზე.

ზაირა არსენიშვილი, როგორც მწერალი, თანამედროვე ქართველი მკითხველის ყურადღების არეალში შედარებით გვიან მოექცა; მანამდე ქართული საზოგადოებისთვის იგი ცნობილი იყო, როგორც კინოსცენარისტი (რეჟისორმა ლანა ღოღობერიძემ მისი სცენარებით გადაიღო ფილმები: *„როცა აყვავდა ნუში“, „სალხინეთი“, „რამდენიმე ინტერვიუ პირად საკითხებზე“, „დღეს ღამე უთენებია“, „ვალსი პეჩორაზე“* და სხვ.). სავსებით გასაზიარებელია მ. მირესაშვილის მოსაზრება, რომ *საბჭოთა პერიოდში (1921-1991წ.წ.) ცენზურის მიერ იკრძალებოდა ტრავმული მეხსიერების პრობლემებზე მსჯელობა; თუმცა, ეს ყველაფერი ქართველი ერის მნემონიურ მეხსიერებაში ილექებოდა, რომელიც მხატვრულ ლიტერატურაში ფრაგმენტულად აისახებოდა. 1990-იანი წლებიდან დაიწყო ტრავმული მეხსიერების კონცეპტებით დატვირთული დოკუმენტური და მხატვრული ნარატივების გამოქვეყნება, რომლებშიც საბჭოთა იმპერიის სავალალო შედეგები აისახა* [Miresashvili, 2024:ელვერსია].

ზაირა არსენიშვილის პირველი რომანი, ***„რეკვიემი ბანის, სოპრანოსა და შვიდი ინსტრუმენტისთვის, ანუ ახალგაზრდა მთხზველის პორტრეტი“*** 1997 წელს გამოქვეყნდა. მასში წარმოჩენილია ერთ-ერთი უმძიმესი პერიოდი საბჭოთა იმპერიის ცხოვრებიდან, რომელსაც მოიხსენიებენ „დიდი წმენდის“, „დიდი ტერორის“ პერიოდად. საბჭოურმა რეპრესიებმა ქვეყნის ცხოვრებაში ყველა სფერო მოიცვა; ცხადია, მას გვერდი არ აუვლია საოპერო თეატრის მუსიკოსებისთვისაც. რომანის ქრონოსი წარსულსა და თანამედროვეობას მოიცავს, ხოლო ტოპოსი - თბილისს, თელავსა და ლენინგრადს. რომანში გადმოცემულია ოპერის ორკესტრის ისტორია, რომელიც საბჭოთა რეპრესიებიდან ოცდახუთი წლის შემდეგ ლენინგრადში მიემგზავრება გასტროლებზე.

მუსიკოსების ჯგუფის მეხსიერებაში ტრავმულ მეხსიერებად/კოლექტიურ ტრავმად არის აღბეჭდილი ევგენი მიქელაძის ისტორია, რომელიც 1937 წლის რეპრესიებს შეეწირა[23]. ამავდროულად, ორკესტრის წევრები განიცდიან ეჟი ხადაროვსკისთან მოახლოებულ საფრთხეს: იგი კონსერვატორიიდან გარიცხეს, რადგან უარი განაცხადა, მონაწილეობა მიეღო ე.წ. „ხალხის მტრების“ დაგმობაში. ახალგაზრდა კომპოზიტორი რუსეთში თავს დაცულად ვერ გრძნობდა და საქართველოს შეაფარა თავი. სწორედ ეჟიმ მიუძღვნა დახვრეტილ ევგენი მიქელაძეს გამოსათხოვარი ნაწარმოები, რითაც საფრთხეში ჩაიგდო თავი. საბოლოოდ, ახალგაზრდა მევიოლინეს სიცოცხლე ამ ფაქტს შეეწირა და მისი „რეკვიემიც“ დაიკარგა.

თუმცა ეჟისა და მის რეკვიემს (ევგენი მიქელაძისადმი მიძღვნილს) დროის მდინარება ვერ გააქრობს; იგი ახსოვს ორკესტრის მევიოლინეს - განოს. მისი და ეჟის გულწრფელი და ამაღელვებელი სიყვარული, სამწუხაროდ, ჩაიკარგა საბჭოური რეპრესიების ლაბირინთებში, თუმცა იმ ძნელბედობის ჟამსაც ახალგაზრდებმა შეინარჩუნეს მთავარი - შინაგანი თავისუფლება. ამასთან დაკავშირებით ამაღელვებელია რომანის ის ეპიზოდი, როდესაც ეჟი სვეტიცხოვლის ამშენებელს ბახის მედგარ სულს ადარებს და, ამით შთაგონებული, თავადაც ქმნის რეკვიემს,

[23] ევგენი მიქელაძე - ქართველი დირიჟორი; განათლება მიიღო პეტერბურგის კონსერვატორიაში, რომლის დასრულების შემდეგ საქართველოში განაგრძო მოღვაწეობა ჯერ თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის დირიჟორის (1931-1933წ.წ.), ხოლო შემდეგ - მთავარი დირიჟორის პოსტზე. პარალელურად იყო საქართველოს სიმფონიური ორკესტრის ხელმძღვანელი. შეეწირა 1930-იანი წლების რეპრესიებს.

როგორც შემოქმედის თავისუფლებისადმი მიძღვნილ ოდას. მევიოლინე განო, რომელიც დაპატიმრებასა და გადასახლებას გადაურჩა, მეოთხედი საუკუნის შემდეგ ავტორს, მთხზველს (ზაირა არსენიშვილის ლიტერატურულ ორეულს) უყვება მისი და ეჟის ისტორიას. ქალები გადაწყვეტენ, ეჟის ნაწარმოებები ლენინგრადში მოიძიონ.

„რეკვიემი“ მოგონებების კრებულია, გმირების თვალთახედვით გაცოცხლებული ეპოქის ქრონიკებია, რომელსაც ავტორის თავგადასავალი მაგისტრალურ ხაზად გასდევს. აღსანიშნავია, რომ „რეკვიემში“ მწერლის მუსიკალური ნიჭიც წარმოჩნდა; ზაირა არსენიშვილი ხომ თავად იყო წლების განმავლობაში საოპერო თეატრის მევიოლინე; ამიტომაც მისთვის პრობლემას არ წარმოადგენს სიტყვისა და ტონის შეხამება და ერთიანი მუსიკალურ-სიტყვიერი ქსოვილის შექმნა.

ნაწარმოებში განვითარებულ ამბებს შიშისა და დაძაბულობის ფონი დაჰყვება. დიდი ტერორის ეპოქის გახსენებით ავტორი ცდილობს მომავალ თაობას შემოუნახოს ტრაგიკული ისტორიები, რადგან წარსულის გაცნობიერებისა და ანალიზის გარეშე შეუძლებელია მომავლის სწორად განსაზღვრა. ჭრილობების გახსენება თითქოს მეხსიერებას არ აძლევს იმის საშუალებას, რომ საბჭოთა პერიოდი დავივიწყოთ. სწორედ მოგონებები წარმოადგენენ კულტურული მეხსიერების შენარჩუნების გზას. სიცოცხლის არსი - ხსოვნაშია და ამიტომაც ენიჭება მას დიდი მნიშვნელობა.

დაკარგული რეკვიემის ძებნის მიზნით ეჟის სახლში მისვლით განო და მთხრობელი საკუთარ მეხსიერებაში „მთვლემარე“ ტრავმულ მეხსიერებას აცოცხლებენ, წარსულს უბრუნდებიან. ეჟის სახლში მცხოვრები ქალბატონი მათ გულწრფელად ეუბნება, რომ ბინაში არსებული ყველა ქაღალდი (სავარაუდოდ, ეჟის ნაწერებიც) გათბობის მიზნით დაწვეს. ეჟის სახლის დათვალიერებისას მთხრობელს დედის ხმა ჩაესმის და იხსენებს კეთილ ლიდიას, რომელიც უბნის ბავშვებს ქართულსა და რუსულს ასწავლიდა. შიმშილობის თემაც ნარატორს რემინისცენციულად გადაამისამართებს ოჯახის დამხმარე ქალის - მარფას ტრაგიკულ ისტორიასთან, რომელსაც შვილები შიმშილით დაეხოცა. ზოგადად, ტექსტის ყველა გმირის ისტორია ტრაგიკულია, რის გახსენება მხოლოდ ერთ მიზანს

ემსახურება - ხსოვნამ უნდა შეინახოს წარსული, რათა გაითვალისწინოს ისტორიის გაკვეთილები და სწორად მართოს მომავალი.

რომანი, უდავოდ, ეპოქალურია; ჩვენ წინაშე მე-20 საუკუნის პირველი ნახევრის საბჭოთა კავშირის რეჟიმი ცოცხლდება, რომელმაც მრავალი უდანაშაულო ადამიანი შეიწირა. ნარატორებად, ძირითადად, მუსიკოსები გვევლინებიან. ერთ-ერთი მათგანია სტალინის მოძულე სამუილი, რომელიც იმდენ რამეს შეესწრო ცხოვრების განმავლობაში, რომ ადამიანის რწმენა დაკარგა. მისი აზრით, საბჭოთა ადამიანი პატივისცემის ღირსი არ არის, რადგან *„შეხედავ, იქნებ კიდევაც შეცდე და საღი გეგონოს, ჩაკბეჩ და სადმე დამპალი გამოერევა“* [არსენიშვილი, 2021:32]. ასევე, რომანის ერთ-ერთი პერსონაჟია აგრაფინა, რომელსაც უამრავი უბედურება დაატყდა თავს; ლენინგრადის ბლოკადამ და გადატანილმა შიმშილმა მას საკვების მიმართ სიხარბის გრძნობა დაუტოვა. აღსანიშნავია, რომ ანალოგიური გრძნობა (შიმშილის შიში) შერჩა ნარატორსაც (მაგ., ნოტოტენიას რიგში სამასი გრამი თევზის შეძენას აპირებდა, მაგრამ კილოგრამზე მეტი იყიდა) და ეჟის ბინაში მცხოვრებ ქალსაც (სტუმრების მოსვლა მან სადარბაზოში თევზის სუნით შეიგრძნო).

რომანის გამორჩეული პერსონაჟია ბებია რუსუდანი; ქალბატონი, რომელიც არ უშინდება და მწვავედ აკრიტიკებს რეჟიმს; თავის მოვალეობად მიიჩნევს კულტურული მეხსიერების შენარჩუნებას. მას გაცნობიერებული აქვს, რომ კლასიკა უკვდავია; ამიტომაც შვილიშვილს პერიოდულად ამეორებინებს ამონარიდებს ვაჟას შემოქმედებიდან. აღსანიშნავია ის დეტალიც, რომ ბებიის სახლის კედელს ილიას პორტრეტი ამშვენებს, რომელთანაც იგი ზურგშექცევით არასოდეს ჯდება. ცხადია, მსგავსი ღირებულებების მქონე ადამიანს საბჭოთა რეჟიმი ვერაფერს დააკლებს, მის მსოფლმხედველობას ვერ შეცვლის.

მოგონებების გაცოცხლება მეხსიერების დაბრუნებით არის შესაძლებელი. სოციალური ურთიერთობები აქტიურ ფაზაში კოლექტიურ ტრავმას გადაჰყავს. განო და მთხრობელი თანამოაზრეები არიან და ტრაგიკული მოვლენები მათ ერთ მხარეს დააყენებს. განოს ამბავს მწერალი, როგორც პერსონაჟი და ნარატორი, აღტაცებაში მოჰყავს. საბოლოოდ, ეჟის რეკვიემი სწორედ მას ჩაუვარდება ხელში. თანაგანცდა, ემპათია, ტკივილის ამოთქმა ადამიანს ტრავმის დაძლევაში, რეაბილიტაციაში

ეხმარება. წარსული თავისთავად არასოდეს ქრება; ხსოვნას, თითქოს, დავიწყების მიზანი აქვს, რომელსაც ინდივიდი თავს ვერასოდეს დააღწევს. სწორედ ამგვარი პერსონაჟია განო. მისი ტრაგედიიდან მეოთხედი საუკუნე გავიდა, მაგრამ ჭრილობა მაინც არ შეხორცებულა. წიგნის ავტორთან გულისტკივილის ამოთქმამ მას საშუალება მისცა, ტრავმული ტკივილი მოეშუშებინა (მაგრამ არ დაევიწყებინა); გაეხსენებინა ტრაგედია, რომელიც მასში წლების განმავლობაში იყო დამარხული.

ტრავმასთან გამკლავება სხვადასხვა გზით ხდება. რომანში გადმოცემულია ერთ-ერთი პერსონაჟის - ჯერიკოს პირადი ტრავმა; მისი სისხლიანი სიზმრები ოჯახის წევრების დაკარგვასთან არის დაკავშირებული. ჯერიკოს შურისძიების გრძნობა ცხადსა და ძილში მოსვენებას არ აძლევს; სიზმრის შემადგენელი ყველა დეტალი შეფარული აზრებისა და სურვილების ანარეკლია. ტექსტში ვხვდებით ეპიზოდს, როდესაც აპარეკა ჯერიკოს *შურისძიების დავიწყებაზე* მიანიშნებს. ჯერიკოს შეხვედრა მამამისის მიერ დახოცილი ბიჭების დედასთან, რომელიც შვილების სახელს აწერს მთებს, ცას, ტყეს და, ამავე დროს, საზარელი ხმით მოთქვამს, სამტროდ მოსულ ჯერიკოს გულს მოულბობს, ადამიანურ გრძნობებს აუშლის. ჯერიკო მამის წინაშე თავს დამნაშავედ გრძნობს, რადგან მტერზე შური ვერ იძია. შესაძლებელია, ყველას თავისი სიმართლე ჰქონდეს და მან მამის ამბის ერთი მხარე იცოდეს. წარსულის დავიწყება შეიძლება, მაგრამ ამით ჯერიკო საკუთარ მეობასაც დაკარგავს.

ამგვარად, ზაირა არსენიშვილის რომანში ტრავმის გახსენება, ერთგვარი, სულიერი განწმენდის, კათარზისის ფუნქციას ასრულებს. განო ავტორის წინაშე ამოთქვამს თავის გასაჭირს და შვებას იგრძნობს. ტრავმას თავისებურად უმკლავდება მთხრობელის ბებიაც, რომელიც ომიდან არდაბრუნებული შვილების ფოტოებზე წარწერებს აკეთებს და ამით გულს იოხებს (მან თავად მოიფიქრა ტრავმასთან გამკლავების ეს გზა). ანალოგიურად იქცევიან სხვა პერსონაჟებიც. ამგვარად, საკუთარ ემოციებში ჩაღრმავება, ტრავმის გაზიარება ნარატივის სახით არის რეალური გზა ტრავმული მეხსიერების განეიტრალებისა, წარსულის დაძლევისა, რათა ცხოვრება კვლავ გაგრძელდეს.

რომანის ავტორი არაერთ მხატვრულ-გამომსახველობით ხერხს მიმართავს: მოჰყავს პასაჟები შექსპირის „ჰამლეტიდან“, რაც ალუზიურია. მთხრობელს სიტყვის

მასალა არ ელევა და ჩვენამდე მოაქვს ამბავი იმ საშინელი წლებისა, როდესაც სიტყვებს თავისი მნიშვნელობა დაკარგული ჰქონდათ; თუმცა არც ეს უშლის ხელს 1930-იანი წლების შავ-თეთრი კადრების წარმოსაჩენად. მწერალი სიტყვის დიდოსტატია; პერსონაჟების მონათხრობის საფუძველზე იგი ქმნის ავბედითი წლების მატიანეს, რომელმაც მომავალ თაობას უნდა შემოუნახოს ისტორია. რომანში ირონია, კომიზმი და ტრაგიზმი ერთმანეთშია გადაჯაჭვული. ავტორის მიზანია, მკითხველმა დაინახოს ეპოქის სისასტიკე, რომელიც მთელმა საზოგადოებამ იწვნია საკუთარ თავზე. პერსონაჟები გაუსაძლის პირობებშიც არ კარგავენ იუმორის გრძნობას და სასაცილო ქმედებებით მკითხველშიც ღიმილს იწვევენ.

ჟერარ ჟენეტის ტერმინოლოგიის მიხედვით, ზაირა არსენიშვილის რომანში პირველი დონის მთხრობელთან გვაქვს საქმე, რომელსაც იგი ექსტრადიეგეტურ მთხრობელს უწოდებს. ტექსტი, ძირითადად, რეტროსპექტული თხრობის მაგალითს წარმოადგენს, რაც იმას გულისხმობს, რომ ნარატორი ამბავს წარსულ დროში გვიამბობს, რაც უკვე მომხდარია; მაგ.: *„...ჯგუფური რეპეტიციის დროს უჩვეულო ამბავი გავიგეთ... ჰოდა, საორკესტრო ფოიეში რეპეტიცია გვქონდა“* [არსენიშვილი, 2021:5]. თხრობა ყოველთვის ვიღაცისკენ მიემართება. ეს საკითხი ისეთივე მნიშვნელოვანია, როგორც ის, თუ ვინ ჰყვება ამბავს, ვინ არის ნარატორი. ვფიქრობთ, იმპლიციტური მკითხველის სახე-კონტური მთხრობელის დისკურსში იკვეთება. თხრობის სისტემების მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, ნარატორის ქცევა აუქტორულია, რადგან იგი ყოვლისმცოდნე პერსპექტივიდან გვესაუბრება.

როგორც ცნობილია, გენიალური ავსტრიელი კომპოზიტორის, ვოლფრანგ ამადეუს მოცარტის „რეკვიემი“ - სულისმოსახსენებელი მესა, მისი უკანასკნელი, დაუმთავრებელი ნაწარმოებია. მწერლის კონცეფცია, ალბათ, იმაში მდგომარეობს, რომ მასაც სურდა მიეძღვნა რეკვიები რეპრესიებს შეწირული უდანაშაულო ადამიანებისთვის, რათა მათ სულებს მარადიულ სასუფეველი დაემკვიდრებინათ. თითქოს, ამ გზით ამოთქვა მწერალმა თავისი ტკივილი; გათავისუფლდა ტრავმისგან, რომელიც ნაწილობრივ, ავტობიოგრაფიულ ხასიათს ატარებს. თუმცა, როგორც ჩანს, ეს რომანი არ აღმოჩნდა საკმარისი მწერლის ტრავმული მეხსიერების

გასანეიტრალებლად და ხუთი წლის შემდეგ გამოიცა ზაირა არსენიშვილის კიდევ ერთი რომანი, რომელსაც ძალზე საინტერესო ბედი ერგო.

ზაირა არსენიშვილის რომანი ***„ვა, სოფელო... კახური ქრონიკები“*** 2002 წელს გამოსცა გამომცემლობა *დიოგენემ,* თუმცა, მაშინ იგი შეუმჩნეველი დარჩა ფართო საზოგადოებისთვის და მხოლოდ ვიწრო ლიტერატურულმა წრემ გაიცნო (იგი „საბაზეც“ იყო წარდგენილი, მაგრამ ჯილდო ვერ მოიპოვა). რომანი მოულოდნელ აღმოჩენად იქცა მკითხველისთვის, როცა იგი ხელმეორედ გამოსცა *სულაკაურის გამომცემლობამ* 2019 წელს. ამ დროს რომანის ავტორი უკვე ოთხი წლის გარდაცვლილი იყო და სამწუხაროდ, საკუთარ წარმატებას ვერ მოესწრო. რადიო *თავისუფლებამ* სპეციალური გადაცემა მიუძღვნა მწერალს - *„მესაჭეობას ნუ მიანდობ ბრიყვს“ - გვიან დაფასებული ზაირა არსენიშვილი“* - და მასში მიწვეულმა მწერალმა და კრიტიკოსმა, გიორგი ლობჟანიძემ, აღნიშნა, რომ მისთვისაც აღმოჩენა იყო ეს რომანი, იმის მიუხედავად, რომ ქალბატონ ზაირას პირადად იცნობდა (მის ძმისშვილთან მეგობრობდა სტუდენტობიდან). გიორგი ლობჟანიძე ამის ახსნას მწერლის თავისებური ხასიათით, მისი ხაზგასმული ინტელიგენტურობით შეეცადა; აღნიშნა, რომ მან *კარგად იცოდა, ვინც იყო, მაგრამ ინტელიგენტურობა ისიც არის, რომ საკუთარ თავზე ბევრს არ ლაპარაკობ* [თოფურია, 2020: ელრესურსი].

პირადი და კოლექტიური ტრავმა, ისტორიული მეხსიერება, მშობლიურ ხალხთან სულიერი და ემოციური ნათესაობის გრძნობა - ეს ის პრობლემებია, რომელიც რომანის ძირითად კონცეპტუალურ ღერძს წარმოადგენს და რომელზეც „ჩამოკიდებულია“ წარსულში მომხდარი სხვადასხვა ამბავი. ყურადღებას იქცევს რომანის ქრონოტოპი; თითქმის შვიდასგვერდიანი რომანი, სივრცის თვალსაზრისით, თელავსა და მის შემოგარენს არ სცილდება, ხოლო ასტრონომიული დროის თვალსაზრისით - მხოლოდ ერთ ღამეს მოიცავს; თუმცა ბებიასა და შვილიშვილის დიალოგით გადმოცემული ამბები ამ ერთი ღამის განმავლობაში თითქმის ნახევარ საუკუნეს იტევს[24].

[24] ავტორის ეს მხატვრული ხერხი რემინისცენციულად გადაამისამართებს მკითხველს გაბრიელ გარსია მარკესისა („მარტოობის ასი წელი“) თუ ჩინგიზ აითმათოვის („და დღე იყო გრძელი წუთისოფელზე“) რომანებთან.

რომანში „ვა, სოფელო... კახური ქრონიკები“ მე-20 საუკუნის 20-50-იანი წლების თელავია აღწერილი, მთელი თავისი სისავსით, დროთა მონაცვლეობითა და ყოფიერებით. ამ ტექსტში ყველაზე მეტად იგრძნობა ქალების ხმების არსებობა და მათი პერსპექტივიდან დანახული წარსული. შესაძლებელია, მავანმა წარსულზე წეროს, მაგრამ აქ საუბარია ტაბუდადებულ ამბებზე - სტალინურ რეპრესიებზე, რომელთა გადმოცემა, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, პოსტკოლონიურ ლიტერატურაში გახდა შესაძლებელი. აღსანიშნავია, რომ მწერალი თავად გახლდათ რეპრესიების მსხვერპლი; როდესაც მამამისი დახვრიტეს, გოგონა ექვსი წლის იყო. ზაირა არსენიშვილის მამის, პროფესიით ეკონომისტის, დაპატიმრებისა და დახვრეტის მიზეზი მხოლოდ ის გახდა, რომ კომუნისტების მორიგ ახირებაზე თქვა, *ამ გზით ქვეყანაში ეკონომიკა ვერ განვითარდებაო.* დატრიალებულ ტრაგედიას შეეწირა ბაბუა, რომელმაც ვერ გადაიტანა ვაჟის სიკვდილი. ბავშვის ემოციურმა მეხსიერებამ ცხადად შემოინახა გაუხარელი ბავშვობის, ქალების ამარა დარჩენილ ოჯახში, ტერორიზებულ/სტრესულ გარემოში ცხოვრების ამბები, რომელიც პროვინციული ქალაქის ფონზე იშლება, თუმცა არსებითად, მთელ ქვეყანაში არსებულ მდგომარეობას გადმოგვცემს.

აღსანიშნავია, რომ სახლი, რომელშიც მწერლის ოჯახი ცხოვრობდა, თელავში, თავადი ვახვახიშვილების ციხესიმაგრის მიმდებარედ იყო აშენებული, ე.წ. ნადიკვრის უბანში; მის მოპირდაპირედ კი, იდგა დიდი ორსართულიანი ლამაზი შენობა. იგი ბოლშევიკებმა ჩამოართვეს ვახვახიშვილებს და იქ მილიცია განათავსეს, საიდანაც დაპატიმრებულთა და სიკვდილმისჯილთა განწირული ხმები ყოველდღიურად ესმოდა ბავშვს. ამდენად, მომავალ მწერალს ბავშვობიდანვე გამოჰყვა შიში გაურკვეველი მომავლის მიმართ, რაც უკავშირდებოდა მისი სანათესაოს და უშუალო გარემოცვის თავსდატეხილ ტრაგედიებს. არსენიშვილების სახლის წინ გადიოდა *გიგოს გორისკენ* მიმავალი გზა, სადაც ბოლშევიკებს პატიმრები დასახვრეტად მიჰყავდათ; მას თელავის გოლგოთასაც უწოდებდნენ და ყველანი ერიდებოდნენ, როგორც დაწყევლილ ადგილს.

სავარაუდოდ, მწერალმა იმიტომ მოახერხა ასე სულისშემძვრავად 1920-30-იანი წლების ამბების გადმოცემა, რომ *სხვათა ნარატივის* მოსმენა და გაცნობიერება

შეძლო. მან მხოლოდ თავისი ოჯახის წევრების, სანათესაოსა და სხვა თელაველების *ხმები* კი არ მოიტანა ჩვენამდე, მათ თავს დატეხილი *წითელი ჭირის* ამბები კი არ გადმოგვცა, არამედ შეძლო მოვლენათა განზოგადება და ეპოქალურ ტილოდ წარმოჩენა იმ რეალობისა, რომელიც საქართველოს გასაბჭოებასა და ბოლშევიკების მიერ ჩატარებულ სასტიკ ტერორს უკავშირდება.

არქიტექტონიკული თვალსაზრისით, რომანში ცხრამეტი თავია გაერთიანებული; მათ ეპიგრაფებს „ვეფხისტყაოსნიდან“ ამოკრეფილი ციტატები შეადგენს: *შემინდევ და შემივედრე, მკვდარსა რაღა გარდმეხდევის; ჰკითხე ასთა, ჰქმენ გულისა, რა გინდა ვინ გივაზიროს; ბროლო და ლალო, ორივე, კვლა ერთად შენათხზენაო; გულსა შუქი შემომადგა; გულმა გლახ რა ქნას უგულოდ, თუ გულსა გული ელია; სხვა სხვისა ომსა გრძენია; 1905 წლის თებერვალი - ხელი ვითა იქმს გრძნობასა; ვა, ჭირნი ჩემნი ეგზომნი, ვა, სიცოცხლისა თმენანი; საწუთრო ნაცვლად გვიტირებს, რაც ოდენ გაგვიცინია; უგვანო საქმე ყოველი მოკლეა, მით ოხერია; მზე აღარ მზეობს ჩვენთანა, დარი არ დარობს დარულად; 1930 წლის აგვისტოს 19 - ცთების და ცთების, სიკვდილსა ვინ არ მოელის წამისად; ქაჯნი სახელად მათ ჰქვიათ, არიან ერთად კრებულნი...ყოველთა კაცთა მანენი, იგი არვისგან ვნებულნი; ვის გრძლად ჰგონია, მისთვისცა არის ერთისა წამისად; გაწირვა და დავიწყება ჩემგან თქვენი არ იქმნების; ბინდის ფერია სოფელი, ეს თურე ამად ბინდდების, კოკასა შინა რაცა დგას, იგივე წარმოდინდების; ვა საწუთროო, სიცრუვით თავი სატანას ადარე; მე თუ მოვკვდი, ჩემი კერძი სოფელიცა გარდიფხვრების; რაღაა იგი სინათლე, რასაცა ახლავს ბნელია; რასაცა გასცემ შენია, რაც არა - დაკარგულია.*

რომანის დასასრულს სამი თეთრი ლექსია წარმოდგენილი - *ვედრებისა, შენდობისა* და *მადლობისა* - რომლებიც, ფაქტობრივად, ავტორის კონცეფციას გადმოსცემენ:

*„უფალო, კვლავაც გევედრები,*

*მესაჭეობას ნუ მიანდობ ბრიყვს და უმეცარს,*

*ვის ტვინშიაც ჩიტი ნისკარტს ვერ დაისველებს...*

*არ აბოგინო წინამძღოლად ის მობურთალი,*

*რომელიც ლამობს, დედამიწა გააბურთაოს! "*[არსენიშვილი, 2019:658].

მიგვაჩნია, რომ რომანის თავების ეპიგრაფებად რუსთველის აფორიზმების გამოყენება ავტორის მხრიდან მიზანმიმართულია; იგი, ერთგვარი, მინიშნებაა იმ ეპოქალურ ტრაგედიაზე, რომელმაც გასული საუკუნის 20-30-იან წლებში, ძირითადად, საზოგადოების ნაღები, ინტელექტუალური ფენა შეიწირა. სწორედ მათ დაატყდათ თავს სოციალური ნიშნით დევნა, რეპრესიები, გაუსაძლისი ყოფა და სხვ. აღზევებულ ბოგანოთა ცნობიერებას ისევ ქართველთა სულიერი საგზლით - რუსთველის „ვეფხისტყაოსნით" თუ დაუპირისპირდებოდი; ერთ-ერთ თავში - *შემინდევ და შემივედრე, მკვდარსა რაღა გარდმეხდევის* - გადმოცემულია შვილიშვილის მოგონება, რომ პურის, ნავთისა თუ შაქრის რიგში ყოფნისას, მისი და ბებიის *„მთავარი საქმე", რითაც უნდა შევჭიდებოდით სიცივითა და შიმშილით შეჭირვებულ ხორცს, „ვეფხისტყაოსანი" იყო"* [არსენიშვილი, 2019:71]. ეს ეპიზოდი ნათელს ხდის, რომ ბოლშევიკმა ბოგანოებმა (თუნდაც, არაბოგანო, იდეურმა ბოლშევიკებმა) ვერ ჩაკლეს რწმენა რეპრესიებს გადარჩენილ თავისუფლებისმოყვარე, მოაზროვნე ადამიანთა სულებში. საზარელი ეპოქა, ადრე თუ გვიან, დასრულდებოდა და ქართველი ერი კვლავაც აღსდგებოდა ფერფლიდან თავისი იდენტობით, ტრადიციებითა და ამაღლებული სულით.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, რომანის სიუჟეტური ღერძი აგებულია ბებიის - რუსუდანისა - და შვილიშვილის - რუსიკოს - ღამისეულ დიალოგზე. თელავის ერთ-ერთი სახლის სარდაფში ისინი, ტრადიციისამებრ, ღამეს უთევენ მიცვალებულს, ღირსეულ ქალბატონს - ბებია ევას. გარდაცვლილი რუსუდანისთვის დეიდაშვილი და უახლოესი მეგობარი, ხოლო რუსიკოსთვის - უსაყვარლესი ბებია იყო, რომელთანაც არაერთი ნათელი მოგონება აკავშირებდა. ჭირისუფლისთვის ხანგრძლივი, ემოციური, ხოლო მკითხველისთვის - დაძაბული, მოვლენებით აღსავსე ერთი ღამე, ქრონოლოგიურად თითქმის ნახევარ საუკუნეს იტევს, რომელიც მძიმე დაღად დააჩნდა საქართველოს: გასაბჭოება, სტალინური რეპრესიები, მუდმივად ფსიქოლოგიური სტრესის ქვეშ ყოფნა ტოტალიტარული რეჟიმის მარწუხებში და ა.შ. შევნიშნავთ, რომ სათაურად გამოტანილი *კახური ქრონიკებიც* იმაზე მიგვანიშნებს,

რომ ბებია-შვილიშვილის მოგონებები და მათ მიერ მოყოლილი ამბები, ლოკალურად, თელავს, კახეთს მიემართება, მაგრამ სრულიად საქართველოზე ზოგადდება.

რომანის ნარატორს - რუსიკოს (რომელიც, შესაძლოა, ავტორის პროტოტიპადაც მოვიაზროთ) ცხოვრების საგზლად მიჰყვება ბებიამისის - რუსუდანის სიტყვები, რომ არა აქვს უფლება „...*გვერდი აუარო იმ ჭირს თუ ხანძარს, ნაპერწკლიდან რომ აალდა, რომელმაც გადაბუგა მთელი ქვეყანა, გათელა ღირსება, გააქარწყლა სინდისი, <...> და, რაც მთავარია, გააჩანაგა მილიონობით სიცოცხლე. მერე შენ მოხვალ და საფლავში ჩამომძახებ, რომ შესძელი, წვითა და დაგვით, ტანჯვით და გვემით გეთქვა მართალი სიტყვა, ამოტანილი ჩვენი სულის უფსკრულიდან* [არსენიშვილი, 2019:66].

რომანის მთავარი გმირი ქალები - ბებია ევა, ბებია მაკა და ბებია რუსუდანი - შინაგანი ღირსებითა და რწმენით აღსავსენი, განვლილი ცხოვრების განმავლობაში მამაკაცთა საზოგადოებას თავს არ უდებდნენ, საკუთარ სივრცეებს - განმარტოების კუნძულებს - ქმნიდნენ და თავიანთი მოქმედებითა და ქცევით სტერეოტიპებს ანგრევდნენ. ბებიები ძვირფასი სამკაულივით ინახავდნენ ზარდახშაში ცრემლსა და მოგონებებს, დროთა განმავლობაში რომ ხუნდება და იბინდება.

ოთხმოცდაშვიდი წლის ბებია რუსუდანი, გულმოწყალე და მაღალი ზნეობის მქონე პიროვნება, წუთისოფლის ნაცრისფერი ყოფის გადასაფარად თალხი კაბის შიგნიდან შვილიშვილის (რუსიკოს) კაბის მონარჩენი ჭრელი ნაჭრის გამოკერებულ ჯიბეს ატარებდა და ამით ცდილობდა ბანალურსა და მერკანტილურზე ამაღლებას. მთხრობელი ხაზგასმით ამბობს: *რუსუდანია სწორედ „მარილი ამ ცხოვრებისა“.* რუსუდანი და ევა - დეიდაშვილები, ხოლო მაკა - მათი მოძღვრის, მამა ლუკას ძმისწული იყო. სამივეს სიფაქიზე და სიყვარულის გრძნობა გამოარჩევდა, მაგრამ მათ შორის ტრაგიკული სიყვარულით გამორჩეული - ევა იყო. მისმა და გიოს თანაცხოვრების ბედნიერებამ დიდხანს არ გასტანა; იგი ბოროტების რეჟიმის მიერ აღზევებულმა *ახალი დროების* კაცის - თელაველი სპირიდონას შურმა შეიწირა. ბოლშევიკების მიერ აღზევებულ ბოგანოებს ხომ სჩვეოდათ ყველაფრის მისაკუთრება; *ვინც* ან *რაც* მოეწონებოდათ, მათი უნდა გამხდარიყო. რომანის ფინალში ირკვევა, რომ გიო სპირიდონამ ჩამოიშორა (მოკლა) და შემდგომ

იძულებული გახადა ევა, ცოლად გაჰყოლოდა; თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ ამას სპირიდონასთვის ბედნიერება არ მოუტანია.

დარჩენილი ცხოვრების განმავლობაში ბედისწერისგან დაჩაგრულ ევას გზამკვლევად რუსუდანის მიერ გიოსთვის დაწერილი ეპიტაფია მიჰყვებოდა:

*„იცოცხლე დიდხანს, რომ თვალთა შენთა*

*ნამი აპკურონ ჩემი სამარის გარდამხდარ ბალახს.*

*იცოცხლე დიდხანს, რომ შენთა ბაგეთ*

*სიყვარულით კვლავ წარმოთქვან ჩემი სახელი.*

*ო, იდღეგრძელე, რომ ჩვენს სიყვარულს,*

*ვარსკვლავჩამქრალს, სვედაბნელებულს*

*სანთლად დაენთოს შენი სიცოცხლე*" [არსენიშვილი, 2019:150].

სწორედ გიოს შესწირა თავისი სიცოცხლეც და სიკვდილიც ევამ; მისთვის აგრძელებდა ცხოვრებას და, საბოლოოდ, მამა ლუკას მიერ დახატული გიოს სურათის ვერაგულად დაწვა გახდა მისი გარდაცვალების მიზეზი. ფაქტობრივად, ბებია ევას ამქვეყნად მოსვლაც იდუმალებით იყო მოცული და წასვლაც: *„სიკვდილის წინ უკანასკნელად გაახილა თვალები. ამ თვალთა მზერამ ცოტა ხანს კიდევ იფარფატა, მერე კი ჩაიშრიტა დროსა და ჟამის უსასრულობაში“* [არსენიშვილი, 2019:651]. რუსუდანი და მისი შვილიშვილი - რუსიკო მადლიერების ნიშნად უთევენ ევას ღამეს, რადგან ძნელბედობის ჟამს ის ყოველთვის მათ გვერდით იდგა; მან შეიფარა საზოგადოების მიერ გარიყული რეპრესირებული ოჯახი. ესეც სიმპტომატური იყო იმდროინდელი საზოგადოებისთვის; ყველას ეშინოდა *ხალხის მტრის* ოჯახთან ურთიერთობა; მხოლოდ ერთეულები ბედავდნენ, განსაცდელში მყოფთა გამხნევებას და სწორედ ასეთების განზოგადებულ სახეს წარმოადგენს ევა. ისიც ნიშანდობლივია, რომ პირადი ტრაგედიის მიუხედავად, ევა არ გაბოროტებულა; პირიქით, იგი ხან მატერიალურად, ხან ფსიქოლოგიურად ედგა გვერდში თავის დეიდაშვილსა და პატარა რუსიკოს; ეს უკანასკნელი, გულის გასაქარვებლად, ტყეში მიჰყავდა, შეულოცავდა, საკუთარ თავგადასავლებსაც

უყვებოდა; ამიტომაც, ბებია ევა რუსიკოსთვის ძალზე დასაფასებელ პიროვნებად დარჩა. ევა არად აგდებდა ახალი დროების ხელისუფლებაში მყოფთ, დასცინოდა კაცუნებს, ვისაც თავადების ქონების მითვისება სოციალური სამართლიანობის აღდგენად ესახებოდა.

ცნობილია, რევოლუციური გარდაქმნების ჟამს, ყველაზე დაუცველ ჯგუფს ქალები და ბავშვები შეადგენენ. ზემოთ აღვნიშნეთ, რომ ქალები არიან რომანის მთავარი პერსონაჟები და *გარდასულ ჟამთა სიავეს,* მკითხველი სწორედ ქალური ნარატივით აღიქვამს. რაც შეეხება ბავშვების სულიერ ტკივილს, ეპოქის გამოძახილად შეგვიძლია წარმოვადგინოთ შემდეგი ამონარიდი რომანიდან: „*მე არ ვარ მხოლოდ საწყალი ბავშვი, მღვრიე ყავისფერი ლუქით დაბეჭდილი კარების წინ, საკუთარი სახლის აივანზე დროებით შეხიზნული და გებიას კალთას შეფარებული, არამედ მეც ვარ, ჩემი უასაკობის მიუხედავად, წიბო და გვერდი დიდი სიცოცხლისა, სასოწარკვეთით და თანაგრძნობით სავსე და მეც მევალება, მეც მეკისრება, ისევე როგორც ბებიაჩემს და ბებია ევას და ალბათ ყველას, ყველას ყველას, ყველა ადამიანს, საკუთარი ხვედრის გადატანა და სხვათა ხვედრის გაზიარება. და ვინ იცის, იქნებ ეს არის ადამიანური ყოფის დასაბამი* [არსენიშვილი, 2019:192].

რუსიკოს სახით რომანის ფურცლებიდან წარმოგვიდგება ტანჯული ბავშვი, რომლის საუკეთესო წლები შეიწირა ბოლშევიკურმა რეპრესიებმა; რომელსაც წლების განმავლობაში მოჰყვებოდა მძიმე დამღა - *იაპონიის ჯაშუშის შვილი.* ზემოთ აღვნიშნეთ, რომ ავტორის მამაც დააპატიმრეს, როდესაც იგი ექვსი წლის იყო; ამდენად, რომანში გადმოცემული პატარა რუსიკოს განცდები აშკარად ავტობიოგრაფიულობით არის აღბეჭდილი. რუსიკოს პროტესტი იმდენად ძლიერია, რომ იგი ლაჩრობაშიც კი სდებდა ბრალს მამამისს და არ პატიობდა, რომ მან წინააღმდეგობა არ გაუწია მის დასაპატიმრებლად მისულ მილიციელებს. თუმცა, ახლობლები მალევე განუმარტავენ ბავშვს, რომ რეჟიმის მოგზავნილი რწყილისხელა ჩეკისტიც კი საშიშია, რადგან მას ცხრა მთის იქით, თივაში ჩაკარგული ნემსის ყუნწის პოვნაც კი, შეუძლია.

რუსიკო აღნიშნავს, რომ მას არ სურდა, *საცოდავად გამოჩენილიყო;* არ უნდოდა, რომ ვინმე მიმხვდარიყო, თუ რა საშინელებიდან მოდიოდა, როგორი გალანძღული,

შეძრწუნებული და უბედური იყო: *„არ უნდა დაენახათ ჩემ შიგნით რა ხდებოდა, არ უნდა ეგრძნოთ რა მინდოდა, რა მსურდა. მსურდა რომ დავმდგარიყავი შუა მინდორზე და მეყვირა, მეყვირა, მეყვირა, ისეთი ძალით და ისეთი თავგამეტებით, ქვეყანა გამეყრუებინა. აი, ეს მინდოდა, ეს მსურდა, ეს მწყუროდა! ქვეყანა გამეყრუებინა ჩემი ყვირილით, რომ ყველაფერს ეზანზარა! ჩემი ყვირილით შეძრულიყო მთელი ქვეყანა!“*[არსენიშვილი, 2019:315].

რომანის მესამე გმირის - შინაბერა ბებია მაკას ცხოვრებაც ტრაგიკულად წარიმართა; მისი *„ფიქრები სულ თავის თავის დაოჯახებასა და მოახლოებულ სიკვდილს უტრიალებდა... რატომ თავს ძალა არ დავატანეო, რად ვიყავი ეგეთი თავქარიანიო, ზოგს ამითა ვწუნობდიო, ზოგს იმითაო, ეხლა ერთი ვარ და მაშინ რამდენი ვიქნებოდიო?!“* [არსენიშვილი, 2019:32]. ბებია მაკა, თითქოს, გაცოცხლებული სახეა ძველი ფოტოსურათიდან მომზირალი ქალისა, რომელიც თავისი ზნეობრივი პოსტულატების გამო ვერანაირად ვერ ჩაჯდა თანამედროვე რეალობის კონტექსტში. ბებია მაკას სიყვარული *ახალი დროების* იდეოლოგიას შეეწირა. მას უყვარდა არჩილი და იზიარებდა მის რევოლუციურ შეხედულებებს; სჯეროდა, რომ ცარიზმის რევოლუციური გზით დამხობას ბედნიერება უნდა მოეტანა ხალხისთვის. ცხადია, არჩილიც თავს იწონებდა მაკასნაირი ძლიერი ქალის მის გვერდით ყოფნით; ხშირად იმეორებდა, რომ ქართველი ქალი, თავისი უფლებებით, მამაკაცებს უნდა გათანაბრებოდა. თუმცა, ყველაფერი სხვაგვარად წარიმართა და მაკასთვის რევოლუციას არანაირი სიკეთე არ მოუტანია; პირიქით, ნათლული, რუსუდანის ვაჟიც კი, ვერ იხსნა დახვრეტისაგან იმის მიუხედავად, რომ თავი დაიმცირა და არჩილს შეავედრა მისი სიცოცხლე; ზარმა დაიგვიანა და რუსუდანის ნანატრი შვილი - გიგი სახლთუხუცესი, 1924 წლის აჯანყების მონაწილე, სხვებთან ერთად დახვრიტეს. აქვე შევნიშნავთ, რომ მაკა სწორედ გაბოლშევიკებული არჩილის გამო დარჩა შინაბერა და ეს არასოდეს უნანია; პირიქით, უთხრა კიდეც არჩილს, რომ სანანებელი მაშინ ექნებოდა, ქმარი სამეულის (тройка) წევრი რომ ჰყოლოდა, რომელსაც ასობით უდანაშაულო ადამიანი ჰყავდა დახვრეტილი.

რომანი ტროპული მეტყველების სიმდიდრით გამოირჩევა; ნარატიული თხრობა აღსავსეა ცხოვრებისეული გამოცდილებითა და ფილოსოფიური აღქმის

ჟღერადობით. ავტორი თვალნათლივ გვიჩვენებს, რომ სიმართლის დამსჯელი და სიწმინდის წამბილწველი ეპოქა დიდხანს ვერ გასტანს: „*სცთების და სცთების, სიკვდილსა ვინ არ მოელის წამისად“.* მართლაც, სიკვდილი/გარდაცვალება რომანის არცერთი გმირი ქალისთვის არ ნიშნავს საბოლოო განაჩენს, აღსასრულს; ისინი მშვიდად, მზაობით ელიან მას და გულწრფელად სწამთ, რომ მომავალში, სასუფეველში, ისინი ღმერთის წინაშე წარსდგებიან და უფლისავე მეოხებით, მათ საყვარელ, უდროოდ გარდაცვლილ ადამიანებსაც შეხვდებიან.

ამგვარად, ზაირა არსენიშვილმა რომანში ბებიების ნარატივით გააცოცხლა გასული საუკუნის საბჭოთა საქართველოს ისტორია; ისინი გვიყვებიან ამბებს, რომლებიც ერთ სიუჟეტურ ხაზს უკავშირდება. აქვე შევნიშნავდით ზაირა არსენიშვილის ნარაციის თავისებურების შესახებ, რომელიც ცნობიერების ნაკადსა და თხრობის არალინეალურობას უკავშირდება. სხვადასხვა ნარატორის მიერ გადმოცემული ამბავი, ერთი შეხედვით, თითქოს არც უკავშირდება ძირითად სიუჟეტურ ხაზს; ამბები ერთმანეთს ენაცვლება, სხვადასხვა ნარატორს შემოაქვს განსხვავებული ხედვის კუთხე (Point of view), რაც საკუთარი ცხოვრებისეული გამოცდილების გარკვეული მახასიათებლების გადმოცემას უკავშირდება. რომანში თავს იჩენს *ცნობიერების ნაკადისათვის* დამახასიათებელი მუდმივი ცვალებადობა; ერთმანეთს ენაცვლება თხრობის ტემპი: ხან - ნელდება და შესაბამისად, მოვლენათა ინტენსივობაც იკლებს; ხან - პირიქით, დინამიკა იმატებს. ამასთან, რომანს ახასიათებს სელექციურობაც, რაც თავს იჩენს ხან ერთი თემატური რკალის წინ წამოწევასა და მეორის - უკანა პლანზე გადანაცვლებაში, ხანაც - პირიქით. ჟანრული (თუ სტილური) კანონის თანახმად, ცნობიერებიდან წამოსული ყოველი სიახლე წინასწარგანსაზღვრულია ფოკუსირებისა და შინაარსის თვალსაზრისით; ამდენად, მთლიანობაში თხრობა უწყვეტია.

წარსულში მომხდარი ამბების რეპრეზენტაციის დროს ზაირა არსენიშვილთან ერთად, მკითხველებიც პროდუცენტებად მოიაზრებიან. ნაწარმოებში მთხრობელის არსებობა ნამდვილად ჩანს და ნარატოლოგიაში არსებულ ტერმინს თუ გამოვიყენებთ, ექპლიციტურია, ჰომოდიეგეტური. პირველ პირში თხრობისას ავტორი საკუთარი ბიოგრაფიისა და მსოფლხედვის გადმოცემასაც ახერხებს.

თხრობის დონე რომ განვსაზღვროთ, ჟერარ ჟენეტის მიერ დამკვიდრებული ტერმინი გამოვიყენოთ, ექსტრადიეგეტურია, ანუ საქმე გვაქვს პირველი დონის მთხრობელთან, რომლის ქცევაც პერსონალურია. ავტორის ეპისტომოლოგიური პროფილი ნულოვან ფოკალიზაციას განეკუთვნება, რადგან მთხობელი უფრო მეტს გვიამბობს, ვიდრე პროტაგონისტმა იცის. მართალია, ამბავი დანახულია რამდენიმე პირის პერსპექტივიდან, მაგრამ ავტორ-მთხრობელი განსაზღვრავს ნაწარმოების ენასა და სტილს. ამბის თხრობა წარმოუდგენელია მოქმედების სივრცის გარეშე. ცნობილია, რომ ფენომენოლოგიაში სამი სახეობის სივრცე არსებობს. ჩვენ მიერ დასახელებულ ნაწარმოებში ნაგრძნობი სივრცეა დახატული. მთხრობელი ამ ადგილს კარგად იცნობს, რაც მკითხველში მშობლიურობის განცდას იწვევს. ვფიქრობთ, ადგილს, რომელსაც ნაწარმოებში ვხვდებით, დაცულობის შეგრძნება მოაქვს. აქვე შევნიშნავთ, რომ სხვადასხვა ეპოქაში ადგილი (ტოპოსი) განსხვავებული კონოტაციის მატარებელი იყო. ზაირა არსენიშვილის ნარატივის ხიბლი სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ მწერალმა საკუთარი მხატვრული თვალთახედვით გააანალიზა წინააღმდეგობებით აღსავსე საუკუნე. ზაირა არსენიშვილი პროზის ხელოვნების დიდოსტატია და მას შესწევს ძალა, თხრობის ნიჭს შეუსაბამოს მხატვრული აზროვნების მაღალი დონე. ავტორის თხრობას საოცარი ექსპრესიულობა ახასიათებს. მოვლენების ლოგიკური მთლიანობა ერთი დიდი ნარატივია ავტორიტარული რეჟიმისა.

პროფესორ ბელა წიფურიას შენიშვნით, ტექსტი, აღიბეჭდავს რა სოციალურ და იდეოლოგიურ კონტექსტებს, ამავე დროს ავლენს მათგან გათავისუფლების მისწრაფებას [წიფურია, 2016:5]. ტრავმული მეხსიერებისგან გათავისუფლების სწრაფვით არის განმსჭვალული ქართველი კინორეჟისორის, დიპლომატის, მხატვრის, მთარგმნელისა და პუბლიცისტის, **ლანა ღოღობერიძის** ნარატივი. ბავშვობაში მიღებულმა ტრავმებმა მის ნაწერებში ქალური ნარატივისთვის დამახიათებელი ტკივილიანი პათოსით იჩინა თავი გახმაურებულ ტექსტებში: ***„რაც მაგონდება, როგორც მაგონდება“ (2020წ.), „ვისთვის გალობს შაშვი“ (2021წ.), „დედა-შვილი“ (2023წ.).***

ადამიანი თავისი ცხოვრების შესახებ წერას მაშინ იწყებს, როცა მას სურვილი უჩნდება, ვიღაც საკუთარი მოგონებების თანამონაწილედ აქციოს. ყველაფერი, რაც თავისუფალია დროსა და სივრცეში, მაინც ხანმოკლეა; ყველას სიცოცხლე, რომელიც იდუმალებით განფენილია სამყაროში, იმ გზას გადის, თვითონ რომ აირჩია. *„მარადიული საიდუმლოებით მოცულია ადამიანის არსებობა და როცა ისწრაფვი, ამოუცნობის ამოცნობას, დაფარულის შეცნობას, სწორედ მაშინ იწყებ წერას“,* - ასე იწყებს თხრობას ლანა ღოღობერიძე წიგნში ***„რაც მაგონდება, როგორც მაგონდება“.*** [ღოღობერიძე, 2020:7]. ამაოებაზე ფიქრი, როგორც ყველა ადამიანის სატკივარი, ჯერ კიდევ „ეკლესიასტედან“ იღებს სათავეს და პერმანენტულად მიჰყვება ყველა ლიტერატურულ ეპოქას. ლანა ღოღობერიძის გონებაში ამოტივტივებული კითხვა საზოგადოების ამომახილად გაისმის: *„როგორ შეიძლება იყოს ეს ყველაფერი - ეს დილა, ეს ბალახი, ეს გაზაფხული, ეს ვიღაცის სიცილი ქუჩაში, ეს ტანჯვა, ეს სიხარული, ეს ყველაფერი, ყველაფერი - უჩემოდ? როგორ შეიძლება არსებობდეს ხვალ, როცა ეს ყველაფერი იქნება და არ ვიქნები მე? ან რა არის ეს მე?“*[ღოღობერიძე, 2020:8]. ავტორისთვის ლიტერატურა სასოწარკვეთილებიდან თავის დაღწევის საშუალებას ყოველთვის წარმოადგენდა; დრო-სივრცესთან ჭიდილი ჩვეულებრივი მოვლენაა, მაგრამ ლანა ღოღობერიძისთვის არსებულ რეალობაზე გამარჯვებით მოპოვებულ ბედნიერებას განსაკუთრებული ელფერი დაჰკრავს; ყველაფერი ხომ, მაინც ინდივიდუალურია.

ნაწარმოები ავტობიოგრაფიული ხასიათისაა და ამდენად ცხადია, *მემუარების* (ფრანგ. mémoire – მოგონება) ჟანრს მიემართება. როგორც ცნობილია, მემუარებში, ავტობიოგრაფიულ რომანში გადმოცემულია წარსულის ამბები, რომელთა მონაწილე ან თვითმხილველი თავად ავტორი იყო. მხატვრული ლიტერატურისგან განსხვავებით, მემუარების ჟანრს, ჩვეულებრივ, შემეცნებითი ფუნქცია ეკისრება, რომელსაც განსაზღვრავს ის ფაქტორი, თუ რას ანიჭებს უპირატესობას ავტორი: პირადი, ავტობიოგრაფიული ეპიზოდების აღწერასა თუ საზოგადოებრივი მნიშვნელობის მქონე მოვლენების გადმოცემას. ამ ტიპის ლიტერატურაში ავტორს ეძლევა საშუალება, პერსპექტიული მზერა წარსულს მიაპყროს და გარკვეული იდეური კონცეფციის თვალსაზრისით გადმოგვცეს დროის რაღაც მონაკვეთში მომხდარი მოვლენების ანალიზი. ცხადია ამ ტიპის ლიტერატურაში ყურადღების

ცენტრში ავტორი იმყოფება, რომელიც მოგვითხრობს თავისი ცხოვრების მნიშვნელოვან ეტაპებზე.

აღსანიშნავია, რომ ლანა ღოღობერიძე რომანში „რაც მაგონდება, როგორც მაგონდება“ ოსტატურად იცავს ბალანსს; იგი აღწერს საკუთარ ცხოვრებას, მაგრამ მასში მარტივად იკითხება ეპოქის ტკივილი, რომელიც, უპირველეს ყოვლისა, 1930-იანი წლების *დიდ წმენდას, დიდ ტერორს* უკავშირდება. 1930-იანი წლების რეპრესიებმა მწერლის ცხოვრებიდან გააქრეს მამა, დედა და ბიძა, რასაც მოჰყვა ტკივილით გაჯერებული ბავშვობა. ნარატორის აღიარებით, თავისუფლების კონტურები ყოველთვის იკვეთებოდა, მაგრამ იქამდე დიდი და მძიმე გზა იყო გასავლელი. მწერალი უშუალო და პირდაპირია, როდესაც მკითხველს გაანდობს: *„ცხოვრება დასასრულს უახლოვდება, წინ - მარადისობაა“* [ღოღობერიძე. 2020:3]. ეს არის მწერალი ქალის სევდიანი ფიქრი, რომელსაც დიდი შვებაც ახლავს თან.

ლანა ღოღობერიძის ავტობიოგრაფიული რომანი მკითხველს მთელი არსებით შეიტყუებს ლაბირინთებში და ერთი ამოსუნთქვით წააკითხებს ქართველი ქალის ცხოვრების ისტორიას, რომელიც ტკივილითა და დარდით, სიხარულითა და მადლიერებით არის აღსავსე. ნაწარმოები თავებად არის დაყოფილი და თითოეულ მონაკვეთს ეპიგრაფად აქვს წამძღვარებული პოლ ელუარის, რაბიდრაანთ თაგორის, ვაჟა-ფშაველას, ტიციან ტაბიძის, თამაზ ჩხენკელის, გერონტი ქიქოძისა და სხვათა სიტყვები, რომლებიც უშუალოდ წინამდებარე თავს მიემართებიან და მის კონცეფციას აჟღერებენ. ნაწარმოებიდან გამომდინარე, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ განსაცდელი, ქარტეხილები კიდევ უფრო ამძაფრებს სიცოცხლის სიყვარულს; განვლილი მძიმე ცხოვრების მიუხედავად, მწერალი მაინც მადლობელია უფლისა, რადგან გაუსაძლისმა ტკივილმა იგი ძლიერ ქალად აქცია, რომელიც დღესაც სიყვარულით საზრდოობს.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ავტობიოგრაფიული რომანი „რაც მაგონდება, როგორც მაგონდება“ საბჭოთა რეპრესიებს უკავშირდება. აღსანიშნავია, რომ მიუხედავად დროის სიმძაფრისა, გადატანილი ტრავმებისა, ავტორი არ გაბოროტებულა; პირიქით, ამ მძიმე პერიოდში ლიტერატურამ და პოეზიამ მას საკუთარი თავი აპოვნინა. რაც შეეხება ავტობიოგრაფიულ ტექსტს, ამ კუთხით აქ ჩართულია ემოციური მოგონებები, რომლებიც ადამიანის პიროვნული

განვითარების საფუძველს ქმნიან. როგორც ცნობილია, ნარატოლოგიაში ერთმანეთისგან განასხვავებენ *ფაქტუალურ* და *ფიქციონალურ* მასალას. ლანა ღოღობერიძის განსახილველი რომანის შემთხვევაში, საქმე *ფაქტუალურ* ამბავს ეხება, რადგან *ასეთი ტექსტები რეალური კომუნიკაციის ნაწილს წარმოადგენენ, რომლის ფარგლებშიც ნამდვილი ავტორის მიერ ნამდვილი წერის შედეგად წარმოიქმნება ნაწარმოები. მისი შემადგენელი წინადადებები ნამდვილი მკითხველის მიერ ავტორის ფაქტობრივ მტკიცებად აღიქმება* [ცაგარელი, 2012:3].

ნარატორის არსებობა ტექსტში ავტორთან არის გათანაბრებული და მას მოქმედი პირის მსგავსი პერსონალური პროფილი მოეპოვება. ნაწარმოებში ამბავი პირველ პირშია გადმოცემული; ამდენად, ნარატორის სახით *ექსპლიციტური მთხრობელი* გვევლინება; მწერალი გვიყვება ამბებს, რომლებიც უშუალოდ მას გადახდა თავს. *„ცხოვრება ავტობიოგრაფიულად“* - ასეც შეიძლება დავასათაუროთ ლანა ღოღობერიძის ტექსტები. როგორც ცნობილია, ავტობიოგრაფია რეტროსპექტივის ხელოვნებაა, თუმცა იგი მუდმივი გამოცდილების ნაწილიცაა. ირაკლი ხვედელიძე თავის დისერტაციაში ვრცლად საუბრობს ავტობიოგრაფიის თანამედროვე თეორიის შესახებ, რომლის ფუძემდებლად თვლის ჰარვარდისა და ინდიანას უნივერსიტეტების პროფესორ პოლ ჯონ იკინს. იგი აქტიურად მუშაობდა ავტობიოგრაფიასთან დაკავშირებით და ოთხი მონოგრაფია დაწერა (1985, 1992, 1999, 2008). თავის ბოლო ნაშრომში - *„ცხოვრება ავტობიოგრაფიულად“* - იგი საუბრობს, რომ ადამიანის თვითშეგნება თავისი ცხოვრებითა და სხეულით ყალიბდება. ეს ჟანრი ყოველთვის პიროვნების თვითგამორკვევის აქტია. მკვლევრის თანახმად, ავტობიოგრაფიული ნაწარმოებების სპექტრი, როგორც თხრობის ჟანრი, იდენტობის ფორმირების განუყოფელი ნაწილია. საბოლოოდ, ქართველი მკვლევარი იმ დასკვნამდე მიდის, რომ იდენტობის ფორმირების პროცესში ენა იმთავითვე ჩართული არ არის; ამას უფრო მეტად ბიოლოგიური საფუძვლები აქვს (ტვინი და სხეული უმთავრესია). ავტობიოგრაფიული ტექსტები ადამიანს გადარჩენაში ეხმარება და პიროვნული *მე*-ს ფუნქციონირებაში სამი დრო მონაწილეობს: წარსული, აწმყო და მომავალი. [ხვედელიძე, 2019:21-23].

ლანა ღოღობერიძის ნარატივთან მიმართებით სავსებით გასაზიარებელია მოსაზრება, რომ *„სამოცდაათწლიანი ისტორიის განმავლობაში ქართველი ერი*

*არასოდეს შეჰგუებია გედს, ინარჩუნებდა საპროტესტო მუხტს, რომელსაც, კოლექტიურ ტრავმასთან ერთად, თაობიდან თაობას გადასცემდა“* [Miresashvili, 2024: ელრესურსი]. ლანა ღოღობერიძის მეორე ნარატივი - ***„ვისთვის გალობს შაშვი“*** - პანდემიის პერიოდშია შექმნილი; იგი პოეზიით არის შეფერილი და ავტორის უთავბოლო ფიქრებს ასხივოსნებს. ასეთ დროს ადამიანს ისღა დარჩენია, საკუთარ თავში ჩაიკეტოს ან არსებობს სხვა გზაც: შენმა ტკივილმა სხვათა ტკივილი დაგანახოს. მწერლის მეხსიერებაში სოციალურ ქსელებში წაკითხული ამბები ღრმა კვალს აჩნევს, რომელიც მოქალაქეობრივი პათოსით არის გამსჭვალული. მკითხველამდე მიტანილი სათქმელი ბოდლერის, აპოლინერის, რუსთველის, გალაკტიონის, ახმადულინას ლექსებით არის გაჯერებული. ამას მოჰყვება მწერალი ქალის გატაცება უიტმენით, შემდეგ რაბინდრატ თაგორის სიმძაფრით აღვსილი სამყარო მონუსხავს და ასე გრძელდება დაუსრულებლად. *„სიტყვის მაგია, სუფთა ესთეტიკური ტკბობა,“* - ასე შეამკო ავტორმა რატი ამაღლობელის „სიტყვებით თამაში“, რა დროსაც *თავდაკლულად გალობს შაშვი და მწერალი ცდილობს, ამოიცნოს საიდუმლო, ვისთვის გალობს ფრინველი* [ღოღობერიძე, 2021:31]. სწორედ ეს გვაფიქრებინებს, რომ სინამდვილიდან გაქცევის ერთ-ერთი თავშესაფარი მწერლისთვის ლიტერატურით, პოეზიით ტკბობაა. ზოგჯერ ისიც საკმარისია, გაჩუმდე და ყური მიუგდო, ვისთვის გალობს შაშვი. ამ ფრინველს აუცილებლად უნდა მოვუსმინოთ, რადგან ბუნების სილამაზეს სულის ტკივილის დაცხრომა შეუძლია. ბოლო თავში მწერალი ადამიანური ცხოვრების დასასრულზე ამახვილებს ყურადღებას; ეს ცხოვრების ფინალია და თითქოს, აღსარებასავით ჩაგვესმის მისი სიტყვები: *„ყოველთვის ვცდილობდი მეცხოვრა ჩემი სიცოცხლე“* [ღოღობერიძე, 2021:197].

მწერლის აზრით, კულტურას უდიდესი როლი აკისრია ერების განვითარებაში. ამ თემას ავტორი ცალკე თავს უძღვნის და მისი მოსაზრების გასამყარებლად არაერთი არგუმენტი მოყავს; და მაინც, ყველაზე არსებითი ის არის, რომ ერის იდენტობა ძირეულად დაკავშირებულია კულტურასთან. ლანა ღოღობერიძე ამის დასტურად ფრანგი აკადემიკოსის - ამინ მაალოფის სიტყვებს შეგვახსენებს: *„ყველა პრობლემა, რომელიც დაკავშირებულია იდენტობასთან, ინტეგრაციასთან ან ფუნდამენტალიზმთან, განეკუთვნება კულტურის სფეროს“* [ღოღობერიძე, 2021:99].

მარადიულ თემებთან შეჭიდება მწერლისთვის სიძნელეს არ წარმოადგენს; დაკარგული დროის ძიება ყველას საფიქრალია. ადამიანი ასაკთან ურთიერთობის ხელოვნებას უნდა ფლობდეს, რათა ცვლილების შემთხვევაში, ახლებურად გაიაზროს სამყარო. დროსთან ჭიდილში ცხოვრება გადის; ამაოება და მარადისობა ერწყმის ერთმანეთს. ავტორისათვის წლებს არსებითი მნიშვნელობა არა აქვს: *„ოთხმოცი, ოთხმოცდაათი, მაგრამ აზრი არ მესმის რას ნიშნავს, ოთხმოცდაათი? ვერ ვგრძნობ იმას, რაც იგულისხმება სიბერის ცნებაში: დაძაბუნებას, დაჩლუნგებას“* [ღოღობერიძე, 2021:185].

დაფარული არაფერია, რომ არ გამოჩნდეს; მკითხველი ხვდება, რომ ტექსტის სათაური ალუზიურია, ჰემინგუეის რომანის სათაურის პერიფრაზია: *„ვისთვის რეკავს ზარი“.* მთავარ კითხვაზე პასუხი გაცემულია: *შაშვი ყველასთვის გალობს და იგალობებს მაშინაც, როცა ჩვენი გაზაფხული თალხით შეიმოსება.* ლანა ღოღობერიძე მკითხველთან შეხვედრას ნობელიანტი პოეტის, იოსიფ ბროდსკის სტროფით ამთავრებს:

„დავეხეტები ქვეყანაზე ყარიბი მწირი

და ბედისწერას შევთხოვ დანდობას,

და ვიდრე მიწით სამუდამოდ დამიხშეს პირი,

იქიდან მაინც აღმომხდება მხოლოდ მადლობა“ [ღოღობერიძე, 2021:202].

მკითხველზე მანიპულირება სიახლეს არ წარმოადგენს, მაგრამ ასე ერთიანად მონუსხული კითხულობდე ყველა თავს, გრძნობდე ავტორის შინაგან ტკივილს, მაგრამ ის მაინც მომავლის იმედით გავსებდეს - ხშირი არ არის. რწმენის აპოლოგიაა გაცხადებული სიტყვებში: *„სულში ვერ გაბრწყინდება ცისარტყელა, თუ თვალი არ აივსო ცრემლით“.* ეს იმას ნიშნავს, რომ კათარზისს აუცილებლად სიმაღლეზე ყოფნა მოსდევს, შხამი - კახურ ღვინოდ გადაიქცევა [ღოღობერიძე, 2021:8].

საბჭოთა რეპრესიების ფონზე, ლანა ღოღობერიძე, წიგნში სიცოცხლის სიყვარულზე საუბრობს: *„რაც მიყვარს, ყველაფერი აქეთ არის“,* ანუ ეს იმას ნიშნავს, რომ მეხსიერებას შემორჩა იმ საშინელი პერიოდის კვალი, თუმცა ყველაფრის ფურცელზე გადმოტანამ ავტორს შეაძლებინა, სიყვარულით ეცხოვრა დედამიწაზე. ალუზიების სიჭარბე ავტორის მეხსიერებაში შეფარულს აცოცხლებს, რომელმაც

მკითხველი გარკვეულ მინიშნებამდე უნდა მიიყვანოს, ტექსტი ქვეტექსტს დაუკავშიროს და მწერლის ჩანაფიქრი ამოიცნოს. ლანა ღოღობერიძის ნაწარმოები გაჯერებულია ციტატებით, ალუზიებით, რომლებიც იმპლიციტურად კი არ არსებობენ ტექსტში; მხოლოდ ნაწარმოების სამშვენისს კი არ წარმოადგენენ, არამედ მწერლის ერუდიციასა და ინტელექტზე მეტყველებენ. როგორც წესი, მემუარულ ნაწარმოებში ვხვდებით პირველი პირის მთხრობელს; ამდენად, განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება მეტყველების კულტურას, რაც შინაგანი მონოლოგით გამოიხატება. ლანა ღოღობერიძის შინაგანი მონოლოგები ინტელექტითა და ემოციებით არის დაღდასმული.

რაც შეეხება მწერლის მესამე ნარატივს - ***„დედა-შვილი“*** - იგი ლანა ღოღობერიძის დედას - საქართველოში პირველ რეჟისორ ქალს - ნუცა ღოღობერიძეს ეძღვნება. ნაწარმოების წინათქმაში ავტორი გადმოგვცემს მის ბიოგრაფიულ შტრიხებს; შემდეგ გვთავაზობს დედისადმი მიძღვნილი ფილმის სცენარს, ხოლო მესამე ნაწილში - თავად, ნუცა ღოღობერიძის მოთხრობებია წარმოდგენილი, რომელიც მან გადასახლებიდან დაბრუნების შემდეგ დაწერა. ლანა ღოღობერიძის განცდები ემოციებით აღსავსეა; იგი გადმოგვცემს ტრაგიკულ მოგონებებს, რომელიც საქართველოს მწერალთა სასახლეში მომხდარ შემზარავ ფაქტს - პაოლო იაშვილის თვითმკვლელობას უკავშირდება; მისი მშობლების უახლოესი მეგობარი არ დაელოდა აუცდენელ დაპატიმრებას და ტრაგიკულად დაასრულა სიცოცხლე. სწორედ პაოლოს საბედისწერო გასროლამ გამოიწვია ბავშვში პირველი ძლიერი შოკი, რასაც სხვა ტრაგიკული მოვლენებიც მოჰყვა - ათი წლით დედასთან განშორება და *ხალხის მტრის შვილის* იარლიყით გატარებული ბავშვობის წლები, რამაც მომავალი კინორეჟისორის ცხოვრებაზე დიდი გავლენა მოახდინა [ღოღობერიძე, 2023:22].

წიგნის ერთ-ერთ თავში - „ლურჯი ოთახი“ - ავტორი გვიზიარებს თავის მოგონებებს მათ სახლში ლურჯად შეღებილ ოთახში გამართულ საღამოებთან დაკავშირებით, რომელსაც ესწრებოდნენ პოეტები, მხატვრები, რეჟისორები. მწერლის ნათლია კოტე მარჯანიშვილი ყოფილა და სახელიც მას დაურქმევია ლანასთვის. მკითხველი არაერთი საინტერსო ამბის თანამონაწილე ხდება; ამ ოთახში ხელოვნება ზეიმობდა, მაგრამ საფრთხის წინაშე იდგა თავისუფლება [ღოღობერიძე, 2023:30].

ამავე თავში ავტორი გვიყვება ჟენევიევას შესახებ, რომელიც დედით ფრანგი და მამით ქართველი იყო. როდესაც მას მამა გარდაეცვალა, მწერლის დედამ იშვილა და სახლში მოიყვანა; სწორედ მასთან ურთიერთობაში დაეუფლა ლანა ღოღობერიძე უზადო ფრანგულს [ღოღობერიძე, 2023:29]. უდედმამობის მიუხედავად, ლანა ღოღობერიძე სიყვარულით აღსავსე გარემოცვაში აგრძელებდა ცხოვრებას ბებიასთან, დეიდა მაროსთან, რაჟდენ ბიძიასთან და ჟენევიევასთან ერთად, რომელიც სამწუხაროდ, მალევე ტუბერკულოზით გარდაიცვალა. ავტორი ცხადად იხსენებს ბავშვობის დღეებს, რომელიც ყოველ საღამოს რაჟდენ ბიძიას დაბრუნების მოლოდინით იყო აღსავსე.

იუმორით არის შეფერადებული ავტორის მოგონებები, თუ როგორ ატყუებდნენ საბჭოთა სისტემას და ახერხებდნენ ნუცა ღოღობერიძისთვის ამანათთან ერთად, ფულის გაგზავნასაც, რაც აკრძალული იყო. ბიძამ შემდეგ ხერხს მიაგნო: მაგარყდიანი ბლოკნოტის ყდას ჭრიდა სამართებლით, შიგ დებდა ასმანეთიანს და შემდეგ ყდას ისე აწებებდა, რომ შეუმჩნეველი ყოფილიყო; ლანა კი, დედამისს სწერდა წერილს: „მოია დოროგაია, კდაშიპულია!“ და რამდენიმე თვეში მოდიოდა პასუხი: „მოია დოროგაია, პულიმივიგე!“ გადასახლებიდან დაბრუნების მერე დედამ ახლობლებს უთხრა, რომ სწორედ ყდაში ჩამალულმა ფულმა გადაარჩინა შიმშილით სიკვდილს [ღოღობერიძე, 2023:36].

რეპრესიების პერიოდში ცამეტი წლის ლანა ღოღობერიძეს კიდევ ერთი უბედურება დაატყდა თავს: ერთადერთი იმედი, ბიძია რაჟდენიც გარდაიცვალა. ომის დაწყებისას იგი დააპატიმრეს, *როგორც გერმანოფილი* და რამდენიმე თვეში მან ციხეში დალია სული. მწერალი გაუსაძლის ყოფას ასე აფასებს: „ცხოვრება - დანაკარგების ჯაჭვი“ [ღოღობერიძე, 2023:36]. აღსანიშნავია, რომ დედის დაპატიმრება და გადასახლება მწერლის მოგონებებში ტრავმულ მეხსიერებას აღვიძებს, მაგრამ ეს ვერ ხდება მიზეზი გაბოროტებისა და ცხოვრებაზე ხელის ჩაქნევისა. დედა-შვილი მარადიული წყვილია თეთრ უსასრულობაში. მიუხედავად, წართმეული ბავშვობისა, ავტორის პიროვნული თავისუფლება უფრო ძლიერი აღმოჩნდა; მან გადაფარა სხვა ტკივილები და მეხსიერებაში ჩარჩენილი ღია იარის მიუხედავად, ცხოვრება გაგრძელდა.

ავტორში გულისტკივილს იწვევს რეპრესიებს შეწირული პირველი კინორეჟისორი ქალის - ნუცა ღოღობერიძის ქართული კულტურის ისტორიაში გაფერმკრთალებისა და მივიწყების ფაქტი; ამიტომაც გვთავაზობს დედამისის გამოუქვეყნებელ მოთხრობებს, რომლებიც გადასახლების შემდგომ პერიოდშია დაწერილი. თემატური თვალსაზრისით, ისინი ავადმოსაგონარ წლებს მიემართება, იქ განცდილ და გადატანილ ამბებს ეხება. ნუცა ღოღობერიძის მოთხრობა ***„ორი მეტამორფოზა“*** გადასახლების პერიოდში ადმინისტრაციასთან ქალების პროტესტის შესახებ არის დაწერილი. ავტორი გადმოგვცემს, რომ თავდაპირველად ქალები თითქოს, ყველაფერს ეგუებოდნენ, ცრემლებს ყლაპავდნენ, მაგრამ ბოლოს და ბოლოს, ისინი გამბედავები გახდნენ და ხმა აიმაღლეს არასათანადო მოპყრობის გამო [ღოღობერიძე, 2023:89]. ფემინისტური ამოძახილი და სხეულის ენით მეტყველება ჩანს შემდეგ სიტყვებში: *„და უეცრად, თითქოს სამუდამოდ ჩაფერფლილმა ქალურობამ ამ თეთრ ყინულეთში ამოხეთქა და იხარა“* [ღოღობერიძე, 2023:100].

მწერალი ჩვეულ სტილს არ ღალატობს; ლანა ღოღობერიძის ავტოპორტრეტი და ნუცა ღოღობერიძის პორტრეტი ერთმანეთშია გადაჯაჭვული. ერთდროულად საუბარი დედასა და საკუთარ თავზე იშვიათი გამონაკლისია; ტექსტში დედა-შვილს შორის მთლიანობა არ ირღვევა. ერთი ქალის ამბავი ისტორიად არის გადაქცეული. ნაწარმოების სათაური ***„ღამე არ არის არასოდეს ბოლომდე ბნელი“*** ბედისწერასთან ბრძოლის წესად ქცევაზეა, რადგან სიცოცხლე უნდა გაგრძელდეს; სხვანაირად შეუძლებელია სამყაროს არსებობა.

ლანა ღოღობერიძის ნაწარმოებების კითხვისას მკითხველს ისეთი განცდა ეუფლება, თითქოს ტექსტში მოთხრობილი ამბების თანამონაწილე იყოს. დრო და სივრცე ნამდვილად არ არის ბარიერი იმისთვის, რომ ჩაწვდე იმ ტკივილს, რასაც საბჭოთა პერიოდის სისასტიკე ჰქვია. ასეთი ნაწარმოებები ბევრ რამეს ნათელს ჰფენენ და, რაც მთავარია, ავსებენ ისტორიის *თეთრ ფურცლებს.* ეს კი აუცილებელია, რათა მომავალ თაობებს რეალისტური წარმოდგენა შეექმნათ *გოროტების იმპერიაზე,* არავინ მოატყუოს ადამიანები ზღაპრებით მითიურ საბჭოთა კავშირზე. აქვე ისიც უნდა აღვნიშნოთ, რომ ინდივიდის გონებას საკმაოდ მოცულობითი ინფორმაციის შენახვა შეუძლია; წარსულის სურათები, კადრებად ქცეული, მეხსიერებაში

ჩაიბეჭდება და სწორედ ის იქცევა ბიძგად, ინსპირაციად ავტობიოგრაფიული წიგნების შექმნისა.

მემუარულ დისკურსში თავისუფლად შეგვიძლია განვსაზღვროთ ამ ჟანრის სპეციფიკური დეტალები: ზედმიწევნითი სინამდვილე, ავთენტიკური პროტაგონისტები, წარსულის მოგონებები/ამბები, რომლებსაც შემეცნებითი ფუნქცია აქვთ. ავტობიოგრაფიული და მემუარული ტექსტები ეპიკურ-დოკუმენტურ ჭრილში განიხილება. მათ უპირატესობას ის წარმოადგენს, რომ წარსულსა და აწმყოს შორის მუდმივად მიმდინარეობს დიალოგი. ამ ჟანრში მოღვაწე ავტორს მოჭარბებული უნდა ჰქონდეს ინდივიდუალური ტალანტიც, რათა შეუქცევადი პროცესები მხოლოდ ერთი მიმართულებით არ წაიყვანოს და მას თან ახლდეს ენტროპიის (გარდაქმნის) ზრდა.

ლანა ღოღობერიძე ავტორ-პერსონაჟია და ამ პერსპექტივიდან მოგვითხრობს ამბებს; სწორედ ეს განსაზღვრავს ნაწარმოების ენასა და სტილს. მანამდე არსებული ამ ჟანრის ტექსტებისგან განსხვავებით, მის ნაწარმოებებში ფორმის მრავალფეროვნება შეინიშნება. ავტორი დედის ლიტერატურული პორტრეტის შესაქმნელად მეხსიერებისა და პირადი გამოცდილების, სუბიექტურობის შეზავებით ქმნის ნაწარმოებს, რომელიც დრო-ვითარებას არ ექვემდებარება; რომელშიც ისტორიული ფაქტების გადმოცემას, მხატვრულ ღირებულებასთან ერთად, სხვა დატვირთვაც აქვს - მეხსიერებაში ჩაბეჭდვა და მომავალი თაობისთვის გადაცემა, რადგან ეს საკითხი იდენტობასთან არის მიბმული.

ამგვარად, ზაირა არსენიშვილისა და ლანა ღოღობერიძის ნარატივები ცალსახად მნემონიური ხასიათისაა და მიემართება ტრავმულ მეხსიერებას. რეალური ფაქტებით გაჯერებული თხრობა ორივე ავტორთან საბჭოური რეპრესიების პირობებში მიღებული ტრავმის ნაყოფია, რომელიც ერთი ადამიანის ტრაგედიას სცდება და მასშტაბურობის თვალსაზრისით, მას ეროვნული ცნობიერება ენიჭება. მიუხედავად მწარე მოგონებებისა, რეალური ფაქტებით გაჯერებული ნარატივი ერთ პრინციპს მიჰყვება: ყოველგვარი შელამაზების გარეშე მკითხველამდე სიმართლის მიტანა. ორივე მწერალი საკუთარი ხედვითა და პერსპექტივით, გამოცდილებაზე დაფუძნებული ნარატივით, ინდივიდუალური წერის მანერით, ზოგჯერ სევდანარევი იუმორით ცდილობს წარსულის არდავიწყებას.

ზემოთ განხილული ტექსტები ფემინისტური ლიტერატურის ნიმუშებია, რომლებშიც კარგად ჩანს მეხსიერების პოლიტიკა, ინფორმაციის შექმნის პროცესი, მისი გადაცემის ხერხები, ტრავმასთან გამკლავების გზები, შელახული ღირსების აღდგენა. განსაკუთრებით აღსანიშნავია, ქალების როლი ტრავმული გამოცდილების დაძლევაში. მწერალმა ქალებმა დაარღვიეს სიჩუმე, წლების განმავლობაში ჩახშობილი ხმა აიმაღლეს და შექმნეს იმ ტიპის ნაწარმოებები, რომელთა მეშვეობით თაობებს შორის შედგა დიალოგი.

### III.2. სამაჩაბლოსა (შიდა ქართლისა) და აფხაზეთის ომები, როგორც კოლექტიური ტრავმის კონცეპტი (კრებული *„14 გიგაბაიტი“*, თეონა დოლენჯაშვილის *„ჩიტი არ გამოფრინდება“*, თამრი ფხაკაძის „სანამ დაგვიძახებენ...“, „ბოსტანი კონფლიქტის ზონაში“, ირმა მალაციძის *„გუნდა“*, თამთა მელაშვილის *„გათვლა“*)

ომის თემა პერმანენტულად იზიდავდა სხვადასხვა ეპოქის ავტორებს; საკმარისია გავიხსენოთ ტროას ათწლიანი ომის ამსახველი უძველესი ტექსტი - ჰომეროსის „ილიადა“; ასევე, „ოქროს ხანის“ ცნობილი რომაელი ავტორის, ვერგილიუსის ეპოპეა „ენეიდა“. განსხვავებული ლიტერატურული ეპოქების კვალდაკვალ, რომელიც განსაზღვრავდა საზოგადოების მსოფლმხედველობას, მწერლები ადამიანური ბუნების, მისი სულიერი მდგომარეობის განსხვავებულ ასპექტებზე ამახვილებდნენ ყურადღებას ომის ლიტერატურაში. ზემოაღნიშნულის გათვალისწინებით, საინტერესოდ მიგვაჩნია მსჯელობა საკითხზე, თუ როგორ იჩენს თავს კოლექტიური ტრავმის კონცეპტი თანამედროვე ქალი-ავტორების ომის თემაზე შექმნილ ლიტერატურაში.

თანამედროვე ქართულ მწერლობაში *ომის თეატრის* თემატიკა გასული საუკუნის 1990-იანი წლებიდან გააქტიურდა, რაც ქვეყანაში მიმდინარე სოციალურ-პოლიტიკური მოვლენების რელევანტურ გამოძახილს წარმოადგენდა. თავდაპირველად პრეზიდენტ ზვიად გამსახურდიას მომხრეები და ოპოზიციის წარმომადგენლები დაუპირისპირდნენ ერთმანეთს (1991-1992წ.წ.), რასაც მოყვა კანონიერი ხელისუფლების დამხობა და ზვიად გამსახურდიას საქართველოდან გაძევება. ზემოაღნიშნულით ისარგებლეს აფხაზმა და ოსმა სეპარატისტებმა;

კრემლის წაქეზებით დაიწყო 1992-1993 წლების ქართულ-აფხაზური შეიარაღებული დაპირისპირება, რომელშიც აქტიურად იყვნენ ჩართულნი რუსი სამხედროები, კაზაკების სამხედრო გაერთიანებები და ჩრდილოკავკასიელი ბოევიკები. აფხაზეთის დაკარგვის შემდეგ, 1990-იანი წლებიდან გააქტიურდნენ ოსი სეპარატისტები, რასაც მოყვა პერმანენტული დაპირისპირებები შიდა ქართლში და მისი ბოლო აკორდი - 2008 წლის აგვისტოს ომი.

ცხადია, ზემოაღნიშნული *ტრავმულ მოვლენას* წარმოადგენს ქართული საზოგადოებისთვის, ვინაიდან ამას მოჰყვა მნიშვნელოვანი დანაკარგი - ათასობით ქართველის სიცოცხლე და ქვეყნის ტერიტორიების 20%. არაერთი მკვლევარი მიუთითებს, რომ ტრავმა, ძირითადად, ქვეცნობიერში არსებობს და ხშირად მეხსიერება მას მსხვერპლად ეწირება; ამდენად, ტრავმული გამოცდილების, ტრავმული მეხსიერებისა და ისტორიული რეალობის ურთიერთმიმართების პრობლემებზე მსჯელობისას (რომელიც ცხადია, თავს იჩენს ომის ნარატივზე აგებულ სიუჟეტშიც), პრობლემის სახით განიხილება *სიმართლის, ჭეშმარიტების* დადგენის სირთულე. კულტურის სოციოლოგიის ცნობილი მკვლევარი, ჯეფრი ალექსანდერი მიიჩნევს, რომ კოლექტიური ტრავმა ჩნდება მაშინ, როცა გარკვეული ჯგუფი (ჩვენს შემთხვევაში, ეთნიკური ქართველები) განიცდის ტრავმული მოვლენის ზეგავლენას, რომელიც სამუდამოდ აღიბეჭდება მის მეხსიერებაში და საფუძვლიანად ცვლის მის სამომავლო იდენტობას. ალექსანდერი არ გამორიცხავს, რომ საზოგადოებაში ტრავმის გამოწვევას ხელს უწყობს ტრაგიკული მოვლენების რეპრეზენტაცია, რომელიც შესაძლოა, ზოგჯერ რეალობისგან დაშორებულიც იყოს: „ტრავმა არ არის შედეგი ჯგუფის ტკივილის გამოცდილებისა, ეს არის შედეგი მტკივნეული დისკომფორტისა კოლექტივის აზროვნებაში“ [ალექსანდერი, 2004:6]. რაც შეეხება ტრავმის დაძლევის მექანიზმებს, ალექსანდერის თანახმად, „ტრავმა უნდა გადაწყდეს არა საგნების სწორად განლაგებით სამყაროში, არამედ საგნების სწორად განლაგებით თვითშეგნებაში“ [Alexander, Eyerman, Giesen, Smelser, & Sztompka, 2004:5].

ქართულმა საზოგადოებამ განვითარებული მოვლენები ფსიქიკურ სისტემაში შთაბეჭდილების მიღებით დაიმახსოვრა და გარკვეულ ფორმაში მოაქცია; მომხდარი გადამუშავდა და მეხსიერებაში დაარქივდა. მოგვიანებით, მეხსიერებიდან

გამოსულმა ინფორმაციამ ლიტერატურაში პოვა ასახვა. ჩვენ მიერ გასაანალიზებლად შერჩეულ ნაწარმოებებში ქართველი ერის კოლექტიურ ტრავმად წარმოჩენილია უკანასკნელ ათწლეულებში განვითარებული მოვლენები და მათი რეპრეზენტაცია, რაც ლოგიკურად უკავშირდება საკითხს, თუ რამდენად მართებულად წარმოაჩინეს ქალმა-ავტორებმა ომის ნარატივზე შექმნილ ნაწარმოებებში ომის/სხვადასხვა ეთნიკურ ჯგუფებს შორის დაპირისპირება; როგორ ესახებათ მათ მოვლენების შემდგომი განვითარება; რა ზნეობრივი ღირებულებების მატარებლებად სახავენ თავიანთ გმირებს, რა პრობლემების გასააზრებლად უბიძგებენ მკითხველს და სხვ. წინამდებარე ქვეთავში სწორედ ამ კითხვებზე შევეცდებით პასუხის გაცემას.

თანამედროვე ქართულ ლიტერატურაში აფხაზეთისა და სამაჩაბლოს ომის შესახებ ათეულობით ნაწარმოები დაიწერა. პროფესორი ნინო მინდიაშვილი სტატიაში „დევნილის პარადიგმა ეპოქალური დისკურსის კონტექსტში“ აღნიშნავს, რომ თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობის თეორიაში აქტიურად განიხილება საკითხი *ლტოლვილთა ლიტერატურის* შესახებ. აქ მნიშვნელოვანია საკითხის გარკვევა, თუ რა იგულისხმება ამ ტერმინში; თავად ნაწარმოების ავტორი უნდა იყოს დევნილი თუ ნაწარმოები უნდა ეხებოდეს ლტოლვილთა თემატიკას. აღნიშნულთან დაკავშირებით განსხვავებული მოსაზრებები არსებობს; მაგალითად, კელის უნივერსიტეტის პროფესორი მარიანჯელა პალადინოს აზრით, დევნილების, როგორც ავტორების მიერ შექმნილი ლიტერატურა წარმოადგენს ნარატივს, რომელიც საკუთარ თავში ტრავმულ მეხსიერებასთან ერთად, გამოცდილებასაც ინახავს [მინდიაშვილი, 2019:25].

ზემოაღნიშნულის გათვალისწინებით, ვფიქრობთ, ყველაფერი, რაც დევნილმა ავტორებმა შექმნეს ან ლიტერატურა, რომელიც ლტოვილების/იძულებით გადაადგილებულ პირთა შესახებ მოგვითხრობს, ნარაციის კუთხით განსხვავებული იქნება. მიგვაჩნია რომ მხატვრულ ტექსტებთან ერთად, ნონ-ფიქშენის (Non-fiction-ინგლ. არაგამოგონილი) ლიტერატურაც რელევანტურად გამოხატავს ტრავმულ მეხსიერებასთან დაკავშირებულ რეფლექსიას ომთან მიმართებით. როგორც ცნობილია, Non-fiction განიხილება Fiction-ის (ბელეტრისტიკის) საპირისპირო ჟანრად, რომელიც გადმოსცემს მწერლის შემოქმედებით ლაბორატორიაში შექმნილ

ნარატივებს. თავის მხრივ, ნარატივები შესაძლოა, შეიქმნას მხატვრული ხერხების გამოყენებით (ან ნაწილობრივი გამოყენებით) ან მათ გარეშე [Nonfiction, 2020:07 (ელექტრონული რესურსი)]. Non-fiction განიხილება დოკუმენტური ლიტერატურის ჟანრულ ინვარიანტად, რომელიც ლიტერატურული ხერხების გამოყენებით, მაქსიმალური სიზუსტის დაცვით გადმოგვცემს მომხდარი მოვლენების, ფაქტების, ინდივიდის ცხოვრების და ა.შ. შესახებ. ნონფიქშენის ჟანრული ინვარიანტის განმსაზღვრელ წინაპირობას წარმოადგენს *სანდოობა*; რაც შეეხება მიზანს, ეს შეიძლება უკავშირდებოდეს ახალი ცოდნის გავრცელებას. როგორც წესი, ნონფიქშენში ნარატორი მოვლენებს გადმოგვცემს როგორც ობიექტური, ისე სუბიექტური პოზიციიდან; ამდენად, ფაქტები შესაძლოა გადმოცემული იყოს მაქსიმალური სიზუსტის დაცვით ან რეალური ფაქტები „განზავებული“ იყოს შემოქმედებითი ფანტაზიის მცირე დოზით. ასევე დასაშვებია ავტორის მხრიდან ორიგინალური სიუჟეტური სვლების შემოტანა [Gutkind, 2012:ელრესურსი].

***კრებული „14 გიგაბაიტი“*** **(2019წ.)** ორენოვანი (ქართულ-ინგლისური) ტექსტია, რომელიც თამამად შეიძლება მივაკუთვნოთ კლასიკურ ნონფიქშენს, რადგან მასში მხატვრული გამონაგონი მინიმუმამდეა დაყვანილი. კრებულის თანარედაქტორი, თეა კალანდია თავადაა აფხაზეთელი, სოხუმელი და, სხვა ცამეტ ავთენტიკურ პირთან ერთად, გადმოგვცემს საკუთარ ხედვას აფხაზეთში დატრიალებულ ტრაგიკულ მოვლენებთან მიმართებით. წიგნში წარმოდგენილი პერსონალური ისტორიები ერთ მთლიანობას ქმნის და მკითხველში უმძიმეს ემოციებს იწვევს. შევნიშნავთ, რომ ანალოგიური სტრუქტურის ტექსტს წარმოადგენს ბელორუსი მწერლის, სვეტლანა ალექსიევიჩის „ომს არა აქვს ქალის სახე“, რომელიც მეორე მსოფლიო ომის ტრაგედიის მომსწრეთა ნარატივის საფუძველზეა შექმნილი და რომელმაც 2015 წელს ნობელის პრემია დაიმსახურა ლიტერატურის დარგში.

„14 გიგაბაიტი“ მეხსიერების ბარათია; ეს არის წიგნი იმ ადამიანების შესახებ, ვინც წყენა ხელოვნებად აქცია და ისტორია შექმნა. ტრავმის შემოქმედებად ქცევა, ერთი შეხედვით, უცნაურად გვეჩვენება, მაგრამ აფხაზეთში დაბადებულთა ნარატივი საოცრად გულწრფელი და უტყუარია. მათ, საკუთარი სახლებიდან აყრილებს, ნაცრისფერი წარსული არასოდეს ავიწყდებათ და სიყვარულით ცდილობენ სიძულვილის გაფერმკრთალებას. წიგნში რიგით პირველი ნარატორი

თეა კალანდიაა; მისი მონათხრობი აფხაზეთში ომის დაწყებაზე საოცრად გულწრფელი და ემოციურია. 1992 წლის 14 აგვისტომ ავტორის ცხოვრება ორ ნაწილად გაყო: ომამდელ პერიოდად, რომელიც უსაზღვროდ ბედნიერი და ფერადი იყო და ომისშემდგომ პერიოდად - ფუძემორღვეული, საკუთარი სახლიდან გამოძევებული ადამიანის მრავალწლიან ტანჯვად. მკითხველის თვალწინ აფხაზეთელთა წარსული მინიატურებად, ჩანახატებად, ლექსებად, ნახატებად ცოცხლდება. აქვე შევნიშნავთ, რომ წიგნს ალბომის ფორმა აქვს და თოთხმეტი ნარატორის მონათხრობს თან ახლავს დაუვიწყარი ფერწერული და გრაფიკული სურათები.

მომდევნო ნარატორი სოხუმელი მხატვარი პაპუნა პაპასქირია. მისი მონათხრობი დასათაურებულია, როგორც „სახლი, რომელიც არ მახსოვს“, რაც სავსებით მართებულია, რადგან წიგნში გაერთიანებული პერსონალიებიდან არაერთი, ომის დაწყებისას, მცირეწლოვანი იყო; ამდენად, მათი მოგონებები ცალკეულ სცენებს, ეპიზოდებს უკავშირდება, რომლებიც მოზაიკური პრინციპით აწყობისას ქმნიან ერთიან სურათს. პაპუნა პაპასქირის მოგონებები იტევს ზუგდიდიდან სოხუმში ელექტომატარებლით მგზავრობას და მასთან დაკავშირებულ დეტალებს; მშობლიურ სახლს (ჭა, ჭიშკარი, ხის კიბე, რომელიც ჭრიალებს, ეზოში გადმოწოლილი მეზობლის უშველებელი ლეღვის ხე, საძინებელი და მისი ფანჯრიდან დანახული *ზღვის პატარა ნაწილი* [14 გიგაბაიტი, 2019:12]. ნარატივს ასრულებს ხუთი უსათაურო ტილო, რომელშიც მეტობს შავი, ლურჯი და ნარინჯისფერი ტონები. მხატვრისთვის ყველა ტონს თავისი დატვირთვა აქვს: შავი - ტრაგედიის გამომხატველია, ლურჯი - სოხუმის ზღვასა და ცას ირეკლავს, ნარინჯისფერი კი - ასოციაციურად გადაგვამისამართებს მანდირინისა და ფორთოხლის ბაღებთან. აფხაზეთიდან დევნილთა მეხსიერება ხომ, ზღვას, ქალაქის ფერებსა და სურნელს ინახავს.

მომდევნო ავტოპორტრეტი - „აბა, ულა“/„აბა, წავედით“ - ნინო კალანდიას ეკუთვნის. ბავშვობაში გოგონა ბალერინობაზე ოცნებობდა: *„ვხატავდი დიდი, შავიზეთისხილისთვალებიან ბალერინებს. ავტოპორტრეტს ვხატავდი. ყველა ბალერინა მე ვიყავი!“* [14 გიგაბაიტი, 2019:28]. ნარატორს მამის მიერ დახატული ბალერინას ფეხები დაამახსოვრდა; ცხადია, ბალერინას ნარინჯისფერი კაბა აცვია,

რაც მანდარინების ბაღის გამოძახილია, რომელიც მეხსიერებამ შემოინახა. მთხრობელის მეხსიერებას ასევე, შემორჩა დედის არაორდინარული კაქტუსების ბაღი; წარსულისა და ბედნიერი ბავშვობის მოგონებები ამჟამად კაქტუსის ეკალივით ჩხვლეტს მის სულს და *„...მეხსიერება ცახცახებს დაჭრილ ღამურასავით“* [14 გიგაბაიტი, 2019:28].

პოლიგრაფიულად მაღალ დონეზე დაბეჭდილი წიგნის მეოთხე ნაწილის სათაურია „შენ“; ეს მონაკვეთი თავისუფალია ყველაფრისგან: არც ტექსტია მოცემული, არც ნახატი. სიცარიელე მკითხველს საკუთარი მოგონების დასაწერად ეპატიჟება. მართლაც, წიგნის სტრუქტურის განსაკუთრებულ სახესთან გვაქვს საქმე; მკითხველის ჩართვა ამ პროცესში ორიგინალური გადაწყვეტაა; იქნებ, მასაც სურს აფხაზეთთან დაკავშირებით თავისი მოგონებების გაზიარება.

მეხუთე ეპიზოდის - „Check-in სახლში“ - ავტორი ანუნა ბუკია გადმოგვცემს იმას, რაც მისი მეხსიერების გიგაბაიტებიდან არასდროს ამოიშლება: ლურჯ სივრცეში ჩამოწოლილი დაისი, შავი ზღვა, ენგური, *რომელიც ერთადერთია სამყაროში* და *სახლთან შეხვედრის დაუოკებელი ჟინი* [14 გიგაბაიტი, 2019:50]. ტექსტში ანუნას სახლის მისამართიც არის მითითებული; მასაც ვერავინ ამოშლის მეხსიერებიდან. საინტერესოა, რომ პაპუნა პაპასქირის სარკმლიდან დანახული ზღვის ხატება ანუნა ბუკიას მინიატურაშიც მეორდება: *მწველი მზე დამაბრმავებლად ანათებს შავი ზღვის ცაზე* [14 გიგაბაიტი, 2019:50]. დედა, ზღვა, თოლიები - ეს სამი პარადიგმა აერთიანებს დროის არალინეალურ კავშირს.

გიორგი ესებუა, რომელიც აფხაზეთის ოკუპაციის შემდეგ დაიბადა, წიგნში წარმოდგენილია ლექსით „წერილიდან“ და მინიატურული ჩანახატით „ფრენა“. ახალგაზრდა შემოქმედი წარმოსახვით მოგზაურობს მშობლიურ კუთხეში; თავის ოცნებებში იგი მშობლიურ ქალაქში ბრუნდება, თუმცა რიტორიკული შეკითხვა გულს აწვება: *„ნუთუ სადღაც შორს, ძალიან შორს არის იდუმალი ქალაქი, სადაც ვერავინ ბრუნდება?!“* [14 გიგაბაიტი, 2019:58]. მიუხედავად ყველაფრისა, მომავლის იმედი მაინც კიაფობს გიორგი ესებუას ტკივილიან ტექსტებში; და, რა თქმა უნდა, აფხაზეთის პარადიგმულ სახედ აქაც იკვეთება ლურჯი ფერი, ზღვა და დედა.

ტრავმული მეხსიერების კვალი თეა თოფურიას ნარატივიდანაც იმზირება; მინიატურაში „უმიზეზო“ იგი საუბრობს იმაზე, რომ ცოცხალების გარდა დამშვიდობება *„უსულო ნივთებსაც შეუძლიათ რაღაცნაირად“* [14 გიგაბაიტი, 2019:70]. კარადაში გაჩენილი სუნი ნარატორს წარსულში, მშობლიური სახლის კარადასთან გადაამისამართებს... და ამას მოყვება მოგზაურობა წარსულში... დასასრულს ავტორი დასძენს, რომ ამ ქვეყნად უმიზეზოდ არაფერი ხდება.

პაატა შამუგიას „მხსნელი“ მეტად ფაქიზ გრძნობებს მიემართება; იგი საბავშვო ბაღის სიყვარულს იხსენებს. იუმორი და ტრაგიზმი ერთმანეთშია გადაჯაჭვული. მხსნელი - ბუთქუნა გოგონასა და ომის ამბებს დროში დასასრული არ უწერიათ; სწორედ აქ იკვეთება ტრავმული მეხსიერება, რომელიც ადამიანში მარადიულად ცოცხლობს.

არაორდინარულია ვინდა ფოლიოს (თემურ ეზუგბაიას) ნარატივი. იგი საკუთარი ინტერპრეტაციით, მეხსიერებას შემორჩენილი ნამსხვრევებისა თუ ანარეკლების საფუძველზე შექმნილი სოხუმის რუკით გვამოგზაურებს ომამდელ ქალაქში: ბარაკებში მცხოვრები დაბალი ქალები; უბნის მდინარე, რომელიც მუდამ ნაგვით იყო სავსე; მზეზე გასათბობად გამოსული მწვანე ხვლიკები; ულვაშებიანი ტრაილერის მძღოლი, მთელი დღე რომ უკირკიტებდა სახლთან მდგარ უზარმაზარ მანქანას; კანფეტის ხე, რომელთანაც ბავშვებს მისვლა ეკრძალებოდათ, რადგან თუ მიუახლოვდებოდნენ, „მაიმუნები შეჭამდნენ“; წითელ და თეთრ ფერებში, ჭადრაკის დაფის მსგავსად გაწყობილი ქვაფენილი; დაგრეხილი მცენარე, რომლის სახელი ნარატორს აღარ ახსოვს; სანაპიროს ბურთულებიანი ნაყინი... [14 გიგაბაიტი, 2019:89]. ავტორის მეხსიერებას ასევე შემორჩა ერთი ბიჭი, რომელსაც გუდისა ერქვა, მაგრამ ომმა იგი უკვალოდ გააქრო. სწორედ ეს არის ყველაზე ტრაგიკული დეტალი ნარატორის ნაამბობში: ბავშვები, რომლებიც ომს ეწირებიან და უკვალოდ ქრებიან.

წიგნში მეცხრე ნარატორად მსახიობი კახა კინწურაშვილია გამოყვანილი; „(მე)მკვიდრე“ - ასე ჰქვია წარსულის მოგონებებს, რომელიც მის ბედნიერ ბავშვობას იტევს. მინიმალისტური სტილით სათქმელის გადმოცემა, მაქსიმალური სიზუსტის შემცველი ლაპიდარული წინადადებები, რაფინირებული თხრობის მანერა გამოარჩევს ამ ავტორს. სხვა ნარატორების მსგავსად, ბავშვობის მოგონებები ამძაფრებს ხსოვნას და მსახიობი ნიღბის გარეშე გვესაუბრება. მის ნარატივშიც

რიტორიკული შეკითხვები გაისმის: *„ნუთუ რამდენიმე მოგონებას ჰქვია ბავშვობა?!“* [14 გიგაბაიტი, 2019:94]. ეს არის ის, რაც მეხსიერებამ შემოინახა, სათუთი და წმინდა, რომლის გახსენებაც ბავშვობასა და წარსულს აერთიანებს.

მომავალში მოგზაურობა ნარატორის ფანტაზიის ნაყოფია. ზურა ჯიშკარიანს 2032 წლის აგვისტოს თვეში მივყავართ, სადაც კატასტროფა ხდება: მეზობელი კორპუსი ცეცხლის ალში ეხვევა. აქედან იწყება დევნილობის გააზრება მის სულში. ეს არც თუ ისე მარტივი გზა არის, რადგან დევნილები არავის უყვარს. ნარატორი ჰიბრიდების თაობას მიეკუთვნება, რომლისთვისაც სოხუმელობა სახლ-კარის უქონლობასა და მარადიულ დევნილობას ნიშნავს: *„ჩვენი სახლი მთელი დედამიწაა, მაგრამ საიდენტიფიკაციო კოდად მაინც იმ ქალაქს ვასახელებთ, რომელშიც ბავშვობის მერე არასოდეს ვყოფილვართ. ეს ჩვენი ვირტუალური IP მისამართია“* [14 გიგაბაიტი, 2019:107]. ავტორს არ ახსოვს ქალაქის პლაჟები და სუბტროპიკული მცენარეები, მაგრამ მეხსიერებაში ჩარჩა *ცივი, გაყინული სახლები და აფეთქებების ექო.* მძიმეა ტექსტის ფინალი, სადაც ავტორი თავის კონცეპტუალურ ხედვას აყალიბებს; მისი აზრით, იმისათვის, რომ ომი დამთავრდეს, კვლავ მოეფინოს ირგვლივ ყველაფერს სუბტროპიკების სუნი (და არა რკინის სუნი, რომელიც ავტომატის ლულას ასდის), რადიკალური ნაბიჯის გადადგმა არის საჭირო: უნდა დაივიწყო საკუთარი მკვდრები, დაჭრილები და დანგრეული კორპუსები. პირველ რიგში, მკვდრების დავიწყებაა საჭირო. დრო რომ მოვა, ერთმანეთის პირისპირ დავდგებით; ისინიც და ჩვენც საკუთარი მკვდრებით მოვალთ. ანბანის მიხედვით გამოძახებული მიცვალებულები სიმართლეს იტყვიან; დიდი ხანია, ისინი ჩვენს ტყვეობაში არიან, ხოლო ჩვენ - მათ ტყვეობაში ვართ. ამ შეხვედრისთვის ცოცხალ მტკიცებულებას ვინახავთ. დრო დადგა გავიმეოროთ: *„მე ვივიწყებ საკუთარ მკვდრებს, რომ შენ ცოცხალი მიყვარდე - ვითარცა თავი ჩემი, ვითარცა მკვდარი ჩემი, ვითარცა და და ძმა ჩემი“* [14 გიგაბაიტი, 2019:112]. შესაძლოა, ყველა მკითხველმა არ გაიზიაროს ავტორისეული კონცეფცია, მაგრამ მას არსებობის უფლება აქვს.

ლადო ფოჩხუას ტილოზე „გაგრა“ ლურჯი ფერი მეტობს, ხოლო ჩანაწერში „გიყვარდეს წიგნი - ცოდნის წყარო“ საკუთარი სახლის ხსოვნას ეძღვნება. ავტორი დეტალურად აღწერს მშობლიურ სახლს, რომელშიც ცხოვრობდა; *„იცვლებოდა ყველაფერი, გარდა სახლისა, რომელშიც ვცხოვრობდი“* [14 გიგაბაიტი, 2019:128].

ნარატორი სახელებითა და გვარებით იხსენებს ყველა მეზობელს, ვინც მის გარშემო სახლობდა. მის ნარატივშიც ზღვა ფიგურირებს (ცხადია, ის ხომ გაგრაში ცხოვრობდა); რიტორიკული შეკითხვები მასაც არ აძლევენ მოსვენებას: *ნეტავ, სად არის ახლა ჟორა?* ან სახურავქვეშ, ფასადს *თუ შემორჩა წარწერა: „გიყვარდეს წიგნი-ცოდნის წყარო?* [14 გიგაბაიტი, 2019:128]. ლადო ფოჩხუას ტექსტში „ჩემი თანამგზავრები ცაში“ ქრონოტოპი არალინეარულია: ნიუ-იორკი, წყნეთი, თბილისი, სოხუმი; ანუ, ტოპოსი დაყოფილია სეგმენტებად. ავტორს ხილვები რეალობად ექცა (ეს ყველაზე დამთრგუნველი რამ იყო მის ცხოვრებაში); ამას თან ერთვოდა ლამაზი გოგონას მხრიდან უარყოფილი სიყვარული. ასე შემორჩა მეხსიერებას ბნელი, შემზარავი ქალაქი.

წიგნის ბოლო ნარატორი პაპუნა პაპასქირია, რომლის იგავური ტექსტის სათაურია „ფეხსაცმელი წვიმაში“: დაკარგული ფეხსაცმელი ერთკვირიანი ბორიალის შემდეგ შინ ბრუნდება; დიდი გზის გავლის შემდეგ მშობლიურ სახლს პოულობს. ფინალი სრულიად გამჭვირვალეა; ყველა (და ყველაფერი) უნდა დაუბრუნდეს მშობლიურ გარემოს.

კრებულის ყველა ნარატორი, ავტორის ჩათვლით, უტყუარ ამბებს ჰყვება, ასე ახლობელსა და შორეულს მკითხველისათვის. კრებულის ავტორი თავისი წინასატყვაობითა და ეპილოგით ყველა ნარაციას ამთლიანებს, ერთ ჩარჩოში მოაქცევს. იგი გულახდილად ამბობს, რომ წლების განმავლობაში ცდილობდა წარსულის დავიწყებას, მაგრამ ტრავმული მეხსიერება ამის საშუალებას არ აძლევდა. ფსიქოლოგიაში ცნობილია, რომ წერა, ხატვა, ნარაცია და სხვა ნებისმიერი სახით სათქმელის გადმოცემა ტრავმული მეხსიერებისგან გათავისუფლების ერთ-ერთ გზას წარმოადგენს. წინამდებარე კრებულიც ამის დადასტურებაა.

ნინო მინდიაშვილი და ნანა კუცია წერილში „კოლექტიური ტრავმა დევნილთა ლიტერატურაში“ პრობლემაზე მსჯელობისას იზიარებენ ჯეფრი ალექსანდერის მოსაზრებას და აღნიშნავენ, რომ *ტრავმა შეგრძნებების კომპლექსია, რომელიც უყალიბდება ტრაგიკული მოვლენების თვითმხილველებსა თუ მონაწილეებს, რომლებსაც არა მარტო არსებულ სიტუაციაში უწევთ გადარჩენა, არამედ - მთელი სიცოცხლის განმავლობაში უხდებათ ფსიქოლოგიურ სტიგმასთან გამკლავება; რომ* მსგავსი ტკივილის გამოხატვა შესაძლებელია, როგორც მხატვრული ლიტერატურის,

ასევე არამხატვრული ტექსტების მეშვეობითაც [**მინდიაშვილი, კუცია 2021: 12**]. ვფიქრობთ, ჩვენ მიერ ზემოთ გაანალიზებული წიგნი სწორედ ამ მოსაზრების დადასტურებას წარმოადგენს.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, XX საუკუნის 90-იანი წლების კულტურული ტრავმა აფხაზეთისა და სამაჩაბლოს ომებს უკავშირდება; ტრავმული მეხსიერების კონცეპტი ერთ-ერთ მაგისტრალურ ხაზად ჩამოყალიბდა თანამედროვე ქართულ მწერლობაში და ამ პროცესის აქტიური თანამონაწილენი გახდნენ ქალი-ავტორები თავიანთი მხატვრული თუ არამხატვრული ტექსტებით. გასათვალისწინებელია მ. მირესაშვილის მოსაზრება, რომ ზემოაღნიშნულ პროცესში, ერთი მხრივ, ჩართულნი აღმოჩნდნენ ავტორები, რომელთაც თავად გადაიტანეს ომის სიმძიმე და მეორე მხრივ, აღნიშნულ თემაზე დაიწყეს წერა იმ მწერლებმაც, რომლებიც „შორიდან დანახული სიმართლით“ შეუერთდნენ ომის თემას. როგორც ნაწარმოებებიდან ჩანს, ქართველი ნარატორების მთავარი გზავნილი გახდა ის, რომ ამ ომში გამარჯვებული არავინაა; რომ აფხაზეთის ომი წარმოადგენს ორივე მხარისთვის სულიერების მარცხს [მირესაშვილი, 2018:249].

***თეონა დოლენჯაშვილის*** რომანს ***„ჩიტი არ გამოფრინდება“*** ქართველი მკითხველი 2020 წელს გაეცნო. რომანის სათაური იმთავითვე მიგვანიშნებს, რომ იქ, სადაც ბომბები და ტყვიები დაფრინავენ, ჩიტი არ გამოფრინდება. ტექსტში ერთმანეთს ენაცვლება აფხაზეთიდან დევნილებისა და საომარ ვითარებაში მოხვედრილი სირიელების - ალეპოელების ისტორიები. რეპორტაჟის სტილში დაწერილი რამდენიმე პერსონაჟის ისტორია, გეოგრაფიული თვალსაზრისით, საკმაოდ ფართო არეალს მოიცავს - საქართველოდან, კერძოდ, სოხუმის ზღვის სანაპიროდან ვიდრე პალმირას რომაული ამფითეატრის სცენამდე. ავტორის თანახმად, ომი ყველა ქვეყანაში *დესტრუქციას, ნგრევას* უკავშირდება (იგულისხმება როგორც ფიზიკური, ასევე სულიერი ნგრევა/ჩამოშლა); ამიტომაც, მწერალი ერთნაირი გულისტკივილით ყვება ჭუბერის ხეობაში მომხდარ ისტორიებზე (როდესაც ქართველი ქართველს არ ინდობდა) და სირიელების ერთი ნაწილის უმსგავსო ქცევაზე, როდესაც ომის განუკითხაობის იმედით, მათ ბიზნესი ააწყვეს და ვაჭრობდნენ ანტიკური კულტურული მემკვიდრეობის არტეფაქტებით.

რომანის მთავარმა გმირმა - აფხაზეთელმა ნატამ ექვსი წლის ასაკში დატოვა ცეცხლმოკიდებული სოხუმი. საკუთარ წარსულში იგი მაშინ დაბრუნდა, როდესაც პარიზელი ფოტორეპორტიორის ამპლუაში მიავლინეს სირიაში იქაური მოვლენების გასაშუქებლად: *„საკუთარ ბავშვობაში, საკუთარ დევნილობაში ვბრუნდები. ვბრუნდები ქალაქში, რომელიც 25 წლის წინ დედ-მამასა და უმცროს დასთან ერთად დავტოვე“* [დოლენჯაშვილი, 2020:7]. ექვსი წლის ბავშვის მეხსიერებაში აღბეჭდილი ამბები დამაჯერებელი და სულისშემძვრელია. ტრავმული გამოცდილება წინა პლანზეა წამოწეული; მასთან დაკავშირებით ნარატორის პათოსი შემდეგ სიტყვებში იკვეთება: *„იმ დიდი და ფერადი ცხოვრებისგან მხოლოდ ეს ორგანზომილებიანი, გაქვავებული გამოსახულებები დამრჩა. ფოტოები - ყველაზე სასტიკი მტკიცებულება, რომ ის ყველაფერი მართლა იყო და აღარასოდეს იქნება“* [დოლენჯაშვილი, 2020:8]. ნატა ორი ომის მნახველია: აფხაზეთისა და სირიის; ამიტომაც, კარგად ამჩნევს მათ ერთნაირ ბუნებას.

ნატასთან დაკავშირებული სიუჟეტის პარალელურად მწერალი გადმოგვცემს ცხრა წლის ისიდას ამბავს: როგორ უკეთებენ ოპერაციას ანესთეზიის გარეშე საომარ პირობებში; როგორ წერს გოგონა კედლის დღიურებს, რომლებსაც ომი გააქრობს ისე, *როგორც სიზმარში შავი მიწა ჩაეყლაპავს ადამიანთა სხეულებს* [დოლენჯაშვილი. 2020:49]. თეთრმა კედლებმა შეისრუტა ომის მსხვერპლთა ამბები; ანუ, ომის დროს დაღუპულ ადამიანთა სახელების უმრავლესობა დასაკარგად არის განწირული.

ისიდა, თავის ასაკთან შედარებით, განსხვავებულად აზროვნებს; მას აინტერესებს, თუ რა ხდება მაშინ, როდესაც ადამიანი კვდება; დაბადებამდე თუ სიცარიელე არსებობს, სიკვდილის შემდეგაც იგივეა თუ არა, ადამიანის სული თუ უკვდავია, მაშინ ის მანამდე სად იყო, ვიდრე ფიზიკურად გაჩნდებოდა და ა.შ. ერთი შეხედვით, ლიტერატურაში ყველაფერი დასაშვებია; ტრაგედიებზე საუბარი მნიშვნელოვანია, რათა ფაქტები თუ ცალკეული ისტორიები თეთრ კედელზე თეთრი ცარცით დაწერილ ამბებად არ იქცნენ.

რომანის ძირითადი სიუჟეტური ხაზი ნატას უკავშირდება; ისიდას, აბულას, მარიამისა და რიჰმანის ისტორიები ძირითად ხაზს ავსებენ. სიუჟეტის თანახმად, ნატას რთული ცხოვრებისეული გზის გავლა მოუწია; მისთვის ახალ სოციუმში თავის დამკვიდრება მარტივი არ ყოფილა; ამ პროცესს თან სდევდა დაცინვა,

შევიწროება, მასხრად აგდება დევნილობის გამო. მწერალი ლტოლვილობით დაღდასმულ ადამიანს სხვადასხვა ასპექტში წარმოგვიდგენს; დამაჯერებლად წარმოაჩენს, რომ ტრაგიკულმა მოვლენებმა, მშობლიური სახლის სამუდამო დაკარგვამ წარუშლელი კვალი დააჩნია მის ფსიქიკას; ამდენად, ომით გამოწვეული ტრავმა, გაუსაძლისი ტკივილი წარსულის დავიწყებას შეუძლებელს ხდის. თეონა დოლენჯაშვილი რომანში, ერთგვარ, პარალელს ავლებს აფხაზეთის ომსა და სირიაში განვითარებულ მოვლენებს შორის; მისთვის მნიშვნელოვანია, რომ „ომის გაკვეთილებიდან“, წარსულის ტრაგიკული მოვლენებიდან ადამიანებმა რაღაცა გაიგონ, გააცნობიერონ, სწორი დასკვნა გამოიტანონ და თავისი ძალისხმევა იქით წარმართონ, რომ ეს აღარ განმეორდეს.

კომპოზიციური თვალსაზრისით, „ჩიტი არ გამოფრინდება“ იერარქიული სქემით ხასიათდება; ორი ამბავი ერთმანეთშია გადახლართული. ტექსტში პირველი დონის მთხრობელს ვხვდებით, რომელსაც სირიაში წასულს, საკუთარი ქვეყნის ისტორია ახსენდება. მკვლევარი ნინო მინდიაშვილი წერილში „დევნილობის ტრავმა თეონა დოლენჯაშვილის რომანში „ჩიტი არ გამოფრინდება“ აღნიშნავს, რომ სირიაში მივლენილი ნატა დევნილობის ტრავმის მატარებელია, რომელიც სამუდამო სტიგმად არის გააზრებული. მას ვერაფერი განკურნავს, თუმცა ის ადამიანის მენტალურ გადასხვაფერებას იწვევს [მინდიაშვილი, 2019:136]. ბუნებრივია, ეს მოსაზრება გასაზიარებელია, რადგან ნებისმიერი ტრავმა ადამიანის გონებაში ღრმა კვალს ტოვებს; უბრალოდ, პიროვნება იძულებული ხდება, შეეგუოს ახალ რეალობას.

აღსანიშნავია, რომ რომანმა აზრთა სხვადასხვაობა გამოიწვია; მაგ., გიორგი მაჭარაშვილმა და დავით გაბუნიამ უარყოფითად შეაფასეს რომანი. გიორგი მაჭარაშვილი ირონიულ კონტექსტში მოიხსენიებს მწერალს; მის ტექსტს არადამაჯერებელს უწოდებს და ნაწარმოებიდან ამონარიდები მოყავს არგუმენტად; კერძოდ, იგი მიიჩნევს, რომ სრულიად არადამაჯერებელია ცხრა წლის ისიდას განსჯანი სიკვდილ-სიცოცხლის საკითხთან მიმართებით; ასევე, ტექსტიდან ამოვარდნილად მიიჩნევს რიჰმანის ნაღმზე აფეთქების ისტორიას (უბრალოდ, ავტორს თავიდანვე არანაირი გეგმა არა ჰქონდა ამ პერსონაჟთან მიმართებით, მხოლოდ ეპიზოდურად დასჭირდა და შემდგომ, იოლად გაისტუმრა საიქიოში). გიორგი მაჭარაშვილი იწუნებს არაერთ ეპიზოდს; მაგ., მკვდარ ადამიანს როგორ

შეუძლია მარადისობის კენჭებზე ფიქრი; დაბომბვის ფონზე ნატასა და ალექსის სექსი რა მოსატანია, მით უფრო მაშინ, როცა ყუმბარის აფეთქება შეიწირავს ალექსის სიცოცხლეს, ხოლო ნატა გადარჩება და სხვ.

რაც შეეხება დავით გაბუნიას, იგი ნაწარმოების წასაკითხად დათმობილ დროს გაფლანგულად მიიჩნევს, რადგან ხელში *„...ხელოვნური, გრტყელ-გრტყელი სენტიმენტალიზმით გაჯერებული უაზრო წინადადებების კორიანტელი“* შერჩა [გაბუნია, 2022: ელრესურსი]. კრიტიკოსი თეონა დოლენჯაშვილს რომანის ენობრივ ქსოვილსაც იწუნებს და არაფრისმთქმელ ტექსტად შერაცხავს ნაწარმოებს. აქვე შევნიშნავთ, რომ თეონა დოლენჯაშვილის რომანს გამოექომაგა ანა იმნაიშვილი; ეს უკანასკნელი მიიჩნევს, რომ წიგნის პერსონაჟები საკმაოდ დამაჯერებლად გამოიყურებიან; რომანში წარმოჩენილი *მძივივით აკინძული პრობლემები ნათელი და ცხადია: საკუთარ ქვეყანაში სათაკილო დევნილად ქცევა, ომის საშინელების გააზრება, ქალების გაუტეხელობის სურათების ჩვენება დაისახა მწერალმა მიზნად.* ასევე, ანა იმნაიშვილისთვის მიუღებელია თეონა დოლენჯაშვილისა და სვეტლანა ალექსიევიჩის ერთმანეთთან შედარებაც, რადგან ერთი - მხატვრულ ტექსტს გვთავაზობს, ხოლო მეორე - დოკუმენტური პროზის ნიმუშს. ამასთან, კრიტიკოსი მიიჩნევს, რომ მწერალმა შესანიშნავი საკითხავი შესთავაზა მკითხველს, რომლის ენა, სიუჟეტი და ემოცია ადვილად აღსაქმელია.

ჩვენი აზრით, თეონა დოლენჯაშვილი თანამედროვე პოსტმოდერნისტი ავტორია და მისი სამწერლო სტილი პოსტმოდერნული ნარატივის ჩვეულ რიტმს მიჰყვება მსოფლშეგრძნებისა და მსოფლმხედველობის გათვალისწინებით, ასევე სტილური თავისებურებების გათვალისწინებით; ვგულისხმობთ ნარაციის სიმარტივეს, ინტერტექსტუალობას, ციტატურობას, ალუზიურობას და სხვ. ზემოაღნიშნული კი იმაზე მიუთითებს, რომ მწერალი კარგად გრძნობს სალიტერატურო პროცესის გამოწვევებს, რაც მეტაფორულ მრავალფეროვნებასა და სიუჟეტის დინამიკურად განვითარებასთან ერთად, მის ნარატივს საინტერესოს ხდის.[25]

[25] ზემოაღნიშნულის გათვალისწინებით, შესაძლებელი იყო თეონა დოლენჯაშვილის რომანის გაანალიზება ქვეთავში - *პოსტმოდერნისტული ესთეტიკა თანამედროვე ქალურ პროზაში: ძირითადი*

ნარატოლოგიური თვალსაზრისით, აღქმისა და ცოდნის შესაძლებლობების მიხედვით, მთხრობელი იმდენივეს გვიამბობს, რამდენიც მოქმედმა პირმა იცის. ფოკალიზაციის სამი ვარიანტიდან საქმე გვაქვს ფიქსირებულ ფორმასთან, რადგან ამბავი მოქმედი პირის თვალით არის დანახული. ექსპლიციტური მთხრობელი პერსონალურ პროფილს იძენს; აქ ვხვდებით ნარატორის სახელს, სქესს, წარმომავლობას. ტექსტიდან, ფაქტობრივად, თხრობის ზეპირი ტიპი იკითხება; მთხრობელი რექტროსპექტულად მოგვითხრობს იმას, რაც მას თავს გადახდა. ძირითადად, ეს თხრობა წარსულზეა ორიენტირებული და პარალელურად აწმყოს ამბავიც ეჯაჭვება. დროითი დისტანცია წარსულსა და აწმყოში მიმდინარე მოვლენებს შორის დიდია; აქედან გამომდინარე, მოვლენათა აღქმა გულწრფელია. ტრავმული გამოცდილება არსად გამქრალა; პირიქით, ის მუდმივად ცოცხლობს პროტაგონისტში და მსგავს გარემოში მოხვედრისას, ტკივილები, რომელსაც დიდი გამოცდილება მართავს, მაინც განახლდება.

***თამრი ფხაკაძის*** შემოქმედება პოლითემატურობით გამოირჩევა და ეხმაურება მიმდინარე საზოგადოებრივი ცხოვრების  არაერთ მხარეს. ცხადია, მწერალმა ვერც ომის თემას აუარა გვერდი. მოთხრობაში ***„სანამ დაგვიძახებენ...“*** **(2003წ.),** რომელმაც ლიტერატურული პრემია „საბა“ მოუტანა ავტორს, ბრძოლის ამსახველ ბატალურ სცენებს ვერ შევხვდებით; ომის სიმძიმეს, სისასტიკესა და დაუნდობლობას ავტორი თავისი პერსონაჟების სულიერი განცდებით გადმოგვცემს.  მოთხრობის მთავარი გმირი, ერთი შეხედვით, ჩვეულებრივი ბიჭია: *„როგორღაც ისე მოხდა, რომ დავიბადე მერე გვარიანად აწეწილ-დაწეწილი ცხოვრება განვვლე, უფრო სწორად, განმოვვლე აქეთ, აი, ამ მიუსაფარი დღევანდელი დღისკენ და მოკლედ, გახლავართ გიორგი (გიო) ობოლაძე და ცხოვრება მაინც მიხარია, რა ვიცი“* [ფხაკაძე, 2011:100]. მიუხედავად ცხოვრებისეული სიძნელეებისა, გარკვეულწილად - ტრაგიზმისა (დედა გიოს მშობიარობას გადაჰყვა, მამაც გარდაეცვალა და ახალშობილი მოხუცი პაპის ამარა გაიზარდა), ყველაზე ტრაგიკული მოვლენა გიოსთვის აფხაზეთის წაგებული ომი გახდა.

---

*კონცეპტები* - თუმცა, თემატიკისა და პრობლემატიკის გათვალისწინებით ვარჩიეთ, რომანი წინამდებარე ქვეთავში განგვეხილა.

ნაწარმოების დასაწყისშივე ავტორი მიგვანიშნებს, რომ მისი პერსონაჟები რთული ეპოქის შვილები არიან: *„ის დრო იყო, მოკლედ - ამაზე ბევრად დუხჭირი, პური - არა, ფული - არა, ტრანსპორტი - არა, შუქი - არა, გაზი - არა, ეს - არა, ის - არა... სროლა, რეკეტი და შიგადაშიგ პატარა „ჭირში ლხინები“* [ფხაკაძე, 2011:101] - აი, ასე არის დახასიათებული გასული საუკუნის 90-იანი წლები, რომელმაც, გიო ობოლაძისნაირების „დაკარგული თაობა“ გამოზარდა. აფხაზეთის ომის შემდეგ თბილისში უსაქმოდ დარჩენილმა გიომ საკუთრი თავი სოფლის მასწავლებლობაში პოვა, რადგან იმის გაცნობიერება შეძლო, რომ იქ, სოფელში, ვიღაცას სჭირდებოდა, თუნდაც მის მოსწავლეებს, რომლებიც ყველა კითხვით მიმართავდნენ მათთვის ავტორიტეტულ „გიო მასს“-ს. როდესაც სოფლიდან ქალაქში რამდენიმე დღით ჩამოსული გიო მეგობრების მოკითხვას დააპირებს, აღმოჩნდება, რომ ყველა გაფანტულია: ზოგი შტატებში წავიდა, ზოგი - აზია-ევროპაში, ზოგი საერთოდაც აღარაა. მოთხრობის ეს ერთი პატარა აბზაცი ასახავს, თუ რა ხდებოდა ომისშემდგომ საქართველოში: საყოველთაო უმუშევრობა, უპერსპექტივობის განცდა, რომელმაც მთელი თაობა შეიწირა.

მწერალი ძალდაუტანებლად წარმოაჩენს 90-იანი წლების სირთულეებს და ამ დროით დაღდასმულ, ბავშვობაწართმეულ და ახალგაზრდობაჩაშხამებულ ტრავმირებულ თაობას - „დაკარგულ თაობას“, რომელსაც ეიმედება, რომ ოდესმე ვიღაცას დასჭირდება; მათ *დაუძახებენ,* რათა დაბრუნდნენ იქ, აფხაზეთში, სადაც თავიანთი ნაცნობ-მეგობრები სამუდამოდ დატოვეს. ამ განცდით აგრძელებენ ცხოვრებას გიო და მისი მეგობრები; თუნდაც, მამუკა, რომელიც აფხაზეთის ომის შემდეგ ენას უკიდებს. იგი დარწმუნებულია, რომ მეტყველების დეფექტი გამოუსწორდება; „აფხაზეთს რომ დავიბრუნებთ, ესეც, ისევ სტრესზე - გამივლის“ [ფხაკაძე, 2011:102]. რაც შეეხება გიოს, მისი მოუშუშებელი, ღია ჭრილობა - ჯიმია: „როცა ჯიმიზე ვიწყებ ფიქრს, დრო თითქოს ჩერდება... ჯიმი ჩემი სიცოცხლის ერთ-ერთი თანამგზავრთაგანია... ციური სხეული, რომელიც ჩემთან ერთად იბზრიალებს ამ მირაჟულ სამყაროში და ჩემთან ერთად ჩაქრება ჩემთვის“ [ფხაკაძე, 2011:137].

გიორგი და ჯიმი ოჩამჩირესთან ჩავარდნენ ტყვედ. ისინი მიტოვებულ საბძელში ჰყავდათ ჯაჭვებით დაბმული მოწინააღმდეგეებს; ამცირებდნენ და ერთობოდნენ მათი „დახვრეტის სცენის“ გათამაშებით; ხან ერთი გაჰყავდათ „დასახვრეტად“, ხან -

მეორე. ბოლოს რომ გაჰყავდათ, ჯიმი აქეთ ამხნევებდა გიოს: გუშინაც ხომ გამიყვანეს და არ დამხვრიტესო; თუმცა, ამ ჯერზე ჯიმი შეცდა. როდესაც მისი გვამი შემოაგდეს საბძელში, გამწარებულმა გიომ ისეთი ძალით მოქაჩა ჯაჭვი, რომ დამპალი პალოდან ამოაგდო. გიოს ტყვეობიდან გაქცევის შანსი მიეცა, მაგრამ მას ჯიმის ასე დატოვება არ უნდოდა. მაშინ ფრაზა - „მშვიდობით, ჯიმი“ შეიცვალა ფრაზით - „წავედით, ჯიმი“; გიომ საბძელს ცეცხლი წაუკიდა და ამგვარად გადაირჩინა თავი; არც ჯიმის სხეული დაუტოვა საჯიჯგნად მტერს. მას შემდეგ სიკვდილ-სიცოცხლის მარადიული თემა გიოს ცნობიერებაში ფილოსოფიურ განგრძობას პოულობს: *„მე ჯიმისთან ერთად მოვკვდი, ჯიმი კი ჩემთან ერთად ცოცხლობს... ნაღდი ძმაკაცები არ კვდებიან. მიცვალებულებად არ იქცევიან“*[ფხაკაძე, 2011:137].

ვფიქრობ, ავტორის კონცეფციას მოთხრობაში გიოს მეზობელი, უცოლშვილო გრიშა აჟღერებს; გიოსთან საუბრისას იგი ამბობს: *„ახლა რას გეტყვი, თუ იცი. ჩემი დამარცხება მკლავსო... რომ თქვი... ჩვენი - ესე იგი... კი არ გკლავს - გაცოცხლებს! დამიჯერე. იცი, რატომ გაცოცხლებს? რომ გკლავს, იმიტომ! სანამ გკლავს, მანამდე გაცოცხლებს... ფეხებზე რომ გეკიდოს - სიკვდილი ის იქნებოდა...“* [ფხაკაძე, 2011:123]. მართლაც, გიო ცხოვრების საზრისს იმ ადგილსა და იმ სიტუაციაში პოულობს, სადაც არც ელოდებოდა; „ოკრიბას“ სადგურში მის ყურადღებას პატარა ბიჭი მიიპყრობს: *„ხის ყუთზე იჯდა, წინ დაჟანგული კონსერვის ქილა ედგა. თავი უკან გადაეწია და ასე, კედელზე მიყრდნობილი, სადღაც, არსაით მაცქერალი მღეროდა“* [ფხაკაძე, 2011:165]. გამვლელ-გამომვლელის მიცემულ ხურდა ფულს პატარა მირიანს ვიღაც „სქელკისერა მასტი“ ართმევს. გიო გამოელაპარაკება და გაარკვევს, რომ ბიჭი სრულიად მარტოა. გიოს მიერ შეთავაზებული წინადადება სოფელში გამგზავრებასთან და იქ სკოლაში სწავლის გაგრძელებასთან დაკავშირებით მირიანში თავდაპირველად უნდობლობას იწვევს. ერთადერთი, რაც მირიანს მოხიბლავს, გიოს გულწრფელი პასუხია, რომ სოფელში ზღვა არ არის, მაგრამ სამაგიეროდ მდინარეა; ყველა მდინარე კი საბოლოოდ, ხომ ზღვას უერთდება (ზღვის პარადიგმა აშკარად მიანიშნებს მირიანის წარმომავლობაზე). მოთხრობას ღია ფინალი აქვს; ავტობუსის ფანჯრიდან გიო ხედავს, რომ მირიანი მისი მიცემული ხუთლარიანით სალაროებისკენ მიდის ბილეთის ასაღებად. ავტორის ჩანაფიქრი ცხადია: სანამ დაუძახებენ, მირიანს გიო უპატრონებს; ბავშვი მარტო აღარ იქნება.

მართალია, აფხაზეთის ომმა მოთხრობის პერსონაჟთა სულიერ მდგომარეობაზე ღრმა კვალი დატოვა, თუმცა გიორგი ობოლაძემ ტრავმასთან გამკლავების საკუთარ გზას მიაგნო; მან პატარა ლტოლვილი მირიანიც გადაარჩინა და საკუთარი თავიც.

თამრი ფხაკაძის გახმაურებული მოთხრობა ***„ბოსტანი კონფლიქტის ზონაში“ (2010წ.)*** აგვისტოს ომს მიემართება. მართალია, ნაწარმოებში ვერსად შეხვდებით შიდა ქართლის გეოგრაფიულ ტოპონიმს, თუმცა ეს ხელს არ უშლის მკითხველს, სიუჟეტში განვითარებული მოვლენები დაუკავშიროს გორის რაიონის რომელიმე საზღვრისპირა სოფელს. ამაზე მიუთითებს მოთხრობის პერსონაჟთა სამეტყველო ენაც, მათი იდიომატური ლექსიკა. თუ აფხაზეთის ომის თემაზე დაწერილ ნაწარმოებში მწერალი პერსონაჟის სულიერ მდგომარეობაზე ამახვილებდა ყურადღებას, მოცემულ ტექსტში გმირის განცდებს ომის მოვლენების სურათებიც ენაცვლება.

მწერალი გრძნობს ქვეყნის მაჯისცემას, ეპოქის რიტმს; ამას ემატება ავტორის, როგორც ინდივიდის, თვისებები, რომელიც ერთიანობაში აღიქვამს ყველაფერს და სათქმელი დაწმენდილ-დაწურული მიაქვს მკითხველამდე. ომის თემატიკზე წერა მარტივიც არის და რთულიც; ტრავმის ჩახშობა რთულია, თითქმის შეუძლებელი; მისგან გათავისუფლება კი - მხოლოდ ამოთქმით შეიძლება, რა დროსაც მწერალი და მკითხველი ერთმანეთთან დიალოგში შედიან. თამრი ფხაკაძემ მოთხრობა 2004 წელს დაიწერა, თუმცა დასრულებულად არ ჩათვალა; აგვისტოს მოვლენების შემდეგ მან გააგრძელა მოთხრობაზე მუშაობა და ფინალიც შეცვალა; *იმედის ნაპერწკალი არ დააკლო, რადგან ეს ასულდგმურებს ადამიანს* [ფხაკაძე, 2011:260]. ნაწარმოებში ორი ძმის ამბავია გადმოცემული, რომელთა მამაპაპეული სახლი კონფლიქტის ზონაში აღმოჩნდა. მანამდე კი, ისინი სწავლობდნენ თბილისში, ქირით ცხოვრობდნენ რუს ბაბულინკასთან ერთად. ზალიკო და რობიზონა განსხვავებული ხასიათისანი არიან, რაც ცხადად წარმოჩინდება საქართველოში სოციალური ვითარების შეცვლასთან ერთად. ზალიკო, ძმასთან შეთანხმების გარეშე, სოფლის მამა-პაპისეულ სახლს გაყიდის და ამერიკაში გაემგზავრება (ვითომ საოპერაციოა და შტატებში აპირებს მკურნალობას); რობიზონა კი, რუსი ბაბულინკას მიერ დატოვებულ სახლს გააქირავებს და სოფელში დაბრუნდება, რათა წინაპართა მამულში გააგრძელოს

ცხოვრება. სწორედ სოფელში ჩასვლისას აღმოაჩენს რობიზონა, რომ ზალიკოს მათი სახლი ოსი მეზობლისთვის - ოლეგასთვის მიუყიდია.

ამ სიტუაციაში აღმოჩენილი რობიზონა არაორდინარულ გადაწყვეტილებას მიიღებს: შემოღობავს მიწას, რომელიც არავის მფლობელობაში არ არის (ამ ადგილას ხშირად უთამაშია ბავშვობაში მეგობრებთან ერთად); სარეველებისგან გაასუფთავებს, გამარგლავს და ბოსტანს გააშენებს. ამ სახით აღადგენს რობიზონა კავშირს მშობლიურ მიწასთან/ადგილთან, რაც მისთვის ძალზე მნიშვნელოვანია. ამასობაში კი, სასაზღვრო სოფელში სიტუაცია იძაბება: *„რა გვჭირდა საკონფლიქტო, ეს ოხერი, მაგრამ ზოგი გარედანაც აურიეს ამ ჩვენს ოსებსა ტვინი და მიდიი... დაიწყო იწილო-ბიწილო“* [ფხაკაძე, 2011:275]. ამ სიტუაციაში მყოფ რობიზონას კიდევ უფრო უმძაფრდება საკუთარი მიწის სიყვარული, მომხდურისგან მისი დაცვის სურვილი. რობიზონასთვის ერთი ლოკალური ადგილი - *ბოსტანი* ხდება სამშობლო, რომელსაც ასე მიმართავს: *„რა ხარ ეგეთი საცილო, ეგეთი სულ მუდამ დასაცავი, ეგეთი საშაროდ ტკბილი და მადლიანი!.. რა ხარ ეგეთი სულ ზედ შესაკვდომი, შე დალოცვილო!“* [ფხაკაძე, 2011:287].

ასე გახდა ერთი უბრალო მშრომელი კაცი მშობლიური კუთხის დამცველი. მასში პატრიოტიზმის გრძნობა, სავარაუდოდ, ყოველთვის არსებობდა, მაგრამ შექმნილ მდგომარეობაში, როცა დრო და ჟამი დადგა, მაშინ გამოვლინდა. ომმა რობიზონის არსებაში პიროვნული გარდასხვა, მეტამორფოზა მოახდინა; იგი ბოლომდე მტკიცედ დადგა სამშობლოს სადარაჯოზე. აუცილებლად უნდა გამოვყოთ ერთი ეპიზოდი: რობიზონა საყვედურს ეტყვის ოლეგას, როდესაც ეს უკანასკნელი რობიზონას მამაპაპისეულ ეზოში კაკლის ხეს მოჭრის. ცხადია, კაკლის ხეს სიმბოლური დატვირთვა აქვს; რობიზონასთვის იგი განასახიერებს კავშირს თავის წინაპრებთან, თავის საგვარეულოსთან; ამიტომაც არის მისთვის ესოდენ გულსატკენი მის ყოფილ ეზოში კაკლის ხის მოჭრა.

აღსანიშნავია, რომ მწერალი შორს დგას რუსოფობიისგან, რასაც ადასტურებს რუსი ბაბულინკას სახე, რომელიც სტუდენტ ძმებს მზრუნველობას არ აკლებდა და გარდაცვალებამდე ანდერძი დაწერა, რომლის თანახმად, თავისი მწირი ქონება რობიზონას დაუტოვა. ზემოაღნიშნული იმაზე მიგვანიშნებს, რომ ადამიანურ ურთიერთობებს ყოველთვის ვერ განსაზღვრავს სახელმწიფოთაშორისი პოლიტიკა.

დამაფიქრებლად გვეჩვენება ერთი პასაჟიც; შემთხვევითი არ არის ის ფაქტი, რომ რობიზონას საგვარეულო სახლს ოსი ოლეგა იყიდის, თუმცა ეს არ ხდება რობიზონას მხრიდან ოლეგასთან დაპირისპირების მიზეზი. ვფიქრობ, მწერალი ეთნიკურ თანასწორობას უსვამს ხაზს; რომ ქართველებსა და ოსებს ერთად ცხოვრების პრობლემა არასოდეს ჰქონიათ (ამას რობიზონაც ადასტურებს); შექმნილ სიტუაციაში აშკარად იკვეთება მესამე ძალა რუსეთის სახით, როგორც ომის ინსპირატორისა; საბოლოოდ კი, ომის მსხვერპლი ქართველები და ოსები ხდებიან.

თამრი ფხაკაძის მოთხრობაში გადმოცემული ამბავი, ლამის, დოკუმენტურის შთაბეჭდილებას ტოვებს მკითხველზე, იმდენად რეალურად, ხელშესახებად არიან წარმოჩენილნი პერსონაჟები. არც თავად სიუჟეტი აღძრავს ეჭვს; ბევრმა მოსახლემ ცეცხლის წვიმების დროსაც არ დატოვა მშობლიური სახლ-კარი, სიცოცხლის ფასად დაიცვა იგი. მოსახლეობის ნაწილს გაუმართლა - გადარჩა უვნებელი, ნაწილმა კი, ცოცხალმა ვერ გამოაღწია. ქართველი მოსახლეობის სულისკვეთება კარგად ჩანს შემდეგ სიტყვებში: *„დავიცავთ ბოლომდინ! ვერც ჩვენ ნაწვალებ სახლ-კარს დავუთმობთ, ძმაო, ვინმესა და ვერც ვერაფერს. შევაკვდებით“*[ფხაკაძე, 2011:270].

თამრი ფხაკაძემ ორი ძმის მაგალითზე საზოგადოების განსხვავებულობაც დაგვანახა; ერთ მხარეს დგას ზალიკო, რომელიც არაფრად მიიჩნევს მამა-პაპისეულ ფუძეს, ხოლო მეორე მხარეს არის რობიზონა, რომლისთვისაც სამშობლო ყველაზე ძვირფასია, რომლის გარეშეც არსებობა ვერ წარმოუდგენია. არადა, ორივენი ერთი დედ-მამის შვილები არიან. სწორედ ძმების მხატვრული სახით წარმოაჩენს ავტორი ადამიანის სწაფვას სულიერებისკენ (ან მატერიალურისკენ); მათი სახით იკვეთება, ვინ რომელი საწყისის მატარებელია და რა ღირებულებები ამოძრავებს. რობიზონის მსგავსი პიროვნებები მომავალი თაობებისთვის მაგალითის მიმცემები არიან. ნაწარმოების ღია ფინალი ტკივილსაც განგვაცდევინებს და ღირსებითაც აღგვავსებს. ტყვიებდახლილი გმირის ბოლო სიტყვებია: *„აგე, სად გამედგა ფესვი, აგე, სად ცამდე ავსულვარ, აგე, რა შრიალი გამიდის! კაკალი ვარ! დიდპაპაჩემის ჩარგული კაკალი ვაარ, ჰოო! მე რა წამაქცევს... მე რა წამაქცევს-მეთქი, თქვე ბრიყვებო, თქვენა!...“* [ფხაკაძე, 2011:290].

თამრი ფხაკაძემ აღნიშნული მოთხრობით დამაფიქრებელი რეალობა წარმოაჩინა, რომელშიც ქართლელი კაცის ოპტიმისტური მსოფლაღქმა გამოსჭვივის.

აღსანიშნავია, რომ თამრი ფხაკაძის ზემოთ განხილული მოთხრობების მთავარი გმირები მამაკაცები არიან. მწერალი შესანიშნავად ახერხებს, გმირებს ამოეფაროს და საკუთარი ნააზრევი მათი შინაგანი სამყაროს გადმოცემით გაგვიზიაროს. დიდი ოსტატობაა, ავტორმა დაგაჯეროს, რომ პერსონაჟის უკან არავინ დგას. აქ მთავარია ისიც, რომ მთხრობელს ძალა შესწევს რადიკალურად განსვავებულ ტიპაჟად გარდაისახოს: ხან ქართლურ დიალექტზე ისაუბროს, ხან დედაქალაქური აქცენტით მოგვითხროს, რაც კიდევ ერთხელ მიანიშნებს, რომ *„სტილი ის კი არ არის, რაც ხელოვნებას ახასიათებს, არამედ სტილი თავად ხელოვნებაა“* [გაფრინდაშვილი...2008:174].

ნარატოლოგიური თვალსაზრისით, მთხრობელი ექსტრადიეგეტურ-ჰომოდიეგეტურია. საქმე გვაქვს პირველი დონის მთხრობელთან, რომელიც თავის ამბავს გვიამბობს. მოთხრობებში ნარატორები, ძირითადად, წარსულ დროში გვიამბობენ მომხდარის შესახებ. აქედან გამომდინარე, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ დროის ურთიერთმიმართება ნარატორსა და მოქმედებას შორის, თხრობის თვალსაზრისით, რეტროსპექციულია. აქვე შესაძლებელია ნარატორის ეპისტემოლოგიური პროფილის დადგენა; იგი იმდენს გვიამბობს, რამდენიც მოქმედმა პირმა იცის, ანუ შიგა ფოკალიზაციის ფიქსირებულ ვარიანტთან გვაქვს საქმე, რადგან ამბები მოქმედი პირების თვალით არის დანახული.

ქალ-ავტორთა შემოქმედებაში ომის თემის განხილვისას აუცილებლად უნდა აღვნიშნოთ ***ირმა მალაციძის*** მოთხრობა ***„გუნდა“***. სხვა ტექსტებისგან განსხვავებით, აქ მოწინააღმდეგენი ღირსებით დაჯილდოებული ადამიანები არიან. მართალია, ომს თავისი დაწერილი თუ დაუწერელი კანონები აქვს, მაგრამ გარკვეული ღირებულებების მქონე პიროვნებებისთვის მორალი შინაგანი სამყაროს განმსაზღვრელი ფაქტორია. მოთხრობას საფუძვლად ნამდვილი ამბავი დაედო. ქართველების მოწინააღმდეგე მხარის მეთაურის, სერგო ბგამბას მეუღლე, ულამაზესი გუნდა, ტყვედ ჩაუვარდა ქართულ მხარეს. იგი თავისი ძაღლის საძებნელად იყო წასული ქართველების მიერ დაკავებულ სოფელში და სწორედ ამ დროს შეამჩნიეს ბიჭებმა: *„ბინდბუნდში მუქად ილანდებოდა მისი სილუეტი - მაღალი ფეხები, სავსე მკერდი. ჯინსი და შავი ქურთუკი ეცვა. მარჯვენა მხარზე დაუდევრად დაწნული ნაწნავი გველივით ჩამოსრიალებოდა და ღამის თეძომდე*

*სწვდებოდა“* [მალაციძე, 2021:119]. მთელი ღამე ქართველი მეომრები თავდასხმას ელოდნენ, თუმცა აფხაზთა მხრიდან ერთი გასროლაც არ ყოფილა; *„იქნებ შენ გამო“* - ეუბნება სანდრო გუნდას [მალაციძე, 2021:125]. ქართველ მებრძოლთა შორის არიან: ბიძინა, ლადო, თედო, სანდრო, გიგა. ეს უკანასკნელი ღირსებით შემკული პიროვნებაა. გიგა თანამებრძოლებსაც კი დაუპირისპირდება გუნდას გამო: *„არავინ გაბედოს ამ ქალთან მიკარება. გესმით?! არავინ! თორემ საკუთარი ხელით...* ‘[მალაციძე, 2021:122].

საბოლოოდ, ქართველი მეომრები გუნდას ათავისუფლებენ. ქალისა და გიგას დამშვიდობება მეტად საინტერესო სცენაა. ისინი ერთმანეთს ჰპირდებიან, რომ არ დაივიწყებენ და მუდამ ეხსომებათ ეს შეხვედრა. ქართველი მეომარი გუნდას მის მეუღლესთან ქაღალდში გახვეულ მიწას გაატანს და ეუბნება: „მიწაა. ის მიწა - მე, შენ, შენი ქმარი რომ ვიქცევით ოდესმე“ [მალაციძე, 2021:129]. ქალი კი, საკუთარ ნაწნავს მოიჭრის და გიგას სამახსოვროდ უტოვებს. რამდენიმე დღის შემდეგ აფხაზებმა *„...ორმოცი ქართველი მძევალი გაათავისუფლეს. მათგან ერთმა ბიჭმა გიგა მოძებნა და ბარათი გადასცა, რომელშიც რუსულად, გაკრული ხელით ეწერა: „გმადლობთ! სერგო გგამბა“* [მალაციძე, 2021:130]. მარიამ მირესაშვილის მართებული შენიშვნით, ალოგიკურია ომი ხალხებს შორის, რომლებსაც საერთო ტრადიციები, მენტალიტეტი, ზნეობრივი ორიენტირები აერთიანებთ; მწერლის კონცეფციის თანახმად, ომს არანაირი გამართლება არა აქვს; თუმცა, ასეთ პირობებშიც შესაძლებელია ადამიანური სახის შენარჩუნება, ღირსეულად მოქცევა, განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც დაპირისპირებულ მხარეებს მსგავსი ზნეობრივი პრინციპები და ღირებულებები გააჩნიათ [მირესაშვილი, 2018:258].

ნარატოლოგიური თვალსაზრისით, ტექსტი მონაკვეთებად არის დაყოფილი და მოვლენები ლოგიკურად ვითარდება. ნარატორი ამბავს მესამე პირში გვიყვება, რომელიც პირველი დონის მთხრობელია, ანუ ექსტრადიეგეტურია და გვიამბობს იმას, რაც იცის. აქვე შევნიშნავთ, რომ ავტორი მნიშვნელოვან დატვირთვას ანიჭებს პეიზაჟს; იგი მოვლენების განვითარების აღქმაში გვეხმარება და მკითხველს გარკვეულ განწყობას უქმნის.

ომის თემაზეა აგებული ***თამთა მელაშვილის*** სადებიუტო მოთხრობა ***„გათვლა“ (2011 წ.),*** რომლითაც ახალი, განსხვავებული, თვითმყოფადი ხმა შემოვიდა ქართულ

ლიტერატურაში. თამთა მელაშვილმა წარმატებით შეძლო შემზარავი რეალობის მოთხრობის ჟანრულ ჩარჩოში მოქცევა და საკუთარი სათქმელის გადმოცემა. ტექსტში საერთოდ არ ისმის ავტომატების კაკანი ან ტანკების გრუხუნი, თუმცა ომის სიმძაფრე ნათლად არის წარმოჩენილი. ნაწარმოებში არ არის დაკონკრეტებული ქრონოტოპი; სავარაუდოდ, ქრონოსის თვალსაზრისით ორად გაყოფილ ტექსტში პირველი ნაწილი 1990-იანი წლების ქართულ-ოსურ კონფლიქტთან გადაგვამისამართებს; მასში გადმოცემულია ცამეტი წლის გოგონების - ნინჩოსა და ცქნაფის - თვალით დანახული ომის სამი დღე, როდესაც სადღაც ახლოს ისვრიან, კაცები იბრძვიან და მშიერი ბავშვები და ავადმყოფი ბებიები მოზარდების ამარა რჩებიან; მათაც, ხან დაცარიელებული ნაომარი სახლებიდან გამოაქვთ რაღაცები, ხანაც - ვინმე კვერნაძეს ნარკოტიკების გადატანაში ეხმარებიან იმ იმედით, რომ *ისინი ბავშვები არიან, მათ არ ესვრიან.* რაც შეეხება მოთხრობის დასასრულს (როცა კვერნაძე უკვე ლეიტენანტია, ხოლო ნინცო - ნინო როგავაა, რომელიც ქართულ-ოსურ საზღვართან მიდის და მისი მძაფრი ემოციების თვითმხილველნი მესაზღვრეები ხდებიან), იგი უკვე ჩვენი საუკუნის დასაწყისს მიემართება.

მოთხრობაში წარმოჩენილი ომი ყველასთვის ნაცნობია, მაგრამ მას კონკრეტული სახელი არა აქვს; მოქმედების ადგილი არც ცხინვალია და არც გორი. პერსონაჟები ქართლურ დიალექტზე არ საუბრობენ (განსხვავებით მაგ., თამრი ფხაკაძის რობიზონასგან); მოთხრობის გმირებს უცნაური სახელები ჰქვიათ, თითქოს თბილისური: ერთი ნინცოა, იგივე ნინო, მეორეს, ქეთევანს - ცქნაფას ეძახიან. ისინი კონფლიქტის ზონაში საკუთარი თავის იმედად არიან მიტოვებულები; შესაბამისად, ცამეტი წლის გოგონები ნაადრევად დაქალდნენ. როგორც აღვნიშნეთ, ნაწარმოებში ვერსად შევხვდებით საბრძოლო სცენებს, თუმცა რაც ომს თან სდევს, მკითხველისთვის თვალსაჩინოა (მოროდიორობა, მიტოვებული გვამები, რომლებსაც ხრწნის სუნი უდით, მაგრამ მათ არავინ მარხავს, რადგან ისინი „ჩვენიანები“ არ არიან).

ნინცო და ცქნაფა რთული სიტუაციიდან გამოსავლის პოვნას ცდილობენ. ორივეს ოჯახში პრობლემები აქვს: ერთის დედა მშიერი შვილის გადარჩენისთვის იბრძვის, ხოლო მეორე - ავადმყოფ ბებიას უვლის. ტექსტის კითხვისას შიმშილისა და შფოთის ხმა გვესმის, რომელსაც დაუმარხავი მკვდრების სუნიც თან სდევს, რადგან

იმ ადგილას „კაცი აღარ დარჩა დამმარხავი... ხევთან აღარავინ ცხოვრობს, ეგ სახლები სულ ცარიელია, არც არავინ წუხდება მაგ სუნით“ [მელაშვილი, 2021:26]. ირგვლივ სტრესი და დეპრესია მძვინვარებს; დედას რძე გაუთავდა, ამიტომ ბავშვი ტირის; უიმედობა გამეფებულა. მწერალი მკითხველს რეალურ ამბებს უყვება, რომელიც პოლიტიკისგან დაცლილია. ომის დროს ქალების მდგომარეობა გაუსაძლისი ხდება. სიკვდილის პირისპირ დგომისას ცრურწმენა ერთადერთი გამოსავალია, რომ გადარჩე: *„დაიცა, მე ხომ ჩიტი ვარ, იწილო ბიწილო შროშანო გვრიტინო, ალხო მალხო ჩიტმა გნახოს, შენი ფესვი ფესმანდური სიკოჭორი კალმახური, აბდა უბდა გაიქეცი“ - ეუბნება ცქნაფა ნინცოს* [მელაშვილი, 2021:108].

„გათვლა“ თანამედროვე ქართულ ლიტერატურაში გამორჩეული ფემინისტური ტექსტია. გარდატეხის ასაკში მყოფ გოგონებს ომმა ბავშვობა წაართვა, ნაადრევად დააქალა და ამავდროულად, მათ ფსიქიკაზე ტრამვული კვალი დატოვა. მათი პიროვნებებად ჩამოყალიბების პროცესი ცაზე მოგუგუნე თვითმფრინავებისა და მათთვის სრულიად გაუგებარი ადამიანური ურთიერთობების მეტამორფოზის ფონზე მიმდინარეობს. მკითხველი მოწმე ხდება, თუ როგორ იცრიცება დღეები მამების, ძმებისა და ქმრების მოლოდინში; როგორ სარგებლობენ საომარი ვითარებით ნარკობიზნესში ჩართული სამხედრო პირები; როგორ იწირებიან ჩვილები სასიკვდილოდ; როგორ არიან ამ შემზარავ სამყაროში მოხუცები დარჩენილნი პატარა გოგონების იმედად, რომლებსაც ომმა დიდი პასუხისმგებლობა დააკისრა. ამასთან, ომმა განსხვავებული პრიორიტეტები დაუწესა გოგონებს. მათ გარშემო არსებული სოციუმი ყალბი ფასეულობების მატარებელია. მათთვის მნიშვნელოვანია, რას იტყვის ხალხი და ამიტომ ცდილობენ, გოგონების მისწრაფებები საკუთარ ყალიბში მოაქციონ. ისინი მოზარდებს მუდმივად ეკლესიის წიაღისაკენ მიუთითებენ; არასოდეს პატიობენ მავანთ მათთვის მისაღები კონტექსტიდან ამოვარდნას: *„ყველამ უნდა ვილოცოთ, ერთად უნდა ვილოცოთ და გადავრჩებით, ღმერთი გადაგვარჩენს, მშვიდობაზე უნდა ვილოცოთ და სიცოცხლეზე, მკვდრებზეც უნდა ვილოცოთ, გაიგე, გოგო?“* [მელაშვილი, 2021:16]. ნინცომ კარგად იცის, რომ იგი მომხიბვლელი და ქალურია; ამიტომაც, ყოველთვის ცდილობს არსებობისათვის ბრძოლაში ბუნებისგან მინიჭებული პრივილეგიების გამოყენებას. ცქნაფა სულაც არ ჰგავს თამამ ნინცოს; იგი

მოკრძალებულია და მორჩილებით ასრულებს უფროსების რჩევას, ტაძარში იგალობოს..

ქალების სათქმელი ნაწარმოებში ნამდვილად ისმის; ქალების ხმა ტექტის მთავარი ნიშაა. ერთ-ერთ ინტერვიუში თამთა მელაშვილი შენიშნავს, რომ ნაწარმოების დაწერის ინსპირაცია მისთვის აგვისტოს ომი იყო; ამ სახით მან გამოხატა თავისი პროტესტი ძალადობის წინააღმდეგ. წერა ტრავმული მეხსიერების სიმძიმისგან ათავისუფლებს ადამიანს და, ამავე დროს, ერთგვარ თერაპიას წარმოადგენს. ნაწარმოებს განსხავავებული სტრუქტურა აქვს. ამბავი კვირის დღეებად არის დაყოფილი (სულ სამი დღეა), რომელიც მკითხველმა უნდა გააერთიანოს. ავტორის ენა არც ლიტერატურულია, არც ჟარგონული, რაღაც შუალედურია. ამბავს ქნაფა გვიყვება პირველ პირში, გვიყვება ისე, როგორც აზროვნებს [მელაშვილი, 2011: ელრესურსი]. კრიტიკოსი დავით გაბუნია თამთა მელაშვილის „გათვლასთან“ დაკავშირებით აღნიშნავს: *„სტილის ერთგვარი სიმშრალე, თავშეკავებულობა, რომელიც ირიბი და პირდაპირი ნათქვამის ორიგინალური რეკომბინაციით იქმნება, ერთდროულად დოკუმენტურობის, აღწერილი მოვლენების ზედმიწევნით ავთენტურობის განცდას გადებს და თან, უჩვეულო ფორმის გამო, წაკითხულისგან დისტანცირების საშუალებასაც იძლევა“* [გაბუნია, 2011: ელრესურსი]. ყოველი თავის დასაწყისში დაცული აბზაცი, სასვენი ნიშნების უგულებელყოფა, სინტაქსურად დატეხილი წინადადებები თამთა მელაშვილის წერის მანერის ძირითად შტრიხებად წარმოგვიდგება, ტექსტის ქსოვილი და რიტმი ერთ მთლიანობაშია, რაც ნაწარმოების ერთი ამოსუნთქვით წაკითხვის წინაპირობას წარმოადგენს. ტექსტი კოლექტიურ ტრავმას უკავშირდება; კონფლიქტის ზონაში ქალებისა და ბავშვების ცხოვრების ჩვენება, არაპირდაპირ მსხვერპლთა მდგომარეობა, ომის რეალობის გადმოცემა პირადი ისტორიებით ნაწარმოებს სტრესული მდგომარეობის ამსახველ ნარატივად წარმოგვიდგენს.

ამრიგად, აფხაზეთის, სამაჩაბლოსა და აგვისტოს ომის თემა ქალი-ავტორების შემოქმედებაში მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს. კოლექტიური მეხსიერება აქტიურად მიმართავს ხსოვნისა და არდავიწყების ცნებებს, რადგან ეს არის ტრავმის დაძლევის ერთ-ერთი გზა, რომელთანაც გამკლავების სხვადასხვა მეთოდი არსებობს. მწერლები

ინდივიდუალურად ამახვილებენ ყურადღებას იმ საკითხებზე, რომლებიც მათ მეხსიერებაში დაილექა.

### III.3. პოლიტიკური პროცესები და საზოგადოების მეტამორფოზა, როგორც ქალური ნარატივის ინსპირაცია (ნაირა გელაშვილის „პირველი ორი წრე და ყველა სხვა“, „ჩემი ჩიტი, ჩემი თოკი, ჩემი მდინარე“)

***ნაირა გელაშვილის*** შემოქმედებას მნიშვნელოვანი ნიშა უკავია არა მხოლოდ ქალ-ავტორთა, არამედ ზოგადად, თანამედროვე ქართულ მწერლობაში. ნაირა გელაშვილი, როგორც მწერალი, პუბლიცისტი, პოეტი და მთარგმნელი, გასული საუკუნის 80-იანი წლებიდან შემოვიდა ქართულ სალიტერატურო სივრცეში; პერიოდულად აქვეყნებდა მოთხრობებს „მნათობში“, „განთიადსა“ და „ცისკარში“. მოგვიანებით ერთმანეთის მიყოლებით გამოქვეყნდა მისი საეტაპო ტექსტები: **„ამბრნი, უმბრნი და არაბნი“ (1982წ.), „დედის ოთახი“ (1987წ.),** „სარკის ნატეხები“ (2006წ.), „ჩვენი გრძელი ამბავი“ (2009წ.), **„პირველი ორი წრე და ყველა სხვა“ (2009წ.), „მე ის ვარ“ (2012წ.), „ჩემი ჩიტი, ჩემი თოკი, ჩემი მდინარე“ (2017წ.);** ასევე, 2006 წელს გამოდის მისი ლექსების კრებული „დრო, პური და ღვინო“. ცხადია, სადისერტაციო ნაშრომის ფორმატისა და თემატიკიდან გამომდინარე, ყველა ტექსტის ანალიზს ვერ მოვახერხებთ, მაგრამ ყურადღებას გავამახვილებთ იმ ნაწარმოებებზე, რომლებშიც მწერალი ქალის შემოქმედების ძირითადი ტენდენციებია ასახული; წარმოჩენილია მისი შინაგანი სამყარო, მიმდინარე საზოგადოებრივი პროცესებისადმი მისი დამოკიდებულება იკითხება. ამავე დროს, უნდა აღვნიშნოთ, რომ ლიტერატურული ტექსტების გარდა, ნაირა გელაშვილი ავტორია ორტომეულისა „ქალი - სახე და პრობლემა“ (2005წ.). პირველ ტომში თავმოყრილია ნაწარმოებები, რომლებშიც რელიეფურად ჩანს ქალის სახე, პრობლემები, ხოლო მეორე ტომში შესულია კრიტიკული წერილები გენდერისა და ფემინიზმის შესახებ.

ნაირა გელაშვილის შემოქმედებაზე მსჯელობას დავიწყებთ გახმაურებული რომანით ***„პირველი ორი წრე და ყველა სხვა“,*** რომელსაც 2010 წელს ლიტერატურული პრემია „საბა“ მიენიჭა ნომინაციაში „წლის საუკეთესო რომანი“. იმთავითვე აღვნიშნავთ, რომ რომანმა რადიკალურად განსხვავებული რეაქცია

გამოიწვია მკითხველ საზოგადოებაში: სრული აღტაცებიდან კატეგორიულ უარყოფამდე. ნაწარმოებში აღწერილი მოვლენები საქართველოს უახლესი ისტორიის ერთ-ერთ ყველაზე ტრაგიკულ პერიოდს - 1990-იან წლებს მიემართება; ავტორი ცდილობს შექმნილი მდგომარეობის გააზრებას, თუ რატომ ვერ გამოდის საქართველო კრიზისული სიტუაციიდან ამდენი ხნის განმავლობაში. როგორც ცნობილია, სინამდვილის მიმართ საზოგადოებისა თუ ცალკეული ინდივიდების მხრიდან რეაქციის არგამოხატვა კატასტროფის ტოლფასია; ამავდროულად, ნებისმიერი მოქალაქის მხრიდან მიმდინარე მოვლენებზე აზრის გამოთქმა (დადებითის ან უარყოფითის) სინამდვილის გააზრების მცდელობაა. ნაირა გელაშვილი რეალობას აღწერს ისე, როგორც ხედავს, როგორც გაისიგრძეგანებს; უამრავი პასაჟი და ავთენტიკური პერსონაჟი იმდროინდელი საქართველოს ცხოვრებიდან არის აღებული; რაც შეეხება არაავთენტიკურ პერსონაჟებს, მათშიც იოლად ამოიცნობა ეროვნულ მოძრაობაში ჩართული თუ მასთან დაპირისპირებული პერსონალიები. გარკვეულწილად, ეს ნონ-ფიქშენის პროზის ნიმუშია, რომელიც მხატვრული პასაჟებით არის დატვირთული.

ნაირა გელაშვილის სტილის გამორჩეულობა ამ რომანში მთელი სისავსით იჩენს თავს; მასში თავმოყრილია არაერთი პოეტური ნიმუში, ლექსი, მინიატურა და, რაც მთავარია, მწერლის მიერ თარგმნილი ტექსტები. რომანში მოქმედება, ძირითადად, მთარგმნელობით კოლეგიაში ვითარდება. ეს გახლდათ რეალურად არსებული დაწესებულება, რომელშიც ბევრი კარგი საქმე გაკეთდა; მისი დახმარებით ახალი მთარგმნელები, ახალი ავტორები გამოჩნდნენ ლიტერატურულ სარბიელზე. ნაწარმოების პერსონაჟები სხვადასხვა ერის ლიტერატურის თარგმანით არიან დაკავებულნი (ამ თვალსაზრისით, ისინი თითქოს ჩაკეტილნი არიან გარკვეულ წრეში); ამავდროულად, ისინი აცნობიერებენ, რომ პოლიტიკურ არენაზე გამოდიან აქამდე უცნობი ლიდერები; რომ მათ თვალწინ ახალი საქართველო იბადება.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, რომანი აერთიანებს არაერთ ლექსსა და პოეტურ პასაჟს, რომელიც მკითხველს აფიქრებინებს, რომ ეს არ არის ტრადიციული რომანი. ნაწარმოების სტრუქტურა განსხვავებულია; მწერალმა შეძლო სათქმელის პოსტმოდერნისტულ საბურველში გახვევა და ეპოქის მაჯისცემის გადმოცემა სხვა რაკურსით. ნაწარმოები 1992-1994 წლებში დაიწერა. იგი ათი კარისაგან შედგება.

აღსანიშნავია, რომ ავტორი იმთავითვე აკეთებს პარაბოლურ მინიშნებებს; მხედველობაში გვაქვს, რომ ნარატივის თანახმად, კოლეგიაში თორმეტი წევრი მუშაობს და მათ სათავეში უდგათ ხელმძღვანელი. ეს მინიშნება რემინისცენციულად გადაგვამისამართებს ქრისტეს თორმეტ მოციქულთან, ვისაც სამყაროს ხსნის მისია დაეკისრა. რომანში სწორედ ამ ხალხის (ანუ, კოლეგიის თანამშრომელთა) დამოკიდებულებას ვეცნობით კრიზისულ სიტუაციაში მყოფ საქართველოში განვითარებულ პოლიტიკურ მოვლენებთან დაკავშირებით.

თავდაპირველად გარეთ მიმდინარე პოლიტიკური აქციები კოლეგიის თანამშრომელთა აღშფოთებას იწვევდა. საინტერესოა ის ფაქტიც, რომ მიტინგს პრინციპულად არ ნიშნავდნენ სამუშაო დღის შემდეგ, რაც ძალზე უარყოფით სიმპტომად აღიქმებოდა [გელაშვილი, 2010:121]. დალი კანაშვილი, გვიდო ბანიანი, დორა იბარური, გუნდა აკაბა, გივი ემრალიძე, ნატალია დეგენი-დუბროვსკაია, მოსე კრიხელი, ელეონორა თავართქილაძე, არიანე გაბესკირია, ემა ვაჩნაძე-ჰასანოვა, ფლორა ბერძენიშვილი-ილიაიდი, როსტევან არაბელი, იგივე მუჰამედ ბაჰარი, ოთარ არონდია - აი, კოლეგიის თანამშრომლები, რომელთა დამოკიდებულება და შეფასებები მიმდინარე პოლიტიკური მოვლენების მიმართ ცალსახად არაერთგვაროვანია.

დალი კანაშვილი გერმანისტია. იგი სტალინის გარდაცვალების დღეს მოევლინა ქვეყანას და ბებიასთან, სოფელ კარალეთში იზრდებოდა. მას მშობლები ავარიით დაეღუპა, რის შემდეგაც თბილისში გააგრძელა ცხოვრება. მამის მხრიდან ბებია-ბაბუაც მათთან ცხოვრობდა და ოჯახში დაიწყო რელიგიური დაპირისპირება, რადგან ბავშვის ბებია დედის მხრიდან - ლუთერანული ეკლესიის მრევლი იყო. ასეთ გარემოში იზრდებოდა დალი კანაშვილი, რომლისთვისაც კამათი და განსჯა ოჯახის მთავარ ატრიბუტად იქცა.

გვიდო ბანიანი იტალიური ენის სპეციალისტია; იგი თავის ყოფილ კოლეგებს წერილებს უგზავნის და მოუთხრობს 1991 წლის ოქტომბერში განვითარებულ მოვლენებზე.

დორა იბარური ესპანელია, ორმოცი წლის, ყოფილი მოცეკვავე. იგი შემთხვევით მიიღებს საქართველოდან წერილს და დაიწყებს ქართულის შესწავლას. მოსკოვში

სწავლის პერიოდში დორა შექმნის ქართულ-ესპანურ ოჯახს და საქართველოში ჩამოსვლის შემდეგ, მთარგმნელობით კოლეგიაში დაიწყებს მუშაობას.

გუნდა აკაბა თორმეტ წლამდე აფხაზეთში იზრდებოდა. ავტორი დაწვრილებით გადმოგვცემს, თუ როგორ ვერ იტანდა გოგონა ქართულ ენას და ზიზღით სწავლობდა. მან მოსკოვში გააგრძელა სწავლა, სადაც გაიცნო ვახტანგ თარხნიშვილი, შეუყვარდა და ცოლადაც გაჰყვა. თბილისის ომის დროს მის მეუღლეს გული გაუსკდა; ეულად დარჩენილი გუნდა აკაბა აფხაზეთში დაბრუნდა.

გივი ემრალიძე რესპრესირებულთა შთამომავალია, რომელიც მშობლების დაღუპვის შემდეგ პოლონელმა ძიძამ გაზარდა. პირად ცხოვრებაში მას არ გაუმართლა: მეუღლე ლაბორატორიაში მომხდარი აფეთქების შედეგად დაბრმავდა და მასზე ზრუნვა მარტოს უხდებოდა, რადგან მათი ფიზიკოსი ვაჟი დუბნაში მოღვაწეობდა. გივის ფილოსოფიური ტექსტების საუკეთესო ინტერპრეტატორად აღიარებენ; იგი თარგმნის ცენტრის რედაქტორია. მას საკმაოდ რთული ხასიათი აქვს, რაც იმაშიც მჟღავნდება, რომ იშვიათად წერს დადებით რეცენზიებს.

ნატალია დეგენი-დუბროვსკაია თბილისში დაბადებული რუსი ეროვნების ქალბატონია, რეპრესირებულთა ოჯახიდან. იგი ორივე ენას - ქართულსაც და რუსულსაც - სრულყოფილად ფლობს და ამიტომაც, შეუცვლელი მთარგმნელია. მას უზომოდ უყვარს საქართველო.

მოსე კრიხელი წარმოშობით ებრაელია, სამეგრელოში დაბადებული და გაზრდილი. მან თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის სპარსული ენის ფაკულტეტი დაამთავრა და საკმაოდ ავტორიტეტულ მეცნიერად ჩამოყალიბდა. იგი გატაცებით წერს წიგნებს საქართველოში მცხოვრები ებრაელების შესახებ და ამ გზით გამოხატავს მადლიერებას ტოლერანტობით გამორჩეული ქართველი ხალხის წინაშე. თბილისში დაწყებული ქაოსისა და არეულობის შემდეგ მოსე ისრაელში ბრუნდება.

ელეონორა თავართქილაძე ქართველ ემიგრანტთა შთამომავალია. მან ბაბუას ვერ აპატია ის, რომ საფრანგეთში არ მოინდომა ცხოვრება. 1990 წლიდან, ცენტრის გაუქმების შემდეგ, ელეონორამ პარიზში გააგრძელა ცხოვრება, რითაც დიდი ხნის ნატვრა აისრულა.

არიანე გაბესკირია გარეგნობით ჩია კაცია; მარტოხელაა. იგი ლოგინად ჩავარდნილ დედასთან ერთად ცხოვრობს დიდ სახლში; ჰყავს ფსიქიური პრობლემების მქონე და-ძმა. არიანემ კარგად იცის ინგლისური, შექსპირის ნაწარმოებებს თარგმნის და ორჯერ მაჩაბლის სახელობის პრემიაც მიიღო. საბოლოოდ, არეულობის მიუხედავად, იგი თბილისში დარჩა.

ემა ვაჩნაძე (ჰასანოვა) მაჰმადიან მესხთა შთამომავალია. მას ყველაზე მეტად ეშინია ეროვნული მოძრაობის აზვირთებისა და შიშის გამო დაიღუპება.

ფლორა ბერძენიშვილ-ილიაიდი, რომანის არაერთი სხვა პერსონაჟის მსგავსად, 1937 წელს რეპრესირებულთა ოჯახის წარმომადგენელია. წალკაში მას ზრდიდა ძიძა, შემდეგ სწავლა საბერძნეთში გააგრძელა. იგი ცოლად გაჰყვა საქართველოში ჩამოსულ ნიკოლა ილიადის და საბოლოოდ, ისინი მშობლიურ საბერძნეთში გადასახლდნენ.

როსტევან არაბელი, იგივე მუჰამედ ბაჰარი, ფერეიდნელი ქართველია, რომლის მშობლები პროამერიკულად განწყობილი შაჰის წინააღმდეგ მიმართული საპროტესტო აქციის მონაწილეთა დარბევის დროს დაიღუპნენ. მუჰამედი სორბონის უნივერსიტეტში დასავლეთ ევროპის ფილოსოფიასა და ლიტერატურას სწავლობდა. იგი დაქორწინდა ქართველ ემიგრანტზე - თინათინ წერეთელზე და საცხოვრებლად საქართველოში ჩამოვიდა. მუჰამედმა მთარგმნელობით კოლეგიაში დაიწყო მუშაობა, სადაც მას იდეალური პირობები შეუქმნეს; ოთახიც კი გამოუყვეს სალოცავად. ცენტრის დარბევის დროს როსტევან არაბელი სასტიკად სცემეს; ჭრილობების მოშუშების შემდეგ იგი თეირანში გადასახლდა.

რაც შეეხება ოთარ არონდიას, იგი ცეკას თანამშრომელი და ცენტრის ორგანიზატორია, რომელიც ყველაფრის სულისჩამდგმელი და თავკაცია.

ქვეყანაში მიმდინარე მოვლენებისადმი დამოკიდებულება სწორედ ზემოთ ჩამოთვლილი პერსონაჟების საშუალებით არის გაცხადებული. ავტორის დამოკიდებულებაც ეროვნული მოძრაობის მიმართ ცალსახაა: ქართველები ცვლილებების მოლოდინში არიან, თუმცა გაუთავებელი გამოსვლები, პროტესტი, აგრესია - მოსაწონი არ არის. ხელისუფლების დამხობა და აჟიტირებული ხალხის

სათავეში მოსვლა ქვეყანას კარგს არაფერს უქადის. რომანში წარმოჩენილია მერაბ მამარდაშვილისა და ზვიად გამსახურდიას კონტრასტული სახეებიც.

საერთო პოლიტიკური კლიმატის წარმოჩენასთან ერთად, ავტორი შეეხო მაჰმადიან მესხთა პრობლემას. რომანის ერთ-ერთი გმირის ოჯახი აწყურის ტერიტორიიდან უზბეკეთში გადაასახლეს. 1980-იან წლებში საქართველოს მოადგა სამი ავტობუსი ლტოლვილებისა, მაგრამ ისინი ქვეყანაში არ შემოუშვეს. ამაში მწერალი ზვიად გამსახურდიას ეროვნულ მოძრაობას სდებს ბრალს. ავტორი აღწერს სოფელ ბრეთსა და იმერეთში თურქ-მესხთა დარბევის ამბავსაც; ისინი შევარდნაძის ხელისუფლებამ და ქართულმა ინტელიგენციამ ჩამოასახლა საქართველოში. მთარგმნელობითი კოლეგიის დარბევას ეწირება ემა ვაჩნაძე-ჰასანოვა; მას გული გაუსკდება. მწერლის აზრს ახმოვანებს საბერძნეთში გადახვეწილი პერსონაჟი ფლორა და ამბობს: *„დარწმუნებული ვარ, ვიდრე არ გამოვისყიდით ამ ორპარკუჭიან კოლექტიურ ცოდვას - 1994 და 1989-1991 წლებს, ანუ სტალბერისა და მეფე საულის ეპოქებს, რომელშიც ზოგი საქმით ვმონაწილეობდით, ზოგი სიტყვითა და ზოგი დუმილით (აღარაფერს ვამბობ 1937 წლის მასიურ დასმენებზე, წამებებზე, დახვრეტებზე), - მანამდე საქართველო ერთ პატარა ჯოჯოხეთად დარჩება“* [გელაშვილი, 2010:665].

რომანში ავტორის პოზიცია გამოკვეთილია; ცხადია, მას პერსონაჟები ახმოვანებენ; მათ (ანუ ავტორსაც) არ მოსწონთ მიტინგები, ნგრევის წყურვილში ჩაძირულა ატმოსფერო, *„სადაც გაივლიან, ყველაფერს ანადგურებენ“, „ხალხს უხარია! გავშვივით ერთობა! ...მასა გავშვია! უზნეო და სასტიკი!“* [გელაშვილი, 2010:212]. ავტორის თანახმად, ეროვნულ აღტკინებას მასების არაერთგვაროვანი რეაქცია მოჰყვა: *„ოთხმოცდაათიან წლებში არსებითად ორი მოსე გამოიკვეთა ქართველი ხალხის ცხოვრებაში: ფილოსოფოსი „ქართველი სოკრატე“ (როგორც მას უწოდეს) და ფილოლოგ-ოკულტისტი მეფე საული“* [გელაშვილი, 2010:622]. მკითხველისთვის ცხადია, რომ ავტორი გულისხმობს და ერთმანეთთან აპირისპირებს მერაბ მამარდაშვილსა და ზვიად გამსახურდია.

რომანის ავტორი არ მალავს თავის ანტიპათიას ზვიად გამსახურდიას მიმართ, რომელსაც სხვადასხვა სახელით მოიხსენიებს: *მეფე საული, ურჩხული, კოლხი ფიურერი*. ამას, რა თქმა უნდა, თავისი ინტერპრეტაცია აქვს; ლიტერატურაში საული,

როგორც ცნობილია, მელანქოლიით შეპყრობილ მშფოთვარე სულთან ასოცირდება. ტექსტში ჩართულ ერთ-ერთ თავში - *„მდინარე და ურჩხული“* - მწერალი ავითარებს მოსაზრებას, რომ ურჩხულის დამმარცხებელი თავად იქცევა ურჩხულად; ანუ, ყველა უკეთურება ერთი ადამიანის სახელს უკავშირდება [გელაშვილი, 2010:652]. ერთმანეთს დაპირისპირებული ქართული საზოგადოება ორ ლოკაციაზეა განთავსებული: ფსიქიატრიულ კლინიკასა და თარგმანის კოლეგიაში. ამ უკანასკნელში შეკრებილია ინტელიგენციის ის ნაწილი, რომელიც უარყოფითად არის განწყობილი ეროვნული მოძრაობის მიმართ (როგორც ზემოთ აღვნიშნე, მათ დაარბევენ). რომანის ფინალში ფსიქიატრიული კლინიკის პაციენტებს გამსახურდიას მხარდამჭერ მიტინგზე ვხედავთ; ამით ყველაფერია ნათქვამი და ცალსახად არის გაცხადებული მწერლის პოზიცია ქვეყანაში მიმდინარე მოვლენების მიმართ.

აღსანიშნავია, რომ ნაირა გელაშვილის რომანმა არაერთგვაროვანი რეაქცია გამოიწვია სალიტერატურო წრეებში. ტექსტთან დაკავშირებით ანა იმნაძე თავის სადოქტორო ნაშრომში აღნიშნავს, რომ ეპოქის დესტრუქციულობამ მწერლობასაც დაატყო თავისი კვალი. ლიტერატურა გარეგნულ ეფექტებზე აგებულ შემოქმედებად იქცა. 90-იანი წლების პროზა იმით გამოირჩევა, რომ მოვლენებისადმი ფარისევლური დამოკიდებულება შესუსტდა და მწერლობა ჩარჩოებისგან გათავისუფლდა [იმნაძე, 2013:8].

ლიტერატურათმცოდნე მალხაზ ხარბედია აღნიშნავს, რომ ტექსტში მრავალი თემა იკვეთება, მათ შორის ერთ-ერთია განათლებასთან, ინტელექტთან მიმართების საკითხი. ჩვენს საზოგადოებაში განსწავლული პიროვნება, ხშირ შემთხვევაში, დაცინვის ობიექტი ხდება; სამყაროს შემეცნების წყურვილი იმდენად დაბალია, რომ პერსპექტივა არ ჩანს. რომანის ჟანრულ მიმართებასთან დაკავშირებით კრიტიკოსმა წამოჭრა საკითხი და შენიშნა, რომ ქართულ სალიტერატურო სინამდვილეში *„...თითქმის არ იწერება დოკუმენტური ჟანრის ნაწარმოებები, იშვიათად ნახავთ პროზაში არეკლილ საქართველოს ბოლოდროინდელ თავგადასავალს, მწვავედ დასმულ კითხვებს“* [ხარბედია, 2022:265]. საბოლოოდ, ავტორი ნაწარმოებს დოკუმენტური პროზის ნიმუშად არ მიიჩნევს და აღნიშნავს: *„რა თქმა უნდა, რომანი „პირველი ორი წრე“ არაა დოკუმენტური, თუმცა ეს ის შემთხვევაა, როდესაც*

*დოკუმენტების, ასევე ავტორისეული ხედვებისა და ტკივილების ერთიანობა ახლიდან განგავაცდევინებს ჩვენი ქვეყნის არეულ თავდაგადასავალს“* [ხარბედია, 2022:269].

მკვლევარი ლელა კოდალაშვილი ტექსტს მხატვრულ-დოკუმენტური რომანის ჟანრს მიაკუთვნებს: *„მე არ ვიცი, თავად ავტორი რა ჟანრს მიაკუთვნებს თავის ტექსტს, მაგრამ „პირველი ორი წრე და ყველა სხვა“ მხატვრულ-დოკუმენტური რომანია, სადაც იგი ყოველგვარი დანდობის, მაამებლობისა და გულისაჩუყების გარეშე აწნავს სილას ქართველ ერს და ამსხვრევს კულტს მისი საუკეთესოობის, გამორჩეულობის შესახებ და ესაა ერის სამართლიანი, ობიექტური ხედვის რაკურსი“* [კოდალაშვილი, Lib.ge, ელრესურსი]. ჩვენ ვიზიარებთ ლელა კოდალაშვილის მოსაზრებას ტექსტის ჟანრულ მიმართებასთან დაკავშირებით; მიგვაჩნია, რომ ტექსტს შეიძლება მხატვრულ-დოკუმენტური რომანი ვუწოდოთ, რადგან იგი ორივე ჟანრისთვის დამახასიათებელ ნიშნებს მოიცავს.

საგანგებოდ შევაჩერებთ ჩვენს ყურადღებას რომანის სათაურზე, რადგან მან აზრთა სხვადასხვაობა გამოიწვია. ზოგადად, ცნობილია, რომ სათაურს ორი ფუნქცია აქვს: ნაწარმოებების ერთმანეთისაგან გამიჯვნა და გასაღების სწორად მორგება მწერლის სამყაროში შესაღწევად. ნაირა გელაშვილის რომანს, ძირითადად, მოიხსენიებენ როგორც „პირველი ორი წრე“; არადა, საგანგებოდ შევნიშნავთ, რომ ავტორი სათაურის შემცირებული ფორმით გამოტანას არ მიესალმება, რადგან სწორედ „ყველა სხვას“ მიანიჭა გადამწყვეტი მნიშვნელობა [ხარბედია, 2013:ელრესურსი]. საყურადღებოა ანა იმნაძის მიერ მის საკვალიფიკაციო ნაშრომში გამოთქმული მოსაზრება; იგი რემინისცენციულად გადაგვამისამართებს რენესანსის ეპოქის გენიალურ ძეგლთან, დანტე ალიგიერის „ღვთაებრივ კომედიასთან“ და პროტაგონისტის მოგზაურობასთან ჯოჯოხეთის სკნელებში. დანტე თავის ეპოპეაში ანტიკური პერიოდის ფილოსოფოსებისათვის ეძებდა ადგილს; ისინიც ხომ, ცოდვილნი იყვნენ, რადგან არ/ვერ იყვნენ ნაზიარები ქრისტეს მოძღვრებას; შესაბამისად, ჯოჯოხეთში იყო მათი ადგილი. თუმცა, სხვა ცოდვილების გვერდით მათი ყოფნა გარკვეულ უხერხულობას იწვევდა დანტეში; ისინი ხომ არ იყვნენ დამნაშავენი, რომ მაცხოვრის მოსვლამდე გაცილებით დიდი ხნით ადრე მოევლინნენ

ქვეყნიერებას. სწორედ დანტეს მიგნებაა ჯოჯოხეთის პირველი წრე ანტიკური პერიოდის მოაზროვნეთა თავშესაფრად.

თავის მხრივ, რუსი დისიდენტისა და ნობელიანტის - ალექსანდრე სოლჟენიცინის რომანში „პირველი წრე“ გადმოცემულია ამბავი, თუ როგორ ცდილობდა საბჭოთა ხელისუფლება ერთ დიდ ბანაკში გაეერთიანებინა სხვადასხვა ბრალდებით დაპატიმრებული ადამიანები, რომლებსაც საიდუმლო მასალებზე უნდა ემუშავათ. ისინი, თითქოს, პრივილეგირებულები იყვნენ, მაგრამ მაინც ჯოჯოხეთში მოღვაწეობენ; ამდენად იქ დაწინაურება ბევრს არაფერს ნიშნავდა. თუ ნაირა გელაშვილის რომანის პერსონაჟებთან გავავლებთ პარალელს, საინტერესო სურათი წარმოჩინდება: ქვეყანაში შექმნილ მდგომარეობასთან დაკავშირებით იკვეთება სასათბურე პირობებში მყოფი საბჭოური დაწესებულების 12 თანამშრომლის (ცენტრის ხელმძღვანელთან ერთად) დამოკიდებულება [იმნაძე, 2013:50]. ჩვენი მხრივ, დავამატებდით, რომ შესაძლოა მწერალი გულისხმობდეს ქართველი ერის ერთსა და იმავე წრეზე ტრიალს, საიდანაც გამოსასვლელს, სამწუხაროდ, ჯერ ვერ პოულობს; დრო გადის, ისტორია მეორდება და ქართველი კაცი წარსულის გაკვეთილებიდან ვერაფერს ითვისებს; იქნებ, ამას გულისხმობს რომანის სათაური.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ქვეყანაში მიმდინარე მოვლენების გააზრება ყოველთვის პოულობდა ასახვას ნაირა გელაშვილის ტექსტებში; კერძოდ, ავტორი ამას ახორციელებდა რომანის კლასიკურ ფორმაში შეტანილი სუბიექტური ნაკადის მეშვეობით. ჩვენ მიერ ზემოთ გაანალიზებული „პირველი ორი წრე და ყველა სხვა“ ამის ნათელი მაგალითია. იგივე პათოსი გამოსჭვივის ნაწარმოებში ***„ჩემი ჩიტი, ჩემი თოკი, ჩემი მდინარე“*** **(2017წ.)*;*** მასში ავტორი საქართველოს ისტორიის ცხრაწლიან მონაკვეთზე მოგვითხრობს, რომელსაც უკვალოდ არ ჩაუვლია. რომანში ასახულია საქართველოში *ნაციონალური მოძრაობის* ხელისუფლებაში ყოფნის დროს მომხდარი რეალური ამბები, 2003-2012 წლების ავტორიტარული მმართველობის სისტემა.

რომანის კითხვისას გიჩნდება განცდა, რომ ცხადად ხედავ ხევის ქუჩას თავისი მობინადრეებით, გვერდჩამოხერხილ მთასაც, მდინარესაც და ჩიტსაც. ნაწარმოებში აშკარად იკვეთება პოსტმოდერნისტული ნაკადი; როგორც კრიტიკოსი მარინა ტურავა შენიშნავს, *წიგნი „ფიქშენსა“ და „ნონფიქშენს“ შორის მოქცეული,*

*პოსტმოდერნის ეპოქის რომანია თავისი ესეისტურ-თეორიული ჩანართებით, უხვი პერსონაჟთა სახეებითა და თავგადასავლებით, რომლებიც დალაგებულია არა ლინეალურად, არამედ ამბის განვითარების მიხედვით. ეპიზოდები სწრაფად მისდევს ერთმანეთს, გვესმის კამათის ხმა; სიჩქარეს რიტმულობა ენაცვლება და ა.შ.* [ტურავა, 2018:181].

ფსევდოდემოკრატია, ანუ *რეპრესიული რეჟიმი დემოკრატიის ნიღბით,* ჩვენი ქვეყნის უახლეს წარსულს წარმოადგენს. ნაწარმოების კონცეფციის თანახმად, უღმერთოდ ცხოვრების მცდელობა ყოველთვის კრახით მთავრდება; თუმცა, ამ თეზასთან ერთად, წამოჭრილია ეკოლოგიისა და პოლიტიკის პრობლემებიც. ზემოაღნიშნული თავს იყრის მთავარი პერსონაჟის - ივლიანე გიგანის მხატვრულ სახეში - სასულიერო პირისა, წარმოშობით სვანეთიდან, რომელიც ავტორიტარიზმის მოწინააღმდეგეა. მის გარშემო მომხდარი ამბების გმირები - რეალური ადამიანები არიან შეცვლილი გვარ-სახელებით: ვინე რაბიშვილი - შინაგან საქმეთა მინისტრია, გ. უგავა - ქალაქის მერი, აგიგ ბოკი - უშიშროების საბჭოს ხელმძღვანელი, ორი ჯალათის მშობელი - ორლანდ ხალაიაა (ზემოაღნიშნულ პერსონაჟთა გვარ-სახელები რემინისცენციულად გადაგვამისამართებენ ანალოგიური თანამდებობების ავთენტიკურ პირებთან: ვანო მერაბიშვილთან, გიგი უგულავასთან, გიგა ბოკერიასთან, როლანდ ახალაიასთან). ასევე, ნაწარმოებში ვხვდებით ავთენტიკურ პერსონებსაც: ირინა ენუქიძეს, სანდრო გირგვლიანს, ბუტა რობაქიძეს, იური ვაზაგაშვილსა და სხვებს.

სამნაწილიანი რომანის ყველაზე მოცულობითი ნაწილი - პირველია (დაახლოებით 500 გვერდზე მეტი), რომელშიც ვეცნობით ხევის ქუჩასა და მის მაცხოვრებლებს. ყველა პერსონაჟი თავად გადმოგვცემს საკუთარ ისტორიას; მათ ერთი სივრცე აერთიანებთ - ყველა მათგანი ხევის ქუჩის მაცხოვრებელია; ეს ქუჩა კი, ვერის ხეობაში მდებარეობს; ამგვარად, ეს უბანი, გარკვეულწილად, ქვეყნის მიკრომოდელს წარმოადგენს, რომელსაც ავტორიტარული რეჟიმი მართავს. მოთხრობილი ამბები ქმნის ერთიან ნარატივს, რომელიც ქვეყნის პოლიტიკურ სისტემას ასახავს. ავტორის თანახმად, რეპრესიული მანქანა ადამიანის ცხოვრებას ანადგურებს; თუმცა, მისი დამხობის იმედი - მაინც არსებობს და ეს გამოჩნდება მაშინ, როდესაც ხევის ქუჩაზე წინააღმდეგობრივი მოძრაობა დაიწყება.

თავდაპირველად პროტესტი სუსტია, მაგრამ რომანის მესამე ნაწილი, რომლის სათაურია *„განთავისუფლება“*, ყველაფერს ნათელს ჰფენს.

საინტერესოა რომანის ფინალი: ერთ დილას ხევის ქუჩის მაცხოვრებლებს ალვის ხის კენწეროზე ვიდეომაგნიტოფონის კასეტის ლენტებში გახვეული უცხო ფრინველის ხმა შემოესმათ. ისინი შეჰყურებენ დატყვევებულ ჩიტს და ვერ ხვდებიან, როგორ შეიძლება მისი გათავისუფლება. სათაურიდან გამომდინარე, შეგვიძლია ავხსნათ, რომ თოკი ტყვეობის სიმბოლოა და გზის მანიშნებელია, ხოლო მდინარე და ჩიტი - დაუმორჩილებლობის სიმბოლოა. საბოლოოდ, გახლართული ჩიტი ახერხებს *ყაყაჩოების მთის წვერისკენ* გაფრენას, რაც მკითხველს ოპტიმისტურად განაწყობს [გელაშვილი, 2016:738].

რომანთან დაკავშირებით არაერთი ღირებული მოსაზრება გამოითქვა; პროფესორი ნანა კუცია რომანის სათაურს შემდეგნაირად გაიაზრებს: *„სადაც ჩიტია, იქ ყოველთვის თოკიცაა, სადაც მდინარეა - ყოველთვის ბეტონიც - ანუ ფატალურ მოცემულობაში - ღვთაებრივი მადლი არჩევნისა - გათოკო ან არ გათოკო ჩიტი, დააბეტონო ან არ დააბეტონო მდინარე... „ჩემი ჩიტი, ჩემი თოკი, ჩემი მდინარე“ სახარების კიდევ ერთი ქართული ტრანსკრიპციაა“* [კუცია, 2022:406]; ლიტერატორის კრიტიკოსმა გიორგი ლობჟანიძემ ნაწარმოები შეაფასა, როგორც *„...რომანი-რეკვიემი: საქართველოსა და თბილისის, ბუნებისა და პოეზიის ერთგვარი დატირება, ერთი დიდი ფსალმუნი, სადაც გაისმის ბუნების პირველად საგანთა ხმებიც: მდინარის, მთის, ხის სიმღერების სახით ...რომანი მართლაც მუსიკალური ნაწარმოების შთაბეჭდილებას იწვევს“* [ლობჟანიძე, 2022:380]; პროფესორი მარინე ტურავა მწერლისა და ნაწარმოების შეფასებისას აღნიშნავს: *„ნაირა გელაშვილი წერს ისე, როგორც ლაპარაკობს, მედიალური ენით. ლიტერატურული ენა, აკადემიური წიაღსვლებით, ამ ტექსტს ნაკლებად მოუხდებოდა. რომანში ბლომად არის სლენგი, სოციოლექტები, ნეოლოგიზმები...“* [ტურავა, 2022:396]; პროფესორ ნინო ვახანიას თანახმად, რომანი, გარკვეული თვალსაზრისით, წინასწარმეტყველურია [ვახანია, 2022:407]. მართლაც, მწერალმა თითქოს წინასწარ იგრძნო ის, რაც წლების შემდეგ დაატყდა თავს ვერეს ხეობას.

ნებისმიერი ხელოვანის შემოქმედებას სუბიექტურობა თან სდევს; ეს ხდება მაშინაც, როდესაც გარკვეული მოვლენების გარდასახვა ხდება, ანუ რეალობა

მეტაფორულად გადაიაზრება. ავტორს სრული უფლება აქვს ფაქტები, მოვლენები საკუთარი თვალთახედვის რაკურსიდან დაინახოს და დაგვანახოს; ბუნებრივია, ეს ხედვა განსხვავებული იქნება, რადგან მას საწინააღმდეგო პოლიტიკური ხედვის მქონე სუბიექტის პოზიციიდან ვეცნობით [ნემსაძე, 2020:142]. დაბოლოს, კრიტიკოსი ლევან ბრეგაძე ნაირა გელაშვილის ზემოთ გაანალიზებული ტექსტის შესახებ აღნიშნავს, რომ უღმერთოდ ცხოვრების მცდელობა კრახით სრულდება და სწორედ ამას მიიჩნევს რომანის მთავარ თემად [ბრეგაძე, 2022:428]. მხილებას სინათლე შემოაქვს საზოგადოებრივ აზროვნებაში; ნაირა გელაშვილმა ქვეყნის წახდომის მიზეზები სააშკარაოზე გამოიტანა და ყოველგვარი შეფარვის გარეშე გამოხატა საკუთარი პოზიცია. სამყაროს საოცრება კიდევ ერთხელ დავინახეთ: ქვეყანაში არსებული ავტოკრატული რეჟიმის გავლენა, ადამიანებთან ერთად, სულიერ კულტურასა და ცოცხალ ბუნებაზეც ვრცელდება; თუმცა, აქვე შევნიშნავთ, რომ საბოლოო ჯამში, ავტორს ოპტიმისტური ხედვა აქვს; იმედი ასულდგმურებს სამყაროს.

ძნელია, არ დაეთანხმო ლიტერატურათმცოდნეების მოსაზრებებს, რომლებიც აღნიშნავენ, რომ ნაირა გელაშვილი, როგორც მწერალი, ქართულ ლიტერატურაში ცალსახად განსხვავებული და გამორჩეული ფიგურაა. პოლიტოლოგი ლევან ლორთქიფანიძე მის ტექსტებს დოკუმენტურ-პუბლიცისტური პროზის ნიმუშადაც კი, მიიჩნევს, რადგან ამ ჟანრული სახესხვაობის ნიშანდობლივი მახასიათებლები მის ნაწარმოებს აშკარად გასდევს. დაბოლოს, *„ჩემი ჩიტი, ჩემი თოკი, ჩემი მდინარე“ უამრავი მოქმედი პირითა და ლაიტმოტივით დახუნძლული ნაწარმოებია; მასში წარმოჩენილია თანაბარი მნიშვნელობისა და გავლენის მქონე ათობით პერსონაჟი; წიგნის ფურცლებზე გადააწყდებით სიღრმისეულად განხილულ არაერთ საკითხს – ნიკოლა ტესლას სამეცნიერო მიღწევებიდან დაწყებული, სვანეთის მითოსით დასრულებული* [ლორთქიფანიძე, 2017:13]..

ზემოაღნიშნულის გათვალისწინებით, შეგვიძლია ქართულ სალიტერატურო კრიტიკაში არსებული აზრის შეჯერება, რომ ნაირა გელაშვილი მართლაც, გამორჩეული მწერალია, რომლის შემოქმედება ლიტერატურულ-ისტორიული პლასტების ნაერთს წარმოადგენს. სამწუხაროდ, ავტორიტარული პოლიტიკური რეჟიმის დროს მოქალაქეები მხოლოდ დემოკრატიულად მოაზროვნე ხელოვანების

(მათ შორის, მწერლების) იმედად რჩებიან (ეს არაერთხელ დადასტურებულა ჩვენს უახლოეს წარსულში). სწორედ ამ კატეგორიის მწერლებს, რომელთაც ნაირა გელაშვილიც განეკუთვნება, შეუძლიათ საზოგადოების მიერ განვლილი გზის მართებულად შეფასება და სამომავლო, პროგრესზე ორიენტირებული გზების მონიშვნა. ნაირა გელაშვილი საშუალებას აძლევს პოლიტიკური რეჟიმის ათასობით მსხვერპლს, რომანის ფურცლებზე მაინც, ამხილოს სისასტიკე, აღადგინოს ღირსება და დაამკვიდროს სამართლიანობის განცდა. მწერალი ქალი თავის ნაწარმოებებში მაქსიმალური სიზუსტით ახდენს ფაქტების რეკონსტრუქციას და მკითხველს სიღრმისეული განსჯისა და პრობლემების განზოგადებისკენ მოუწოდებს.

### III.4. ქალისა და პატრიარქალური საზოგადოების ურთიერმიმართების პრობლემა (ნაირა გელაშვილის *„ამბრნი, უმბრნი და არაბნი“*, *„დედის ოთახი“*, *„მე ის ვარ“*; ქეთი ნიჟარაძის *„ავტოპორტრეტი“*, *„მზიანი ღამე“*; ნესტან-ნენე კვინიკაძის *„ისპაჰანის ბულბულები“*; თამთა მელაშვილის *„შაშვი, შაშვი, მაყვალი“*; ანა კორძაია-სამადაშვილის *„გიმნაზისტკა“*, თამარ გეგეშიძის *„საშლელები“*)

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, სალიტერატურო კრიტიკაში დღესაც მიმდინარეობს აქტიური მსჯელობა, თუ რა არეალს მოიცავს ფემინისტური ლიტერატურა, რომელი ნაწარმოებები შეიძლება ჩაითვალოს ფემინისტურ ტექსტებად და სხვა. აღნიშნულ საკითხთან მიმართებით ხშირად ფიქსირდება მოსაზრება, რომ ფემინისტურ ნაწარმოებად მოიაზრება ნებისმიერი არამხატვრული თუ მხატვრული ტექსტი, რომელიც ქალს სუბიექტად წარმოაჩენს; რომ ფემინისტური ლიტერატურა არ არის სტერეოტიპული რეპრეზენტაციის ჩარჩოებში მოქცეული. ზემოთ აღვნიშნეთ, რომ ფემინისტური ლიტერატურა, უპირველეს ყოვლისა, იკვლევს ქალს, როგორც ავტორს. მიმდინარე სალიტერატურო პროცესებში ქალი-ავტორების რაოდენობამ საგრძნობლად იმატა და სალიტერატურო კრიტიკის თანახმად, მათ შემოიტანეს ახალი თემები, სამყაროს განსხვავებული ხედვა. ამის თვალხილულ დადასტურებას წინამდებარე ქვეთავში განხილული ავტორების შემოქმედება წარმოადგენს.

ზემოთ აღვნიშნეთ, რომ ნაირა გელაშვილის შემოქმედება იმთავითვე მოექცა მკითხველი საზოგადოების ხედვის არეალში და დიდი პოპულარობა მოიპოვა. მისი ***„ამბრნი, უმბრნი და არაბნი“*** **(1982წ.)** მეტად საინტერესო ფსიქოლოგიური ტექსტია; იგი თანამედროვე, რომანტიზმისგან დაცლილი დროის ერთ-ერთ ძირითად პრობლემას - გაუცხოებას მიემართება. სიუჟეტი აგებულია ორმოცდაორი წლის მამაკაცის ცხოვრებაზე, რომელიც ავტორმა უსახელოდ დატოვა (ვფიქრობ, ეს ერთგვარი მინიშნებაა, რომ ამგვარი, არაფრით გამორჩეული, ჩვეულებრივი მამაკაცები ბევრნი არიან ჩვენ გარშემო). მამაკაცი გაუცხოებულია საკუთარ თავთან, ოჯახთან და საზოგადოებასთანაც. ერთ დღესაც იგი, თანამშრომლებთან ერთად, ხატობაზე წასვლას გადაწყვეტს. მამაკაცი ავტობუსში თანამშრომელთან - მეგისთან გააბამს მსუბუქ ფლირტს, თუმცა მალევე მის ყურადღებას მერცია მიიქცევს. ხევსურეთში ყოფნისას ქალი და მამაკაცი ერთმანეთს დაუახლოვდებიან და თავდავიწყებით მიეცემიან გრძნობებს, მაგრამ თბილისში დაბრუნების შემდეგ მათი ურთიერთობა აღარ გაგრძელდება. მოგვიანებით, ისინი სრულიად შემთხვევით შეხვდებიან ერთმანეთს ქალაქში, მაგრამ მათ შორის აღარაფერია დარჩენილი იმ დიდი გატაცებიდან, რასაც ხევსურეთში ჰქონდა ადგილი. გარკვეული დროის შემდეგ კაცი გაიგებს, რომ მერცია ლეიკემიით დაიღუპა. უზომო სევდით შეპყრობილი, მხოლოდ მაშინ გააცნობიერებს იგი, რომ არ გამოიყენა ცხოვრების მიერ შეთავაზებული შანსი; რომ სინამდვილეში მას *დიდი სიყვარული* ეწვია, მაგრამ მზად არ აღმოჩნდა, რომ იგი შეენარჩუნებინა. მცირე მოცულობის რომანი კომპოზიციური სიზუსტითაა აგებული; სათაური მიგვანიშნებს, რომ ცხოვრებისაგან დაღლილი კაცი ხედავს საკუთარ თავსაც, სიყვარულსაც და დიდ საფრთხესაც: ეშმაკეულთა უზარმაზარი არმია *ამბრნის, უმბრნისა და არაბნის* სახით კი, ამასობაში სიყვარულის წინააღმდეგ იბრძვის. ეს ძალები ნაწარმოებში უხილავნი არიან, მაგრამ ავტორის ჩანაფიქრით (რაც სათაურითაც დასტურდება), ისინი ბოროტების სიმბოლურ სახედ გვევლინებიან [კოტრიკაძე, 2005:146].

ავტორის თხრობა პირველ პირშია წარმართული; მთხრობელი ჰომოდიეგეტურია. ნარატორად მამაკაცი არის წარმოდგენილი, მაგრამ ტექსტში ქალური წერის ნიშნები აშკარად იკვეთება. ვგულისხმობთ, რომ კაცი-ნარატორის გამოყენებით ქალის ცხოვრებისეული გამოცდილება ქალური წერის ნიშნებით არის

გადმოცემული; მაგ., იმ ეპიზოდებში, როდესაც ბუნების სილამაზე და ქალის სხეულის ფორმები ერთმანეთთან არის შედარებული. მამაკაცთან, რომელიც მთლიანად ჩაძირულა უსურვილო, ცინიკურ, რუტინულ ყოფაში, მოდის ნამდვილი სიყვარული - მოდის როგორც გამოწვევა, როგორც გამოცდა. ეს არ მომხდარა და ვერც მოხდებოდა ჩვეულებრივ, ყოველდღიურ ყოფაში. შატილში, ათეგენობაზე ასულ თბილისელ ჰიდროლოგთა ჯგუფი იმთავითვე სხვა რეალობაში, სხვა სამყაროში შეაბიჯებს [კოტრიკაძე, 2005:140]. შესაძლოა, ქალი და კაცი ქალაქშიც შეხვედროდნენ ერთმანეთს, მაგრამ ყოველდღიურიდან მარადისობაში გადასასვლელად მამაკაცს „კოშკების სიმაღლეზე“ ასვლა ესაჭიროებოდა. სწორედ აქ წარმოჩინდება მითოსური სივრცე, რომელიც საკუთარ თავში ლოკალურსა და უნივერსალურს აერთიანებს.

ტექსტის ანალიზისას კრიტიკოსი თამარ კოტრიკაძე ყურადღებას მითოსურ დეტალებზე ამახვილებს; მაგ., საინტერესოდ არის გააზრებული ხევსურეთი, როგორც მითოსური ადგილი, წარმართობის კერა. აქ საერთოდ, დრო არ არსებობს, მის ნაცვლად მითოსი ბატონობს. პროტაგონისტი ახალგაზრდობაში ჩანაწერებს აკეთებდა. მან ასე აღწერა ათენგენობის დღესასწაული: *„უამრავი წმინდა გივარგი - წითელჯვრიანი, კვირია და ლომისა, თმაგაშლილი ღვთისმშობელი და თეთრკაბიანი წმინდა ნინო, თმაში ყვავილებჩაწნული, მძლეთამძლე პირიმზე, საცრისხელთვალა კოპალა და ელვარე იახსარი...შემოსხდომიან შატილს, ვარსკვლავების ჩირაღდნები უპყრიათ ხელთ და გადმოსცქერიან სანთლებანთებულ ხატიონს...მთვარით შეღებილ და მოძახილებით გაფანტულ ღამეში საფლავებიც გაისხნებოდა, მკვდრებიც სიმღერით ამოვიდოდნენ და ყვითელი ხმებითა და ყვითელი სიცილით შეუერთდებოდნენ ფერხულს“* [გელაშვილი, 2023:34]. ამ შემთხვევაში შატილი მარმარილოს ქანდაკებას დამსგავსებია, რომელიც ქალაქური ცხოვრებისგან განსხვავებით, გაქვავებულა და მხოლოდ მაშინ ცოცხლდება, როდესაც დღესასწაულია. ბუნებრივია, სიკვდილი - მითოსის შემადგენელი ნაწილია და ასე იქცა მთა, კერძოდ, ხევსურეთი მითოსურ სივრცედ.

შეიძლება ითქვას, რომ იქ, სადაც ერთი შეხედვით, ყოფითი ბანალურობა ჩანს, სინამდვილეში სიმბოლური შტრიხებია მონიშნული. ნამდვილი, წრფელი სიყვარული ვერ ეთვისება სამყაროს ყოველდღიურობას; იგი სიმაღლეს, სიდიადეს ესწრაფვის და ამიტომაც, მწერალმა სათქმელი ამ ფორმით მოიტანა ჩვენამდე.

პატრიარქალურ სამყაროში ყველა ქალი, თითქოს, ერთმანეთს ჰგავს; ისინი ზედმეტად დინჯები, გაწონასწორებულები, თავშეკავებულები არიან. მერცია, თავისი ბავშვური მიამიტობით, უშუალობით, სიფიცხითა თუ სითამამით, გარშემომყოფი ქალებისგან განსხვავდება; იგი, თითქოს რაღაც სხვა, იდუმალი ენერგეტიკის მატარებელია და, სავსებით შესაძლებელია, რომ მოახლოებული სიკვდილიც „ასხვაფერებდეს“ მას.

რაც შეეხება მამაკაცს, იგი ჩვეულებრივი, არაფრით გამორჩეული, დაკომპლექსებული ტიპია, რომელსაც იმის სითამამეც არ ყოფნის (შეიძლება სურვილიც), რომ ქალს, რომელიც აშკარად ესიმპათიურება, მისამართი გამოართვას. მამაკაცმა ჯერ კიდევ შატილში ყოფნისას უღალატა მერციას. ქალაქში შეხვედრისას კაცი ხედავს, რომ ქალს სურს მასთან ურთიერთობის გაგრძელება, მაგრამ სიყვარულის დაუნახაობა, გაუცხოება იმდენად ღრმად არის გამჯდარი პროტაგონისტის არსებაში, რომ იგი ამაზეც უარს ამბობს. საინტერესოა ისიც, რომ ნაწარმოების კითხვისას მკითხველი თავს მამაკაცის ადგილას წარმოიდგენს; კაცის, ტრადიციებზე მიჯაჭვული არსების თვალთახედვით არის ამბავი გადმოცემული. მამაკაცს, გარკვეულწილად, აღიზიანებს მერცია, რომლისთვისაც ოჯახური ადიულტერი დანაშაულად არ ითვლება. იგი სხვაგვარად მიიჩნევს: ის, რაც დასაშვებია მამაკაცისთვის, ქალისთვის დაუშვებელია. სავსებით გავიზიარებდით ლევან ბერძენიშვილის თვალსაზრისს, რომ სწორედ შატილში, *მთაში, რომელიც ყველაზე ნამდვილი პერსონაჟია რომანში,* ცხოვრებისეული ყოველდღიურობისგან გადაღლილი კაცი ხედავს თავის თავსაც, თავის სიყვარულსაც და საფრთხესაც *ამბრნი, უმბრნი და არაბნის* სახით, რომელიც სიყვარულის დიად გრძნობას ეწინააღმდეგება [ბერძენიშვილი, 2017: ელრესურსი].

ამგვარად, ნაირა გელაშვილს გაუცხოების თემიდან მივყავართ თანამედროვე ყოფაში სიყვარულის დაუნახაობის, გრძნობათა გაცვეთის პრობლემამდე. ნაწარმოების უსახელო პროტაგონისტი არ აღმოჩნდა მზად სიყვარულის გასაზიარებლად, რომელსაც ასე უშურველად გასცემს მერცია. შესაძლოა, ავტორისეული კონცეფციაც იმაში მდგომარეობს, რომ სიყვარულის ფაქიზ გრძნობას ყველა ადამიანი არ იმსახურებს; თუნდაც, უსახელო პროტაგონისტი, რომლის მსგავსნი ბევრნი არიან ჩვენ გარშემო. ვფიქრობთ, ის რომ მწერალი მამაკაცისთვის

სახელს ვერ იმეტებს, იმაზე მიანიშნებს, რომ ტექსტი ქალზეა, რომელიც ასე მოულოდნელად შეიჭრა მის ცხოვრებაში და რაღაცაზე დააფიქრა; ანუ, ნაწარმოები ფემინისტურ თარგზეა გამოჭრილი. მკითხველს მამაკაცი უფრო ეცოდება, ვიდრე მერცია; ესეც ერთგვარი ხერხია, რომ პერსონაჟის აღსარებამ თანაგრძნობა გამოიწვიოს მკითხველში. ამგვარად, ჰომოდიეგეტური მთხრობელი წარმოადგენს ქალის პერსპექტივიდან დანახულ მამაკაცს, რომელიც ქალური წერის ნიშნებით გადმოგვცემს ამბავს. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, სიქსუს მიხედვით, ამაღლებული, პოეტური წერის მანერა კავშირშია ქალურ გამოცდილებასთან, რაც ფემინისტურ ნიშანდობლივ თვისებას წარმოადგენს.

***„დედის ოთახი“*** ნაირა გელაშვილის შემოქმედებაში საეტაპო რომანად მიიჩნევა. სიუჟეტის თანახმად, მათე წარმატებული ბიოქიმიკოსია, რომელიც კიბოს ადრეული სტადიის აღმომჩენ ნივთიერებაზე მუშაობს. იგი დედასთან და და-ძმასთან ერთად ცხოვრობს. დედამისი, ელენე, ქმარს გაშორებულია. აღსანიშნავია, რომ ელენეს და ალექსის დიდი სიყვარულით არ შეუქმნიათ ოჯახი; ელენე მამინაცვლისა და მამიდის ნებას დაყვა და გათხოვდა ახალგაზრდა სტუდენტზე, ალექსიზე. თუმცა, ოჯახური იდილია დიდხანს არ გაგრძელებულა; ალექსიმ საყვარელი გაიჩინა და ელენე მიატოვა. ერთ დღეს ალექსი ატირებული მივიდა ელენესთან და უთხრა, რომ მისი საყვარელი მშობიარობას გადაყვა, ხოლო შვილი - ცოცხალი დარჩა. ელენემ ბავშვი შვილად აიყვანა და გიორგი დაარქვა. ელენემ და ალექსიმ თანაცხოვრება გააგრძელეს და მალევე ტყუპი გოგონები შეეძინათ, რომელთაგან ერთ-ერთი დაიღუპა. ალექსი კვლავ წავიდა სახლიდან. ქალმა ყოფილ ქმართან ურთიერთობა საბოლოოდ გაწყვიტა, ყველანაირ დახმარებაზე უარი განაცხადა და სამ შვილს დამოუკიდებლად ზრდიდა.

მათეს მუდმივად აწუხებდა ეჭვი, რომ აყვანილი იყო; თუმცა, ამას უფრო სერიოზული საფიქრალი დაემატა - დედას კიბო აღმოაჩნდა, რაც საავადმყოფოში დადასტურდა. ელენეს ოპერაციამდე მათე სახლში მარტო იყო და მაშინ გადაწყვიტა, დედის ოთახში შესულიყო და გაერკვია, იყო თუ არა ელენე მისი ბიოლოგიური დედა და როგორ ახერხებდა იგი წლების განმავლობაში ოჯახის მატერიალურ უზრუნველყოფას. სამი შვილის სამყაროსგან დედის ოთახს მისივე ხელით ნაქსოვი ფარდა მიჯნავდა (სწორედ ქსოვით/ქარგვით არჩენდა იგი წლების განმავლობაში

ოჯახს); თუმცა, მათემ ელენეს ჩანაწერების წაკითხვა მაინც მოახერხა. ფსიქოლოგიური შოკი იმდენად ძლიერი აღმოჩნდა, რომ აღელვებული ბაზალეთის ტბაზე გაეშურა; ელენემ საავადმყოფოში გიორგი დაიბარა (რომელიც მანამდე გაუგებრობის გამო ციხეშიც მოხვდა) და სთხოვა, ძმა გადაერჩინა. რომანს ღია ფინალი აქვს; მკითხველმა თავად უნდა განსაჯოს: შეძლებს თუ არა გიორგი ძმის გადარჩენას ან იქნებ, ორივენი დაიღუპებიან ტბაში.

ნაწარმოებში თხრობა არალინეარულია; თავდაპირველად ოჯახის წევრები, ელენე და ალექსი, ნანის, ტყუპისცალი გოგონას, საფლავზე გასვლას იხსენებენ; შემდეგ ის ამბებია გადმოცემული, რომლებშიც ბავშვი ჯერ კიდევ ცოცხალი ჩანს. შევნიშნავთ, რომ ამბების მსგავსი დალაგება ქალური წერის ერთ-ერთ მახასიათებელს შეადგენს. სიუჟეტის თანახმად, ელენემ ფარდა მოქსოვა და ამით გამიჯნა სივრცე, რომელშიც იგი, როგორც ქალი, ცხოვრების გაგრძელებას შეძლებდა; ფარდა მას გარე სამყაროსაგან იცავს. თუმცა, მათესა და დედის ურთიერთობაში ფარდა ბარიერი არ არის; აქ მნიშვნელოვან როლს თამაშობს დისტანცირება. ელენე თავის საიდუმლოებებს ოთახში ინახავს; ვერავინ ბედავს მისთვის ზედმეტი შეკითხვის დასმას. მათესთვის მშობლების დაშორება უსაშველოდ მტკივნეულია; მას სულიერი სიმშვიდე დაკარგული აქვს და ხანდახან ხმამაღლა გამოხატავს თავის ემოციებს: *„ჯობია, ძნელად იყვნენ მშობლები ერთმანეთთან, მაგრამ ერთმანეთთან დარჩნენ, ვიდრე ბავშვები გაამწარონ! ... მე ვიცი, რომ მშვიდად ვიქნებოდი, მამაჩემი რომ ჩვენთან ყოფილიყო, გაიგე? მშვიდად“* [გელაშვილი, 2010:59]. ბიჭი მშობლების დაშორებაში დედას ადანაშაულებს; მან შვილების გამო მსხვერპლი არ გაიღო; ვერ შეძლო, ეცხოვრა მამაკაცთან, რომელიც მას ღალატობდა. მათესთან დაკავშირებით მნიშვნელოვანია ის დეტალიც, რომ მის შეყვარებულს, მაიკოს, ძალიან მოსწონს ელენე და სწორედ ეს ხდება მიზეზი, რომ ბიჭი გოგონას ჩამოიშორებს.

ელენე დამოუკიდებელი ქალია; მან სამი შვილი ისე გაზარდა, ფინანსურად ზურგს არავინ უმაგრებდა. მისი მატერიალური დამოუკიდებლობა საფუძველია შინაგანი თავისუფლებისა. ძალაუნებურად, ვირჯინია ვულფის გამონათქვამი გვახსენდება: ქალს უნდა ჰქონდეს ფული, საკუთარი ოთახი, რომ იგი გაჰყვეს ფიქრის ნაკადს [ვულფი, 2007:124]. ჩვენ ვხედავთ რომ ელენე, რომელიც შვილს ასაფლავებს, მეუღლეს ეუბნება, რომ სახლში აღარ დაბრუნდეს. ამით ის პატრიარქალურ წყობას

უპირისპირდება, არღვევს ოჯახის ერთ-ერთ ფუნდამენტურ შეხედულებას. რომანის დაქსაქსული ქრონოლოგია, არასწორხაზოვნება/არალინეარულობა, ფრაგმენტული თხრობა - აშკარად გამოკვეთილი ქალური წერის ნიშნებია. დედის დღიურებიდან ჩანს დედისა და ქალის საწყისების შერწყმა; ეს ყველაფერი კი, ქალურ ნარატივზე მიგვანიშნებს.

ნაწარმოების კითხვისას გიჩნდება განცდა, რომ ნარატივი თან ნაცნობია, თან უცნობიც; ერთდროულად რამდენიმე თემა მკვეთრდება: ეს არის ახალგაზრდებთან ურთიერთობის საკითხი, დამოკიდებულება მშობლების გაყრისადმი/ოჯახის დანგრევისადმი, ქალის პირადი ცხოვრებისადმი, ადამიანის ეგზისტენციალური დანიშნულებისადმი და სხვა. ზემოაღნიშნული პრობლემები, ერთ სიუჟეტად შეკრული და კინოკადრებად აკინძული - ასე გამოიყურება ვიზუალურად ნაირა გელაშვილის ტექსტი.

ადამიანი სამყაროს დიდი საიდუმლოა; ყველაზე მეტად ეს დედის არსებაშია განივთებული. ავტორი, ელენეს მსგავსად, ამბებს ქარგავს. ნარატოლოგიურ ჭრილში ტექსტის განხილვისას ვასკვნით, რომ მთხრობელი ჰომოდიეგეტურია. დასაწყისში ტექსტი გარე ფოკალიზაციით იწყება, ხოლო შემდეგ შიგა ფოკალიზაციაში გადადის. შესავალ ნაწილში მკითხველი ხედავს მათეს სულიერ მდგომარეობას, რაც გარე ფოკალიზაციაზე მეტყველებს, შემდეგ კი, პერსპექტივა ყმაწვილი კაცის თვალთახედვიდან იკითხება და ეს უკვე შიგა ფოკალიზაციაა. მსგავსი მონაცვლება ნაწარმოებში რამდენჯერმე ხდება.

ავტორის მიზანი - ადამიანის სულიერების ჩვენებაა; ნაირა გელაშვილს ნამდვილად ძალუძს, პროტაგონისტის კათარზისი მკითხველისთვის საცნაური გახადოს (აქვე შევნიშნავთ, რომ ავტორში თავისუფლების ხარისხი იმდენად მაღალია, რომ ამას ზოგჯერ გულგრილობაში უთვლიან). მწერლის გმირის სრულყოფილება, იდეალურობა სასჯელით გვირგვინდება. სამყაროს ქაოსში ძნელად წარმოსადგენია ისეთი ქალი, რომელსაც რთულმა ცხოვრებამ ვერაფერი ავნო; არადა, ელენე ხომ სიკეთის განსახიერებასთან ერთად, უდიდესი ხელოვანია. იგი ისეთ შედევრებს ქმნის თავისი ხელებით, რომლებიც ესთეტიკური ტკბობის ფუნქციას იძენენ და, ამავდროულად, ქარგვის გასაოცარი ნიჭის წყალობით, ელენე მატერიალურადაც უზრუნველყოფს ოჯახის არსებობას.

საქართველოში დედის კულტი ოდითგანვე ეროვნული  იდენტობის ნაწილი იყო. „დედის ოთახის“ მთავარმა გმირმა  სამი შვილი გაზარდა და მოახერხა, საკუთარი ოთახი და ფული ჰქონოდა. ამ კონტექსტში პროტაგონისტი ვირჯინია ვულფის შემოქმედების მთავარი თეზის განმახორციელებლად გვევლინება, რომელსაც, მართალია, სიტყვიერებასთან შეხება არა აქვს, მაგრამ  ქარგვა და ქსოვაც ხელოვნების ისეთივე დარგია, როგორც ლიტერატურა.

ფრიდრიხ ნიცშე  თავის წიგნში „სიკეთისა და ბოროტების მიღმა“ წერს: *„დავუშვათ, რომ ჭეშმარიტება ქალია - რა? განა საფუძვლიანი არ არის ეჭვი, რომ ყველა ფილოსოფოსს, რამდენადაც ისინი დოგმატიკოსები იყვნენ, ცუდად ესმოდათ ქალების? რომ შემაძრწუნებელი სერიოზულობა და მოუხერხებელი აბეზარობა, რომლითაც ისინი ჭეშმარიტებას უახლოვდებოდნენ, უადგილო და უკადრისი საშუალება იყო სწორედაც რომ დედაკაცის მოსახიბლად? დანამდვილებით შეიძლება ითქვას, რომ ეს უკანასკნელი ცდუნებას არც კი დანებებია... ქალის ბუნება სიყვარულია, თუმცა ეს ისეთი სიყვარულია, რომელიც ღიაა მიღებისთვის და მაშინ, როდესაც იღებს, მთელი არსებით გასცემს საკუთარ თავს“* [ნიცშე, 2020:33-34]. ვფიქრობ, ელენე სიკეთის გამოხატულებაზე უფრო მაღლა დგას; მისი ბუნება სიყვარულით არის გასხივოსნებული. ამის მაჩვენებელია ის, რომ ქალი მეუღლეს ღალატს აპატიებს და სახლში ქმრის საყვარლის შვილს მოიყვანს და გაზრდის. დიდსულოვნება ქალს ყოველ ჯერზე ადამიანურ სისუსტეებზე ამარჯვებინეს; სწორედ ამ ჭრილში იკითხება გმირის სიდიადე და ამაღლებულობა.

ელენეს სახით, რომანში ჩართულ ნარატივში, ქალის ხმა ისმის; ეს ხმა ნამდვილად ლინეარულია. ისევე როგორც ზემოთ განხილულ ტექსტში, ნებისმიერი სქესის პერსპექტივიდან დანახულ ამბავს ქალური წერის ნიშნები დაჰყვება, რაც უშუალოდ  ფემინისტურ წერაზე მიანიშნებს.  ტექსტში გამოკვეთილია ნარატორის რამდენიმე ტიპი; მსგავსი მრავალფეროვნება რომანს განსხვავებულსა და საინტერესოს ხდის. ცალკე დისკურსის თემაა ელენეს ჩანაწერები, დღიურები, რაც უშუალოდ ფემინისტურ ხასიათს ატარებს. ამგვარად, ნაწარმოებში ქალის პიროვნული თავისუფლება, სივრცის გამიჯვნა პატრიარქალური სამყაროსგან, რაც უკვე დაუმორჩილებლობას ნიშნავს, ტრამვული მეხსიერება (რაც შვილის, გოგონას

დაკარგვით  არის გამოწვეული...) ქალური წერის დამახასიათებელ ნიშნებად წარმოჩინდება.

გაანალიზებულ ნაწარმოებშიც პოსტმოდერნიზმის მახასიათებლები იკვეთება; ფრაგმენტულობა ტექსტის მთავარი ხაზია; დანაწევრებულობა თითქოს ნაწარმოების მთლიანობას გამორიცხავს, მაგრამ კოლაჟურობა მკითხველს ხელს არ უშლის ამბავი ერთიანობაში აღიქვას. ჟაკ დერიდას მიხედვით,  დეკონსტრუქცია  გულისხმობს იმას, რომ *„ფიქრს საუბრისა და წერის ახალი გზები სჭირდება“,* რაც ბუნებრივად მოიაზრებს  ტექსტის ახლებურად წაკითხვას [დერიდა, 2010:120]. ნაწარმოებში წარმოჩენილი სამყარო თითქოს, საერთოდ არ დგას რეალობასთან ახლოს. ადამიანი, ამ შემთხვევაში ქალი, სამყაროს ცენტრშია მოქცეული და ყველა მკითხველს სხვადასხვაგვარად ესმის მწერლის სათქმელი. ერთი რამ ცხადია, ნაირა გელაშვილთან *„ქვეტექსტები არ იკითხება, აქ ყველაფერი ნათელი და ღიაა“*[მნელაძე, 2014:41].

მწერლის შემდეგი განსახილველი ნაწარმოების - ***„მე ის ვარ“ (2012 წ.)*** სიუჟეტი მავანს შესაძლებელია, მარტივად მოეჩვენოს; თუმცა, ავტორი ადამიანის ფსიქოლოგიური მდგომარეობისა და გარე სინამდვილის ურთიერთშეხების ისეთ ფენებს მიემართება, რომ ნებისმიერი ასაკის მკითხველს გულგრილს არ დატოვებს. თითქოს, ყველაფერი ბანალურია, მაგრამ სწორედ ამაშია ტექსტის ხიბლი: პიროვნება გზაჯვარედინზე  დგას და საკუთარ იდენტობას არკვევს.

ნაწარმოები პირველ სიყვარულზეა და მისი მთავარი გმირი სამყაროში დამკვიდრებულ კანონებს ვერ ეგუება. ნია ლელიშვილი ცამეტი წლის მოზარდია, რომელიც ვაკის ერთ მშვიდ, წყნარ ქუჩაზე ცხოვრობს. მოქმედება მეოცე საუკუნის სამოციან წლებში ხდება. გოგონა ინტელიგენტურ ოჯახში იზრდება. მას მეზობლად მცხოვრები სამედიცინო ინსტიტუტის სტუდენტი, ოცი წლის ბიჭი, გოგი კორდია შეუყვარდება. ნიას გრძნობას მთელი სამყარო უპირისპირდება. ფაქტობრივად, ისე ჩანს, რომ ტექსტი ცალმხრივ სიყვარულზეა: *„როგორც ყოველთვის, მის სამ ფანჯარას მისჩერებია,  სამსართულიანი  აგურის სახლის მეორე სართულის სამ ფანჯარას.. . მერე თვალები დახუჭა, და თანდათან  ისე ცხადად წარმოიდგინა ლოგინში მწოლიარე და მძინარე, თითქოს მის გვერდით იწვა: ოღონდ თავისსავე საბანში გახვეული და სუნთქვაშეკრული, მისკენ ხელის გაწვდენასაც რომ ვერ ბედავდა“*

[გელაშვილი, 2020:13]. მწერალი ნიას სიყვარულის გადმოსაცემად პოეტურ ტექსტებს იშველიებს და ამით მის გრძნობებს სენსიტიურობას ჰმატებს. რომანისტის ენა დახვეწილი, ცოცხალი და მდიდარია. წინადადების წყობაში აშკარად იგრძნობა ნაირა გელაშვილის დამოკიდებულება სიყვარულის ამაღლებული გრძნობის მიმართ.

ნიას სიყვარულს გარშემომყოფთა მხრიდან ვერგაგება მოჰყვება. ამას ისიც ემატება, რომ ყოველდღიურ რეალობაშიც პრობლემები ექმნება; კერძოდ, სასკოლო პროგრამაში შეტანილი „ვეფხისტყაოსნი“ მისთვის სრულიად გაუგებარია. საზეპიროების უაზროდ სწავლა გოგონას აშინებს; მისთვის უცნობ არქაულ სიტყვებზე არავინ იძლევა განმარტებას. ნიას სჭირდება ადამიანი, ვინც სწორად მიიტანს მის გონებამდე პოემის ჭეშმარიტ არსს, მის ხიბლს; ბებია და მასწავლებელი ამას ვერ ახერხებენ, ამიტომ რუსთველის ტექსტი გოგონასთვის გაუაზრებელი/გაუგებარი რჩება. ნაწარმოების ეს პასაჟი სავსებით პასუხობს რეალობას; სკოლის ასაკში მოზარდებს სწორი გეზის მიმცემი უნდა ჰყავდეთ (ცხადია, ეს მხოლოდ „ვეფხისტყაოსანს“ არ ეხება), რადგან არავის მოსწონს უფროსების მხრიდან შაბლონური, დიდაქტიკური ფრაზებით დამოძღვრა; მათი მხრიდან დაძალება, რაღაცის დაზეპირებისა (და არა გააზრებისა) და სხვ.; ბავშვური აღტკინება ხომ, უფრო სხვა თვალით ხედავს სამყაროს.

ნია დერეფანში უფროსკლასელი გოგონების მიერ წაკითხულ გალაკტიონის ლექსებს მოისმენს, მოეწონება და ბიბლიოთეკაში გაიქცევა წიგნის მოსაძებნად. მიუხედავად გალაკტიონის პოეზიით გატაცებისა, ნია არც მას ღებულობს უპირობოდ; ათასი კითხვა ებადება მის ლექსებთან დაკავშირებით. ყველაზე მეტად მას „ცამეტი წლის ხარ“ ააფორიაქებს; თითქოს, იმედის ნაპერწკალს ჩაუსახავს, რადგან თურმე, შესაძლებელი ყოფილა, რომ *დიდ ბიჭს პატარა გოგო* შეუყვარდეს. ცალმხრივი სიყვარულით აფორიაქებული ნია, უკვე ასაკში შესული, გაიგებს, რომ მისი სიყვარულის ობიექტი წარმატებული ექიმი გამხდარა; მის კვალსაც მიაგნებს, მაგრამ ვერ გაბედავს მასთან შეხვედრას. თავად ნიაც შედგა, როგორც წარმატებული პიროვნება; იგი ცნობილი გერმანისტია, პუბლიცისტია, პროფესორი; მაგრამ... მისი ნატვრა ვერ ასრულდა; არადა, ამ ნატვრის შესრულებით შესაძლებელია *ათასობით დაბერებული გულის გაახალგაზრდავება და გაქვავებულის - გალღვობა* [გელაშვილი, 2020:125].

ტექსტში გამოყენებული ალუზიები არა მხოლოდ მწერლის დახვეწილ წერის სტილზე მიგვანიშნებს, არამედ პირდაპირ კავშირშია ავტორისეულ ხედვასთან. ზოგჯერ ეს მხატვრული ხერხი ირონიულობასთანაც ასოცირდება, რაც მკითხველისათვის ადვილად ამოსაცნობია. თუმცა, ნაწარმოების მთავარ ღირსებას გააზრებული, ლოგიკური თანმიმდევრობა წარმოადგენს. რომანის ქრონოტოპი სამ დროს მოიცავს; ნარაცია მოზარდობის ასაკში თავსგადამხდარი ამბებიდან ნახევარი საუკუნის შემდეგ იწყება, როდესაც ნია გადაწყვეტს, თავისი ბავშვობისდროინდელი შეყვარებულის შესახებ ინფორმაცია მოიძიოს. სიუჟეტი ფოკუსირებულია ორ ასაკობრივ განცდაზე: შეყვარებული გოგონასი ცამეტი წლის ასაკში და შემდგომ - ხანშიშესული, შემდგარი ქალის შეფასებაზე ათეული წლების წინ ვერშემდგარ, გაუზიარებელ სიყვარულზე.

ნაირა გელაშვილმა ოსტატურად წარმოაჩინა გარდატეხის ასაკში მყოფი გოგონას ემოციები; მისი სიყვარულიც ისეთივე წრფელი და უანგაროა, როგორც „ვეფხისტყაოსნის“ გმირებისა. ავტორისეული რწმენით (და რუსთველის თანახმადაც), ადამიანი ამ სამყაროს გვირგვინია; თავისუფალი არსებაა, რომელსაც შეუძლია ტკივილი და ტანჯვა პიროვნული და სულიერი ზრდისკენ წარმართოს. სხვადასხვა დროში განვითარებული ამბები, ნაწარმოების ტეხილი ხაზები მკითხველს აიძულებს დაფიქრდეს, ერთ მთლიანობაში აღიქვას გოგონას ცხოვრების ეტაპები. პროფესორ მარინე ტურავას მოსაზრებით, *ტექსტი რომანისთვის დამახასიათებელ ყველა ატრიბუტს მოიცავს. დროთა მონაცვლეობა ფრაგმენტულობის შეგრძნებას იწვევს; თუმცა, მთავარი პრობლემა ისეთი ემოციურობით წარმოჩინდება, რომ ერთიანად საინტერესოა ყველა ასაკის მკითხველისთვის* [ტურავა, 2022:343].

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ნაწარმოებში თხრობა 1959 წელს იწყება, როდესაც ნია სკოლის მოსწავლეა. ბავშვობის წლებს სტუდენტობის პერიოდი ენაცვლება; ეს უკვე 70-იანი წლებია; ბოლოს კი, 2010 წელი გაიელვებს, როცა გოგონა - უკვე პროფესიული თვალსაზრისით შემდგარი ქალი, მთელი მონდომებით ეძებს ძველ სიყვარულს. ცხადია, ქრონოტოპის, მოქმედების სივრცის სამ განზომილებაში გადატანა პროტაგონისტის შინაგან სამყაროს უფრო თვალხილულს ხდის.

ნაწარმოებთან დაკავშირებით ლევან ლორთქიფანიძე წერს, რომ ავსტრიული გაზეთის ვებგვერდზე მოულოდნელად იუტა ზომერბაუერის რეცენზია აღმოაჩინა, რომელიც ნაირა გელაშვილის ტექსტს წარმტაც და იუმორით აღსავსე რომანად მოიხსენიებდა. ქართველი პოლიტოლოგი დასძენს: *„კიდევ ერთხელ აღმოვაჩინე, რომ მეც ჩვეულებრივი უმადური ვარ, რომელსაც საკუთარ ბაღში თურაშაულის დანახვა უჭირს და პანტის საშოვნელად აქეთ-იქით დაეხეტება, თუმცა სჯობს გვიან, ვიდრე არასდროს. რომანის „მე ის ვარ“ რამდენიმე სიუჟეტი პირდაპირ უკავშირდება მასწავლებლებსა და მათ როლს მოსწავლეთა ცხოვრების გადამწყვეტ ეტაპებზე“* [ლორთქიფანიძე, 2022:624]. გარდა ამისა, ავტორი რეცენზიაში აღნიშნავს, რომ ნაირა გელაშვილი ნიას ცხოვრებისეულ გამოცდილებას რაინერ მარია რილკეს პოეზიის შუქზეც აფასებს; გოგონა მომავალში ბრწყინვალე გერნამისტად ყალიბდება. ეს ფაქტი იმას მოწმობს, რომ ადამიანს რამდენიმე მიმართულებით შეუძლია წარმართოს საკუთარი ენერგია და თავისი წილი ბედნიერება აუცილებლად იპოვოს.

იუტა ზომერბაუერის რეცენზიაში „ნია ბავშვობას ეთხოვება“ რამდენიმე საკითხია გამოკვეთილი. ავტორი, პირველ რიგში, თავბრუდამხვევ სიყვარულზე საუბრობს, რომელიც ნიას ცხოვრებაში დადგა. მეორე საკითხად ბავშვობასთან გამოთხოვებაა დასახელებული, რომელიც მარტოსულობასთან არის გაიგივებული და დასკნის სახით შემდეგი მოცემულობაა შემოთავაზებული: *„მარტოსულობა შინაგან თავისუფლებასა და შეუზღუდაობასაც ნიშნავს“* [ზომერბაუერი, 2022:360]. საბოლოოდ, ავსტრიელი ავტორი გამოთქვამს მოსაზრებას, რომ როგორც არ უნდა განვითარდეს მოვლენები, პირველ სიყვარულს ადამიანები არასოდეს ივიწყებენ.

აღსანიშნავია, რომ ამ ნაწარმოებთან დაკავშირებით არაერთმა უცხოელმა კრიტიკოსმა გამოთქვა თავისი მოსაზრება. ისინი აღიარებენ, რომ ტექსტში, რომელიც მეტად პოპულარულია საქართველოში, ქართული და გერმანური კულტურის შერწყმა ნიშანდობლივია; რომ პერსონაჟმა საკუთარი თავი რილკეს ლექსებშიც აღმოაჩინა და ზრდასრული პროტაგონისტი სწორედ ამ პოეტის შემოქმედების მთარგმნელი გახდა [ირგანგი, 2022:367]. ამავე აზრისაა გერმანელი ლიტერატორი ანია ჰირში, რომლის თანახმად, *რილკეს თერაპია რომანში მისახვედრია: ადამიანებმა უნდა ისწავლონ, თუ როგორ გარდაქმნან გამანადგურებელი მარტოობა ნაყოფიერ მარტოობად* [ჰირში, 2022:363].

საინტერესოა პროფესორ მიხეილ ანთაძის მოსაზრებაც, რომლის თანახმად *„...მწერლის ბიოგრაფიისა და შემოქმედების კვლევის შედეგად წარმოჩინდა, რომ რომანი „მე ის ვარ“ ნაირა გელაშვილის პირადი ცხოვრებით არის ინსპირირებული, ამიტომ არის ის ასეთი ნამდვილი და მართალი“* [ანთაძე, 2024:20]. პირველ, მეორე და მესამე პირში გადასვლა და თხრობა ნარატორსა და მკითხველს შორის მანძილს ამცირებს, რასაც უშუალობის ეფექტი აქვს. სიწრფელე და გულღიაობა მწერლის დამახასიათებელი შტრიხია ისევე, როგორც გამოკვეთილი *ფსიქოლოგიზმი.* ნაირა გელაშვილი, როგორც პოსტმოდერნისტი ავტორი, მკითხველის გრძნობებითაც თამაშობს. მართლაც, შეუდარებელია ის ეპიზოდი, როდესაც გოგონას თვალით შევიგრძნობთ გალაკტიონის უმშვენიერეს პოეზიას; „მერით“ მოხიბლული ნია ფიქრობს, თუ როგორ ჰყვარებია გალაკტიონს მერი; რომ ალბათ, ისიც მზად იყო ნიასავით, თავი მოეკლა ცალმხრივი სიყვარულის გამო. მოგვიანებით, როდესაც ნია „აღმოაჩენს“ ლექსს „ცამეტი წლის ხარ“, დაასკვნის: *„ესე იგი, უკვე გადაუარა მერის სიყვარულმა, რომელიც გაუთხოვდა და უკვე ცამეტი წლის გოგო შეჰყვარებია! ესე იგი, შეიძლება ცამეტი წლის გოგო შეუყვარდეთ დიდებს“* [გელაშვილი, 2020:51].

ფსიქოლოგიზმთან ერთად, რომანში იკვეთება პოსტმოდერნისტული მწერლობისათვის დამახასიათებელი ისეთი ნიშნები, როგორიცაა *დეკონსტრუქცია* (ვგულისხმობთ ტრადიციულ ღირებულებათა გადაფასებას, რომელიც რომანის ქვაკუთხედს შეადგენს); *თამაშის პრინციპი,* რაც იმაში გამოიხატება, რომ ავტორსა და მკითხველს შორის მანძილი შემცირებულია, რომ ტექსტის შემქმნელად მოიაზრება წამკითხველი და მისი აზრი მნიშვნელოვანია; *უხვი ციტატურობა,* რომელიც რომანში ერთ-ერთ ნიშანდობლივ თვისებად იკვეთება. აქვე გავიზიარებდით მკვლევარ სოფიო ძნელაძის მოსაზრებას, რომლის თანახმად ქართულ სინამდვილეში ნაირა გელაშვილმა ჩაუყარა საფუძველი *ახალი ტიპის მკითხველის* ჩამოყალიბებას [ძნელაძე, 2014:51]; ასევე, ნაირა გელაშვილის სახელს უკავშირდება როლან ბარტისეული თეზის - *სამყარო, როგორც ერთი დიდი ტექსტი* - პრაქტიკულად განხორციელება; მან შეძლო ცხოვრებისეული ეპიზოდებისგან ერთიანი ნარატივის შექმნა; ტექსტის „მოქსოვა“ ციტატებისგან და სხვადასხვა კულტურულ პირველწყაროებზე მინიშნება. და მაინც, ყოველივე ზემოთქმულის მიუხედავად,

ნაირა გელაშვილის ტექსტების გამორჩეულ ნიშანდობლივ თვისებას *პირდაპირობა* შეადგენს; შეუძლებელია მისი ტექსტების მიღმა ფარული აზრის ამოკითხვა.

ამგვარად, რომანის ავტორის კონცეფციის ჩვენეული ინტერპრეტაცია შემდეგში მდგომარეობს: წუთისოფელი მხოლოდ სიამოვნებისთვის არ არის შექმნილი; სამყაროში უიღბლო სიყვარულიც კი, არ იკარგება; სიყვარული ადამიანს შანსს აძლევს, დაიმკვიდროს საკუთარი ადგილი და თავისი წილი ბედნიერება მოიპოვოს; წლების მატებას დაბრკოლებების სიმრავლეც თან ახლავს; უნდა ვეცადოთ, უარყოფითი ემოციები - დადებითად გარდავქმნათ, რათა სიხარულის გრძნობა სამუდამოდ შევინარჩუნოთ.

ქალ-ავტორებზე მსჯელობისას გვერდს ვერ ავუვლით ***ქეთი ნიჟარაძის*** შემოქმედებას, რომელსაც უსამართლოდ მივიწყებულ მწერლად მივიჩნევთ. 1987 წელს მკითხველმა საზოგადოებამ იგი სადებიუტო რომანით - ***„ავტოპორტრეტი“*** - გაიცნო, რომელშიც ავტორი ქალური წერისთვის დამახასიათებელი მანერით შეეხო იმ პრობლემებს, რომლებიც მასკულინურ საზოგადოებაში სუფევს. რომანის სიუჟეტური ქარგა აგებულია ლანა უზნაძის ცხოვრებაზე, რომელსაც ბავშვობიდანვე უძნელდება საკუთარი ადგილის პოვნა საზოგადოებაში, სადაც თავისუფალი აზრის გამოხატვა დაუშვებელია. რომანში, გარკვეულწილად, იკვეთება საბჭოური განათლების სისტემის მახინჯი მხარეები; მაგ., შენც თუ ისე არ ფიქრობ, როგორც მასწავლებელი, მაშინ სკოლაში მშობლებს დაიბარებენ და მითითებას მისცემენ, როგორ უნდა აღზარდონ შვილი; სკოლის მექრთამე მასწავლებლები, რომლებიც მხოლოდ იმ მოსწავლეებს „სწყალობენ“, ვინც მათთან ემზადება; თაობიდან თაობას მემკვიდრეობით გადაცემული ვიღაცების დაწერილი თემები „ვეფხისტყაოსნიდან“ და სხვა. ამგვარ რეალობაში მგრძნობიარე მოზარდს უჭირს ცხოვრება. ზემოაღნიშნულ გარემოებებს ისიც ამძიმებს, რომ გოგონა სექსუალური ძალადობის მსხვერპლი ხდება. ლანა ამაოდ ეძებს საზოგადოების მხარდაჭერას; სასოწარკვეთილებაში მყოფს შემდეგი სიტყვები აღმოხდება: *„ღმერთი შორს არის, გაუსაძლისად შორს“*[ნიჟარაძე, 1999:110].

ლანა ცხოვრებას აკვირდება და სათანადო დასკვნებიც გამოაქვს, რომელსაც თავის დღიურში აფიქსირებს: *„არის დღეები, როცა ვეთიშები შვილს, ახლობლებს, ცხოვრებას. მარტო ვარ გაუგებრობით და ქაოსით სავსე სამყაროში და მანცვიფრებს*

*ადამიანის ლაღი სიცილი, კარგი განწყობილება... ამიტომ სახლში, როგორც ნაჭუჭში ისე ვიკეტები და მაზოხისტივით ვტკბები საკუთარი უსასოობით და სასოწარკვეთით“* [ნიჟარაძე, 1999:10]. კონტრასტული ფიქრები, აზრები ერთმანეთს ებმის: *„საბავშვო ბაღის ხეზე დაყუნცულო ბელურავ, შენც მიყვარხარ!...ყველა და ყველაფერი მიყვარს! მგონი, საბოლოოდ გავრეკე!“* [ნიჟარაძე, 1999:48]. ხასიათის მსგავსი გაორება ადამიანის ფსიქიკის არამდგრადობაზე მიანიშნებს, რაც პიროვნებას სუიციდისკენ უბიძგებს.

ლანა ხშირად ეძლევა სიკვდილზე ფიქრს; მიაჩნია, რომ ყველაზე უკეთ მას დეიდაშვილი, ტრაგიკულად დაღუპული მწერალი, გურამ ქართველიშვილი, გაუგებდა. ლანასთვის უცხო არ არის სიკვდილის შიში, მაგრამ როცა ნიკასგან შვილს გააჩენს, მაშინ შეეცვლება ფიქრები; მაშინ შემოვა მის შემეცნებაში ღმერთისკენ სწრაფვა. ლანას აზრით, ადამიანის ცხოვრება სამ ეტაპად იყოფა: სიზმარი, გამოღვიძება, რწმენა; პირველი ბავშვობაა, მეორე - სამყაროს შეცნობა, ხოლო ბოლო ფაზა - ინდივიდს იმ გზას აპოვნინებს, ხელი რომ მოსჭიდოს და გადარჩეს [ნიჟარაძე, 1999:117]. რომანის კითხვისას მკითხველს ტრაგიზმის შეგრძნება დაჰყვება, რასაც თავად გმირის სიტყვებიც ადასტურებს: *„ამ სამყაროს ნაწილი ვარ, მარცვალი ვარ და ამ რწმენით უნდა შევეგებო სიკვდილს“* [ნიჟარაძე, 1999:120]. წუთისოფელში ცოცხალმა ადამიანმა რამე უნდა აკეთოს; ამიტომაც ლანა ხატავს და ასე ქმნის საკუთარ სამყაროს; ხელოვნების დანიშნულებაც ხომ ის არის, რომ ქაოსიდან პირველსაწყისი დაინახოს [ნიჟარაძე, 1999:111].

ქალი გაბედული, თამამი და აქტიურია. იგი არ ექცევა სხვათა გავლენის ქვეშ და ცხოვრობს ისე, როგორც საჭიროდ მიიჩნევს. ლანა სამყაროს უსასრულობაში „მეს“ ძიებითაა დაკავებული, რათა ქაოსში მოახერხოს შეუცნობლის ამოცნობა. ამის გაკეთება მხოლოდ აქტიური ცხოვრებით არის შესაძლებელი. ქეთი ნიჟარაძის „ავტოპორტრეტი“ მთლიანად არღვევს გენდერული საზღვრების ჩარჩოებს. მისი პერსონაჟი ჩაკეტილი სივრციდან თავის დაღწევას ხელოვნების საშუალებით ცდილობს, რადგან სწორედ ხელოვნება მიაჩნია არსებულ სოციალურ სივრცეში იმ განსხვავებულ ადგილად, სადაც თავისუფლების სურნელი უფრო მეტად შეიგრძნობა [ანდრონიკაშვილი, 2005:166]. ლიტერატურის კრიტიკოს ადა ნემსაძის აზრით, ამ ნაწარმოებით კიდევ ერთხელ დასტურდება ადამიანის უნიკალურობა. სწორედ

ფილოსოფიური ეგზისტენციალიზმი უსვამს ხაზს იმას, რომ ირაციონალურ სამყაროში ინდივიდმა რაციონალური გადაწყვეტილება მიიღოს: იგი მოქმედებს პიროვნული თავისუფლებისა და არჩევნის უფლების გამოყენებით [ნემსაძე, 2017-2018:6].

ტექსტში აშკარად ჩანს მარტოსული ადამიანი, რომლის მიღმა ავტორის სახე იკვეთება. სათაურიდან გამომდინარე ცხადი ხდება, რომ ავტორი და პერსონაჟი ერთი და იგივე პიროვნებაა. ამის თქმის საფუძველს გვაძლევს მწერლის მაქსიმალური გულწრფელობა; ის, რომ ნაწარმოების ყოველ სიტყვაში ავტორის გულისტკივილი იკითხება. ეს განცდა მით უფრო საცნაური ხდება მათთვის, ვინც იცნობს მივიწყებული პროზაიკოსის ბიოგრაფიას. ქეთი ნიჟარაძე, როგორც მწერალი, მალევე გაქრა ლიტერატურული სარბიელიდან. რთული სათქმელია, რა იყო ამის მიზეზი. შესაძლოა, ქართული ლიტერატურისთვის უჩვეულო თემების შემოტანა და ემოციების სიწრფელე, ერთგვარი მწერლური ამბოხი გამხდარიყო მიზეზი ქეთი ნიჟარაძის გაუჩინარებისა. ერთი რამ ცხადია, ქართულ სალიტერატურო სივრცეში მხოლოდ რამდენიმე კრიტიკოსი მოიძებნება, რომელიც ქეთი ნიჟარაძის თამამ და მელანქოლიით გაჯერებულ შემოქმედებაზე მსჯელობს; ქვემოთ მოვიყვანთ მათ მოსაზრებებს.

წერილში „დისკურსი და სიუჟეტი“ ზაალ ანდრონიკაშვილი შენიშნავს: *„ქეთი ნიჟარაძე ახერხებს სოციალური სივრცის ალტერნატიული სივრცის, თავისებური „ატოპოსის“ შექმნას, რომელიც დისკურსიული და სიუჟეტური გალიიდან გათავისუფლების ადგილი იქნებოდა. ამ შემთხვევაში მნიშვნელოვანი ის კი არ არის, რომ რომანის პროტაგონისტი თვითონ ვერ ახერხებს ამ „ატოპოსში“ მოხვედრას, არამედ ის, რომ იგი ნორმატიული სიუჟეტური და დისკურსიული გალიიდან გათავისუფლების თავისებურ გზას აჩვენებს“* [ანდრონიკაშვილი, 2005:166]. სალომე ასათიანის საავტორო გადაცემაში ქეთი ნიჟარაძის „ავტოპორტრეტთან“ დაკავშირებით გიორგი მაისურაძემ აღნიშნა: *„ის წერს სადა, ნაცნობი, რეალური, შეიძლება ითქვას, ყოველდღიური ენით... მასა და მის პირველ პირში მოლაპარაკე პერსონაჟს შორის ზღვარი გუნდოვანია. ისინი მკითხველის წინაშე იხსნებიან, ფორიაქობენ, განიცდიან, დარდობენ, უყვართ, ტირიან“* [მაისურაძე, 2018: ელრესურსი]. რაც შეეხება ადა ნემსაძეს, ქალურ მწერლობაზე მსჯელობისას იგი

აღნიშნავს, რომ გასული საუკუნის 80-იანი წლების ქალ-ავტორებს წინა თაობებისგან გამოარჩევთ *თავისუფლების მძაფრი წყურვილი* და *გაბედულების შეგრძნება; „ისინი აქტიურდებიან, თამამად გამოთქვამენ საკუთარ აზრებს, აღარ ექცევიან სხვათა გავლენის ქვეშ, აღარ უნდათ ისეთი ცხოვრება, როგორიც მიღებულია, როგორსაც მათგან საზოგადოება ითხოვს“* [ნემსაძე, 2017-2018:6]. საყურადღებოა, მწერლისა და კრიტიკოსის, ბესო ხვედელიძის მოსაზრებაც, რომ ქეთი ნიჟარაძემ სადებიუტო რომანში ***„ავტოპორტრეტი“*** საკუთარი ცხოვრების რეტროსპექტულ გააზრებას მიმართა და „მე“ იდენტობა ბიოლოგიური საფუძვლებით (რომლებშიც ადამიანის ტვინი და სხეული მონაწილეობს) გამოხატა [ხვედელიძე, 2019:23]. შესაძლებლად ვთვლით აღნიშნული მოსაზრების გაზიარებას იმ თვალსაზრისით, რომ რომანში მართლაც, ავტორის დაპირისპირებაა წარმოჩენილი არსებულ სამყაროსთან, მაგრამ დოკუმენტურ ჟანრად რომანის მიჩნევას არ მივემხრობით. ნაწარმოები ლიტერატურული ენით (და არა ჟურნალისტური) არის დაწერილი და ვფიქრობ, ენობრივ მხარეს მაინც დიდი მნიშვნელობა აქვს.

ქეთი ნიჟარაძის მეორე, დაუსრულებელი რომანია ***„მზიანი ღამე“ (1987წ),*** რომელშიც წინა პლანზე წამოწეულია ოჯახური ურთიერთობისა და ტრავმული მეხსიერების პრობლემები. ნაწარმოებში თხრობა მესამე პირში მიმდინარეობს; ავტორი მიმართავს წერის სადა, ძალდაუტანებელ სტილს, თუმცა ნარატივი უდავოდ დიდ ემოციებს აღძრავს მკითხველში. რომანი ახალგაზრდა წყვილის ცხოვრებაზე მოგვითხრობს, რომელიც სულიერ ტკივილსა და ღალატზეა აგებული.

სალომე ჯაყელი დამწყები პოეტია, ხოლო გუგა ჯორჯაძე - რეჟისორი. ისინი ადრეულ ასაკში ქმნიან ოჯახს და გაზაფხულის უკანასკნელ დღეს ხელის მოწერით აკანონებენ თავიანთ ურთიერთობას. სალომეს მამა - თანანმდებობის პირია; საზოგადოებაში მას ყველა პატივს სცემს; ამიტომაც, ოჯახის წევრის ერთი არასწორი ნაბიჯის შემთხვევაში, მისი ღირსება შეილახება. აქედან გამომდინარე, სალომეს ქცევა შეზღუდულია; იგი საზოგადოებაში მიღებული ნორმებით ცხოვრობს. ოჯახური კამათის მიზეზი ხდება ის, რომ გოგონა სახლის საქმეებსა და ბავშვზე მზრუნველობას დამხმარე ქალს მიანდობს. სწორედ აქედან მომდინარეობს მეუღლის აგრესია, რომელიც ცოლს ხშირად ლანძღავს. ზოგადად, პატრიარქალურ საზოგადოებაში ქალის ფუნქცია საოჯახო საქმეების კეთებას და შვილების აღზრდას

უკავშირდება. სალომე ახალგაზრდა შემოქმედია; იგი უნივერსიტეტში სწავლობს და ოჯახურ საქმეებს თავს ვერ ართმევს; ამის გამო იგი საკუთარ თავს იდანაშაულებს და ისტერიკამდეც კი, მიდის.

ნაწარმოების კითხვისას მოწმენი ვხდებით გუგას ცვალებადი დამოკიდებულებისა მეუღლის მიმართ; იგი ხან მზრუნველი მეოჯახეა, ხან - მოღალატე ქმარი, რომელიც ცოლს შეურაცხყოფს და ამცირებს. მაგალითად, სადღესასწაულო სამზადისის დროს, როდესაც სალომე კარგ ცოლობასა და დედობას ერთმანეთს უთავსებს, აღფრთოვანებული გუგა სამზარეულოს კართან ჩერდება და სითბოს სამ სიტყვაში ჩაატევს: „ჩემი იდეალური ცოლი...“ [ნიჟარაძე, 2021:152]. რომანში თვალშისაცემია, რომ გუგა სალომეს ყოველთვის აკონტროლებს; ხან ჩაცმულობას უწუნებს, ხანაც - მის ლექსებს დამცინავად აფასებს [ნიჟარაძე, 2021:154].

გუგა ცოლის ჯანმრთელობასთან დაკავშირებულ პრობლემებზეც აპელირებს; მისი დედა (ანუ სალომეს დედამთილი) სალომეს ქცევას ისტერიკად აფასებს და ამბობს: *„მე არ მომწონდა სალომეს დაძაბული თვალები, სიცილი... ისტერიული ხაზები, რომლებიც ქორწინებამდე შევამჩნიე... თანდათან მკვეთრად გამოხატულ ისტერიად ჩამოყალიბდა“* [ნიჟარაძე, 2021:147]. თავის მხრივ, გუგა ცოლს ღალატობს, რის გამოც შეურაცხყოფილი სალომე მასთან ურთიერთობაზე უარს ამბობს. ქმარი ძალით ეუფლება სალომეს და ეუბნება: „ამის ღირსი ხართ ქალები“ [ნიჟარაძე. 2021:189]. სალომეს არსებაში ტრავმულ მეხსიერად აღიბეჭდება ნერვული აშლილობა, სუიციდის მცდელობა; გადარჩენის ერთადერთ გზად იგი წერას მიიჩნევს, რაც გუგას სასაცილოდ არ ყოფნის. სალომე ვერ უძლებს გუგას მხრიდან პერმანენტულ ბულინგს, მისი ხმის ჩახშობის მცდელობას. საბოლოოდ, იგი კარგავს წერის, როგორც თვითგამოხატვის, სურვილსაც და თვითმკვლელობამდე მიდის.

ზემოთ განხილული ცხადყოფს, რომ ქეთი ნიჟარაძის ორივე ნაწარმოებს ქალური წერის ნიშნები გასდევს; სავარაუდოდ, მისი პირადი გამოცდილება გადატანილია ნაწარმოების ფურცლებზე. მწერალი ქალი ამ სახით უცხადებს თავის პროტესტს პატრიარქალურ საზოგადოებას. საზოგადოების მხრიდან ქეთი ნიჟარაძის შემოქმედების მიმართ პასიური დამოკიდებულება იმით გამოიხატება, რომ ლიტერატურულ კრიტიკაში მის შესახებ მწირი ინფორმაცია მოგვეპოვება. ვფიქრობთ, იგი მეტ ყურადღებას იმსახურებს, რადგან იმ პერიოდში მოუხდა

მოღვაწეობდა, როცა ქალი-ავტორი დაწერილი თუ დაუწერელი კანონების ჩარჩოებში იყო მოქცეული და განსხვავებული ნაბიჯის გადადგმის გამო საზოგადოების მხრიდან გაკილვას იმსახურებდა. ქალმა-ავტორებმა ეს შეხედულება თანდათან შეცვალეს და პიროვნების უნიკალურობა, მისი გრძნობები, ემოციები წამოსწიეს წინა პლანზე. ვფიქრობ, ამ პროცესში გარკვეული წვლილი ქეთი ნიჟარაძესაც მიუძღვის.

თანამედროვე ქალი-ავტორებიდან თემატური აქცენტებით (დაუცველობა, ჩარჩოებში მოქცევა, დუმილი არსებულ პრობლემებზე...) გამოირჩევა ***ნესტან-ნენე კვინიკაძე***. ნესტან კვინიკაძე მწერალი, პროდიუსერი, სცენარისტი და კინომცოდნეა. ყურადღებას მივაპყრობთ რომანს ***„ისპაჰანის ბულბულები“ (2004წ.).*** ზოგადად, მწერლის ტექსტები მრავალშრიანი სტრუქტურით გამორჩევა; მკითხველს ზედმეტი ძალისხმევა არ სჭირდება ავტორისეული კონცეფციის ამოსაკითხად. „ისპაჰანის ბულბულები“ ავტორის სხვადასხვა რომანს, მოთხრობასა და პიესას აერთიანებს. აქ რეალისტურ ამბებში ჩართულ მკითხველს, ზოგჯერ, ეუფლება განცდა იმისა, რომ ირეალური სამყაროს ნაწილია. დრამატული სცენები და ყოფითობა თავბრუდამხვევი სისწრაფით ენაცვლება ერთმანეთს; მწერლის ენას, თხრობის მანერას ნიშანდობლივი სტილური თავისებურება გასდევს.

რომანის პერსონაჟები - ასტამური, ნატაშა, ნიკა და სხვები - მტკიცე საყრდენის ძიებაში სხვადასხვა ქვეყანაში მოგზაურობენ, რათა სულიერი სიმშვიდე მოიპოვონ. თხრობა ასტამურის ბავშვობით იწყება. იგი სოფელ ჭყვიშში ბებიას მიაბარეს. მკითხველისათვის გასაგებია ორმაგი კოდირება: ჭყვიშის ხსენებას ცნობიერებაში ორ ბუმბერაზ ადამიანზე ფიქრი მოაქვს (გალაქტიონი და ტიციანი), რომელიც ტექსტს მეტ ემოციურობას ანიჭებს. მწერლის კონცეფცია *ეგზისტენციალური პრობლემის ამოხსნას* მიემართება (მას სურს, გვიჩვენოს ადამიანის ცხოვრება, რომელსაც სტანჯავს ზოგადსაკაცობრიო საფიქრალი; რომელიც იღვწის იმის გასაგებად, თუ რისთვის მოვიდა ამქვეყნად, რა როლი აკისრია...). ამას მკითხველი მხოლოდ ფინალში გაიგებს; მანამდე კი, გმირმა სირთულეებით აღსავსე ცხოვრება უნდა განვლოს.

ნატაშასა და ასტამურის ურთიერთობა ლამაზ ზღაპარს ჰგავს მანამ, ვიდრე ტატა არ გამოჩნდება. ერთ წამში სამყარო ფერს იცვლის: დრო და მანძილი დროებით

მიაძინებს გრძნობებს. ტატას პერსონაჟის გაცნობისას მოწმენი ვხდებით მისი უიღბლო სიყვარულსა. ის და ასტამური კლასელები არიან; ასტამური მისი პირველი სიყვარულია, მაგრამ ბიჭმა ვერ გაბედა ტატას ცოლად მოყვანა. ამ უკანასკნელის გატაცება ნიკუშაა, რომელმაც ფეხმძიმე ტატა მიატოვა. ნაწარმოებში სიუჟეტურ კულმინაციას წარმოადგენს ეპიზოდი, როდესაც ნატაშა თავისი მეგობრის - ტატასა და ასტამურის ალერსს შეესწრება. ამის შემდეგ ქრონოტოპი არათანმიმდევრულად წარმოჩნდება; ნარაცია წარსულში ბრუნდება და მკითხველი ნატაშასა და ასტამურის პირველი შეხვედრის ამბავს ეცნობა. მათ ერთმანეთი მეგობრის სადიპლომო ფილმის გადაღებაზე გაიცნეს: ასტამურს მთავარი როლი უნდა შეესრულებინა, ხოლო ნატაშას - სტატია დაეწერა; თუმცა, ასე არ მოხდა. ნიკა ასტამურისაგან განსხვავებული პერსონაჟია, თუმცა ორივეს გატაცება ქალებია; ტატა და ნატაშა ორივეს ცხოვრების ნაწილი ხდება. გარდაცვლილი ტატა სამოთხეში ასტამურის ტყუპისცალს, ოთხი წლის ფავრიზს ხვდება. ამ დროს ირკვევა, რომ ბიჭი მთელი ცხოვრება სხვისი სახელით ცხოვრობდა, სინამდვილეში სულაც არ იყო ასტამური, სხვის სახელს ატარებდა. წნორის გზაზე ისპაჰანის ბულბულების გადაფრენა გმირებს რეალობასთან აბრუნებს; ასეთია რომანის ფინალი. ვფიქრობთ, მკითხველს ზედმეტი ძალისხმევა არ სჭირდება ამბის გასაგებად; ამას ემატება პოსტმოდერნისტული თხრობისთვის დამახასიათებელი მეტატექსტი, რომელიც მთავარ სათქმელს ფონად გასდევს.

მკვლევარი მაია ჯალიაშვილი აღნიშნავს: *„ამ რომანში თანამედროვეობაა დახატული, მისი რიტმი და პულსაციაა გადმოცემული. ავტორი რომანში მთხრობელის ნიღაბს გამუდმებით იცვლის, ხან მესამე პირში, გარედან მაყურებლის პოზიციიდან აღწერს ამბებს, ხან რომელიმე პერსონაჟი გვიყვება საკუთარ თავსა თუ სხებზე, ხან წერილია ჩართული, ასე რომ, ნაცადი ლიტერატურული ხერხებით, მწერალი მკითხველს შთამბეჭდავად წარმოუჩენს იმ სამყაროს, რომელიც ამ რომანის პირობით დრო-სივრცულ ჩარჩოშია მოქცეული“*[ჯალიაშვილი,2009:171].

ნაწარმოების ყველა პერსონაჟი უძღები შვილია; მოხეტიალე ფრინველივით გადაფრენა-გადმოფრენა, თითქოს, მათ ცხოვრებას ამრავალფეროვნებს, მაგრამ ამავდროულად მიანიშნებს, რომ საკუთარი ფესვებიდან მოწყვეტა - არც ისე ადვილია. საბოლოოდ, მათ სამშობლოში დაბრუნება გმირობად არ ეთვლებათ.

უცხოეთში ყოფნა, თითქოს, მხოლოდ თვითგადარჩენას ემსახურებოდა; თუმცა, ავტორისეული მონოლოგით თუ ვიმსჯელებთ, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ეს თაობა - ურჩი ახალგაზრდების თაობაა, რომელსაც მოუდრეკელობა ახასიათებს. მაგრამ გამოცანად რჩება ფრაზა, რომელიც რამდენჯერმე უკან გვაბრუნებს ტექსტში: რატომ მაინცადამაინც ისპაჰანის ბულბულები?! მწერალი კონტრასტულ ტრაგიკომიკურ თამაშში იწვევს მკითხველს. ტექსტის გასაღები ვნება და სიჯიუტე, დრამა და აბსურდულობაა.

ქალური წერის კონცეფციები, ისტერია, როგორც ქალური დისკურსის მთავარი ატრიბუტი, სხეულით წერა, წერა - როგორც პატრიარქალური სამყაროს წინააღმდეგ მიმართული ჯანყი და წარმოსახვა, აშკარად იჩენს თავს ***თამთა მელაშვილის*** გახმაურებულ რომანში ***„შაშვი, შაშვი, მაყვალი“ (2021 წ.)***. რომანის მთავარი გმირი ორმოცდაათ წელს მიახლოებული გაუთხოვარი პროვინციელი ქალია, რომლის ცხოვრება რადიკალურად შეიცვალა მორიგ ჯერზე მაყვლის კრეფისას, როდესაც ფეხი დაუცდა და ცოტა დააკლდა, რიონში აღმოჩენილიყო. სწორედ საფრთხის განცდამ, სიკვდილის თვალებში ჩახედვამ უბიძგა ეთეროს, პირველად გაეაზრებინა თავისი განვლილი ცხოვრება.

რომანის პირველივე ფურცლებიდან თითქოს კადრებად მოჩანს ეპიზოდი, როდესაც ეთეროს, სისხამ დილით მაყვლის საკრეფად წასულს, უფსკრულში გადაჩეხვისგან ბარდის სუსტი კაუჭი იხსნის. ამ ეპიზოდიდან იწყება მარტოხელა ქალის თავბრუდამხვევი ისტორია. ნარატორად თავად ეთერო გვევლინება, რაც ცხადია, იმთავითვე გამორიცხავს სალიტერატურო ენის აკადემიურობას. თუმცა, აქვე შევნიშნავთ, რომ ჩვენი აზრით, ნაკლები სკაბრეზულობა უფრო წაადგებოდა ტექსტს. რომანში მონოლოგურ ნარაციას ავტორისეული ჩართვა, რემარკა, არსად ახლავს. ეთეროს ნარაცია არ წარმოადგენს რიონის ხეობის დიალექტს; უფრო - ავტორის მიერ შექმნილი არალიტერატურული ენაა, რომელიც ყველასთვის გასაგებია. შესაძლოა, ავტორს განზრახული ჰქონდა ეთეროს ავტონომიურობისთვის მისი სამეტყველო ენითაც გაესვა ხაზი; ამიტომაც, პროტაგონისტის მეტყველებაში ყოველგვარი ანგარიშვალდებულება მოხსნილია. ეთეროს სახე მკითხველში მონოლოგით იკვეთება და ამიტომაც, ყველას თავისი ეთერო ჰყავს.

ეთერო რიონის ხეობის მკვიდრია, სადაც ცხოვრების რიტმი მხოლოდ ზაფხულობით იცვლება, როდესაც იქ დამსვენებლები ჩადიან. მწერლის ხედვით, პერიფერიულ სივრცეში ბუნება დამოუკიდებელი პერსონაჟია, რომლის ნაწილადაც მოიაზრება პროტაგონისტი ქალი. რომანის სათაურიდან გამომდინარე, *მაყვალი* ეთეროს მთავარი მამოძრავებელი ძალაა, რომელსაც ესთეტიკური ფუნქციაც აკისრია. ეთეროსა და საზოგადოების დაპირისპირება, ხილული თუ უხილავი, ტექსტში გარკვევით იკითხება. როგორც აღვნიშნეთ, მაყვლის კრეფისას სიკვდილის თვალებში ჩახედვა გადააწყვეტინებს ეთეროს მისი ჩვეული ცხოვრების სტილის (სახლის მოვლა-პატრონობა, საოჯახო მარკეტი, გათხოვილ დაქალებთან ტრადიციული შეხვედრები...) შეცვლას და „აკრძალული ხილის“ გასინჯვას. აღსანიშნავია, რომ იგი თავად ირჩევს სასიყვარულო ურთიერთობებისთვის პარტნიორს - თავისივე დისტრიბუტორს, დაოჯახებულ კაცს. ეთერო ამ გზით ახერხებს საზოგადოების ტრადიციული ნორმებისგან თავის დაღწევას, თავისი ცხოვრების საკუთარი ნებით წარმართვას, სხეულში დაგროვილი ტკივილისგან გათავისუფლებას. აქვე შევნიშნავთ, რომ რომანის ავტორი სტერეოტიპებით ცხოვრების მოსაბეზრებულობის განსჯისას ხაზს უსვამს ამ სიტუაციის ყველაზე დიდ მტერს - განათლების სიმწირეს, რომელიც ბარიერებს უქმნის პიროვნებას; ანუ, თუ ქალი პატრიარქალურ საზოგადოებაში მიღებული წესებით არ ცხოვრობს, იგი გარიყულობისთვის არის განწირული.

რომანში წარსულის მოგონებები ზნეობრივ არეალში გაჩენილი ახალი შრეების საწყისად არის გააზრებული. ეთეროს ტრავმა სტრესული გამოცდილებიდან მომდინარეობს: გარდაცვლილი დედის ადგილის ჩანაცვლება, ბავშვობაში მამისა და ძმის მოსამსახურის როლში ყოფნა, ოჯახის მოვლა-პატრონობა გახდა მიზეზი პროტაგონისტის მიერ ცხოვრების რადიკალურად შეცვლის სურვილისა. პატრიარქალური საზოგადოების გემოვნებაზე მორგებული ცხოვრება ნაწარმოების გმირს საზოგადოების შეხედულებების ტყვედ აქცევს, რაც შინაგან ამბოხში გადაიზრდება: *„დიახაც, მინდა და მყავს საყვარელი ამ სიბერეში... ნახევარი ცხოვრება ჩემი ოჯახის კაცების მომვლელი ვიყავი... მინდა ადამიანური სიბერე შევქმნა ჩემი თავისთვის, რო მერე მართლა კატამ არ შემჭამოს სადმე მკვდარი“* [მელაშვილი, 2020:77].

ეთერო იმდენად ჩაუხედავია ქალის ინტიმური ცხოვრების, ორგანიზმში ასაკობრივი ცვლილებების თანამდევ საკითხებთან დაკავშირებით, რომ კლიმაქსისა თუ ფეხმძიმობის ნიშნებს ონკოლოგიურ დაავადებად მიიჩნევს. იგი თბილისში ექიმთან წასვლას ასაიდუმლოებს; აცხადებს, რომ დასაფლავებაზე მიდის და სხვების დასანახად ყვავილების კალათასაც ყიდულობს. ეთეროს სიფრთხილეზე რომანის სათაურიც მიუთითებს; შაშვი ხომ, ღია ადგილებს ერიდება და ძირითადად, ბუჩქებს აფარებს თავს. ეთეროც ისე იმალება, როგორც შაშვი მაყვალში და მისი ტრავმული მეხსიერება კი არ ფერმკრთალდება, არამედ პირიქით, კვლავ აგრძელებს არსებობას.

რომანს ღია ფინალი აქვს; ეთერო ბოლომდე ინარჩუნებს პიროვნულ თავისუფლებას; არ თანხმდება კაცის შეთავაზებას, მისი საყვარლის სტატუსით გააგრძელოს ცხოვრება (კაცი არ აპირებს ოჯახის დანგრევას ეთეროს გამო). თბილისში, გინეკოლოგთან ჩასული ეთერო იგებს, რომ ფეხმძიმედაა; ამ შოკისმომგვრელი ამბით თავზარდაცემულს, საკუთარ თავთან მარტოდ დარჩენილს, ვტოვებთ პროტაგონისტს თბილისის ერთ-ერთ ქუჩაში, მიწისქვეშა გადასასვლელში მათხოვრის გვერდით ჩამომჯდარს. მკითხველს შეუძლია თავად წარმოიდგინოს პერსპექტივაში ეთეროს შემდგომი ცხოვრება: მარტოხელა დედის ბედი პროვინციაში თუ ბავშვის მოშორება. ვფიქრობთ, რომანის შინაარსიდან გამომდინარე, პირველი ვარიანტი უფრო მისაღები იქნებოდა, თუმცა ავტორის მხრიდან ამგვარი ფინალის შეთავაზება რომანს ინტრიგას დაუკარგავდა.

მიმაჩნია, რომ რომანის ავტორმა სწორად შეძლო ქართული სინამდვილისთვის (და ალბათ, არამარტო ქართულისთვის) სისხლხორცეული პრობლემის განსხვავებულ რაკურსში დანახვა; მარტოხელა, შუაასაკში მყოფი ქალის შინაგანი ამბოხის წარმოჩენა (ეთეროს მსგავსი ქალები ხომ, ჩვენ გარშემო მრავლად არიან); პატრიარქალურ საზოგადოებაში დადგენილი სტერეოტიპების წინააღმდეგ ღია ამბოხი და საკუთარი, პიროვნული თავისუფლების შესანარჩუნებლად ბრძოლა. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ თამთა მელაშვილი ის მწერალია, ვისი შემოქმედებაც ფემინისტურ ჭრილში განიხილება.

საყურადღებოა ქალი-ავტორების მხრიდან, პატრიარქალური საზოგადოებისა და პიროვნების დაპირისპირების ჭრილში, მოზარდთა პრობლემებისა და ბავშვის უფლებების საკითხთა წარმოჩენა. ამ თვალსაზრისით განვიხილავთ **ანა კორძაია-**

**სამადაშვილის** მოთხრობას ***„გიმნაზისტკა“ (2014 წ.),*** რომელიც ავტორმა ბავშვის უფლებათა კონვენციის 25-ე წლისთავის აღსანიშნავად დაწერა. მცირე მოცულობის ტექსტი, თანამედროვე სამყაროში მოზარდების გამოწვევებთან ერთად, აღზრდის სოციოკულტურულ შტრიხებსაც წარმოგვიდგენს. ტექსტის ნარატორი ცამეტი წლის გოგონაა, საკუთარი აზრებითა და ფიქრებით, რომელიც გადმოგვცემს იმას, რაც მას თავს გადახდა. ავტორის პოზიცია მოთხრობაში პირდაპირ არ იკითხება; თავად ამბავი კი, სავარაუდოდ, მეოცე საუკუნის მეორე ნახევარს მიემართება, რადგან სწორედ იმ დროს არსებობდა ქართულ საზოგადოებაში რუსი ეროვნების აღმზრდელზე განსაკუთრებული მოთხოვნა (ბავშვს ხომ უნდა სცოდნოდა რუსული ენა!); შესაბამისად, ამ დროს იყო დამკვიდრებული საზოგადოებაში მოთხრობაში გადმოცემული აღზრდის სტილიც.

გინმაზისტკას ტექსტში სახელი არა აქვს, რაც იმაზე მიუთითებს, რომ ავტორი ამ პერსონაჟით განზოგადებულ მხატვრულ სახეს ქმნის. მოთხრობის დასაწყისში ეპიგრაფად წამძღვარებული სიტყვები მკითხველს მიანიშნებს, თუ რა თემას მიემართება ნაწარმოები (ზოგადად, ეპიგრაფის ფუნქციაც ხომ, ამაში მდგომარეობს): *„როცა პატარა ხარ, სამყარო ძალიან პატარაა, პრობლემები კი - იმდენად დიდი, რომ ვერც კი ხედავ, როგორც წრუწუნა ვერ ხედავს მთას“*. მოთხრობის თემას კი, ის შეადგენს, რომ მოზარდის დედა აღზრდის არასწორ ფორმას მიმართავს; იგი ვერ აცნობიერებს, რომ ბავშვები, ზოგჯერ, ვერ ერევიან მათ თავს დატეხილ პრობლემებს; უფროსებს კი, მათი სატკივარი არაფრად მიაჩნიათ.

ტექსტი გიმნაზისტკას სიზმრით იწყება. პროტაგონისტი პიანისტია და შესაბამის სიზმრებს ხედავს; რა თქმა უნდა, გოგონა სიზმარშიც მუსიკოსია და კონცერტის ეიფორიას გადმოგვცემს: *„საერთოდ, ყველაფერი დამავიწყდა და ძალიან მინდოდა, მეტირა, მაგრამ არ მიტირია. ხალხში ტირილი არ შეიძლება“.* ზოგადად, სიზმარს შეიძლება ჰქონდეს ორგვარი ახსნა: ფსიქოლოგიური და ბიოლოგიური. ეს ორი დარგი სიზმარს სხვადასხვა თვალთახედვით იკვლევს. ზიგმუნდ ფროიდის მონოგრაფიაში „სიზმრის ახსნა“ (1900წ.) დიდი ადგილი უკავია სიზმრების ფარული შინაარსის განმარტებას. ეს არის კავშირი ცნობიერსა და არაცნობიერს შორის, რაც საშუალებას გვაძლევს ადამიანის გაუცნობიერებელი ფსიქიკური გამოვლინებები შევისწავლოთ. ერთი სიტყვით, სიზმარი საზოგადოებისათვის მიუღებელი

სურვილების დაკმაყოფილების საშუალებაა, ერთგვარი ესკაპიზმია (წასვლა რეალობიდან, გამოგონილ სამყაროში). გასათვალისწინებელია კარლ გუსტავ იუნგის მოსაზრებაც; ფაქტობრივად იგი ეთანხმება თავისი მასწავლებლის პოზიციას და აზუსტებს, რომ სიზმარი არაცნობიერში შეღწევის საშუალებაა [სამნიაშვილი, 2022: ელრესურსი].

ამდენად, თუ გავიზიარებთ ფროიდის მოსაზრებას, რომ *სიზმარი ამბებისა და სურათების მთლიანობაა, რომელიც ძილის დროს იქმნება და რაღაც ფარულ აზრზე მიუთითებს* [ფროიდი, 2014:113], მაშინ ლიტერატურული პერსონაჟის სიზმარი (ჩვენს შემთხვევაში, გინმაზისტკას სიზმარი) მის რეალურ განცდასთან ახლოს დგას: მამა მუსიკოსი ჰყავს, რამაც განსაზღვრა მისი მომავალი; მშობლებმა იმთავითვე გადაწყვიტეს, რომ გოგონა აუცილებლად მუსიკოსი უნდა გამოვიდეს.

კარლ გუსტავ იუნგი სიზმრის ოთხ მიზეზს ასახელებს: პირველი - ფიზიკური ტანჯვაა, მეორე - აფექტით გამოწვეული სულიერი მღელვარება, რომელიც უკავშირდება სიყვარულს, შიშს ან სიძულვილს, მესამე - დემონური ძალების ძალაუფლების ჩვენებაა, ხოლო მეოთხე - ღვთიურობას უკავშირდება [იუნგი, 2013:34]. განსახილველ მოთხრობაში, ვფიქრობ, პერსონაჟის სიზმარი მის სულიერ განცდებს უკავშირდება. ცამეტი წლის გოგონა ოჯახის მხრიდან ზეწოლას განიცდის. იგი გონიერი ბავშვია; ყველა საკითხზე საკუთარი მოსაზრება გააჩნია, მაგრამ არასოდეს გამოთქვამს მათ, რადგან *არ შეიძლება.* მას იმის უფლებაც კი არა აქვს, რომ იმდენ ხანს დაიძინოს, რამდენიც სურს (არადა, ძალიან უყვარს ძილი), რადგან *არ შეიძლება.*

პერსონაჟი საკუთარ თავს ასე აფასებს: *„კოხტა გოგო ვარ. შურას თქმით, ნამდვილი გიმნაზისტკა, ელეგანტური და მოსაწყენი“.* მას სკოლაში ორი მეგობარი ჰყავდა: თამრიკო და სოფკა. დედამისს სოფკა არ მოსწონდა და უთხრა, არ ეამხანაგა მასთან. გოგონა შეეცადა მშობლისთვის აეხსნა, რომ ერთ კლასში სწავლობდნენ, სხვანაირად არ გამოდიოდა, რადგან თამრიკო და სოფკა დაქალები იყვნენ. ავტორი ირონიით დასძენს, რომ სწორედ მაშინ გადაწყდა, რომ მას ბევრი არ უნდა ელაპარაკა; რომ შემოდგომიდან სკოლაში აღარ ისწავლიდა, გიმნაზიაში გააგრძელებდა განათლების მიღებას. გოგონა გიმნაზიაშიც სიბეჯითით გამოირჩევა; ცხადია, დედას ეს სიამოვნებს და ამის შესახებ მამას უყვება, მაგრამ შვილს არაფერს ეუბნება, რადგან

ბავშვის ზედმეტად შექება არ შეიძლება (გასული საუკუნის ერთ-ერთი საბჭოური სტანდარტი!).

შექებასთან დაკავშირებით დედის აზრს შურაც იზიარებს; ეს უკანასკნელი ოჯახის დამხმარე ქალია, რომლის უფლებები შეზღუდულია: *„ნამდვილად არაა პატარა გოგო, მაგრამ ხმა არ ამოელება. თვითონ მითხრა ასე: მე რა ხმა ამომელებაო“.* ბავშვს სულ აინტერესებდა, რატომ არ ამოელება შურას ხმა; იგი იმასაც კი ფიქრობდა, რომ ამის მიზეზი, შეიძლება, ქალის სოციალური სტატუსი ყოფილიყო (მას ქმარ-შვილი არა ჰყავს). ერთხელ, როდესაც შურა და გოგონა სახლში ბრუნდებოდნენ და მოზარდი გზაში ამბებს ჰყვებოდა, თუ როგორ ემზადებოდნენ გიმნაზიაში ბავშვთა უფლებების დაცვის საიუბილეო თარიღის აღნიშვნას, პირველად შენიშნა, რომ შურა მას არ უსმენდა. აღმოჩნდა, რომ მოსამსახურემ გოგონას დედას წიგნი - „პიანისტი ქალი“ აჩუქა, რომლის ავტორი ნობელის პრემიის ლაურეატი იყო. ამ წიგნით შურამ ქალს უთხრა ის, რაც რვა წლის განმავლობაში დაუგროვდა. გიმნაზისტკას დედამ წიგნი ორ საათში წაიკითხა და გაცეცხლებულმა უთხრა, რომ ბავშვს მოიყვანდა და ოჯახში ვეღარ გაჩერდებოდა. ასე გამოეცალა გიმნაზისტკას ხელიდან ერთადერთი მესაიდუმლე.

გიმნაზისტკამ, როგორც პასუხისმგებლობის მქონე პიროვნებამ, წაიკითხა ბავშვთა უფლებების კონვენცია, რათა მომდევნო დღეს მომზადებული ყოფილიყო კითხვებზე პასუხის გასაცემად. გოგონას არაერთი კითხვა გაუჩნდა; იგი შურას ნატრობდა, რადგან მხოლოდ მისი პასუხი დააკვალიანებდა. ეს ეპიზოდი მიუთითებს, რომ ადამიანს სჭირდება ვიღაც, ვისაც საკუთარ ფიქრებს გაანდობს, კითხვებზე პასუხებს აპოვნინებს და დააჯერებს, რომ მარტო არასოდეს არ არის.

ცხოვრება ჩარჩოებში - ასე შეიძლება გამოვხატოთ ამ მოთხრობის მთავარი იდეა. მოაზროვნე ადამიანმა ბევრი კითხვა უნდა დასვას, რათა პასუხი მიიღოს და სამყარო შეიმეცნოს. აღზრდის საბჭოური მეთოდი თრგუნავდა ბავშვის „მეს“, ახშობდა მის ხმას, რაც უარყოფითად აისახებოდა მის მომავალზე. „გიმნაზისტკა“ არის ნაწარმოები იმაზე, თუ როგორ *არ უნდა გავზარდოთ* ბავშვი. ტექსტი ინტერესით იკითხება. ფრაზის - *არ შეიძლება* - გამეორება სიტყვათა სხვადასხვა კომბინაციაში პროტაგონისტის ემოციური დატვირთვის საყრდენია. იგი ერთდროულად ამბავსაც გადმოგვცემს, განიცდის და გარემო სიახლეებს აღიქვამს. მოთხრობაში ვხვდებით

შიგა ფოკალიზაციის ფიქსირებულ სახეს, ანუ ერთი პერსონაჟის თვალსაზრისით შემოფარგლულს. მწერლის მიზანი -პერსონაჟის ფიქრის ნაკადის წარმოჩენაა, რასაც შესანიშნავად ახერხებს. „გინმაზისტკა“ მოზარდის გამოწვევებზეა, რომელიც, ამავდროულად, აღზრდის კულტურულ და სოციალურ პლასტებს წარმოაჩენს. პირველ პირში მოთხრობილი ოჯახური ამბავი ზეწოლის ფაქტებს ეფუძნება. ნაწარმოების კონცეფციის თანახმად, ბავშვს შეიძლება ჰქონდეს სახლი, საკვები, ტანსაცმელი, მაგრამ უუფლებო იყოს და მისი თავმოყვარეობა ყოველდღიურად ილახებოდეს. ასეთ პირობებში იგი პიროვნებად ვერ ჩამოყალიბდება. იმის მიუხედავად, რომ ბავშვთა უფლებებისადმი მიძღვნილი მოთხრობა მცირე მოცულობისაა და შესაბამისად, პერსონაჟთა სახეები არ არის ვრცლად გაშლილი, პრობლემები გამოკვეთილია და ავტორისეული კონცეფცია ცალსახად იკითხება.

მოზარდების პრობლემებს ეხება ***თამარ გეგეშიძე*** მოთხრობაში ***„საშლელები“ (2019 წ.),*** რომლის პერსონაჟები 13-14 წლის ბავშვები არიან. სასკოლო ცხოვრების ეტაპზე ბავშვები ხშირად ვერ ხვდებიან, რა სურთ; თუმცა, შესანიშნავად აცნობიერებენ, რომ მათაც უნდა მოუსმინონ ოჯახის წევრებმა და სასკოლო საზოგადოების წარმომადგენლებმა; ისეთებად მიიღონ, როგორებიც სინამდვილეში არიან. აღზრდის კონცეპტები ნებისმიერ ეპოქაში აქტუალურია; ამდენად, ნაწარმოებში წარმოჩენილი ქართული საგანმანათლებლო სივრცე, მისთვის ნიშანდობლივი პრობლემებით, დამაფიქრებელია. ტექსტი არა მხოლოდ მასწავლებლებსა და მოსწავლეებზეა გათვლილი; ნარატორი მთხრობელისა და პერსონაჟის ფუნქციას ითავსებს, ანუ „მე“ მთხრობელიც არის და განმცდელიც; ავტორი ცდილობს, მკითხველი პერსონაჟის თანამოაზრედ აქციოს. გასათვალისწინებელია ის ფაქტიც, რომ თამარ გეგეშიძე თავად არის სკოლის მასწავლებელი და მისთვის სისხლხორცეულია ის თემები და საკითხები, რომლებსაც ნაწარმოებში წარმოაჩენს.

„საშლელები“ სასკოლო ცხოვრებას, მოსწავლეებსა და მასწავლებლებს, მეგობრებსა და ოჯახის წევრთა ურთიერთობებს ეხება. მოთხრობის პროტაგონისტის, ცამეტი წლის ანას ცხოვრება ჩვეულებრივ კალაპოტში მიედინება (სკოლა, გაკვეთილები, სწავლა, მშობლებთან ურთიერთობა). ნაწარმოებში არაერთი პრობლემა იკვეთება; ერთ-ერთი გაუცხოებაა - ის, რომ ადამიანები ერთ ჭერქვეშ

ცხოვრობენ და მაინც ერთმანეთთან საერთო არაფერი აქვთ. მსგავსი დამოკიდებულებები მოზარდზეც ახდენს გავლენას: *„ოჯახი მნიშვნელოვანი თემაა მოზარდისა და მისი განვითარებისათვის, ზოგჯერ იმდენადაც, რომ ის განსაზღვრავს მოზარდის სამომავლო პიროვნებასაც, განსაკუთრებით ისეთ ტრადიციულ კულტურებში, როგორიც ქართულია, შესაბამისად, ლიტერატურა ოჯახის (როგორც მინიმუმ თემის) იგნორირებას არ და ვერ ახერხებს"* [ანთაძე, 2024, 22].

მოთხრობაში ყოველდღიურობით დაღლილი, ზედმეტი მზრუნველობით გამორჩეული დედის გვერდით, უდარდელი მამის სახეც იკვეთება; წარმოჩენილია ქართულ სინამდვილეში არსებული რეალობა, რომ ზოგჯერ მშობლებისთვის უფრო პრიორიტეტულია მეზობლებისა და ნათესავ-ნაცნობების აზრის გათვალისწინება, ვიდრე საკუთარი შვილების მოსმენა და მათ მიმართ ემპათიის გამოხატვა. მშობლების მხრიდან ბავშვი, მოზარდი არ აღიქმება დამოუკიდებელ პიროვნებად, რომელსაც საკუთარი სურვილები, განცდები და ინტერესები გააჩნია. ნაწარმოებში არაერთი მკითხველი შეძლებს საკუთარი თავის ამოცნობას; ტექსტში წამოჭრილი საკითხები მკითხველს სხვადასხვა მიმართულებით აღუძრავს საფიქრალს: იქნება ეს ეკოლოგია, სოციალური და სამოქალაქო თემები და სხვ.

სკოლის ცხოვრებაში არსებითი მნიშვნელობა ენიჭება არაფორმალურ განათლებას. ნაწარმოებში ვეცნობით ლიტერატურული კლუბის ისტორიას, რომელსაც ცამეტი წლის პერსონაჟი ასე აფასებს: *„რაც კლუბში დავიწყე სიარული, მგონი, უფრო თავდაჯერებული გავხდი"* [გეგეშიძე, 2019:27]. ეს სიტყვები ნათელი მაგალითია იმისა, რომ თანამედროვე მოსწავლეებს, ოცდამეერთე საუკუნის ბავშვებს ფორმალური სასკოლო სივრცე, ხშირ შემთხვევაში, არ მოსწონთ. კლასის დამრიგებლისა და მოსწავლის დიალოგი ცხადყოფს, რომ ბავშვს ლიტერატურული კლუბი იმიტომ მოსწონს, რომ იქ დავალების შესრულება გასართობი მასალით არის ჩანაცვლებული. ნაწარმოებში ბევრი რამის ამოკითხვაა შესაძლებელი; მაგ., როგორია მასწავლებელი დედის შვილობა, ქართული ენისა და ლიტერატურის გაკვეთილი როგორ ვაქციოთ საინტერესო სივრცედ მოსწავლეებისთვის, როგორ დავსახოთ ქცევის მართვის სტრატეგიები და საერთოდ, რატომ ჰქვია ნაწარმოებს საშლელები.

ტექსტი (და სათაურიც) ინტერპრეტაციის საშუალებას იძლევა და ნებისმიერ მკითხველს შეუძლია თავისებურად ახსნას იგი; საშლელი ხომ ერთი ჩვეულებრივი

ნივთია, რომლითაც შეგვიძლია წავშალოთ დაფაზე/რვეულში არასწორად დაწერილი სიტყვა/წინადადება, მაგრამ მწერალმა მას სიმბოლური დატვირთვა მიანიჭა; კერძოდ, იგულისხმა, რომ ადამიანს ცხოვრებაში არაერთი შეცდომის დაშვება შეუძლია, მაგრამ ამავდროულად, მან უნდა შეძლოს ამ არასასიამოვნო ეპიზოდის წაშლა, მისგან მიღებული გამოცდილების შემდგომში გათვალისწინება და ყველაფრის ხელახლა დაწყება.

საყოველთაოდ ცნობილია, რომ საზოგადოება მწერალზე გავლენას ახდენს, თუმცა საპირისპირო პროცესიც შეიძლება განვითარდეს; შესაძლოა, მწერალმაც მოახდინოს საზოგადოებაზე გავლენა. როგორ რენე უელეკი და ოსტინ უორენი შენიშნავენ, ხელოვნება (ჩვენს შემთხვევაში, ლიტერატურა) *„...უბრალოდ კი არ ასახავს ცხოვრებას, არამედ აყალიბებს, ფორმას აძლევს მას“* [უელეკი..., 2010:143]. წინამდებარე ქვეთავში განხილული ნაწარმოებები ცხადყოფენ, რომ თანამედროვე ქალმა-ავტორებმა შეძლეს მოძველებული შეხედულებების, დაშტამპული აზროვნების საძირკვლის მორღვევა; მკითხველისთვის ადამიანური გრძნობების სხვა რაკურსში, განსხვავებულ კონტექსტში წარმოჩენა. ქალი-ავტორების განხილული ტექსტები ლიტერატურული *მრავალხმიანობით* გამოირჩევა (მართლაც, ერთ ტონში თხრობა და *ერთხმიანი* ლიტერატურა მოსაბეზრებელი იქნებოდა); ისინი სულისშემძვრელ, მტკივნეულ ამბებს მხატვრულ ქსოვილში ფუთავენ და ამგვარი სახით წარმოაჩენენ თავიანთ სათქმელს მკითხველის წინაშე.

### III.5. პოსტმოდერნისტული ესთეტიკა თანამედროვე ქალურ პროზაში: ძირითადი კონცეპტები (ნაირა გელაშვილის *„დიდედა“;* ანა კორძაია-სამადაშვილის *„ბერიკაობა“, „მე, მარგარიტა“, „შუშანიკის შვილები“, „ზინკა ადამიანი“;* მაკა მიქელაძის *„ახალგაზრდა მწერალი ქალის ვნებანი“;* რუსუდან რუხაძის *„ჩაისთან მოსაყოლი ამბები“;* სალომე ბენიძის *„ქალაქი წყალზე“;* ნანა აბულაძის *„ახალი აღქმა“, „აკუმი“)*

პოსტმოდერნიზმი, როგორც ლიტერატურული მიმდინარეობა, XX საუკუნის ბოლოს ჩამოყალიბდა და მასზე (ისევე, როგორც ტერმინზე) დღემდე სხვადასხვა, ზოგჯერ ურთიერთგამომრიცხავი, აზრი გამოითქმის. ტერმინი *პოსტმოდერნიზმი* პირველად 1917 წელს გამოიყენა რ. რანვიცმა ნაშრომში „ევროპული კულტურის

კრიზისი"; დღესდღეობით პოსტმოდერნიზმის, როგორც ტერმინის ინვარიანტად, შესაძლოა შეგვხვდეს პოსტსტრუქტურალიზმი ან პოსტავანგარდიზმი; ამ უკანასკნელთან დაკავშირებით კრიტიკოსი ლევან ბრეგაძე შენიშნავს, რომ ტერმინის გამოყენება, გარკვეული აზრით, ავანგარდიზმის უარყოფასაც ნიშნავს [ბრეგაძე, 2020:3]. ლიტერატურის თეორეტიკოსები დღემდე კამათობენ იმაზე, თუ რას ნიშნავს პოსტმოდერნიზმი და ზოგადად, რას მოიცავს ეს მიმართულება. სამეცნიერო ლიტერატურაში პოსტმოდერნიზმს განმარტავენ, როგორც ნეოკონსერვატიზმის კულტურულ ჯამს, პოსტინდუსტრიული საზოგადოების სიმბოლოს, სოციუმის სიღრმისეული ტრანსფორმაციის გარეგან სიმპტომს, რაც გამოიხატება ტოტალურ კონფორმიზმში, *„ისტორიის დასასრულის იდეებში"* (ფუკუიამა), ესთეტიკურ ეკლექტიზმში. *„პოლიტიკურ კულტურაში პოსტმოდერნიზმი აღნიშნავს პოსტუტოპიური აზრის სხვადასხვა ფორმათა განვითარებას ფილოსოფიაში - პოსტმეტაფიზიკის, პოსტრაციონალიზმის, „პოსტემპირიზმის ზეიმს"* [ჯანჯიბუხაშვილი, 2003:62]. ფსიქოლოგების ნაწილი მასში საზოგადოების პანიკური მდგომარეობის სიმპტომსაც ხედავს, რომელშიც ინდივიდის ესქატოლოგიური წუხილი აირეკლება.

ახალი ეპოქის პოლიტიკურმა, ეკონომიკურმა და სოციალურმა ძვრებმა ხელოვნების ყველა დარგში პოსტმოდერნიზმის განვითარება განაპირობეს, რომელსაც საფუძველი დასავლურ სამყაროში (ამერიკასა და დასავლეთ ევროპაში) ჩაეყარა; შემდგომში, მსოფლიოს სწრაფმა განვითარებამ ხელი შეუწყო ამ მიმდინარეობის გავრცელებასა და პოპულარიზაციას. ამერიკული ლიტერატურის კრიტიკოსი ***ფრედერიკ ჯეიმსონი*** წერილში „პოსტმოდერნიზმი და სამომხმარებლო საზოგადოება" აღნიშნავს, რომ პოსტმოდერნიზმის ცნებას არათუ საყოველთაოდ იზიარებენ, არამედ ვერც კი იგებენ, რაც გამოწვეულია ნაწარმოებთა მრავალფეროვნებით. ეს ლიტერატურული მიმდინარეობა „მაღალი მოდერნიზმის" საწინააღმდეგოდ დამკვიდრდა. ავტორები ახლა თითქმის უკვე აღარ „ციტირებენ"; ისინი ტექსტებს ისე ითავისებენ, რომ მაღალ ხელოვნებასა და კომერციულ ფორმებს შორის გამიჯვნა უფრო და უფრო რთულდება; ამდენად, *„...პოსტმოდერნიზმი გვიანდელი კაპიტალიზმის ახლადაღმოცენებული საზოგადოებრივი წესრიგის შინაგან სიმართლეს გამოხატავს"*[ჯეიმსონი, 2015: ელრესურსი].

ჯეიმსონის, როგორ ზომიერი თეორეტიკოსის, საპირისპირო მოსაზრებებს გამოქვამს ჟან ბოდრიარი, რომელიც რადიკალურობით გამოირჩევა. მისი აზრით, *პოსტმოდერნიზმის ძირითადი მახასიათებელი არის მიმბაძველობა; ზერელობამ მოიცვა ირგვლივ ყველაფერი* [ბოდრიარი, 2015: ელრესურსი]. ლიტერატურაში შემოჭრილმა ახალმა მიმართულებამ ტრადიციულ სახეობებსა და ჟანრებს შორის ზღვარი წაშალა: *„წესრიგისა და ქაოსის, შექმნისა და ნგრევის, სერიოზულისა და თამაშობრივის შესახებ“ წარმოდგენები შეიცვალა, რამაც არტეფაქტების კონსტრუირება გამოიწვია. ამ მიმართულების ფილოსოფიური თავისებურება იმაში მდგომარეობდა, რომ კლასიკური ანთროპოცენტრული ჰუმანიზმიდან ლიტარატურა უნივერსალურ ჰუმანიზმზე გადავიდა, რომლის ეკოლოგიური განზომილება მთელ ცოცხალ სამყაროს მოიცავს*“ [ჯანჯიბუხაშვილი, 2003:64].

უდავოდ გასათვალისწინებელია პროფესორ ნანა გაფრინდაშვილის მოსაზრება, რომლის თანახმად საბაზო პოსტმოდერნისტული მახასიათებლები (თხრობის ფრაგმენტულობა, ეკლექტიკა, რადიკალური პლურალიზმი, ინტერტექსტუალობა, ტოტალური ირონია, მინიშნების ტექნიკა, ორმაგი კოდირება, კოლაჟურობა, ციტატური აზროვნება და ა. შ.) ერთ მწყობრ მეთოდოლოგიურ სისტემადაც რომ გაერთიანდეს, ვერ აღწერს და ვერ მოიცავს ყველა პოსტმოდერნისტულ ტექსტს. ხოლო თუ ამ კრიტერიუმებს გამოვიყენებთ, როგორც სქოლასტიკურ ინსტრუმენტს, მაშინ პოსტმოდერნიზმის არეალში მოხვდება პოსტმოდერნიზმის ეპოქამდელი უამრავი ძეგლი, მათ შორის ანტიკური პერიოდის, შუასაუკუნეების, სენტიმენტალიზმის, რომანტიზმის, მოდერნიზმის ნაწარმოებები (სწორედ ეს აძლევს ზოგიერთ მკვლევარს საბაბს, გამოთქვას ჰიპოთეზა, რომ პოსტმოდერნიზმი ლიტერატურაში ყოველთვის არსებობდა); *უფრო მისაღები და მეცნიერულად სწორია პარადიგმული მიდგომა, რომელიც ასახავს რეალურ ვითარებას. ასეთი მიდგომის დროს ტერმინ “პოსტმოდერნში” იგულისხმება ისტორიული ეპოქა (XX საუკუნის II ნახევარი), ხოლო პოსტმოდერნიზმში მხატვრული მიმდინარეობა, რომელიც ადეკვატურად ასახავს ამ ეპოქას* [გაფრინდაშვილი...2014:261].

საკითხთან დაკავშირებით, თუ როდის იწყება ქართულ რეალობაში პოსტმოდერნიზმი, განსხვავებული მოსაზრება არსებობს. მკვლევართა ნაწილი (ნანა გაფრინდაშვილი, მაია ჯალიაშვილი, ანა იმნაიშვილი, ზეინაბ კიკვიძე, ლელა

მირცხულავა...) ამ ლიტერატურული მიმდინარეობის დასაწყისად მეოცე საუკუნის 90-იან წლებს თვლის; მანამდე მხოლოდ ერთეულებს ჰქონდა წარმოდგენა მასზე. კრიტიკოსების მეორე ნაწილი (ლევან ბრეგაძე, ბელა წიფურია, ნუგზარ მუზაშვილი...) ფიქრობს, რომ პოსტმოდერნიზმის ნიშნები მეოცე საუკუნის 70-80-იანი წლებიდან ქართულ პროზაში უკვე არსებობდა (გურამ დოჩანაშვილი, ოთარ ჭილაძე, ნაირა გელაშვილი...); მეტიც, აღნიშნული თვალსაზრისით, ნაირა გელაშვილის „ანაბეჭდები“ შეიძლება ჩაითვალოს პოსტმოდერნისტულ ნარატივად, რადგან მასში თვალნათლივ იკვეთება *რიზომატულობის* ტექნიკა.

პოსტმოდერნისტული მწერლობა დღესდღეობით ჩვენში აქტიურ ფაზაშია; თუმცა, ეს როდი გულისხმობს, რომ ქართულ სალიტერატურო კრიტიკაში მას უპირობოდ ყველა აღიარებს. თავდაპირველად, პოსტმოდერნიზმის შემოჭრამ ქართულ ლიტერატურაში, გაურკვევლობა წარმოშვა. ყველა თანხმდებოდა იმაზე, რომ *ლიტერატურულ სიახლესთან* გვქონდა საქმე, რომელიც საინტერესო მოდელს გვთავაზობდა. თუმცა, კრიტიკოსთა ერთი ნაწილისთვის (განსაკუთრებით, ძველი თაობის წარმომადგენლებისთვის), ეს სიახლე უზნეო და მიუღებელი იყო, ხოლო თანამედროვეთათვის - უფრო მისაღები და ადვილად აღსაქმელი. მაგ., პროფესორი გურამ ბენაშვილი მიიჩნევს, რომ პოსტმოდერნიზმით ლიტერატურა ახალ ათვლას იწყებს და კავშირს წყვეტს ტრადიციულ ლიტერატურასთან; მკვლევარი პოსტმოდერნიზმს ხელოვნურად შექმნილ პროცესად განიხილავს, რომელსაც მომავალი არ გააჩნია [ბენაშვილი, 2001:17]. ჩვენთვის მიუღებელია ზემოაღნიშნული მოსაზრება და უფრო პროფესორ ბელა წიფურიას მოსაზრებისკენ გადავიხრებოდით, რომლის თანახმად, *პოსტმოდერნიზმი, ისევე როგორც თავად მოდერნიზმი, განმაზოგადებელი ცნებაა, რომელიც თავის თავში აერთიანებს ხელოვნებასა და კულტურაში, ადამიანის აზროვნებასა და სულიერ სამყაროში მიმდინარე პროცესებს, რომლებიც დროის გარკვეულ ლოკალურ მონაკვეთში იჩენენ თავს* [წიფურია, 2016:397].

ქართული პოსტმოდერნიზმთან დაკავშირებით უთუოდ გასათვალისწინებელია ახალგაზრდა მკვლევართა მოსაზრებები აღნიშნული ლიტერატურული მიმართულების სხვადასხვა ასპექტთან მიმართებით; მაგ., თავის დისერტაციაში სოფიკო ძნელაძემ ყურადღება გაამახვილა ისტორიისა და პოტმოდერნიზმის

ურთიერთმიმართებაზე და აღნიშნა, რომ პოსტმოდერნისტული ნაწარმოებები წარსულს ირონიზებული ფორმითა და განსხვავებული მისიით წარმოგვიდგენენ; *ამ შემთხვევაში წარსული კი არ არის გაიდეალებული, არამედ იგი ახლებურად არის შეფასებული და სამყარო, რომელშიც ჩვენ ვცხოვრობთ, თავად არის ირონიზებული* [მნელაძე, 2014:33]. საინტერესოა ქართველი ესეისტისა და კრიტიკოსის, ანდრო ბუაჩიძის მოსაზრება, რომელიც *ორმაგი კოდირებისა და პარაბოლურობის* გათვალისწინებით მსჯელობს პოსტმოდერნიზმზე, როგორც მაღალ ხელოვნებაზე, რომელიც მკითხველისგან დახვეწილ გემოვნებას/ინტელექტს მოითხოვს. ვფიქრობთ, ეს მოსაზრება მისაღებია, რადგან თანამედროვე პოსტმოდერნისტული ტექსტების ერთი ნაწილის სტრუქტურა ისეთია, რომ გარკველი ცოდნის გარეშე, მისი სწორად გააზრება შეუძლებელია [ლიტერატურული რეტროსპექტივა... 1998:3-4].

ქართულ პოსტმოდერნიზმზე მსჯელობისას საყურადღებოა 2017 წელს „ლიტერატურული გაზეთის“ ფურცლებზე გამართული პოლემიკა - *„იწყება რაღაც ახალი - რხევები მოდერნიზმსა და პოსტმოდერნიზმს შორის“*, რომელშიც მონაწილეობა მიიღეს მწერლებმა და ლიტერატურათმცოდნეებმა ზურაბ ქარუმიძემ, პაატა ჩხეიძემ და კოკა ბრეგაძემ. ზურაბ ქარუმიძის თანახმად, *პოსტმოდერნიზმი იყო მოდენიზმის მიმართ პასუხი... უმბერტო ეკოს თუ დავეკითხებით, პოსტმოდერნიზმი იყო მოდერნიზმის მიმართ პასუხი, მისი ანტითეზა. მე ვეთანხმები ეკოს, რადგან მოდერნიზმმა, რაღაც შემთხვევაში, ამოწურა თავისი თავი, განსაკუთრებით ეს იგრძნობოდა მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ, 40-იანი წლების ბოლოდან* [ქარუმიძე, 2017:11]. აქვე ზურაბ ქარუმიძე ყურადღებას ამახვილებს პოსტმოდერნისტულ ტექსტში ავტორისა და მკითხველის ურთიერთმიმართებაზე; რომ მკითხველი ლამის თანაავტორის დონეზეა აყვანილი.

კოკა ბრეგაძე აგრძელებს აღნიშნულ მოსაზრებაზე მსჯელობას და ანდრო ბუაჩიძისგან განსხვავებულ მოსაზრებას ავითარებს; მიიჩნევს, რომ პოსტმოდერნისტული ტექსტები მასობრივ მკითხველზეა გათვლილი; *აქ იერარქიული მომენტი მკითხველსა და ტექსტს შორის მოხსნილია. პოსტმოდერნისტულ ტექსტში უამრავი შრე გამოიკვეთება, რომლებშიც მთავარია წარსული ტექსტუალური გამოცდილება.* ავტორი როლან ბარტის მოსაზრებას იშველიებს, რომ *მკითხველმა ტექსტით სიამოვნება უნდა მიიღოს. ღრმად*

*ინტელექტუალური ნაწარმოები მომზადებულ წამკითხველს მოითხოვს, თუ მას ასეთი ცოდნა არ ექნება, მაშინ იგი მწერალს ვერ აჰყვება თამაშში და, ბუნებრივია, იგი ვერაფერს გაიგებს ტექსტიდან და სიამოვნებასაც ვერ მიიღებს* [ბრეგაძე, 2017:11]. პაატა ჩხეიძეც ამავე მოსაზრებას ავითარებს; თვლის, რომ პოსტმოდერნიზმმა კარი გაუღო დემოკრატიულ მკითხველს.

პოსტმოდერნიზმის ქრონოლოგიურ ჩარჩოებთან დაკავშირებითაც განსხვავებული მოსაზრებები არსებობს; მის დასაწყისს ზემოთ შევეხეთ, რაც შეეხება დღევანდელ მდგომარეობას, ზოგი მიიჩნევს, რომ პოსტმოდერნიზმმა საკუთარი თავი უკვე ამოწურა, *ორიათასწლიანი დასავლური კულტურა დასრულდა* [მუზაშვილი, 2005:171]. ნუგზარ მუზაშვილის მოსაზრება, ერთი პირობა, გაიზიარა ზურაბ ქარუმიძემაც, რომელმაც პოსტმოდერნიზმის დასასრულად 2011 წლის 11 სექტემბერი მიიჩნია: *„დასრულდა ეს თამაში, რომელიც ქმნიდა გამოგონილ ორიგინალების აბსოლუტურად იდენტურ ასლებს, დასრულდა ონტოლოგიური მუშაითობა ნამდვილსა და შეთხზულს შორის გაბმულ ბაწარზე, დასრულდა ორაზროვან და განუსაზღვრელ ნიშანთა ღია სისტემებში, როგორც ლაბირინთში ხეტიალი“* [ქარუმიძე, 2010:1]; თუმცა მოგვიანებით, მან პოზიცია შეიცვალა. პარადოქსია, მაშინ როდესაც არ არსებობს ერთიანი ხედვა, თუ როდის იღებს სათავეს ეს ლიტერატურული მიმდინარეობა საქართველოში (ზოგი გასული საუკუნის 70-80-იან წლებს მიიჩნევს, სხვები - 90-იან წლებს), ვიმსჯელოთ მის დასასრულზე. ამგვარ სიტუაციაში არსებობის უფლება აქვს მოსაზრებასაც, რომლის თანახმად *ჩვენ ვიმყოფებით პოსტ-პოსტმოდერნულ ეპოქაში* [მირცხულავა, 2011:48].

პოსტმოდერნიზმის ძირითად კონცეპტებზე და ნიშანდობლივ თვისებებზე მსჯელობისას გასათვალისწინებელია, რომ პოსტმოდერნიზმი თავისუფალ ლიტერატურულ პროცესს წარმოადგენს, რომელშიც რეციპიენტს მნიშვნელოვანი როლი ენიჭება; მის ხელთაა ნაწარმოების დასრულება, ინტერპრეტირება. ამ დროს მწერალი ტექსტის გარეთ იკავებს ადგილს და მთავარ მამოძრავებელ ძალად მკითხველი გვევლინება. მკითხველი, პერსონაჟი და ავტორი - ამ თანმიმდევრობით შეგვიძლია დავალაგოთ ისინი, რომლებიც ნაწარმოების გმირებად გვევლინებიან. წინამდებარე თავში სწორედ ამ და სხვა პოსტმოდერნისტულ კონცეპტებზე ვიმსჯელებთ XX-XXIსს. ქალი-ავტორების ნაწარმოებების ანალიზისას. საკითხზე

მსჯელობისას, უპირველეს ყოვლისა, ყურადღებას გავამახვილებთ არაერთხელ გამოთქმულ მოსაზრებაზე ქალური ენის ემოციურობასა და არალინეალურობასთან დაკავშირებით (მის საწინააღმდეგოდ, მამაკაცური თხრობა გრძნობებისაგან დაცლილია); მაგ., ჰაინრიხ ბიოლის ფონდში ქალურ ლიტერატურაზე მსჯელობისას კრიტიკოსმა დავით გაბუნიამ ფემინისტ მონიკ ვიტიგის აზრი მოიშველია გრამატიკის, როგორც სისტემის, არასაჭიროებასთან დაკავშირებით (კერძოდ, სინტაქსის დარღვევა, წერტილის უარყოფა ექსპერიმენტული ტექსტების მახასიათებელია). კრიტიკოსი თანამედროვე ქართულ ლიტერატურას ორ კატეგორიად ჰყოფს - კლასიკად და ბაროკოდ. პირველ კატეგორიაში იმ მწერლებს მოიაზრებს, რომლებიც გაკვალული გზით მიდიან, ხოლო მეორეში - ვინც ცდილობს განსხვავებული გზით სვლას, სიახლის შეტანას სალიტერატურო ცხოვრებაში [მწერალი ქალი...,2012:ელრესურსი].

თუკი ამ მოსაზრებას გავიზიარებთ, ზემოთ განხილული ავტორებიდან ზაირა არსენიშვილის, ლანა ღოღობერიძის, ნაირა გელაშვილის, ქეთი ნიჟარაძის ნაწარმოებები კლასიკას განეკუთვნება, რადგან ავტორები წერის ტრადიციულ სტილს მიჰყვებიან. თუმცა, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ თითოეულმა მათგანმა არაერთი სიახლე დაამკვიდრა ქართულ სალიტერატურო ცხოვრებაში, რაც უპირველეს ყოვლისა, მათი ინდივიდუალური წერის მანერას, ნაწარმოებების არქიტექტონიკას, ღრმა ფსიქოლოგიზმით დაღდასმულ პერსონაჟებს მიემართება. ზემოაღნიშნული, უპირველეს ყოვლისა, ნაირა გელაშვილს მიემართება, რომლის არაერთ ნაწარმოებს სწორედ პოსტმოდერნისტული წერის ტექნიკა (მაგ., რიზომატულობა „ჩვენებაში“, მითოლოგიზმის/მაგიური რეალიზმის ნიშანდობლივი თვისებების მოხმობა და სხვ.) გამოარჩევს; ამდენად, ლოგიკურად მიგვაჩნია, რომ ქალურ მწერლობაში პოსტმოდერნისტულ ტენდენციებზე მსჯელობა სწორედ ნაირა გელაშვილით დავიწყოთ.

**ნაირა გელაშვილის** მოთხრობა ***„დიდედა“*** პირველად 1991 წელს გამოქვეყნდა; 2023 წელს კი, გამომცემლობა პალიტრა L-მა გამოსცა თანამედროვე ქართული პროზის ორტომეული სერიით „ქალების კალმით“, რომელშიც შესულია დასახელებული ნაწარმოები. სათაურიდან გამომდინარე, მოთხრობა დიდედაზეა. ტექსტის დასაწყისში ნარატორი ასე გვიხასიათებს მას: *„ის ძალზე ხნიერია, თითქმის*

*ასი წლის. მან იცის ურიცხვი ზღაპარი, თქმულება და იგავ-არაკი, ანდაზები, ლექსები და გამოცანები. მან იცის სამკურნალო ბალახები, შარბათ-მალამოთა დამზადება, ამინდის ამოცნობა, სიზმრების ახსნა და შელოცვები...დიდედამ ყველაფერი იცის“* [გელაშვილი, 2023:83]. ნარატივი გაჯერებულია ზღაპრებიდან ამონარიდი ფრაზებით; მკითხველი მოგზაურობს სამყაროში, რომელსაც *ბავშვობა* ჰქვია. და მაინც, რა პრობლემა აქვს დიდედას? ქალაქში მკბენარი გაჩნდა, რომელიც ელვის სისწრაფით მოედო ბაღებსა და სკოლებს. საშინელ მდგომარეობაში ჩაცვივდნენ დედები: *„ათასობით მურმანი დაძრწოდა ქალაქის ქუჩებში და ხელუკუღმა აყრიდა ბავშვებს ეშმაკეულ ფეტვს, ოღონდ, ამჯერად გაუგებარი რაღაცა მიზნით“* [გელაშვილი, 2023:85]. მკბენარის გასანადგურებლად უფროსები სხვადასხვა საშუალებას იყენებენ, მაგრამ ამაოდ. დიდედამ თავის გადაპარსვა არ მოისურვა; *„ამ თმით უნდა მივბარდე მიწასო“*; მაშინ რძლებმა იგი სახლიდან მოშორებით გაამწესეს: კუთვნილ ნაკვეთში, ფიცრულ ქოხში მიუჩინეს ბინა“ [გელაშვილი, 2023:86]. ამ ეპიზოდიდან ნარაციაში შემოდის ფანტასტიკური ნაკადი: დიდედას ზღაპრის პერსონაჟები ესტუმრებიან და ისიც მათივე თავგადასავალს უამბობს ხოლმე. დიდედასა და ზღაპრის გოგონებს შორის ფანჯრის მინებია; მოხუცი მიმიკით არჩევს მათ საუბარს. მალევე, ზღაპრის გმირებსაც მკბენარი დაესევა. *ზღაპარი ზღაპარში* - ასე შეიძლება დავარქვათ ამ ლიტერატურულ ხერხს. პოსტმოდერნისტულ ტექსტებში ლიტერატურული თამაში სავსებით მისაღებია; იგი აძლიერებს მგრძნობელობას და მკითხველს ახლებურად გადააზრების საშუალებას აძლევს [ბრეგაძე, 2020:125].

ზღაპრული მოტივის გარდა, მოთხრობაში რეალური ცხოვრების სურათებიც არის წარმოჩენილი; ეს არის მთხრობელის, ანუ დედისა და მისი ბიჭის ურთიერთობის ამსახველი ეპიზოდები. ასევე, მოთხრობაში ვხვდებით ორ უსულო მთავარ პერსონაჟს: პატარა მდინარეს, რომელიც გზას ძლივს მიიკვლევს, მაგრამ ახლა *„წითელხახიან გველეშაპად ქცეულა“* [გელაშვილი, 2023:105] და შავ ღრუბელს, რომელიც *„...ამ ქალაქში პირველად გამოჩნდა“* [გელაშვილი, 2023:94]. დედა და შვილი დიდედისა და ზღაპრის გმირების გადასარჩენად მიდიან; საბოლოოდ, ყველაფერი ბედნიერად დასრულდება („ზღაპრის ბოლო კეთილია!“). აღნიშნულ ტექსტში, ერთი მხრივ, სრულიად ცხოვრებისეული სურათებია წარმოჩენილი ყოფითი ფრაზებით („დაგწყევლო, როგორ დაგწყევლო, დედისერთა ხარ და შენამც

ჩაგვარდნია ისრის-მასრის-სანდლის ქალის სიყვარული“, „სარკე, შენ მჯობიხარ თუ მე გჯობივარ? შენ მჯობიხარ და მეც გჯობივარ, მაგრამ აღრათია ორივესო“[გელაშვილი, 2023:87-89]); მეორე მხრივ კი, ტექსტს პოსტმოდერნიზმის ნიშანდობლივი კონცეპტი - ინტერტექსტუალობა - გასდევს, რაც თავს იჩენს ზღაპრებიდან დამოწმებულ ციტატებსა და ფრაზებში (ცხადია, ზოგჯერ ინტერპრეტირებული სახით) და ზღაპრებიდან „გამოხმობილ“ გმირებში: ეთერი, მურმანი, ხუთკუნჭულა, ღამისფერი რაში, გულკეთილი და გულთმისანი ხარი და ა.შ.

„დიდედა“, როგორც ყველა ზღაპარი, ამ ჟანრისთვის დამახასიათებელი ფინალით სრულდება; ცხოვრებისეულ ეპიზოდებზე არ შევჩერდებით, რადგან უსულო პერსონაჟი - მდინარე - ისე დიდდება და მოიწევს, რომ მართლაც, საშიშ არსებად გადაიქცევა. სიფრთხილით მოვეკიდებოდით, მაგრამ გარკვეულწილად, გავიზიარებდით კრიტიკოს ლევან ბრეგაძის მოსაზრებას; იგი აღნიშნავს, რომ მწერლები წინასწარმეტყველების უნარით არიან დაჯილდოებულნი; 1991 წელს დაწერილი მოთხრობა 2015 წლის 13 ივნისს ვერის ხეობაში მომხდარ კატასტროფასთან უხილავი ძაფით არის დაკავშირებული. ტექსტში ყველაფერი ისე მთავრდება, როგორც მწერალს სურდა (და როგორც ამას ზღაპროს ჟანრული კანონი გვასწავლის), თუმცა სამწუხაროდ, რეალურ ცხოვრებაში გაცილებით მკაცრი „ჟანრული კანონები“ მოქმედებს [ბრეგაძე, 2020:133].

დასასრულს, რეზიუმირების სახით აღვნიშნავდით, რომ ნაირა გელაშვილის თხუთმეტტომეულში თავმოყრილი შემოქმედება სრულად პასუხობს ეპოქის გამოწვევებს, რომელშიც იგი მოღვაწეობს. მწერალი მუდამ აქტიურად ეხმაურება მისი თანადროული საზოგადოების ცხოვრებაში მომხდარ ცვლილებებს; მან შეძლო საზოგადოებისთვის ღირებული პრობლემათა არეალის გაფართოვება და ყურადღების გამახვილება ისეთ საკითხებზე, როგორიცაა ქალის განსხვავებული აზროვნება, მეტყველებისა და ენის მრავალფუნქციურობა, ქალური ალღო/ წინათგრძნობა, სტრატეგიული ხედვა და სხვა. ამასთან, ნაირა გელაშვილი თავის შემოქმედებაში წარმატებით შეეცადა ისეთი სენსიტიური საკითხების წარმოჩენას, როგორიცაა გრძნობათა ცვეთა, სიყვარულის დაუნახაობა, გაუცხოება და სხვ.

***ანა კორძაია-სამადაშვილი*** ერთ-ერთი გამორჩეული სახეა თანამედროვე პოსტმოდერნისტ ავტორთა შორის. მწერალმა მოთხრობების პირველი კრებული

*„ბერიკაობა“ (2003 წ.)* **სოფიო კირვალიძის** ფსევდონიმით გამოსცა; კრებულში ამავე სახელწოდების მოთხრობაა შესული. როგორც ცნობილია, ბერიკაობა წარმართული ეპოქის დღესასწაულია, რომელიც ოდითგანვე გაზაფხულზე აღინიშნებოდა. იგი ბუნების გაღვიძებას, ნაყოფიერებას, იმედსა და ბარაქას მოასწავებდა: *„ბერიკა ყველა ოცნებას გისრულებს: წვავს, რაც კი ზამთრის განმავლობაში სახლში ან თავში უვარგისი დაგიგროვდა, მტერს ამარცხებს, სიყვარულს გიხსნის, მღერის და ცეკვავს, და ასეთი ვინმე რომ შემოგიჩნდება, ბოლოს და ბოლოს, თუ მთლად მკვდარი არა ხარ, ალბათ დაიჯერებ, რომ ცუდი დამთავრდა, აწი ახალი ცხოვრება იწყება, და შენც ყველაფერს შეძლებ, იმიტომ, რომ ძლიერი, ახალგაზრდა, ლამაზი და, საერთოდ, ძალიან მაგარი ხარ“* [კორძაია-სამადაშვილი, 2010:67]. ასეთია მოთხრობის მთავარი გმირის დამოკიდებულება ბერიკაობის დღესასწაულის მიმართ.

მოთხრობის გმირის ცხოვრებაში, დღესასაწაულის მსგავსად, სიახლე, ანუ ბერიკა გამოჩნდა, რომელსაც იგი მარკო პოლოდ მოიხსენიებს. ამბავი *ერთ უნიჭო თბილისურ ზამთარში* ხდება. ამ ყველაფერს მოულოდნელობის ელფერი დაჰკრავს. ქალისა და მამაკაცის ურთიერთობა მანამ გაგრძელდა, სანამ კაცი *„მთლად დაუკრეფავში არ გადავიდა“* [კორძაია-სამადაშვილი, 2010:69]. მამაკაცმა ერთ-ერთ რესტორანში საყვარლის გვერდით ცოლიც მოიყვანა, დაისვა და ყველას თვალწინ ხელები დაუკოცნა. ცხადია, ამგვარმა ქცევამ საყვარელი გააღიზიანა. ამის შემდეგ, მარკო პოლო წავიდა ქვეყნიდან (მწერალი არ აკონკრეტებს, თუ რას საქმიანობდა იგი და რატომ უწევდა ქვეყნიდან შორს გამგზავრება). ჩვენთვის უცნობია ნარატორი პერსონაჟი ქალის სახელიც; მამაკაცი მას წერილებში *ხანუმად* მოიხსენიებს. მარკო პოლოს არყოფნაში ქალის ცხოვრებაში *ახალი ბერიკა* გამოჩნდა, რომელთანაც მან რომანი გააბა. ასე დაიწყო ქალის ცხოვრებაში *დიდი შოუ,* რომელიც, როგორც თავად ამბობს, ყოველთვის ტკბილად მოაგონდება. ქალს ძალიან მოსწონდა ახალი ბერიკას ტატუირებული სხეული; მის ყოველ გამოჩენას უჩვეულო მუსიკაც ერთვოდა თან; უცხო ზღაპრებს ჰყვებოდა იგი, ხან სევდიანს, ხან მხიარულს, რომლებშიც ლამაზი ქალები ფიგურირებდნენ და *„რომლებსაც მომწუსხველი ეროტიკის სუნი ასდიოდათ. კარგი მთხრობელი იყო, ძალიან არტისტული, ალბათ ამ თანდაყოლილი არტისტიზმის გამო იყო ასეთი დამაჯერებელი ბერიკა“* [კორძაია-სამადაშვილი, 2010:71].

სათაურიდან გამომდინარე, ტექსტი ლამაზ, წარმართულ დღესასწაულზე უნდა იყოს, როდესაც კარნავალური ჩანაცვლება ხდება და ბიჭი საოცარ კაცად გარდაისახება: *საშუალოსტატისტიკური, ვითომცდა წარმატებული ქართველი, რომლის მსგავსნიც ფერადი კენჭებივით ეყარნენ ოდესღაც შავი ზღვის სანაპიროზე; ასეთი ადამიანები თვალით ეძებდნენ ჯერ გაურუჯავ, ანუ თავისუფალ ქალს* [კორძაია-სამადაშვილი, 2010:71]. ყველა ბერიკაობას აქვს დასაწყისი და დასასრული; ყველაზე მთავარი ის არის, რომ ადამიანს შეუძლია ცხოვრებაში ერთხელ მაინც იყოს ბერიკა; ამგვარად გადაიქცევა იმედგაცრუება - სიცილად. რაც შეეხება ირონიას, იგი ნაწარმოებს ფონად გასდევს (*ირონიზირება,* როგორც პოსტმოდერნიზმის მახასიათებელი). თბილისელი ქალის ისტორია ისე იწყება და მთავრდება, რომ ავტორის დიდაქტიკურ ტონს ვერსად შეხვდებით. ნაწარმოების გმირი ქალის სახე, გარკვეულწილად, მისივე მეტყველების მანერაში ამოიკითხება.

შევნიშნავთ, რომ ლიტერატურულ კრიტიკაში ამ ნაწარმოებთან დაკავშირებით ვერ შევხვდით რაიმე მოსაზრებას. გულდასმით გავეცანით მწერლის ყველა ინტერვიუს, სადაც იგი აცხადებს, რომ კარგად იცნობს მის ქალ-პერსონაჟებს [კორძაია, სამადაშვილი, 2022: ელრესურსი] ერთი რამ დანამდვილებით შეგვიძლია ვთქვათ მოთხრობასთან მიმართებით; მწერალმა სრულიად რეალური ამბავი გადმოგვცა და მიგვანიშნა, რომ ბერიკაობამ - ქართული ხალხური იმპროვიზირებული ნიღბების წარმოდგენამ - არ უნდა აიყოლიოს ადამიანები ისე, რომ ვერ მიხვდნენ სამყაროს ახალ განზომილებაში გადასვლას. შემოქმედი ადამიანები ბევრს ფიქრობენ, თუ რა სათაური შეურჩიონ ტექსტს; იგი მიმზიდველიც უნდა იყოს და მკითხველს გარკვეულ წარმოდგენასაც უქმნიდეს მასზე. ტექსტის სათაურს პოეტური ელფერი დაჰკრავს; ის არის მთავარი გასაღები იმ სამყაროსი, რომელშიც მწერალი გვამოგზაურებს. მართალია, ბერიკაობა წარმართული დღესასწაულია, მაგრამ სიძველეში ყოველთვის სიახლე იკითხება.

ანა კორძაია-სამადაშვილის მოთხრობის სათაური ცალსახად მიგვანიშნებს ავტორის მხატვრული აზროვნების გემოვნებაზე; იგი, ერთგვარად, ნაწარმოების შემადგენელი ნაწილია და არა განყენებული ცნება. მოთხრობის იდეა გამოცანად რჩება, რადგან იგი სწორხაზოვნად არ იკითხება. მხატვრული ლიტერატურა მაშინ ცოცხლდება, როდესაც მას მკითხველის ცნობიერება მისწვდება; ამ შემთხვევაში,

ავტორის ჩანაფიქრის ძიებას თავი უნდა ავარიდოთ, რადგან პოსტმოდერნიზმში ისიც ჩვეულებრივი მკითხველია; მთავარია, წამკითხველისთვის რა არის მნიშვნელოვანი და საგულისხო [ბარბაქაძე, 2022:40-41]. პოსტმოდერნისტული ლიტერატურა იმის საშუალებას გვაძლევს, რომ მკითხველს, ავტორის ჩანაფიქრისაგან გასხვავებული, ინდივიდუალური დამოკიდებულება ჰქონდეს ტექსტთან. ამ მიმართულებით თუ წავალთ, მაშინ „ბერიკაობა“ - ლიტერატურული კარნავალიზაციაა“, რომლის მიზანი ნიღბებით თამაშია [ძნელაძე, 2014:43]. ფაქტობრივად, მოთხრობა თეატრალურ წარმოდგენას მოგვაგონებს, სადაც ყველაფერი თავდაყირა დგას; იმედგაცრუება სიცილად და ირონიად გარდაიქმნება. მწერლის მოთხრობა პოსტმოდერნისტულ ნარატივს მიეკუთვნება; კარნავალიზაცია და ირონიულობა მოთხრობის მთავარი მახასიათებლებია. ავტორი ნამდვილად არ გამოირჩევა დიდაქტიკური ტონით; თავის მთავარ სათქმელზე იგი ირონიულობით მიგვანიშნებს.

„ბერიკაობის“ ავტორი, თითქოს, გამოკეტილი სივრციდან ცდილობს თავის დახსნას და ამას კიდეც ახერხებს მოთხრობაში ***„მე, მარგარიტა“ (2005წ.),*** რომელშიც, უკვე როგორც ანა კორძაია-სამადაშვილი (და არა სოფიო კირვალიძე), ნაცნობ პერსონაჟს განსხვავებულ ასპექტში წარმოაჩენს: *„ჩემი ქალები არ ტირიან... ამ წიგნში ბევრი მარგარიტაა ერთად. ეს მარგარიტები ძალიან ბევრნი არიან - ეს არიან მარგარიტები ხუთ ან ექვს თაობაში, შეიძლება შვიდშიც, რვაშიც. არიან ქალები, მრავალი თაობა ქალებისა, რომლებიც მარტო ქალები არ არიან და რომელთა არსებობაშიც მამაკაცებს არანაირი წვლილი არ შეუტანიათ, გარდა იმისა, რომ ჩასახეს ოდესღაც. და მათ არ იციან, როგორ და რანაირად გახდნენ ისეთები, როგორებიც არიან“*[კორძაია, 2022: ელრესურსი].

მწერალი კონკრეტულ ადგილებს სახელწოდებებისა და დასახელებებების გარეშე გვიხატავს. უბრალოდ საუბრობს, რომ არის „ერთი ხეობა, ძალიან ლამაზი, სადაც ალბათ ყველა ქართველია ნამყოფი“ [კორძაია-სამადაშვილი, 2019:5]. რუსების დროს აქ ვიღაც მინერალურ წყლებს გადააწყდა. ქართველ გრენადერთა პოლკმა უსიერ ტყეში წყაროებისკენ მიმავალი გზა გაკაფა, შენობები წამოჭიმა და ასე იქცა იგი ხალხმრავალ და მხიარულ ადგილად. შევნიშნავ, რომ აქ ნახსენები *უსიერი ტყე* შემთხვევითობას არ წარმოადგენს; ეს არის მიზანმიმართული ლიტერატურული რემინისცენცია, რომელიც მკითხველს რიუნოსკე აკუტაგავას ნაწარმოებთან

გადაამისამართებს; ამ სამყაროში ხომ, უსიერი ტყვის გავლას ყველა სხვადასხვა გზით ახერხებს.

1871 წელს ეს ადგილი დიდი მთავრის, მიხაილ ნიკოლაევიჩისთვის უბოძებიათ, რომელმაც, თავისდაუნებურად, იზრუნა ნარატორის გაჩენაზე. ის რომ არ ყოფილიყო, მიხაილ-გავრილა არასოდეს გახდებოდა მინერალური წყლების ჩამომსხმელი, ტანციაც არ ჩავიდოდა იმ ადგილას კვერების გასაყიდად და ისინი ერთმანეთს ვერ შეხვდებოდნენ. ბატონებმა ტანცია თავიანთ სახლში გაზარდეს, წერა-კითხვა და რუსული ასწავლეს, თავისი გვარი მისცეს; ამ სიკეთის მიზეზი უცნობია; *ალბათ, ან ობოლი იყო ან დედა ჰყავდა მოახლე* [კორძაია-სამადაშვილი, 2019:6]. იმ დროისათვის გაღატაკებულმა აზნაურებმა გოგონას მზითევიც გაატანეს. კაცი, რომლის ცოლიც ერთ დროს ტანცია იყო, ღარიბი ყოფილა. იგი ქურდობით ირჩენდა თავს; ხან იჭერდნენ, ხან სცემდნენ. ერთი სიტყვით, იგი ბოლოს სხვის ნალიაში, ცემისგან გარდაცვლილი იპოვეს და იქვე, მუხებთან დამარხეს. ასე დაქვრივდა ქალი, რომელმაც ცოტა ხანი იგლოვა ქმარი და შემდეგ ძველებურად გააგრძელა ცხოვრება. დიდი ბატონები ქალაქში გადასახლდნენ; მხოლოდ ქალბატონი მარგარიტა ჩამოდიოდა ზაფხულობით სოფელში; ტანცია უვლიდა სახლს და ეს პატარა სამყარო მისთვის სავსებით საკმარისი იყო.

ავტორი არ აკონკრეტებს პერიოდს, მაგრამ აღნიშნავს, რომ მეორე ომის დასრულების შემდეგ ხეობაში უცნობი სახეები გამოჩნდნენ. მამაკაცებმა წყლის ჩამოსხმა დაიწყეს, ტანციამ კარტოფილიანი კვერების გაყიდვა დაიწყო და საქმე მიეცა. ერთ დღეს ქალი წაიქცა, კალათა გაუტყდა და კვერები გზაზე მიმოეფანტა. ამ ამბავს მოჰყვა სიახლეები ტანციას ცხოვრებაში; საღამოს მის სახლს უცხო რუსის მამაკაცი მიადგა, რომელმაც შავი ქლიავით სავსე კალათა მიუტანა. მიხაილ-გავრილს რთული ცხოვრება ჰქონდა გამოვლილი; ჯარისკაცს სიმამაცისათვის ერთი მედალი და ოთხივე ხარისხის ოქროსა და ვერცხლის წმინდა გიორგის ჯვრები ჰქონდა მიღებული. ასე გაჩნდა ტანციას სახლსა და ცხოვრებაში მამაკაცი. მიხაილოს ჯვრებმა ბუხრის თავზე დაიდეს ბინა. ისინი ერთმანეთში ცოტას საუბრობდნენ, რადგან დიალოგი არ გამოსდიოდათ. ერთხელ მიხაილო სახლში არ დაბრუნდა. წყლებზე ასულ ტანციას ამბავი დაახვედრეს, მიხაილო სხვა კაცებთან ერთად სადღაც წაიყვანესო. ტანციამ იფიქრა, ალბათ შელესკას გზას გაუყენესო.

ამ პერიოდში მარგალიტა ბატონი (ასე მოიხსენიებს ავტორი) სოფელს ეწვია. მას ხეობაში ამბავი დაახვედრეს, რომ მისი მშობლების გაზრდილ სახლში ტანციამ ვიღაც რუსი კაცი მოიყვანა, რომლისგანაც იგი ფეხმძიმედ დარჩა. მოკლედ, ორმოცდაათ წელს მიახლოებულმა ტანციამ შვილი გააჩინა, მაგრამ თვითონ სული უფალს მიაბარა. სამი თვის შემდეგ ხეობელებმა მარგალიტა ბატონი სადგურამდე მიაცილეს; მას *„უხერხულად ჰყავდა გულზე მიკრული პატარა გოგო, რომელსაც უკვე დავიწყებული ტანციასი არ იყოს, იგივე გვარი ჰქონდა, რაც თავად კნეინას, და სახელიც მისი ერქვა. ეს გოგო ტანციას შვილი იყო, რიტა-მარგარიტა“* [კორძაია-სამადაშვილი, 2019:18].

ქალაქის სახლში ინახებოდა ტანციასათვის ნაჩუქარი ხალიჩა, რომელზეც ეწერა „1910 წელი“ და მასზე ეკიდა მიხაილოს ჯვრები. ტანციას შვილმაც იგივე გზა გაიარა, რაც დედამისმა; სახელები და გვარები არ იცლება, ერთ მარგარიტას მეორე ცვლის, მეორეს - მესამე. ძლიერი ქალები, მიუხედავად გაჭირვებისა, ცხოვრებას არ ნებდებიან. მეორე თაობის წარმომადგენელი ფიქრობს, რომ „მარგარიტა რომ მოკვდება და შენ რომ გაიზრდები, ხალიჩას გავყიდი, ჩაგსვამ ზურგჩანთაში, ზედ პაპას ჯვრებსაც დაგაკერებ და ნაღდად მოვძებნი იმ ჩვენს სახლს, ერთი სტანცია მარგარიტას მონახვა რაღა გახდა, ბოლოს და ბოლოს“ [კორძაია-სამადაშვილი, 2019:38]. როგორც ვხედავთ, ნაწარმოებში რამდენიმე მარგარიტას ვხვდებით; ისინი ძლიერი ქალები არიან, რომლებიც იბრძვიან, ცდილობენ გზის გაკაფვას და საზოგადოებაში მათი კუთვნილი ადგილის დამკვიდრებას.

ტექსტი ფემინისტური ხასიათისაა, რასაც ავტორი არ აღიარებს და ერთ-ერთ ინტერვიუში ამბობს, რომ ალბათ იმიტომ შერაცხეს მისი შემოქმედება ფემინისტურად, რომ *„...ჩემი ქალები არ ტირიან. და შეიძლება იმიტომ, რომ ვწერ ქალებზე - იმიტომ, რომ ქალებს უკეთ ვიცნობ, ვიდრე კაცებს“* [კორძაია-სამადაშვილი, ელრესურსი]. მწერალი არ გაურბის ქალების ცხოვრების თანმხლები სირთულეების აღწერას. ჩვენი აზრით, მოთხრობა მეტაფიქციურია და მას ავტორეფლექსიური მთხრობელი ჰყავს. პირველ პირში ამბის თხრობა მწერალს ავტორი-მთხრობელის როლს მოარგებინებს. ისეთი შთაბეჭდილება გვექმნება, რომ ნარატორის ჭკუაზე არ დადიან გმირები, თითქოს მას არ ემორჩილებიან. ნაცნობი მოტივები ახალ კონტექსტში წარმოგვიდგებიან და მოთხრობა უფრო საინტერესო

ხდება. აქაც ფიქციასა და რეალობას შორის თამაშია წარმოდგენილი, რაც პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი ნიშანია.

***„შუშანიკის შვილები“ (2011 წ.)*** ანა კორძაია-სამადაშვილის რომანია, რომელიც, ამავდროულად, *თბილისურ ზღაპრადაც* შეიძლება მოვიაზროთ. ნაწარმოების დასაწყისი ცოტა უცნაურად გამოიყურება: *„ნიკო, რომ მართა იყო აფთარი, ასე გადაწყვეტდა ხოლმე“* [კორძაია-სამადაშვილი, 2011:5]. ამას ბუნდოვანი ფრაზებიც ემატება, მაგრამ მალევე ავტორის ჩანაფიქრი ცხადი ხდება: მწერალი მკითხველს განსხვავებულ ნარატივს სთავაზობს. ქაოსური, გაუგებარი დასაწყისი მალევე სრულიად ნათელი ხდება. ვფიქრობთ, ეს ნარატორის თავისებური ხერხია. მნიშვნელოვანია ისიც, რომ *ქალაქი* ტექსტში ცალკე პერსონად წარმოგვიდგება. ზოგადად, რომანის სამოქმედო არეალს მნიშვნელოვანი დატვირთვა აქვს. აქ შეიძლება ამოვიკითხოთ სოციალური მდგომარეობა, გავლენები, სახელმწიფო სტრატეგია, ინდივიდთა ცხოვრების წესი და ა.შ.

სათაურიდან გამომდინარე, საყურადღებოა ისიც, რომ მოწამე შუშანიკი აქ არაფერ შუაშია. მწერალი გიორგი კეკელიძესთან ინტერვიუს დროს საუბრობს, რომ თავად მოიგონა ლეგენდა, რომელიც ჩართულია ტექსტში. ჩვენს ირგვლივ შუშანიკის შვილებიც არაფრისმომცემნი არიან; მათ ადამიანი-ატრაქციონის ფუნქცია აქვთ: გვამხიარულებენ, გვართობენ და მიდიან [კეკელიძე, 2011:ელრესურსი].

თბილისური მითოსი კვებავს ნაწარმოებს, რომელშიც ავტორს შემდეგნაირად შემოჰყავს მთავარი გმირი: *„შუშანიკი ძალიან ლამაზი გოგოა. გრძელზე გრძელი ნაწნავები აქვს. რომ დაღამდება, გაიშლის თმას და ივარცხნის და ივარცხნის, და მისი თმა მთელ ქალაქს მოედება, ყველა ქუჩას, ყველა ეზოს და ყველას, ვისაც სძინავს. შუშანიკის თმაში გახვეული სიზმარს ხედავს, რომ ყველაზე ლამაზია, ყველაზე ბრძენი, ყველაზე მდიდარი და ყველაზე უდარდელი. მძინარეს სიყვარული ესიზმრება და გვერდით მწოლს მაგრად-მაგრად იკრავს გულში. ცოდოს და მარტოხელას კი შუშანიკი ეუბნება, რომ უყვარს“* [კორძაია-სამადაშვილი, 2011:55].

შუშანიკს, რომელიც მტკვრის გადაღმა, სიონის პირდაპირ სახლობდა, მკვდარი შვილი გაუჩენია; უფრო სწორად, ყველას ეგონა, რომ ბავშვი მკვდარი იყო. *ქალი მას იავნანას უმღეროდა, ძუძუს აჭმევდა, ზღაპრებს უყვებოდა* [კორძაია-სამადაშვილი,

2011:56]. ამის შემდეგ შუშანიკი შვილებს აჩენდა და თბილისის ქუჩებში უშვებდა, რომლებიც *„არც ხეირი არიან, არც დანაკლისი... არასოდეს იციან, რომელი საათია ან რა არა ღირს, მიზანი არა აქვთ და თუ აქვთ - ძალიან სულელური. შუშანიკის შვილებზე იტყვიან ხოლმე, აბა, რა უნდა მოსთხოვო - და სწორია, არ უნდა მოსთხოვო, ისედაც ყველაფერს იძლევიან. შუშანიკის შვილები სიხარული არიან, უაზრო, მაგრამ სიხარული, რომ გაიფიქრებ, ნეტა, რა მიხარიაო. იცოდე - შუშანიკის შვილმა გვერდით ჩაგიარა, უბრალოდ - ცხადია! - ვერ შეამჩნიე* [კორძაია-სამადაშვილი, 2011:57]

ავტორი მკითხველს ტექსტის დასაწყისშივე აფრთხილებს, რომ *„მე მამაკაცის და ქალის სიყვარულის ამბავს არ გიყვები. მე გიყვები ამბავს იმისა, თუ როგორ უყვარდათ ერთმანეთი ორ ადამიანს, მართას და ნიკოს“* [კორძაია-სამადაშვილი, 2011: 5]. მართასა და ნიკოს გარდა ნაწარმოებში ვხვდებით ევას, თამარ-სოლომონს, დავითს, ლანას, ქნარიკას, იას, ინას, ბადურასა და ყველაზე უწყინარ ძაღლ ალმასას, რომელიც ფიქრობს და საუბრობს. ნაწარმოებში მოქმედება გამოგონილ/ფიქციურ სამყაროში ხდება; აბსურდულობა ტექსტის მთავარი შტრიხია. ზემოთ ნახსენებ ინტერვიუს თუ მივუბრუნდებით, მწერალი საუბრობს იმაზე, რომ ქაოტური აგებულება ნაწარმოებისა ძალიან ჰგავს მის ცხოვრებას. ანა კორძაია-სამადაშვილი აღიარებს, რომ მას ფანტაზია არა აქვს; ყველაფერი რაც დაუწერია, უნახავს, ან მოუყოლიათ, ან დასიზმრებია. ამ ტექსტთან დაკავშირებით იგი ამბობს, რომ მას სურდა დაეწერა ორი ადამიანის უმიზეზო სიყვარულის და არა ქალისა და მამაკაცის შესახებ.

რომანის ბოლო ნაწილში ვკითხულობთ, რომ მართა და ნიკო *„ისხდნენ, როგორც ავთანდილი და თინათინი, ან პირიქით - რას გაიგებ მათსას - როგორც თინათინი და ავთანდილი, ოღონდ ერთი პოეტისა არ იყოს, ცოტა გზააბნეულები, უფრო კი, ამბავაბნეულები“* [კორძაია-სამადაშვილი, 2011:118]. მოულოდნელად დამთავრებული ტექსტი თბილისური განსხვავებულობის მიმანიშნებელია, რადგან ამ სამყაროში ბევრი ქალაქია, თუმცა ჩვენი დედაქალაქის მსგავსი არ არსებობს. ქართულ სინამდვილეში სულებით დასახლებული ქალაქის შესახებ არსოდეს წაგვიკითხავს, რეალურად - მსგავსი ადამიანები ჩვენ გვერდითაც სახლობენ.

აღსანიშნავია, რომ ნაწარმოების დაწერის სურვილი მწერალს მაშინ გაუჩნდა, როდესაც აღასი აივაზიანის წიგნში მოთხრობა წაიკითხა; იქ წააწყდა თბილისზე რამდენიმე ლეგენდას. შემდეგ ბევრი იფიქრა და მიხვდა, რომ ძველისძველ ქალაქს პრაქტიკულად ლეგენდები არ ჰქონდა. ამგვარად ჩამოყალიბდა მწერლის გონებაში თბილისური მითოსის იდეა. მწერალი თხრობის დროს მიმართვის ტრადიციულ თუ არატრადიციულ ფორმებს. ნიკოს ფიქრების გადმოცემისას ავტორს ორი ავსტრალიელი ტურისტი შემოჰყავს ნაწარმოებში; მათ მართა აჩერებს და ეკითხება: „იცით, რას ფიქრობს ნიკო?...“ რომანს უცნაური დასასრული აქვს: *„ეს ხომ თბილისური გოთიკაა, სადაც მოსულა მოულოდნელი კვანძის გახსნები და ნახტომები. ესაა სულებით დასახლებული რომანი, სულებით, რომლებიც რეალობაში არაერთხელ შეგვხვედრიან“* [ხარბედია, 2011: ელრესურსი]. რომანს თამამად შეგვიძლია *ქალაქური* ვუწოდოთ, რადგან ქალაქი აქ ჩვეულებრივი პერსონაჟია, როგორც სხვა დანარჩენი გმირები. უსიუჟეტო ტექსტი მკითხველში დაბნეულობას იწვევს, თუმცა მწერლის ინტერვიუს როცა ვკითხულობთ, ყველაფერი ნათელი ხდება. ნაწარმოების სტილი ავტორის ცხოვრებას ძალიან ჰგავს და როგორც თავად ამბობს, ტექსტი მასავით უმიზნოა [კორძაია-სამადაშვილი, 2022:ელრესურსი].

მწერლის ბოლო რომანია ***„ზინკა ადამიანი“ (2019 წ.),*** რომელიც ნამდვილად გამორჩეული ნაწარმოებია თანამედროვე ქართულ ლიტერატურაში. ეს ტექსტიც ქალზეა, რომლის ამბავს ფონად მეოცე საუკუნის ამერიკელი მომღერლის - ნინა სიმონეს სიმღერა გაყვება. ზინაიდა ადამიანი საბჭოთა თბილისის მკვიდრია. მისი უახლოესი წრის წარმომადგენლები არიან: ალექსი პაპა, რომელიც ნაწარმოებში თავს ასე გვაცნობს: *„მე ვარ ალექსი ადამიანი. ამ აკორდეონს ჰქვია რავიატა. როცა ახალგაზრდა იყო, ტრავიატა ერქვა, მაგრამ ისე მოხდა, რომ პირველი ასო მოსტყდა და დაეკარგა. ამიტომ რავიატაა ყველაზე კარგი აკორდეონი მთელ დედამიწაზე“* [კორძაია-სამადაშვილი, 2019:7]. ალექსი პაპას ჰყავს ორი მეგობარი - დათა და კოტიკო; ასევე, პაპის თაყვანისმცემლები არიან თამრიკო და ნიგო, რომელიც ზინკას ტოლია. დრო პერსონაჟს საყვარელ ადამიანებს დააშორებს: ნიგო საქართველოდან მიდის, დანარჩენები გარდაიცვლებიან; ბოლოს, სამოქალაქო ომით დაღლილ თბილისში ზინკა მარტო რჩება.

ზინკასთვის პაპის გარდაცვალება უსაშველოდ მტკივნეული აღმოჩნდა, რადგან უდედოდ იზრდებოდა და მისი ერთადერთი გულშემატკივარი ალექსი იყო. გოგონა ღამით კოშმარულ სიზმრებს ებრძოდა, ხოლო დღისით - გარდაცვლილ პაპას, დათასა და კოტიკოს ეკონტაქტებოდა. მწერალი ზინკას გაუცხოებას, სულიერ მდგომარეობას შემდეგი ეპიზოდით გადმოგვცემს: *„დაუკავებელი ტვინის გამო გაგიჟების პერსპექტივით დაფეთებულმა ზინკამ კარადასთან სკამი დაიდგა, ზედ აძვრა და ბოლო თაროებიდან ზამთრის ტანსაცმლის გადმოლაგება, ანუ გადმოყრა დაიწყო, იფიქრა, გულს გადავაყოლებო“*[კორძაია-სამადაშვილი, 2019:107].

ნაწარმოების მთავარი პერსონაჟი ბედნიერია იმით, რომ მას აქვს რავიატა (რომლის მსგავსი თვით ნინა სიმონესაც არ ჰქონია); ფლობს მშვენიერ ხმას, რომლის წყალობით მძიმე სოციალურ ყოფას უმკლავდება ბარში სიმღერით. აქ გაიცნობს ზინკა აბესალომს (როგორც თამრიკო უწოდებს - *აბო თბილელს*). აბოს ადრე ცოლი ჰყოლია, მაგრამ გაცილებულა. იგი პროფესიით გეოლოგია და უმუშევარი. აბოს გამოჩენამ ზინკას ცხოვრების ხალისი დაუბრუნა; იგი მიიჩნევს, რომ მას კოტიკომ და დათამ გამოუგზავნეს საყვარელი ადამიანი. ზინკა აბოს სასიყვარულო სიმღერებს უძღვნიდა და ისიც ამბობდა, *რომ ზინკა ყველაზე კარგი გოგოა - და არ იტყუებოდა, იმიტომ რომ ლამაზები, საერთოდ, არ იტყუებიან ხოლმე* [კორძაია-სამადაშვილი, 2019:137].

ერთ დღეს აბო გაქრა. ზინკამ რავიატა სახლში მიაბრძანა და აბოს სახლისკენ გაეშურა. მან იცოდა, რომ მისი რჩეული მდინარის მეორე ნაპირას ცხოვრობდა და მიაგნო კიდეც აბოს სახლს. კარი აბომ გაუღო. მასა და ზინკას შორის მძიმე დიალოგი შედგა (შევნიშნავთ, რომ იგი ალუზიურად მიხაილ ბულგაკოვის უკვდავ რომანთან - „ოსტატი და მარგარიტა“ - გადაგვამისამართებს): *„ - მე ავად ვარ, მარგო, - უთხრა აბომ ზინკას. - და მე უნდა მივხვდე, ვინაა მარგო, ხო? - ზინკას ხმა აუკანკალდა. ზინაიდა, წადი სახლში. აღარ გვინდა, კარგი? კარგი? და გეხვეწები, შენ ხომ არ ხარ ვიღაცა, ზინკა ხარ, ბოლო-ბოლო, არ დაიწყო რაღაცები, კარგი?“* [კორძაია-სამადაშვილი, 2019:146]. აბოსგან უარყოფილი ზინკა კარს გამოიხურავს და კიბეზე დაეშვება; აქვე ნარატორის რემარკასაც ვხვდებით: *„ახლა შენ თავი არ გაიპაზორო, არ იბღავლო, ზინკა. შენ ჯერ ახალგაზრდა ხარ, ზინკა. ახალგაზრდა ზინკა ადამიანი, შენ არ დაიკარგები. შენნაირები არ იკარგებიან“* [კორძაია-სამადაშვილი, 2019:147].

ნაწარმოების ფინალი ტრაგიკულია; ღამის სიცივეში ხიდზე მიმავალ ზინკას ძაღლები დაგლეჯენ. ამ ეპიზოდში ზინკას წარმოსახვა ძლიერდება და მას ეჩვენება, რომ ალექსის, დათასა და კოტიკოს სულები მას იცავენ; თუმცა, საბოლოოდ, საუფლოში ისინი ერთად აღმოჩნდებიან.

ნაწარმოებში მთავარი სივრცე თბილისია, სადაც მტკვარი ქალაქს ორ ნაწილად ყოფს; ვფიქრობ, ეს მხოლოდ გეოგრაფიულ რეალობაზე კი არ წარმოადგენს მინიშნებას, არამედ პერსონაჟთა განსხვავებულობაზეც; ზინკა და აბო ხომ, მტკვრის სხვადასხვა ნაპირზე ცხოვრობენ; ამგვარად, ავტორმა მათი სხვადასხვაობა გამიჯნა. ზინკა ადამიანის ცრემლიან-ღიმილიან ისტორიაში თბილისური ამბები ირეკლება. ჩვენ არ ვიცით, რა არის მართალი, რა - გამოგონილი, მაგრამ ტექსტი იმდენად მრავლისმომცველია, რომ მწერალს შეუძლია ყველაფერი დაგვაჯეროს. ამ სევდიან რომანში პერსონაჟები ერთმანეთისგან განსხვავდებიან; ისინი თითქოს ერთად არიან, ანუგეშებენ ერთმანეთს გვერდზე დგომით, მაგრამ მაინც მარტოსულები არიან. უნებლიეთ, გვახსენდება რეზო ამაშუკელის ლექსი „ქაშუეთის წინ“, რომლის ყველა სტროფს რეფრენად გასდევს სიტყვები: „ადამიანი მაინც მარტოა“. ავტორი, თითქოს, გვეუბნება, რომ ყველა გზა, რომელსაც ადამიანი წუთისოფელში გადის, მარტომ უნდა გაიაროს; ეს აქსიომაა.

„შუშანიკის შვილები“ და „ზინკა ადამიანი“ ქალაქური რომანებია, რომლებშიც თბილისური ამბებია გადმოცემული. ნაწარმოებში დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ქრონოტოპს - სივრცეს, მოქმედების ადგილს, სადაც პერსონაჟები ცხოვრობენ; რომელშიც სიუჟეტური ხაზი ვითარდება. როგორც ცნობილია, ქრონოტოპის კატეგორია პირველად მიხაილ ბახტინმა დაამკვიდრა; მან 1937-1938 წლებში ისესხა აღნიშნული ტერმინი საბუნებისმეტყველო მეცნიერებებიდან და კულტურის დარგებში გადმოიტანა. მკვლევრის აზრით, სივრცითი და დროითი ასპექტები ერთ მთლიანობად აღიქმება; ქრონოტოპი განსაზღვრავს მთავარ პირთა შესაძლებლობებს. ანა კორძაია-სამადაშვილის-შემოქმედებაში *ქალაქი* უფრო მეტია, ვიდრე ის წარმოადგენს. ეს არის ადგილი, სადაც ყველაფერი ზედაპირზეა განლაგებული. აქ არსებული ყველა დეტალი: არქიტექტურა, საგნები, ადამიანები მნიშვნელოვან წვდომას იძლევიან ქალაქზე. ზოგადად, ურბანულმა რომანმა ფართოდ მოიკიდა ფეხი ჯერ კიდევ მოდერნიზმის პერიოდიდან და ეს ტრადიცია პოსტმოდერნიზმმაც,

გადმოიბარა. მითი თბილისის შესახებ, თითქოს, წარსულში ჩაიკარგა და მწერალმა მას ახალი სიცოცხლე შესძინა: *„მე თბილისელი ვარ, თბილისურ ტექსტებს ვწერ და კარგია ასე...ძალიან მიყვარს წიგნები, რომლებიც თბილისის გამოა დაწერილი“* - ამბობს მწერალი ერთ-ერთ ინტერვიუში [კორძაია-სამადაშვილი-, 2022:ელრესურსი].

პოსტმოდერნისტულ ნარატივში შექმნილი სამყარო თავისებური სინამდვილეა, რომელიც ხანდახან რეალობისგან განსხვავებულია. ანა კორძაია-სამადაშვილი გახსნილი მთხრობელია, რომელიც მკითხველს ამბის დეკონსტრუქციაში ეხმარება. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ორაზროვნება, ფრაგმენტულობა, ირონიული ელფერი პოსტმოდერნისტული ტექსტების თანმდევია და ამას ზემოთ განხილულ ნაწარმოებებში აშკარად ვხედავთ. გავიზიარებდით ლიტერატურათმცოდნე ლევან ცაგარელის მოსაზრებას, რომ *ანა კორძაია-სამადაშვილის ტექსტები, ზოგადად, ორშრიანობით გამოირჩევა. თხრობა მკითხველის თავშესაქცევი ამბავია, რომელმაც ერთმანეთთან უნდა დააკავშიროს ნაწარმოებში გაბნეული მინიშნებები. ძველის გახსენება მიამიტურად კი არ ხდება, არამედ მას მსუბუქი და ოდნავ ნოსტალგიური ირონია ახლავს* [ცაგარელი, 2010:29].

ამგვარად, ანა კორძაია-სამადაშვილის შემოქმედებაში აშკარად იკვეთება პოსტმოდერნიზმის ნიშნები, რომელთა შორის გამოვყოფდით იმანენტურობას, მოვლენების სიღრმისეულ წვდომას, ირონიულობას, ციტატურობას. მწერალთან ვერ შევხვდებით ციტატებისგან „შეკერილ“ თხრობას, მაგრამ ეპიგრაფების სიმრავლე მწერლის მიზანდასახულობაზე მიგვანიშნებს; ბროდსკის, „ბითლზის“, აკა მორჩილაძის შემოქმედებიდან ამონარიდი ფრაზები ტექსტის გააზრებაში გვეხმარება.

პოსტმოდერნისტი ქალი-ავტორების ნაწარმოებებში ხშირად გვესმის სხვა ტექსტების ხმა; პოსტმოდერნიზმი ხომ, ინტერტექსტუალობით გამოირჩევა. ***მაკა მიქელაძის*** მოთხრობის სათაური ***„ახალგაზრდა მწერალი ქალის ვნებანი“*** **(2006 წ).** რემინისცენციულად გადაგვამისამართებს გოეთეს ნაწარმოებთან, თუმცა დიდი გერმანელი მწერლისგან განსხვავებით, რომელშიც სასიყვარულო ურთიერთობების ტრაგიკული ისტორიაა გადმოცემული, ქართველ ავტორთან ნაწარმოებს პოსტმოდერნისტული ირონიულობა დაყვება გამჭოლ ხაზად. რომანში „ახალგაზრდა ვერთერის ვნებანი“ სასიყვარულო სამკუთხედს ვერთერი, ლოტტა და ალბერტი

ქმნიან; მაკა მიქელაძის მოთხრობაში კი, სამკუთხედი ახალგაზრდა მწერალ ქალს, ლიტერატურულ ტექსტებსა და მწერალ კაცს შორის იქმნება.

გოეთეს ვერთერი თვითმკვლელობით ასრულებს სიცოცხლეს, ხოლო ქართული მოთხრობა - მწერალი კაცის მკვლელობით სრულდება. *„მე ვარ მწერალი ქალი. ის იყო მწერალი კაცი. ამბობენ, რომ მე ვარ მწერალი ქალი, ის კი იყო მწერალი. ასე ფიქრობს ყველა მწერალი, ანუ მწერალი კაცი“* [მიქელაძე, 2010:49] - ირონიული ხერხით მწერალი, მკითხველთან ერთად, სიტყვებით თამაშობს და ფაქტს ირონიულ დატვირთვას ანიჭებს. მწერალი კაცი ფიქრობს, რომ ის, რაც კაცისთვის დასაშვებია, ქალისთვის შეუძლებელი: *„იგი თვლიდა, რომ წარმოსახვაში ცვლის რეალობას, და ჩვენ, მწერლებს, თან კაცებს კი და ქალებს არა, მშვიდად შეგვიძლია ერთმანეთის წარმოსახვების ცვლით, ვცვალოთ ერთმანეთის დ დანარჩენთა ბედ-იღბლები, ხვედრ-კარმები და სიზმარ-ცხადი“* [მიქელაძე, 2010:50].

მწერალ ქალს კაცი მწერალი სიზმრებს პარავს და ამით საკუთარ შემოქმედებით არეალს ასაზროებს. მწერლის ცოლად ან საყვარლად ყოფნა მწერალ ქალს გზას უმარტივებს: *„მე დავმშვიდდი და მოვდუნდი, იმ იმედით, რომ როდესმე გენიალური მწერლის საყვარელი მაინც დამერქმეოდა, თუ გენიალური მწერალი არა“* [მიქელაძე, 2010:54]. ირონია და კარნავალიზაცია იმზირება მწერალი ქალის სიტყვებში: *„ერთადერთი, რასაც მწერალმა ქალმა შეიძლება გამოჰკრას ხელი - დიდი-დიდი მწერალი კაცია, რომლისგანაც უკეთეს შემთხვევაში მწერალს დააყენებს“* [მიქელაძე, 2010:59]. ამის შემდეგ ქალი-მწერალი საკუთარ კონცეფციას ღალატობს და თავად იწყებს ძარცვას: მწერალი კაცის სიზმრებს იპარავს. სათამაშო თოფით მოკლული კაცი „დავარდა და მოკვდა“ [მიქელაძე, 2010:61]. ქალმა ის მოახერხა, რაც მანამდე მხოლოდ კაცებს შეეძლოთ.

პროტაგონისტი მოთხრობას ციხის კედელზე წერს, მაგრამ სივრცე არ ყოფნის. მისი წიგნები მსოფლიო ბაზარს იპყრობენ. მოთხრობა გადატვირთულია ექპლიციტური ციტატებით; სათქმელს უშუალოდ ნაწარმოებების სათაურები ამყარებენ. მწერლის მიზანია, *„მკითხველი მიიყვანოს თავის სათქმელამდე“* [გაფრინდაშვილი..2014:67]; მაგ., *ჩემს ყოფილ კაცს მხოლოდ ფრენია ჟანა უყვარს და არა „ისპაჰანის გულბულების“ და „მე - მარგარიტას“ ავტორი, თუნდაც მაგარი მწერალი ქალი... ჩემი მეგობარი ყვიროდა, რომ მე სპეციალურად შევაპარე*

*სიზმრისპარია, რომ სიზმრებისგან გაძარცვულს აღარაფერი ეწერა და ცხვირწინ ავაცალე ჩემი კაცი, რომელიც თურმე ორმოც კაცს ერჩია, მას მერე რაც მისი „აჩიბაბა და ორმოცი ყაჩაღი“ წაიკითხა... მეგობარმა მახარა, რომ მე მისთვის დღეიდან უცხო ვარ, ის ჩემთვის დღიდან „ციხე-კოშკია“ და ჩემი ლიტსალონი არის „ბოსტანი კონფლიქტის ზონაში“...*[მიქელაძე, 2010:58]. ეს მხოლოდ ზღვაში წვეთია გამოყენებული ნაწარმოებებისა, მაგრამ ბოლოს ნარატორი ამბობს: *„თუ ვინმეს რამე დაუწერია, წაშალონ...წაშალონ, წაშალონ, არ დამაბრალონ, ვინმესგან ისესხეო“* [მიქელაძე, 2010:62]. ამ სიტყვებით მწერალი ინტერტექსტუალობას, როგორც ლიტერატურულ ხერხს, აუჯანყდება. ამგვარად, მაკა მიქელაძე თავისი მოთხრობით ზღვარწაშლილ თავისუფალ გარემოს ქმნის, სადაც ნაწარმოები და მკითხველი ერთმანეთის პირისპირ დგას; თითქოს, მწერალი სცენიდან გასულია, მაგრამ იგი ოსტატურად ირგებს ნიღაბს და ნარატივში დროდადრო გამოჩნდება ხოლმე.

ერთი სიტყვით, მწერლის ეს მოთხრობა ქალური სტილით გამოიჩევა; მასში პაროდირება წინა პლანზეა წამოწეული; იგი საინტერესო და თამამ ტექსტად მოიაზრება, რომელშიც ქალი განსხვავებული კუთხით არის წარმოჩენილი. მნიშვნელოვანია, ქალი-ავტორის თვალთახედვით დანახული ქალი-პროტაგონისტის წარმოჩენა. მართალია, მისი სახელი ცნობილი არ არის, მაგრამ იგი მკითხველის წარმოუდგება, როგორც პერსონალური, ინდივიდუალური და სასიყვარულო გამოცდილებებით აღსავსე ქალი, რომლის მსგავსი თანამედროვე ლიტერატურაში ნაკლებად გვახსენდება.

ნაწარმოები, უპირველეს ყოვლისა, ინტერტექსტუალურია; მასში არაერთი ტექსტი მონაწილეობს; სათაურიდან დაწყებული, გვხვდება არაერთი ციტატა თუ ციტაცია, ალუზია და სხვ. ეს ყველაფერი სხვადასხვა ფორმით ვლინდება; კარგად ნაცნობი ტექსტები ახალ ქსოვილში გვევლინებიან. ყველა იდიომა თუ ნაწარმოების სათაური ბრჭყალებშია ჩასმული; მწერალს მშვენივრად შეუძლია ძველი სათაურები შეფუთოს და სხვა სიცოცხლე შესძინოს; მაგ., *„საიდუმლოდ შევიტყვე, რომ მოპარული სიზმრები, ერთ საქაღალდეში განათავსა და გაფრთხილებასავით წააწერა „ყოველმან ჩემმან მჰოვნელმან“*[მიქელაძე, 2010:55] ან *„ომი და მშვიდობიანად“ დავშორდით“... შემდეგ შევქმენი „ლედი ჩატერლეის საყვარლები“...* [მიქელაძე, 2010:58]. მოთხრობაში პოსტმოდერნიზმისთვის დამახასიათებელი ნიშანი, ორმაგი

კოდირება, იკვეთება. ეს ითვალისწინებს განსხვავებული დონის მკითხველის მოქცევას ერთ დისკურსში.

ჟურნალისტური წარსულის მქონე მწერალია ***რუსუდან რუხაძე,*** რომელიც ორიგინალური წერის მანერით გამოირჩევა. ***„ჩაისთან მოსაყოლი ამბები“(2013 წ.)*** ათი მოთხრობისგან შედგება. სათაურის მომდევნო გვერდზე ავტორის სიტყვებს ვეცნობით: *„ვუძღვნი გამქრალ გოგოებს. საქართველოში სქესთა დარღვეული თანაფარდობის შესაძლო მიზეზი სელექციური აბორტია“.* წიგნის სათაურიდან გამომდინარე, მკითხველს შესაძლოა, გაუჩნდეს აზრი, მოთხრობები სამზარეულოში დაიწერა. ავტორი ლიტერატურულ გაზეთში გამოქვეყნებულ ინტერვიუში ამბობს, რომ ეს ასე არ არის... *ჩაის სმა მისთვის ადამიანური ურთიერთობის ერთგვარი რიტუალია და გულწრფელობის ფორმატი* [ლიტერატურული გაზეთი, 2014:14].

წიგნში განსხვავებული ამბებია თავმოყრილი; ქალაქისა და სოფლის პრობლემები ერთმანეთს ენაცვლება. პირველი მოთხრობა - ***„შობის წინა დილა“*** - რეალურ ეპიზოდს ეფუძნება. მეგობრისგან ნაამბობი ამბავი გარდაიქმნა და მწერლის ახალ ცხოვრებას დაუდო სათავე. ანამ ანდრო დევნოსაძე თვითმფრინავში გაიცნო, როდესაც სტამბოლიდან თბილისში ბრუნდებოდა. ორი თვის თავზე ქალი მიხვდა, რომ ცოლიან მამაკაცთან გააბა რომანი; *ასე იქცა რიტუალი ჩაის სმა დანაშაულად, ჩაი - სამხილად და თავად კი - ანდროს თანამზრახველად* [რუხაძე, 2013:145]. ანასა და ანდროს ჯადოსნური შეხვედრები იქამდე გაგრძელდა, ვიდრე საყვარელი მამაკაცის ცოლმა ახალი სამსახური არ დაიწყო. ანდრო ოჯახთან ერთად ნიუ-იორკში გადასახლდა; ხოლო ანა დილაობით თბილ ჩაიში ამოვლებული ბამბით იწყნარებდა შეშუპებულ თვალებს. მოთხრობაში ქრონოტოპი დარღვეულია; ნარატივი ანა ლიძავას გადაწყვეტილებით იწყება - ქალმა თავის მოკვლა აიკვიატა; შემდეგ თხრობა პროტაგონისტის ბავშვობას მიემართება: სოფელში მეზობლის ქალებთან ერთად ჩაის საკრეფად მოსიარულე გოგონა ჭრელთავსაფრიანებისგან მთელი თვის განმავლობაში ლოგინის ამბებს ისმენდა და სიცოცხლე უფრო მეტად შეიყვარა. ავტორი ნაწარმოებს საკუთარი ფანტაზიით ამდიდრებს: *„სახლში გაშლილი დაქუცმაცებული ფოთლები კი დღითიდღე მუქდებოდა, ჭკნებოდა და ჭიანჭველების გროვას ემსგავსებოდა... მთელი ზაფხულის შრომა ერთ მომცრო ყუთში ჩაეტია. აგვისტოს ბოლოს სანუკვარი წინაპრის ფერფლივით გულში ჩახუტებული წამოიღო*

*ანამ ქალაქში მისი მოწეული ჩაი, როგორც ვნება და სიბრძნე სოფლის ლამაზ-ლამაზი ქალებისგან შეგროვებული“* [რუხაძე, 2013:141].

ანასა და ანდროს სასიყვარული სცენებს საკმაოდ დიდი ადგილი ეთმობა ნაწარმოებში, მაგრამ შეიძლება ითქვას, რომ მთავარი აქცენტი მაინც იმაზეა გაკეთებული, რომ ქალის სასიყვარულო ამბავი სასურველი შედეგით არ მთავრდება. მოთხრობა გამოკვეთილად ფემინური ხასიათისაა; სტრუქტურული თვალსაზრისით ყველა ეპიზოდი ლოგიკურად ერწყმის ერთმანეთს. ნაწარმოები ციტატურობით არ გამოირჩევა, თუმცა ფინალში ავტორი მაინც არ ღალატობს პოსტმოდერნიზმის გამორჩეულ მახასიათებელს და აცხადებს, რომ ექსკლუზივი ანდრო დევნოსაძის გამოქვეყნებელი ზღაპრიდან აიღო და შემდეგი ციტატით დაასრულა ნაწარმოები: *„თოვლის გაბუა მღვიძარ გავშვებთან არ დადის... მოიკითხეთ მოთხრობის ავტორთან“* [რუხაძე, 2013:153]. აქვე შევნიშნავთ, რომ რუსუდან რუხაძე წარმატებით იყენებს პოსტმოდერნიზმის კიდევ ერთ მახასიათებელს - *მკითხველთან თამაშს*; იგი თავადაც მშვენივრად თამაშობს და პერსონაჟებსაც და მკითხველსაც თამაშის მონაწილედ აქცევს.

***„სონიას სამისნო“*** მწერლის მორიგი მოთხრობაა, რომლის მთავარი გმირი - მარტოხელა იმერელი ქალია; მან *„...სოფელში ხმა გააგდო, ჩემი ძველი მუხის მაგიდა ალაპარაკდაო და მკითხაობა დაიჩემა. სონია მარჩიელის სახელი მალე გასცდა სოფელს და ქალაქიდანაც კი ჩამოდიოდნენ მასთან გედის მაძიებლები“* [რუხაძე, 2013:101]. სონიას ხშირი სტუმრები იყვნენ: ანეტა, ქეთო, მარუსია და მათ მასპინძელი ცხელი კექსითა და ჩაით უმასპინძლდებოდა. ლხინის შემდეგ ქალს *„...სევდა მოეძალებოდა, მორეულ ცრემლს ტუჩებმოკუმული შეიკავებდა, მაგრამ ადიდდებოდა ბოლოს ცხენისწყალივით და ერთბაშად გადმოასკდებოდა ლოყებზე“* [რუხაძე, 2013:106]. მოთხრობას ფონად გასდევს *სევდისა და მარტოობის განცდა,* რომელიც ყველგან გამოსჭვივის: სონიას „თხელ ხელებში“, „კესანეებივით ცისფერ თვალებში“, რომლებიც ქალს ყოველთვის ფანჯრისკენ ჰქონდა მიპყრობილი. ტექსტში ვერსად შეხვდებით პროტაგონისტის დახასიათებას; მწერალი ისეთ შტრიხებს გამოკვეთს, რომელიც რეალურად დაგვანახებს პერსონაჟის სახეს. მოთხრობის ფინალი ტრაგიკულია; სონიას მეზობელს, ვაჟიკოს სამი გოგონა ჰყავდა; არადა ძალიან უნდოდა, ცოლს ვაჟი გაეჩინა. სასურველი შედეგის მისაღწევად სონიამ

კაცს რამდენიმე მარტივი ხერხი ასწავლა, რამაც გაჭრა. გახარებულმა ვაჟიკომ მისან ქალს მიაშურა, რათა სიხარული და მადლიერება გამოეხატა მის მიმართ, მაგრამ ვერ მიუსწრო; სონიას ცხოვრება სწორედ მაშინ დასრულდა; *„ბევრი არ უმარჩიელია ვაჟიკოს, იმ წამსვე მიხვდა, რომ ამქვეყნის აღარ იყო სონია“* [რუხაძე, 2013:118].

მწერლის შემოქმედებითი ლაბორატორია მკითხველისთვის, როგორც წესი, დახურულია (ცხადია, თუ თავად არ ისურვა ავტორმა მისი გახსნა); თუმცა, ჩვენ გვრჩება შთაბეჭდილება, რომ მოთხრობაში გადმოცემული ამბავი, შესაძლოა, მართლაც მოხდა, ოღონდ სხვანაირად, სხვა გზით განვითარდა; მაგრამ მწერალმა რეალური ამბავი თავისი ტექსტის ინსპირაციად აქცია და მკითხველამდე ამ გზით მოიტანა. „სონიას სამისნოს“ წაკითხვის შემდეგ მკითხველს ამაოების განცდა ეუფლება; მოთხრობა ხომ, უიმედო მარტოობაზეა, როდესაც სიბერის პირისპირ მარტოდ დარჩენილი ქალის თვალები, ვიღაცის მოლოდინში, ამაოდ არიან კარისკენ მიპყრობილნი. ეკლესიასტეს *ამაოება ამაოებათა* - არის უთქმელი სევდა, რომელსაც ტკივილამდე მივყავართ.

დაბოლოს, რუსუდან რუხაძის გახმაურებული მოთხრობა ***„ადა და ევა“;*** ტექსტში არ ჩანს, თუ რა ეროვნებისა არიან მოთხრობის გმირები, თუმცა, მათი თავგადასავალი იმდენად უინტერესო აღმოჩნდა ერთი ლიტერატურული გამოცემისთვის, რომ ავტორს მოთხრობა არ დაუბეჭდეს და თანაც დააკვალიანეს, ტექსტი დასახვეწი და გასასწორებელიაო. მწერალმა თავისი გმირების ისტორია არ შეცვალა და მალევე ლიტერატურული კონკურსის - „წეროს“ გამარჯვებული გახდა. მოთხრობა თურქულ და აზერბაიჯანულ ენებზეც ითარგმნა და ამ უკანასკნელის თარგმანში ადა - ადამად გადაიქცა; შედეგად კი, ისე გამოვიდა, რომ აზერბაიჯანულ თარგმნში მთლიანად შეიცვალა კონტექსტი.

მოთხრობაში მწერალი არ ღალატობს საკუთარ სტილს და *მკითხველთან თამაშს* მიმართავს. ამჯერად ეს კომპიუტერული თამაშია, რომელიც ავტორმა მკითხველთან მისასვლელ გზად აირჩია. მოთხრობაში ქალებს ერთმანეთი უყვართ. მათ ბავშვობა არ ჰქონიათ და, აქედან გამომდინარე, არც წარსული, თუმცა *„ერთად ცხოვრებამ ევას სიმშვიდე მოუტანა, ადას კი - ბედნიერება. ღამღამობით, როცა ადას და მის თხებს ღრმად ჩაეძინებოდათ, მიეპარებოდა ევა და ჩუმად ეფერებოდა მის ერთადერთს, რომ სხვისი ალერსით საკუთარი სხეული შეეცნო“* [რუხაძე, 2013:187].

ნარატორი ადასა და ევას  ცხოვრებით თამაშობს; იგი მათი გადაადგილების ტრაექტორიას უთითებს და  ბედნიერების კოეფიციენტს ამოწმებს. მრავალი წლის შემდეგ მონიტორში გამოჩენილ ფანჯარაში მოიპოვა უფლება, აერჩია სქესი: „ერთი დაწკაპუნებით შევქმენი კაცი და ორშაბათი უქმე დღედ გამოვაცხადე“ [რუხაძე, 2013:190].

მწერლის ყველა მოთხრობაში  სიტყვასთან ურთიერთობა ზედმიწევნით იგრძნობა. ლიტერატურული ენა თითქმის ყველგან ერთი და იგივეა. მრავალფეროვანია თემატიკა;  ძველი ამბები თანამედროვეობაშია გადმოტანილი, აპოლონური და დიონისური საწყისები ერთმანეთშია გადახლართული. ნიცშეს მიერ დამკვიდრებული ეს ტერმინები, რომლებიც თვითჩაღრმავებასა და ფანტაზიის აღზევებას აერთიანებს, სავსებით შეესაბამება  რუსუდან რუხაძის შემოქმედებას.

მწერლის შემოქმედებაში *პოსტმოდერნისტული მგრძნობელობა* გარკვეულ ხარისხს აღწევს. ბუნებრივია, აქ ფორმას არ ვგულისხმობთ, ძირითადად, იდეის გამოხატვა მიგვაჩნია ორიგინალურად. კარგად ნაცნობი თემები ჩაისთან თავშესაქცევ ამბებად წარმოგვიდგება. თუ ანა კორძაია-სამადაშვილის რომანები ურბანული ტექსტებია, რუსუდან რუხაძის მოთხრობები - ქალაქურისა  და პროვინციულის ნაზავია. ამ დროს უპირატესობა არცერთს არ მიენიჭება; ორივე ისეთივე პერსონიფიცირებული სახეა, როგორც პროტაგონისტები.

***სალომე ბენიძის*** რომანი ***„ქალაქი წყალზე“ (2015 წ.)*** ფანტასტიკურ ჟანრს განეკუთვნება, რომელშიც ზღაპრული ელემენტები სჭარბობს. აქედან გამომდინარე, თავისუფლად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ იგი ფენტეზის ჟანრს განეკუთვნება. ასეთი ჟანრის ტექსტები არარეალურ ელემენტებს შეიცავს და რეალურ ამბებთან შეუთავსებელია; თუმცა, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ სალომე ბენიძის რომანი, გარკვეულწილად, ლიტერატურული ნორმიდან გადახვევის მცდელობას წარმოადგენს.

როგორც ცნობილია, ლიტერატურის თეორიაში ფანტასტიკასთან დაკავშირებით საყოველთაოდ მიღებული და აღიარებული დეფინიცია არ არსებობს. დურსტის, ტოდოროვის, ჰოლენდერის და სხვათა მოსაზრებების გათვალისწინებით, პროფესორი ლევან ცაგარელი მიიჩნევს, რომ *ფანტასტიკა წარმოსახვასთან*

*დაკავშირებულს ნიშნავს, რომელიც აუცილებლად უნდა გაიმიჯნოს საოცრებათა ჟანრისგან, რომელიც კოჰერენტულობით, გმულობით ხასიათდება, ხოლო ფანტასტიკა არასისტემურობით გამოირჩევა. ამ ორი ჟანრის ერთმანეთში აღრევა შეცდომად უნდა ჩაითვალოს* [ცაგარელი, 2012:72]. აღსანიშნავია, რომ სალომე ბენიძის რომანის სათაურიც ფანტასტიკურია, რადგან, როგორც ლ. ცაგარელი აღნიშნავს, თუ ტექსტში რეალობასთან შეუთავსებლობის კლასიფიკატორი არსებობს, ნაწარმოები დასახელებულ ჟანრს განეკუთვნება; მაგ., თბილისი გაშენებულია მტკვრის მარჯვენა და მარცხენა სანაპიროებზე, მაგრამ „ქალაქი წყალზე“ სისტემურ წესრიგს მოკლებულია [ცაგარელი, 2012:72].

რომანში სალომე ბენიძე ქალებზე მოგვითხრობს, რომლებიც ერთ ქალაქში ცხოვრობენ, თუმცა ერთმანეთს არ იცნობენ. ნაწარმოები, სარკის მსგავსად, წყალზე აირეკლავს რვა ქალის ამბავს. რომანში გატარებულია იდეა, რომ ქალებმა არ უნდა დაკარგონ საკუთარი თავის რწმენა; მშვიდად იგრძნონ თავი საკუთარ სხეულში, რათა გადარჩნენ. თუ ანა კორძაია-სამადაშვილის შემოქმედებაში *ქალაქი* ცალკე პერსონაჟია, სალომე ბენიძის ტექსტში, ქალებთან ერთად, *წყალიც* პერსონაჟია. ზოგადად, წყალი სამყაროს საწყისია და, ამავე დროს, დიდი ენერგიის მატარებელი, რომელიც სიცოცხლეს ანიჭებს ყველასა და ყველაფერს. წყლის უნარია, ადამიანის მსგავსად, მოვლენები აღიქვას, დაიმახსოვროს. ოთხ სტიქიას შორის ერთ-ერთი წყალია, რომელიც სიცოცხლესთან ასოცირდება.

რომანის პირველი ქალი-ნარატორის სახელი უცნობია; ვიცით, რომ იგი შეყვარებულია დანიელზე და *„ქალაქი, რომელსაც უფრო ხშირად ვხედავდი სიზმარში, ვიდრე საკუთარ თავს მდინარის ანარეკლში, ჩემს წარმოდგენაში რეიკიავიკი იყო“,* სადაც ბედნიერ იანვარში ისინი იქორწინებდნენ [ბენიძე, 2023:15]. პროტაგონისტი სიზმრის მოტრფიალეა. ცნობილია, რომ სიზმარი იდუმალი ფენომენია, რომელსაც ყველა ხედავს, მაგრამ ყველა ვერ ხსნის მის მნიშვნელობას. ნაწარმოებში ეს ფენომენი მხატვრულ მეტაფორად გარდაისახება და თითქოს, სულიერ არსებად წარმოგვიდგება: *„წყალმა ვერ წაიღო ჩემი სიზმარი - ისეთი მძიმე იყო, ფსკერისკენ დაეშვა და იქ ჩაიმარხა. მდინარემ ამომხედა და იტირა, იტირა, რადგან ვერ მიხვდა, როგორ მოვათრიე სიზმარი აქამდე ან თვითონ როგორ უნდა ეცხოვრა ჩემი ტკივილით“* [ბენიძე, 2023:15]. ამის შემდეგ, ნარატორი სხვა ლოკაციაზე

ქარავნის წინამძღოლ გაბრიელს ხვდება. იგი, სიზმრებსა და ცხადს შორის გამოკიდებული, ტკივილს არ ნებდება და იბრძვის გადასარჩენად.

მწერლის მიერ გამოგონილ ქალაქში პირველად *ლიდია ბრუსკაიტეს* ვეცნობით. გოგონა მშობლებთან ერთად ცხოვრობდა და არც კი ახსოვდა, ოდესმე უყვარდათ თუ არა ერთმანეთი დედას და მამას; *„...მშობლების საძინებლის კარი ლიდიას საძინებლის კარს უყურებდა. მიუხედავად ამისა, ლიდიას არასოდეს გაუგონია ის უცნაური ხმები, რომლებიც მის კლასელებს ესმოდათ თავიანთი დედ-მამის ოთახებიდან“* [ბენიძე, 2023:21]. მკითხველის თვალწინ ჩაივლის ლიდიას ბავშვობა; პატარაობისას ავადმყოფობდა, დედას სარდაფში ჩაჰყავდა და უზარმაზარ აუზში აწვენდა, *„...რომელიც ყვავილებითა და ვერცხლისფერი თევზებით იყო სავსე... ირენე ოქროსფერ თმას იშლიდა და სიმღერას იწყებდა“* [ბენიძე, 2023:22]. მალევე ლიდიას ცხოვრებაში ანდრე გამოჩნდა, რომელსაც *„ამქვეყნად ყველაზე თბილი ხელები ჰქონდა და მხოლოდ მას შეეძლო, მორეოდა ლიდიას ხელებში გამჯდარ ვერცხლისფერი თევზების სიცივეს“* [ბენიძე, 2023:23]. ძალიან მალე ეს სიყვარული გაქრა და ლიდიას გულში მხოლოდ ხსოვნა დარჩა.

რომანის მეორე პერსონაჟი - *ეფი* ისე გაიზარდა, დედა არ უნახავს. მას ბებია ზრდიდა, თუმცა დედასთან მიმოწერა აკავშირებდა, რომელსაც უყვებოდა საკუთარ თავზე და ბევრ შეკითხვას უსვამდა; მაგალითად, *„რა არის სიყვარული. როგორი სუნი აქვს შენთვის სიყვარულს? მამა გიყვარდა? მინდა ვიცოდე, ყველას უნდა იცოდეს - სიყვარული, რომელმაც ქვეყანას მოავლინა, გალაქტიკასავით უსაზღვრო იყო თუ ადამიანივით პატარა. რას გააკეთებდი, მამა სხვა ქალის ქმარი რომ ყოფილიყო, როცა შეხვდი?“* [ბენიძე, 2023:32]. ეფი მუსიკოსია და ქალაქის ზეიმზე თეოდორის შეხვდება, რომელსაც ცოლი ჰყავს. სწორედ მან დააპროექტა ის ქალაქი, რომელშიც ეფი ცხოვრობდა. მათი ურთიერთობა ცოტა ხანი გრძელდება: *„თებერვლის ოცდამეცხრე დღეს თეოდორი იმავე გემს გაჰყვა, რომლითაც ოდესღაც ჩამოვიდა. ახალ უბანს, რომელსაც კატარინა (მისი მეუღლე) აშენებდა ქალაქის განაპირა მხარეს, იმ ღამით კედლები დაეზარა“* [ბენიძე, 2023:37]. ეფი მთელი არსებით მოიცვა სიყვარულმა, რომელსაც ემსხვერპლა. იგი ისე დაინგრა, როგორც კატარინას მიერ აშენებული სახლები. რომანში რამდენიმე პრობლემა არის გამოკვეთილი; ერთ-ერთი - ძალადობაა, რომელიც პატრიარქალურ სამყაროში

დაუსჯელი არ რჩება. ნაწარმოების თანახმად, ეფის ბაბუა ქორწინების პირველ წლებში მეუღლეს უმოწყალოდ ექცეოდა. ეს ხდებოდა მანამ, ვიდრე მეზობლისგან მოქნეული ხერხი ბაბუას მუხლებში გადახსნიდა; მას შემდეგ კაცი ცოლს ვეღარ უსწორდებოდა. ეფი ხმამაღლა ამბობს თავის სათქმელს: ბებიას ადგილზე რომ ყოფილიყო, სასტუმრო ოთახის განჯინიდან გადაპრანჭულ ჭიქებს გამოალაგებდა და მადლიერების ნიშნად მეზობლის ხერხს დადებდა [ბენიძე, 2023:29].

ქალები დუმილს არღვევენ და თამამად საუბრობენ საჭირბოროტო საკითხებზე. *ილარიას* ცხოვრების გზაც არ ყოფილა ჩვეულებრივი; ჩვილი ზღვამ გამორიყა და ახალგაზრდა კაცმა აიღო პასუხისმგებლობა მის გაზრდაზე, რომელიც ეგლეზე დაქორწინდა ოქროსფერ სანაპიროზე, *„იქ, სადაც ჰანს ჰალდორმა ილარიას ნავი იპოვა“* [ბენიძე, 2023:44]. გოგონა თვრამეტი წლის გახდა და იოაკიმს შეხვდა, რომელიც არდადეგებზე მეთევზეების უბანში ჩამოვიდა. მან ყველაფერი იცოდა ილარიას შესახებ: რომ იგი წლების წინ ნავმა მოიყვანა ამ სანაპიროზე, ახლა კი, ღამღამობით, იმავე ნავს აფარებდა თავს ქალაქის მკვიდრ თუ ცხრა მთას იქიდან ჩამოსულ კაცებთან ერთად. *„... ყველამ იცოდა, როგორ ცხოვრობდა ილარია, მაგრამ მასზე ხმამაღლა ლაპარაკს მაინც ერიდებოდნენ. იმ კაცის ეშინოდათ, რომელმაც გაზარდა. კეთილი და მამაცი კაცის, მთელი ცხოვრება რომ ცდილობდა ცხრა მზის არქიპელაგის ბოლო კუნძულამდე მიცურვას“* [ბენიძე, 2023:46]. იოაკიმი ილარიას შორიდან აკვირდებოდა და მისი ღიმილი მოსვენებას არ აძლევდა. მათ შორის სიყვარულის ძაფებიც დაიხლართა. დროის გასვლის შემდეგ გოგონას კვალი დაიკარგა; მალე ზღვამ მისი გვამი გამორიყა, რომელსაც ცივი იარაღით რამდენიმე ჭრილობა ჰქონდა მიყენებული. მომხდარში საზოგადოებამ ძალადობის მსხვერპლი დაადანაშაულა (ცხადია, ის ხომ ქალი იყო!).

ზღაპრული ელემენტებით არის გაჯერებული მომდევნო ტექსტიც. *მალევსკები* ქალაქში ყველას უყვარდა; ისინი უგემრიელეს ფუნთუშებს, ნამცხვრებს, ზღვის არსებების ფორმის საწუწნ კანფეტებსა და რძიან ლიქიორს ამზადებდნენ. საგვარეულო რეცეპტები თაობიდან თაობას ზეპირი გზით გადაეცემოდა, რადგან ჩანაწერი არავის ენახა. იაკუბ მალევსკის არ აინტერესებდა არც კოწახურის, არც ლიმნისა და ალუბლის ხეების მოვლის საიდუმლო, რომლებისგანაც ტკბილეულის ინგრედიენტები მზადდებოდა. სამაგიეროს ამით მისი შვილი - ელენა დაინტერესდა,

რომელიც ჩვეულებრივი გოგო არ ყოფილა. როდესაც იგი გაჩნდა, მამიდა ადელამ ჩვილი ხელში აიყვანა და დაინახა, რომ ელენას თავზე *„ვარსკვლავები შეჯგუფებულიყნენ და ისე ციმციმებდნენ, როგორც ახლადჩაყრილი შაქარი შავი შოკოლადის ცომში“* [ბენიძე, 2023:59].

მართლაც, წლების შემდეგ ელენას გამომცხვარი ტკბილეულის სურნელი მთელს ქალაქს აბრუებდა; ყველამ იცოდა, რომ გოგონას ვარსკვლავების ქოლგა დაჰყვებოდა და მასზე მარჯვე და ტკბილი ხელები არავის ჰქონდა. ელენას უცნაურობა იმაშიც გამოიხატებოდა, რომ მისთვის საკმარისი იყო კაცის კეფა მოსწონებოდა. ასე მოხდა მაშინ, როდესაც მის კაფეში იოაკიმი შევიდა და რძიანი ყავა შეუკვეთა. გოგონამ კოწახურის ნამცხვარი გაუგზავნა და თეფშის ქვეშ პატარა ბარათიც მიაყოლა, რომელშიც ეწერა: „ოდესმე გინახავს კოწახურის ყვავილობა?“ [ბენიძე, 2023:62]. აქედან მოყოლებული, ელენას ღამეებს ლიმონის, ალუბლისა და კოწახურის სურნელი ასდიოდა. მას სურდა, ჩამოთვლილი ხილისაგან სასმელი შეექმნა, თუმცა მამიდა ეუბნებოდა, რომ ქალის საქმე არ იყო სასმელის დამზადება. ელენა იოკიმთან მიმართებით გაწბილებას ვერ ასცდა. იგი გრძნობდა, რომ მას ღალატობდნენ; საყვედურობდა იოაკიმს: *„უნდა მცოდნოდა, რომ არ შეიძლებოდა შენი ნდობა. უნდა მცოდნოდა, რომ კაცები, რომლებიც იკვებებიან მარილისა და წიწაკის გარეშე, უმი ბოსტნეულითა და ნახევრად შემწვარი ხორცით, ბოლომდე ვერასოდეს გაიგებენ, როგორი გემო აქვს სიყვარულს“* [ბენიძე, 2023:69]. მართალია, ელენას გზა ტკივილიანია, მაგრამ სწორედ იოაკიმმა აპოვნინა ის ინგრედიენტი, რომელიც ასე საჭირო იყო სასმელისათვის. ფინალური აკორდი საკმაოდ მოულოდნელია; ელენა სხვა ფორმით აგრძელებს არსებობას; დარდისაგან სახეგალეული, იგი შიშველი იდგა მდინარისა და ზღვის შესართავთან... საბოლოოდ, ქალი ღალატისა და მამის მიერ გაჩეხილი ტყეების გამო ხედ გადაიქცა [ბენიძე, 2023:72].

მომდევნო ნარატივის გმირი - *კატარინა სალუმაე* ჭრელთვალება და თეთრთმიანი გოგონა იყო, რომელსაც სკოლაში არასოდეს უვლია. მისი გვარის შვილები განათლებას სახლში იღებდნენ: *„ყველაფერი ჰქონდათ ჭიშკრის მიღმა, თავიანთ სამყაროში. კატარინას არ ჰყავდა მეგობრები - სალუმაეები ახლოს არავის უშვებდნენ“* [ბენიძე, 2023:76]. თოთხმეტი წლის ასაკში გოგონა სანადიროდ გაემართა თეთრი ცხენითა და ძაღლებით. საღამოს დაბრუნებული კატარინა მთელმა ქალაქმა

დაინახა *„არაჩვეულებრივად ლამაზი, ძლიერი და შორეული მთებივით მშვიდი, დაინახა და იმედის თვალით შეხედა მას - გოგოს, რომელიც, სანადიროდ წასული, ცოცხალ შველთან დაბრუნდა სახლში“* [ბენიძე, 2023:77]. სალომე ბენიძის რომანში კატარინა ერთადერთი პროტაგონისტია, რომელსაც წყალი არ უყვარს. ეს თვისება მას გენეტიკურად ერგო: ზღვა და ტბები აშინებდა. მან მხოლოდ მდინარე მოიშინაურა და თექვსმეტი წლის ასაკში ქალაქის ჩემპიონი გახდა ნაოსნობაში. გოგონა ჭკვიანი და დამოუკიდებელია; იგი ცდილობს, დაამარცხოს წყალი, რომელზეც ქალაქი დგას. ამ მიზნის მისაღწევად მან არქიტექტორობა გადაწყვიტა, რათა კალაპოტში მოაქციოს ზღვა და წყალი. კატარინა ქედმაღალია, თუმცა გული თბილი აქვს. მას თეოდორი შეუყვარდება, მაგრამ მუდმივად ახსოვს დედის სიტყვები: *„დედამიწაზე ჯერაც არ დაბადებულა ორი ისეთი ადამიანი, ერთნაირად რომ ფიქრობდეს და განიცდიდეს. ყოველთვის არსებობს ერთი, რომელსაც უფრო მეტად უყვარს და ენატრება, ვიდრე მეორეს“* [ბენიძე, 2023:87].

კატარინა და თეოდორი დაქორწინდებიან. ბიჭმა რადიკალურად შეცვალა სალუმაეების ცხოვრება: ამ ოჯახში უკვე სტუმრებიც მოდიოდნენ და წვეულებები გახშირდა. მანამდე კატარინას ჯადოქრობის უნარი ჰქონდა, მაგრამ ბედნიერებამ ეს თვისება დააკარგვინა. ამის შემდეგ იგი თავისი სამშენებლო პროექტის განხორციელებაზე ფიქრობდა. ქალაქის მერის მხრიდან წინააღმდეგობაც შეხვდა, თუმცა კატარინამ იგი თავისი მოხერხების წყალობით დაძლია. მშენებლობა სწრაფი ტემპით მიმდინარეობდა, მაგრამ ქალს ცუდი წინათგრძნობა ჰქონდა: მას თეოდორი ღალატობდა. კატარინამ კარგად იცოდა, რომ კაცები მის მსგავს ქალებს არ ტოვებენ, მაგრამ ღალატობენ. ქალის ამბავი კისრამდე ტბაში შესვლით მთავრდება და სხეული დნობას იწყებს. მისი ბოლო სიტყვებია: *„შეინახოს ტკივილი წყალმა“*[ბენიძე, 2023:93].

მომდევნო პროტაგონისტი, *მარია,* ქალაქის ბოლოს, ღარიბ უბანში, ცხოვრობდა, სადაც ზღვის მოქცევა ფარღალალა სახლს საძირკველს ურეცხავდა. მისი სახლიდან შიმშილისა და სასოწარკვეთის სუნი გამოდიოდა, თუმცა *„ის სხვანაირი გოგო იყო, გამართული მხრებით, თამამი ნაბიჯითა და მაღალი შუბლით“* [ბენიძე, 2023:94]. ამით ავტორი ხაზს უსვამს პროტაგონისტის გამორჩეულობას. მარიას სახლში სარკეც არ ჰქონდა, საკუთარ თავს იგი ხელის ცეცებით სწავლობდა. მან არასოდეს იცოდა, როგორი კაბები იყო მოდაში, რადგან ჯვალოს ტომრისგან

შეკერილი ტანსაცმლით იმოსებოდა. მისი სურვილი - სარკის შეძენა იყო, რათა სცოდნოდა, რომელი ფერები უხდებოდა. იოჰანესი გოგონასთან შემთხვევით მოხვდა და ვაჟის თვალებში მარიამ საკუთარი თავი დაინახა ისეთი, როგორზეც ოცნებობდა. იგი მიხვდა, რომ ცისფერი კაბა ძალიან მოუხდებოდა. მარიასთან მალულად მოსული სიყვარული ნამდვილი და წრფელია. ამ თავის ფინალი ცოტა გულისამაჩუყებელიც კი არის, მაგრამ მწერლის მიზანი ცხადია: *„არასოდეს დაგავიწყდეს, რა ლამაზი ხარ!“* [ბენიძე, 2023:109].

რომანში წარმოჩენილია სამყარო, სადაც ქალების თავისუფლების ხარისხს მამაკაცები ვერ ეგუებიან, ლამის ჭკუაზე გადაჰყავთ ისინი. მარტოსულ გოგონებთან კაცები მხოლოდ ოთხშაბათსა და პარასკევს მიდიან; საჩუქრად ცოლების გემო მიაქვთ, ხოლო სხვა ქალის სურნელით გაჟღენთილები, ისევ მეუღლეებს უბრუნდებიან. მამების ცოდვები შვილებს მძიმედ აწვებათ მხრებზე. ისინი საკუთარი სიცოცხლით გამოისყიდიან მშობლების (ამ შემთხვევაში მამების) ცოდვებს. ეს არის ტექსტის ერთი სამყარო. მდედრობითი სქესის წარმომადგენლებს შეუძლიათ სიზმრების ტბის პირას დათესვა, გვალვისაგან გამომშრალი მიწის განაყოფიერება, ქალაქის ხსნა, ობობების გაჩენა, სხეულიდან სევდის გამოჟონა და, რაც ყველაზე მთავარია, მათ სჯერათ საკუთარი თავის. სრულიად შესაძლებელია, არ გქონდეს უნაკლო სხეული, მაგრამ თავდაჯერებული იყო იმაში, რომ ძალიან მიმზიდველი და ლამაზი ხარ.

ყველა ქალის მოყოლილ ამბავს ბოლო თავი აერთიანებს; აქ მწერლის ჩვეული მოდელი იცვლება: პროტაგონისტი სხვა ქალაქში მიდის, მამაკაცი შეუყვარდება, რომელიც რომანში, სხვა კაცი პერსონაჟებისაგან განსხვავებით, გამორჩეულია. იგი ანა-ურლიკეს ცურვას ასწავლის, ცხოვრების თავიდან დაწყებასა და სისუსტეების დაძლევაში ეხმარება. გაბრიელი ქალის სიზმარი კი არა, რეალობაა [ბენიძე, 2023:141]. სალომე ბენიძის რომანი რეალურისა და ირეალურის შერწყმაა; მისტიკურ ტექსტში სიზმრები მნიშვნელოვან ადგილს იკავებენ; ყველა ნარატორი სიზმრის გავლენის ქვეშ არის მოქცეული. ფაქტობრივად, სიზმრის საშუალებით მკითხველს შეუძლია ამოიკითხოს პერსონაჟის ხასიათი, განსაზღვროს განვითარებული მოვლენები.

რომანის რვავე მონაკვეთში ქალები ზებუნებრივი ძალებით არიან დაჯილდოებულნი, ჯადოქრული თვისებები მათ თავდაჯერებას ჰმატებს. და მაინც,

ნაწარმოებში ფემინისტური ხასიათისაა; იგი მკითხველს დააფიქრებს ისეთ პრობლემებზე, თუ სად არის ქალის ადგილი ამ სამყაროში; რატომ ხდება ქალი საზოგადოებასა და ოჯახში ძალადობის მსხვერპლი; აქვთ თუ არა ქალებს უფლება თავად გადაწყვიტონ, ვინ და როგორ უყვარდეთ; რატომ არიან ქალები ხშირად მარტოობისთვის განწირულნი და სხვა. მისტიკასთან თანაზიარი სასიყვარულო სამკუთხედებით გადმოცემული ამბები კი - მწერლის არჩევანია.

ტექსტში არაერთი სახე-სიმბოლო გვხვდება; ტბა - ცხოვრებას განასახიერებს; წყალი - განახლებასთან, განწმენდასთან არის დაკავშირებული; სარკე - სულის სიმბოლოდ არის წარმოდგენილი, ობობა - ტკივილის გამომხატველია (თუმცა, მითოლოგიაში, როგორც სახე-სიმბოლო, დადებით ემოციებს უკავშირდება), ფორთოხალი - მზესთან და სიცოცხლესთან არის გაიგივებული; თევზი - თავისუფლების სიმბოლოდ შეიძლება მოვიაზროთ და სხვა. ერთი სიტყვით, სიმბოლოების სიჭარბით გამორჩეულ ნაწარმოებში ყველა არ მიესადაგება მითოლოგიაში დადგენილ განმარტებებს, თუმცა, რომანში, კონტექსტის მიხედვით, მარტივად ამოიცნობა სიტყვის სიმბოლური დატვირთვა.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, სალომე ბენიძის რომანში მოქმედება ფიქტიურ სამყაროში ვითარდება; პროტაგონისტი ქალები წყალზე გაშენებული ქალაქის ქვეშ ცხოვრობენ. მარგალიტის, ქარვისა და ზურმუხტის კუნძულები, ფორთოხლის რტოებით ჩაფენილ ნავში ჩვილის პოვნა, მინის ბურთში მოქცეული ქალაქის მაკეტის ცეცხლის ალით განათება, უსაზღვრო ბედნიერებით ჯადოქრობის უნარის დაკარგვა, ოქროსფერთმიანი ქალთევზას გამოჩენა სანაპიროზე - ყველა ეს ეპიზოდი ფანტასტიკურ სამყაროზე მიუთითებს. ზღაპრის ბოლო ყოველთვის კეთილი არ არის, მაგრამ გაანალიზებული რომანის ხიბლი სწორედ იმაშია, რომ სირთულეების მიუხედავად, ნარატორები ამკვიდრებენ აზრს, რომ სიცოცხლე მშვენიერია, ამქვეყნად სიცოცხლე - მაინც ღირს.

სალომე ბენიძის წარმოსახვითი სამყარო - ეს არის გზა, მანძილი ფიქრსა და განსჯას შორის. აქ ბუნება განსაკუთრებულ ელფერს იძენს. წყალი, ზღვა, მდინარე ისეთი მატერიაა, რომელიც სამყაროს დიზაინს ქმნის. წყლის ხატი სილამაზის, საწყისისა და განახლებადი ძალის მატარებელია. თხრობიდან გამომდინარე, რეალიზმი თითქოს უარყოფილია, მაგრამ ადამიანური წუხილი საკუთარი თავის

ძიების პროცესში გვეხმარება. რეალობაში ეს ყველაფერი უფრო მწვავე და მტკივნეულია, ამიტომ სიტყვა იარაღია, რომელიც კომპლექსურ პრობლემებს თავს ერთად უყრის და წყლით ავსებულ გარემოში მაინც აცოცხლებს.

განხილულ რომანში პოსტმოდერნიზმისთვის დამახასიათებელი რამდენიმე ნიშანია წინა პლანზე წამოწეული; მათგან ერთ-ერთია *მკითხველთან თამაში,* რა დროსაც *ავტორი ნიღბით* მოგვევლინება და მისი დახმარებით, მკითხველი ტექსტში მიმდინარე პროცესების თანამონაწილე ხდება. რომანის წარმმართველ პოსტმოდერნისტულ ნიშნად კი, მოვიაზრებთ *სიმულაკრას,* რომელიც გულისხმობს ისეთ მხატვრულ სინამდვილეს, რომელსაც რეალობაში დედანი, ორიგინალი, არ მოეპოვება; თუმცა, ავტორი მკითხველს არწმუნებს შეთხზულ რეალობაში; თითქოს, ეს ყველაფერი დასაშვებია; შევნიშნავთ, რომ სიმულაკრულობის მიუხედავად, მისტიკასთან ნაზიარევი სასიყვარულო ისტორიების გადმოცემისას ავტორი უხვად მიმართავს სახე-სიმბოლოებს, პირდაპირ თუ ფარულ მინიშნებებს, პარალელებს, რემინისცენციებს; მართალია, სიმბოლოების სიჭარბით გამორჩეულ ნაწარმოებში ყველა არ მიესადაგება მითოლოგიურ ლექსიკონში ფიქსირებულ განმარტებებს, თუმცა ნაწარმოების კონტექსტის გათვალისწინებით, მარტივად ამოიცნობა მათი სიმბოლური დატვირთვა.

თანამედროვე პოსტმოდერნისტ ქალ-ავტორებზე საუბრისას გვერდს ვერ ავუვლით **ნანა აბულაძეს,** რომელიც მკითხველმა საზოგადოებამ „საბასა“ „თავისუფალი ლიტერას“ კონკურსებიდან გაიცნო. მისი წარმატებული ლიტერატურული დებიუტი 2020 წელს შედგა. *მწერლის რომანი* ***„ახალი აღქმა“ (2021წ.)*** ბიბლიური ამბების ახლებურად გააზრებას გვთავაზობს. წიგნის სათაურს ქვესათაურიც ახლავს *„მესა სოლისტი ქალებისა და შერეული გუნდისთვის“.* ეს არის მოთხრობასა და რომანს შორის გარდამავალი ტექსტი, რომელშიც ამბავს ხუთი სოლისტი ქალი ყვება: ალია, ლოტის ცოლი, მარიამი, დავითის ტომიდან, ანა წინასწარმეტყველი, სისხლმდინარე ქალი ბერენიკე და მარიამ მაგდალელი. ტექსტს ავტორის შესავალი ერთვის - *წერილი მომავლის მკითხველს,* რომელშიც ავტორი აღნიშნავს, რომ ნაწარმოებში მოქმედი პირები ქალები არიან და ამდენად, მათი თვალით დანახული ამბებია გადმოცემული; იქვე მოცემულია მუსიკალურ ტერმინთა

განმარტებები, რომლებიც მკითხველის ცოდნას წაადგება, რათა მან ადვილად მოახერხოს ნანა აბულაძის თამაშში ჩართვა.

ახალი და ძველი აღთქმის ეპიზოდები მეტნაკლებად ყველა ადამიანმა იცის, მაგრამ ნანა აბულაძის ნაწარმოები ბიბლიის აპოკრიფულ ხაზს განეკუთვნება, რომელიც მკითხველს ცნობისმოყვარეობას უღვივებს და ფანტაზიის წყალობით შეთხზული სიუჟეტების თანაზიარს ხდის. როგორც ვხედავთ, ქართული აპოკრიფული მწერლობის განვითარება, რომელსაც კორნელი კეკელიძე „ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიის“ პირველ ტომში დიდ ადგილს უთმობს, ამბობს, რომ ამ ნაკადის განვითარება მეათე საუკუნის შემდეგაც გრძელდება [კეკელიძე, 1980:435]. ჩვენ მოკრძალებულად დავამატებდით, რომ აპოკრიფული ლიტერატურა (ან მისი ინვარიანტი) ოცდამეერთე საუკუნეშიც იქმნება.

ტექსტის პირველ მოთხრობაში ვკითხულობთ, რომ ალია თერთმეტი წლის იყო, როდესაც თერთმეტი წლის ლოტი გაიცნო. ისინი სოდომის მკვიდრნი იყვნენ, რომლებიც უბრალო, მაგრამ მყუდრო სახლში ცხოვრობდნენ. ამ ქალაქში ხორცის ჭამა იკრძალებოდა, მაგრამ ლოტი, ალია და მისი ორი ქალიშვილი შემწვარ ხორცს მიირთმევდნენ. მკითხველს ესმის ხმა, რომელიც თან დასდევს ალიას და ეუბნება: „მე გადავწყვიტე, უკეთესი სამყარო მეჩუქებინა თქვენთვის“ [აბულაძე, 2021:16] აქ ქალი თავისი სხეულის უფალია. ამ ქალაქში ავადმყოფები არ არიან, რადგან სულის სამკურნალო სახლს ვერსად ნახავთ.

ესთერი კაფანდარა, ყვითელთვალა გოგოა, რომელსაც რუთი უყვარს, ამიტომ სოდომელებს იგი სძულთ: „ორად ცხოვრობს... ესთერს ქალი...უყვარს“ [აბულაძე, 2021:60]. პირველ თავში ავტორის სათქმელი შემდეგი სიტყვებით არის გამოთქმული: *„თუ ვინმე აიძულებს თავის ცოლს ან ქმარს ორად ცხოვრებას, ეს დანაშაულია... ადამიანი ბუნებრივად მრავალგვარი არსებაა... ორად ცხოვრება საკუთარი ბუნების წინააღმდეგ ცხოვრებაა, ეს მესაკუთრე ადამიანებმა მოიგონეს, რათა ქალები და ბავშვები კაცებს დამორჩილებოდნენ და მათთვის უსასყიდლოდ ემუშავათ. ყველა კაცი, რომელსაც მოჰყავს ცოლი ან ცოლები, ხოლო ქმარი არ მოჰყავს, ბუნების საწინააღმდეგოდ ცხოვრობს. სოდომის ყველა მოქალაქე თანასწორია, არც ბუნების საწინააღმდეგოდ მცხოვრებს დაჩაგრავს ვინმე, მაგრამ ნუ გამოვა სახლაკიდან დღისით და ნუ ეჩვენება ბავშვებს, რათა ახალი სოდომელებიც არ*

*გარყვნას“* [აბულაძე, 2021:65]. პირველ მოთხრობაში, სხვა მოთხრობების მსგავსად, იმპრესიონისტული წერის მანერა იკვეთება, რაც მოკლე, ლაკონიურ ფრაზებში იჩენს თავს:

„და შენ უყურებ, ალია, უყურებ სოდომს და ხედავ, რომ ცეცხლი აწვიმს,

რომ კივილია.

ყვირილი.

ღრიალი.

მიწის - არა, ხალხის, ს ო დ ო მ ე ლ ე ბ ი ს!“ [აბულაძე, 2021:76].

მეორე მოთხრობა მარიამ ღვთისმსობელს ეძღვნება. იგი მოხუცმა მშიბლებმა, დადებული პირობის თანახმად, ეკლესიაში, ზაქარია მღვდელმთავარს მიაბარეს, რომელსაც ბავშვი გაექცა და სამი წლის გოგონა წმიდათა წმიდის შუა ნაწილში აღმოჩნდა, კისკისებდა და ტაშს უკრავდა. აქ მღვდელი წელიწადში ერთხელ შემოდიოდა საკმევად. გავიდა დრო; ხუთი წლის პატარა გოგონა ქვრივ ანას ჩააბარეს. სამღვდელო ეზოს პირდაპირ ქალების ეზო იყო, სადაც მათთვის განკუთვნილი სენაკები იდგა. ქვრივები ქალწულებს ქსოვას, ქარგვას, კერვას, ხმიადების დაცხობას ასწავლიდნენ. მარიამი მთელი დღის მანძილზე ქალებთან უნდა მჯდარიყო და ყველაფერს დაჰკვირვებოდა. ცალკე იყო ჭაბუკების ეზო, ანუ სამყარო მაშინაც ორ პოლუსს წარმოადგენდა. ერთ მშვენიერ დღეს ხუთიდან თორმეტ წლამდე ასაკის გოგონებმა რეცხვა დაიწყეს ანა ქვრივის მეთვალყურეობის ქვეშ. ბავშვები პატარა ხელებით ვერ ერეოდნენ სარეცხს: მაჯები უსველდებოდათ, შხეფები კედლებს ღვარად ჩამოსდიოდა. ზედამხედველმა ყველა გაწკეპლა: მარიამი ოცჯერ, დანარჩენები - ათჯერ. გოგონას ბავშვური აღქმა ასეთია, რატომ არ რეცხავენ ბიჭები? [აბულაძე, 2021:95]. აქვე ქალწულების სამდურავიც გვესმის: „შეგვისრულდეს თორმეტი წელი, რომ გავთხოვდეთ... წავიდეთ აქედან... აქ რისთვის დამტოვეს? [აბულაძე, 2021:100]. გოგონების ტკივილი, სევდა მოისმის ამ სიტყვებიდან. ზაქარია მღვდელმთავარი მარიამს ეუბნება, რომ დადგა დრო და ჟამი მისი დაწინდვისა, მაგრამ ქალი დადებულ აღთქმას ახსენებს, რომ მამაკაცი არ ეცოდინება. გამოცხადების მიხედვით, გოგონა დავითის ტომის კაცს უნდა მისთხოვდეს. მართლაც, იოსები, რომელიც ნაზარეველი იყო, საკმაოდ ხნიერიც, მარიამის დაწინდვა მასზე გადაწყვიტეს. მარიამი კაცის გარეშე

დაორსულდა. ეს ამბავი უფლის საქმე იყო. ქალი მშობიაროზამდე განცდებშია, დედობის ეშინია, როგორც სხვა დანარჩენ ქალებს. მალე სამყაროს მხსნელი მოევლინება. მოთხრობა ღვთისმშობლის მიძინებით სრულდება.

მესამე მოთხრობის სათაურია „ანას საიდუმლო“. ქალს ქმარი ღალატობს კაცთან. ეს მისთვის მეტად მტკივნეული და ფიქრების ამშლელია: „ტყუილია! ტყუილია ეს ყველაფერი! უძინარი ვიყავი, განაწამები, ამიტომაც მეზმანა“ - ასე იმშვიდებს თავს ანა [აბულაძე, 2021:184]. მწერალი ამ პასაჟით დაგვაფიქრებს საკითხზე, რომელიც ახალი ნამდვილად არ არის. საუკუნეების წინაც არსებობდა მსგავსი პრობლემები, რომლებიც დღესაც გვაქვს. ბიბლიიდან ცნობილია სისხლმდინარე ქალი, რომელიც იესომ განკურნა. მისი ისტორიაა მოთხრობილი „მე ბერენიკე მქვია“. ავტორს ჩვეული გზით მიჰყავს მკითხველი და ქალის გრძნობებსა და ემოციებს გაშიშვლებულად წარმოგვიდგენს: „და რომ დაეცემი, უნდა წამოდგე და იბრძოლო“ [აბულაძე, 2021:217]. მსგავსი გზავნილებით გაჯერებული მოთხრობა მკითხველზე ძლიერ შთაბეჭდილებას ახდენს და პერსონაჟთან ერთად იმავე გზას გაივლის, რომელიც პროტაგონისტს მწერალმა გამოუძებნა.

მარიამ მაგდალელის სახელის ხსენებისას პირველად სიტყვა მეძავი გვახსენდება, თუმცა ლუკას სახარება გვამცნობს, რომ იესომ დედაკაცისგან შვიდი ეშმაკი განდევნა [ლუკა, 1992:8.2]. სახარება მოგვითხრობს, რომ იგი მენელსაცხებლე იყო და უფლის გზას დაადგა. მოთხრობაში „მარიამ მაგდალელის რვა ხმა“ მკითხველი ფეხდაფეხ მისდევს მწერალს და თამაშში ჩართული, აცნობიერებს, რომ ამ სამყაროში ჭეშმარიტება მხოლოდ ის არის, რომ საკუთარი თავის უნდა გჯეროდეს და გწამდეს; შენ გარშემო ავტორიტეტების ძებნა ალოგიკურია. ჭეშმარიტების ძიება სხვაგან საჭირო არ არის, რადგან ის შენშია, შენთან არის და შენვე ხარ.

პროტაგონისტს რვა ხმა ჩაესმის. ერთ-ერთი - ეს არის ხმა ჭრიჭინასი, რომლის გაგებისთანავე „მარიამი სხეულს ტოვებს, არყოფნაში გადადის, არყოფნაში დაობებული პურები ყრია და ხრწნის სუნია“ [აბულაძე, 2021:221]. ხმა პერსონაჟს სახელით არ მიმართავს, მაგრამ იგი ხვდება, რომ მას ესაუბრებიან, რადგან ირგვლივ სხვა არავინ არის. მეორე ხმას რძის სუნი აქვს, მესამემ სიტყვები არ იცის, მხოლოდ გაბმული ზუზუნი შეუძლია, მეოთხე ხმას საკმევლის სურნელი დაჰყვება და მბრძანებლური ტონი აქვს, მეხუთე და მეექვსე ხმები მამაკაცის მილეული და

მედიდური ხმების ექოებია, მეშვიდე - შვებისაა, ხოლო მერვე - ღმერთის ხმაა, რომელმაც ქალი სნეულებისგან განკურნა.

ნაწარმოებში პერსონაჟები მოთხრობიდან მოთხრობაში ინაცვლებენ და ეს ხერხი მთლიანობის შენარჩუნებას ემსახურება. ავტორის ხელწერა მეტად დამაჯერებელია, რაც ნარატორის ცოდნის მაღალ ხარისხზე მეტყველებს. მკითხველის ნდობის მოპოვება მარტივი არ არის, თავად უნდა ფლობდე ყველა ინფორმაციას, დეტალს, იცოდე ისტორია, გეოგრაფია, ბიოლოგია, რომ ლიტერატურულ სცენაზე თამამად დადგე და მაყურებლებიც ამოგზაურო იმ სამყაროში, რომელსაც ქმნი. ბიბლიური ეპიზოდების ინტერპრეტირება, პრობლემების წარმოსაჩენად, სერიოზული განაცხადია.

**ნანა აბულაძის „ახალი აღქმა“** პოსტმოდერნისტული ტექსტია, რომელშიც თავს იყრის ციტატები მილორად პავიჩის, მიხაილ ბულგაკოვის, ბოკაჩოს, ელენ სიქსუს, ლენა ლინდჰოპის, მიშელ ფუკოს, გოდერძი ჩოხელის ნარატივებიდან. ეპიგრაფებად წამძღვარებული ციტატები ბრჭყალებშია ჩასმული, რომლებიც მწერლის სათქმელს გამოხატავენ; ეს დამატებითი მინიშნებაა ნაწარმოების იდეის შესაცნობად. ყოველივე ზემოაღნიშნულის გათვალისწინებით შეიძლება ითქვას, რომ ავტორის „ახალი აღქმა“ თამამი განაცხადია თანამედროვე ქართულ პოსტმოდერნისტულ მწერლობაში, რომელშიც თავს იჩენს ახალი მითოლოგიზმისთვის დამახასიათებელი ყველა ნიშან-თვისება. ამის გარდა ნარატივის ფუნქციებს შორის განსაკუთრებულია თხრობა, თუ რას ან როგორ მოგვითხრობს მწერალი. კომპოზიციური მთლიანობის ასაგებად ლიტარატურათმცოდნეობა იყენებს ისეთ ხერხებს, როგორიცაა პროლოგი, შესავალი. მოქმედების განვითარება, კვანძის შეკვრა, კულმინაცია, კვანძის გახსნა, დასასრული ანუ ეპილოგი. სწორედ ამ დეტალების წყალობით იქმნება მხატვრული ნაწარმოების ჩარჩო თავისი კლასიკური გაგებით. ამ შემთხვევაში მწერალი „სიუჟეტურ თავისუფლებას“ ამჟღავნებს, თავად შემოდის ტექსტში როგორც მთხრობელი და წერილით მიმართავს მომავლის მკითხველს.

ლიტერატურათმცოდნე გაგა ლომიძე ნაწარმოების კომპოზიციურად აგების ნიშნად ასახელებს რგოლისებრ კომპოზიციას, რომელსაც გამეორების ხერხს უწოდებს [ლომიძე, 2012:313]. ნანა აბულაძის რომანში, ერთი და იმავე პერსონაჟების მოთხრობიდან მოთხრობაში გადასვლა სწორედ ამ პრინციპს მიესადაგება.

„ახალი აღქმა“ მონტაჟისა და კოლაჟის ხერხებსაც შეიცავს. ბიბლიური პერსონაჟების ფონზე ახალი ნაწარმოები იქმნება. ეს მონტაჟურობის მანიშნებელია, ხოლო სხვადასხვა მასალის გაერთიანება კოლაჟურობას ნიშნავს: „ეს არის სხვადასხვა მასალის შერევის საფუძველზე ერთი მთლიანი ნაწარმოების შექმნა“[ბერძული, წელი:35].

სქელტანიანი ნაწარმოები ***„აკუმი“ (2020 წ.]*** ეპიგრაფებით იწყება. რვა სხვადასხვა ამონარიდი მწერლის კონცეფციის შეცნობაში გვეხმარება. ამას მოსდევს პროლოგი, რომელიც ავტორის სათქმელსა და ჩანაფიქრს ცხადს ხდის. რომანის სიუჟეტი უსქესოდ დაბადებული პროტაგონისტის - ანოს გარშემო ვითარდება. მის მშობლებს ბავშვი არ უნდოდათ: აკაკის უყვარდა ქალი, რომელიც იებზე გიჟდებოდა, ხოლო ეკას საერთოდ არ უნდოდა კაცი, მაგრამ ოჯახის შექმნა აუცილებელი იყო [აბულაძე, 2020:14]. მინდელები უსიყვარულოდ ცხოვრობდნენ. მოჩვენებითობა და სიყალბე მათი ცხოვრების თანმდევი იყო: *„ცოლისადმი არაფერს გრძნობდა. ეჭვობდა, ცოლიც ასეთივე გულგრილი იყო მის მიმართ. ამიტომ ხშირად ჩუქნიდა იებს, ანას საყვარელ ყვავილს, თანალმობისა და ბოდიშის ნიშნად“* [აბულაძე, 2020:154]. აქ ნახსენები ანა - ოფიცრის ქვრივი ორი მცირეწლოვანი ბავშვით - აკაკი მინდელის შეყვარებულია, რომლის ჩამოშორებას ცდილობდა ეკა თავისი ქმრისგან.

ეკას სამყაროც განსხვავებულია; ვიდრე აკაკის ცოლი გახდებოდა, სკოლის ასაკში მას მზიასთან განსაკუთრებული დამოკიდებულება ჰქონდა: *„ეკას სურდა, მზია სულ მასთან ყოფილიყო, სულ და მხოლოდ მასთან“* [აბულაძე, 2020:76]. მან სკოლა და უნივერსიტეტი წარჩინებით დაამთავრა, სამსახურიც ჰქონდა, მაგრამ საზოგადოების თვალში არშემდგარი ქალი იყო, რადგან ოჯახი არ ჰქონდა. ეკას სურვილებს ასრულება არ ეწერა, ამიტომ აკაკისა და მისი ქორწინება წინასწარგანსაზღვრული და დაგეგმილი იყო.

ექიმმა ბავშვის მამას თანდაყოლილი ანომალიის შესახებ აუწყა და უთხრა, რომ ეს იყო ზინგერ-კვაშალის სინდრომი (მსგავსი ანომალიის მქონე ბავშვი მანამდე არ დაბადებულიყო, ამიტომაც დაარქვეს სინდრომს მკურნალი ექიმების სახელი) და რომ ქირურგიული ჩარევა გარდატეხის ასაკამდე არ შეიძლებოდა. მშობლებმა, ახალდაბადებულის საზოგადოებისგან დაცვის მიზნით, გადაწყვიტეს, რომ გარდატეხის ასაკამდე ბავშვი გოგოდ აღეზარდათ. აკუმი მშობლების

გადაწყვეტილებას შეეგუა; თითქოს, ერთი შეხედვით, მათი აზრის მორჩილი გახდა, მაგრამ *„მისი კარადა სავსე იყო კაბებითა და ფეხსაცმელებით, რომლებსაც არასოდეს იცვამდა“* [აბულაძე, 2020:192]. ანო, იგივე აკუმი ქალად ყოფნას მშობლების თანდასწრებით აპროტესტებდა კიდეც: *„ვერ ვიტანდი ბავშვობაში ვარდისფერი რომ უნდა მცმოდა. მახსოვს, პირველად რომ ჩამაცვეს რაღაცა კომბინიზონი, ვარდისფერი იყო. მე ძალიან პატარა ვიყავი, ერთი ამბავი დავიმართე. ბოლოს დედა მიხვდა და გამხადა, მამა ვერ მიხვდა“*[აბულაძე, 2020:207].

ფსიქოთერაპევტის თხოვნით, აკუმი ჩანაწერებს აკეთებს იმაზე, რასაც ფიქრობს, გრძნობს, რადგან ეს დაეხმარება მას ემოციების მართვაში. იგი სამყაროში მოვლენის დღიდან ექსპერიმენტების ობიექტია. ოტო ზინგერი და ანა კვაშალი ყველაფერს აკეთებენ იმისათვის, რომ აკუმის გარეგნობა და შინაგანი სახე ერთმანეთს შეუსაბამონ, ამიტომ ჰორმონალურ მკურნალობას უნიშნავენ: *„რატომ უნდათ, მაინცდამაინც გოგო ვიყო, მე არ მინდა, მეყოფა, რაც ვიტანჯე“* [აბულაძე, 2020:287]. ეს პროტაგონისტის მხრიდან ნამდვილი ჯანყია.

ანოს მდედრობითი სქესის ადამიანები იზიდავს; მას ანა კვაშალის მიმართ გრძნობები უღვივდება. იგი ექვს თვეში ერთხელ ექიმს ნახულობდა, რომელიც უღებდა სისხლს და უმოწმებდა ფიზიკურ მონაცემებს: „... *ქალმა მაჯაზე თითები დაადო. აკუმს გული საგულედან ამოუვარდა. ქალის სურნელით აევსო ნესტოები, ყურებს მხოლოდ ქალის ხმა ესმოდათ, თვალები მხოლოდ ქალის სილუეტს ხედავდნენ“* [აბულაძე, 2020:382]. პროტაგონისტი ბიბლიოთეკაში პოულობს წიგნს, სადაც წერია, რომ *„აკუმი - ესე არს არც მამალი, არც დედალი, გინა ქალი ბუნებით ქმრისგან განუხრწნელი ... არც მამალი, არც დედალი, არც გოგო, არც ბიჭი; არც ეს, არც ის...*“[აბულაძე, 2020:300]. ასე აცნობიერებს პერსონაჟი, რომ იგი ანო არ არის, არამედ აკუმია.

უსქესო არსება ცდილობს საკუთარი იდენტობის გარკვევას. იგი შესაბამის ლიტერატურას ეცნობა და ამავე დროს „ქვიარი ქალების ფემინისტური კითხვის წრეს“ ესწრება. მას მუდმივად ჩაესმის მფარველის ხმა: „შენ არ ხარ ქვიარი ქალი“ [აბულაძე, 2020:402]. აქედან გამომდინარე, აკუმი თავს გოგოდ არ აღიქვამს, თუმცა არც ბიჭად. მას ერთადერთი სურვილი ამოძრავებს - საკუთარი თავი შეიმეცნოს, სადღაც ამ სამყაროში მასაც ხომ ეკუთვნის ადგილი, რადგან ისიც ხომ ადამიანია. ამის შემდეგ მის ცხოვრებაში შემოდის თეო და მწერალი, თითქმის ნატურალისტურად,

მოგვითხრობს პროტაგონისტის შეგრძნებებს მასთან სიახლოვისას: „აკუმს ის შეგრძნება დაეუფლა, თავისი არსებობის შეგრძნება, რომ იყო, რომ ნამდვილად იყო და რომ იყო ის, ვინც იყო - აკუმ მინდელი. მთელი მისი ცხოვრება, მთელი მისი არსი ამ გოგოსთან სიახლოვეში ჩაეტია, მის მოქნილ, ვნებიან სხეულს ჩაეწნა და ჩაეხლართა“ [აბულაძე, 2020:317]. ამ მომენტში აკუმი ქალად აღიქვამს თავს, მდედრობითი სქესისადმი ლტოლვა ბუნებრივი არ არის, ეს ანომალიაა. ამას მშვენივრად აცნობიერებს უსქესო არსება.

ანო, რომელმაც აკუმი დაირქვა, უარს ამბობს ექსპერიმენტებზე. თოთხმეტი წლის ასაკში სისხლისგან დაიცლება და გარდაიცვლება. მშობლების ნებართვით გვამს გაკვეთენ და აღმოჩნდება, *„პაციენტს ჰქონდა ნორმალურად განვითარებული საშვილოსნო და საკვერცხეები. სარძევე ჯირკვლების ჩამოყალიბებაც იწყებოდა. ერთი სიტყვით, ჩვენ წინაშე 14 წლის გოგონას ორგანიზმი იყო“*[აბულაძე, 2020:440].

ეკა აკუმის დაბადებისთანავე ფიქრობდა, რომ მისი გაჩენა სასჯელი იყო არასწორად ცხოვრების სურვილის გამო: „ენატრება ანო, განა არა, თან, სადღაც, გულისგულში, შვებას გრძნობს, რომ აღარ ჰყავს, ა ს ე თ ი შვილი აღარ ჰყავს. რა იქნებოდა მაგისი ცხოვრება? დაიტანჯებოდა საწყალი, ან რა უნდა ეკეთებინა, სულ მშობლები ხომ არ ეყოლებოდნენ გვერდით? ალბათ, ასე სჯობს“ [აბულაძე, 2020:482].

რომანში პერსონაჟები ტექსტებით გარემოცულნი არიან; იქნება ეს რელიგიური წერილები, სამეცნიერო მოხსენებები, ანოს ჩანაწერები, დღიურები და სხვა. მწერლის ინტერვიუდან ირკვევა, რომ ნარატორი სხვადასხვა ტექსტთან ასოციაციებით აზროვნებს და ამიტომაც, მსგავსი დეტალები რომანში მრავლად გვხვდება. საინტერესოა ავტორის მიერ გამოთქმული მოსაზრებაც: „ღმერთი ძალიან ხშირად თავისთავს რაღაც ანომალიაში ავლენს. ქრისტეს დაბადებაც იყო, გარკვეული თვალსაზრისით, ანომალიური მოვლენა. ამ დროს დაირღვა მოვლენების ბუნებრივი მდინარება. და ანოს პერსონაჟსაც ამიტომაც აქვს, ყოველ შემთხვევაში ჩემს ჩანაფიქრში, ეს ზებუნებრივი შესაძლებლობები“ [აბულაძე, 2022: ელრესურსი].

აღნიშნულთან დაკავშირებით ვფიქრობთ, მისტერია/საიდუმლო/სასწაული და ანომალია ერთმანეთისგან უნდა გავმიჯნოთ. პირველი ცნება ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონის ერთტომეულში ახსნილია, როგორც *არაჩვეულებრივი,*

*აუხსნელი, განსაცვიფრებელი,* ხოლო ანომალია - ნორმიდან გადახვევაა. ქრისტეს დაბადება ზებუნებრივი მოვლენაა, ღვთიური განჩინება, ხოლო უსქესო ბავშვის მოვლინება სამყაროში - ისეთივე ანომალია, როგორც, მაგალითად, ციკლოპია, რომელიც ერთი თვალის არსებობას გულისხმობს, სირენომელია, ანუ ქალთევზას სინდრომი, ჰიპერტრიქოზი, თმის სწრაფი ზრდა იქ, სადაც არ უნდა იზრდებოდეს და ა. შ [ყველაზე ანომალიური დაავადებები მსოფლიოში, ელრესურსი: 2015].

მწერალი რომანში თავად გვევლინება ფსევდომეცნიერული თეორიის შემქმნელად (სინამდვილეში, ზემოთ დასმული დიაგნოზი მედიცინაში არ ფიქსირდება); გენდერული საკითხები, არაბინარულობა, ადამიანის კუთვნილი ადგილის განსაზღვრა ამ სამყაროში, პიროვნული თავისუფლება ტექსტის მთავარი თემებია. ნაწარმოებში დრო-სივრცითი მიმართებები მკვეთრად არის გამოხატული. თბილისი, სოფელი თრიალეთის ქედზე, ქართლსა და სამხრეთში, ქალაქი ევროპაში, ინდოეთი, განსხვავებული წლები ნარატივის სტრუქტურის ნაწილია. ისინი ერთმანეთს სიუჟეტური ხაზიდან გამომდინარე უკავშირდება.

მწერალი „აკუმში“, როგორც ერთ-ერთ ინტერვიუში საუბრობს, ორ რამეზე ამახვილებს ყურადღებას - ბინარულობიდან გასვლა და ღმერთზე ფიქრი მოუტანა ამ წიგნის წერამ. ჩვენ, ვფიქრობთ, ტექსტი ბევრ რამეზეა, მაგრამ ბავშვთა უფლებების თემაც უნდა დავამატოთ. პირველ რიგში, ანო მინდელის, იგივე აკუმის, უფლებები ნამდვილად ირღვევა, როცა მშობლები და სამედიცინო პერსონალი მისი ნების საწინააღმდეგოდ მოქმედებენ.

პროტაგონისტი საკუთარ სხეულთან ურთიერთობის გარკვევაშია. თვითონ ამბები მთლიანობაში ქმნის სიუჟეტურ ქარგას. ტექსტის დასრულების შემდეგ მკითხველს საფიქრალი არ ელევა, თუმცა პროლოგამდე წასაკითხ ეპიგრაფთა ნუსხაში გარკვევით წერია: *„თქვა იესომ: თუ იმას, რაც თქვენშია, გარეთ გამოიტანთ, ის, რაც თქვენშია, გიხსნით თქვენ; ხოლო თუ იმას, რაც თქვენში არ არის, გარეთ არ გამოიტანთ, ის, რაც თქვენში არ არის, თქვენვე გაგანადგურებთ“* [აბულაძე, 2020:6]. აქედან გამომდინარე, ცხადია, ადამიანი თავად ირჩევს ცხოვრების გზას. ის, რაც აწუხებს, უნდა ამოთქვას, თორემ შიგნიდან შეჭამს. ანო, იგივე აკუმი ხმამაღლა ამბობს ყველაფერს, მაგრამ ვინ უსმენს. ნანა აბულაძის ორივე რომანი თავისი არსით განსხვავებულია. ვფიქრობთ, მან ლიტერატურული ჩარჩოები დაარღვია და

თემატურ გადახალისებას შეუწყო ხელი; ბევრი ძველი პრობლემა თანამედროვე პრიზმაში გამოატარა და მკითხველს ისე წარმოუდგინა.

ამრიგად, შეგვიძლია ვთქვათ, თანამედროვე ქალური ლიტერატურა ეკლექტურია. ნაწარმოებებში პოსტმოდერნიზმისთვის დამახასიათებელი ჩანართები, მოდერნიზმის შტრიხები, მრავალფეროვანი თემები, წარსულის გადააზრება, გენდერული მგრძნობელობა, ექსპერიმენტები ენობრივი თვალსაზრისით, სტილიზაცია შეინიშნება. ამავე დროს მკითხველიც ვითარდება, ცდილობს, ალღო აუღოს მწერალს: მას ეს ხან მშვენივრად გამოსდის, ხან - არა. იშვიათად მაინც მოისმენთ მსგავს ფრაზას, ამ მწერალს ვერაფერი გავუგეო. წამკითხველი თუ მოახერხებს, თამაშში აჰყვეს ავტორს, მაშინ ყველაფერი რიგზე იქნება.

სამყაროს ხელმეორედ აღმოჩენა ლიტერატურისთვის შეუძლებელი ნამდვილად არ არის. რუსი ფორმალისტები მიიჩნევდნენ, სიახლის აღმოჩენა, ანუ ნაცნობის „გაუცნაურება“ დეფამილარიზაციის ნიჭია. ეს საშუალებას იძლევა შემოქმედებითად ბაძვა სიახლის შექმნით დასრულდეს [რატიანი, 2012:72]. ვფიქრობთ, ნანა აბულაძემ ამ რომანით მკითხველის სიახლე შესთავაზა. ნაწარმოებში თვითონ დასვა ის შეკითხვები, რომლებიც მკითხველს გაუჩნდებოდა და თავად უპასუხა. ამ ჟესტით ავტორმა წამკითხველი დისკურსის მონაწილე გახადა. ვინაიდან ნაწარმოები არარსებულ სინამდვილეზე მოგვითხრობს, სიმულარკას აქაც აქვს ადგილი. უფრო დეტალურად რომ გავიაზროთ, სიმულაცია არარსებული რეალობაა. „აკუმი“ პოსტმოდერნისტული ნარატივია, რომელშიც რეალობასა და წარმოსახვითობას შორის ზღვარი წაშლილია.

მწერლის ორივე რომანი პოლიფონიურობით ხასიათდება, რადგან მათში პროტაგონისტები დამოუკიდებლად გვიამბობენ ამბავს. სწორედ მათ მონათხრობზეა აგებული კომპოზიცია. ნანა აბულაძის შემოქმედებაში პოსტმოდერნიზმისთვის დამახასიათებელი ნიშნებიდან გამოვყოფდით დეკონსტრუქციას, ანუ ერთიანობის დაშლის შედეგად მთლიანობის არსის შემეცნების შესაძლებლობას; სწორედ ამისათვის არის საჭიროა ტექსტის ზედმიწევნით წაკითხვა, რა დროსაც მკითხველი თავად „აღმოჩნდება“ ნაწარმოებში და მწერლის მსოფლაღქმაც მისთვის უცხო არ იქნება.

# დასკვნა

წინამდებარე სადისერტაციო ნაშრომში განვიხილეთ თანამედროვე ქართული ფემინისტური ლიტერატურის, ქართველი ქალი-ავტორების ნარატივის ის ნიმუშები, რომლებიც ლიტერატურულ-მხატვრული ნაწარმოების შინაარსისა და ფორმის ძირითადი კატეგორიების, მხატვრული სტილისა თუ ესთეტიკური აზროვნების თვალსაზრისით ფემინისტური ლიტერატურის ძირითად ტენდენციებს წარმოაჩენენ. ნაშრომში აქცენტირება გავაკეთეთ არა ავტორთა სახელებსა და ცალკეულ ნაწარმოებებზე, არამედ თანამედროვე ქალურ პროზაზე, როგორც სოციოკულტურულ ფენომენზე, მის თემატიკასა და პრობლემატიკაზე, ნიშანდობლივ თვისებებზე გასული საუკუნის 1980-იანი წლებიდან ვიდრე თანამედროვე პერიოდამდე. **ნაშრომის შესავალში** გამოვკვეთეთ განსახილველი პრობლემის აქტუალობა, ჩამოვაყალიბეთ დისერტაციის მიზანი და ამოცანები, კვლევის წყაროები; განვიხილეთ საკვალიფიკაციო ნაშრომის თეორიული ბაზა და მეთოდოლოგია; განვსაზღვრეთ ნაშრომის სიახლე, მეცნიერული და პრაქტიკული ღირებულება.

**სადისერტაციო ნაშრომის I თავი - *საკითხის ისტორიისთვის - ფემინისტური ლიტერატურა: დეფინიციები, კონცეფციები, ძირითადი მარკერები*** - დავუთმეთ ფემინისტურ ლიტერატურაზე არსებული სამეცნიერო ლიტერატურის შეჯამება-შეჯერებას, რომლის საფუძველზე განვსაზღვრეთ ამ ცნების წარმომავლობაზე, არსსა და მნიშვნელობაზე, დროთა განმავლობაში მისი ინტერპრეტირებისას ინვარიანტების შესახებ. მსჯელობისას ყურადღებას ვამახვილებთ სიმონ დე ბოვუარის, ჰეილ რაბიის, როდა უიგერის, გეილ რუბინისა და ჯუდით ბატლერის რადიკალურობით გამორჩეულ, ხშირად ურთიერთსაპირისპირო მოსაზრებებზე, რომლებიც გენდერის არსს მიემართება. ამავე თავში შევნიშნავთ, რომ ქალთა ლიტერატურის ცნების წარმოშობას ხელი შეუწყო ქალი-ავტორების შემოქმედების წინა პლანზე წამოწევამ, რაც სულაც არ ყოფილა უმტკივნეულო პროცესი; ქრონოლოგიურ ჭრილში ზოგადად ვიმსჯელეთ იმ ქალ-ავტორებზე, რომლებმაც შესამჩნევი კვალი დატოვეს მსოფლიო ლიტერატურის ისტორიაში. ნაშრომის ფორმატისა და ჩვენი კვლევის მიზნებიდან გამომდინარე, ლიტერატურის ისტორიაში პირველი ქალი-ავტორების

შემოქმედებაზე მსჯელობისას შემოვიფარგლეთ, ძირითადად, დასავლელი ავტორებით, თუმცა განხილულმა მასალამაც მოგვცა შესაძლებლობა, გამოგვეყო პირველი ქალი-ავტორების შემოქმედების ძირითადი თემები, პრობლემები, კონცეპტები.

**სადისერტაციო ნაშრომის II თავში - *ქალი ავტორების ლიტერატურული მოღვაწეობის ისტორიიდან საქართველოში*** - დიაქრონულ ასპექტშია მიმოხილული ქალი-ავტორების ლიტერატურული მოღვაწეობა საქართველოში; აღვნიშნეთ, რომ საუკუნეების განმავლობაში ქალები ისტორიულად განდევნეს წერის პროცესიდან; მე-19 საუკუნემდე ქართველ ქალ-ავტორებზე მხოლოდ ფრაგმენტული მასალები გაგვაჩნია (ბორენა დედოფალი, ბურდუხან დედოფალი, ვომინისა (ვომინიჯა) ბერიძე, მარიამ, თეკლე და ქეთევან ბატონიშვილები); თუმცა არსებულიც იძლევა შესაძლებლობას ითქვას, რომ ისინი გამოხატავენ თავიანთი ეპოქის მაჯისცემას. სადისერტაციო ნაშრომში სათანადო ყურადღება დავუთმეთ XIX საუკუნეში მოღვაწე ქალ-ავტორებს; აღვნიშნეთ, რომ სწორედ XIX საუკუნის I ნახევრიდან გადავიდა აქტიურ ფაზაში საქართველოში ქალთა ლიტერატურული საქმიანობა; აღნიშნულ პერიოდში მოღვაწე ქალმა-ავტორებმა (დომინიკა ერისთავი, ბარბარე ჯორჯაძე...) დააბრუნეს ქართულ სინამდვილეში საკუთარი თავი ტექსტში, სამყაროსა და ისტორიაში. ქალი-ავტორები იმთავითვე გამოხატავდნენ არა მხოლოდ გარემო ფაქტორებით განპირობებულ რეალობას, პირად განცდებსა და ემოციებს მის მიმართ, არამედ ეხმაურებოდნენ საზოგადოებრივად მნიშვნელოვან მოვლენებს ქვეყნის ცხოვრებაში. მათი პოზიცია - საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ქალის როლის გააქტიურებასთან დაკავშირებით - ბევრისთვის მიუღებელი იყო; არც მათ შემოქმედებას მოუხიბლავს ყველა და ხშირად დაუმსახურებლადაც აკრიტიკებდნენ; თუმცა, ისინი ამგვარ დამოკიდებულებას არ ეპუებოდნენ, რითაც მაგალითს აძლევდნენ სხვებს. სადისერტაციო ნაშრომში XIX საუკუნის II ნახევარში და XIX- XX საუკუნის I ნახევარში მოღვაწე ქალ-ავტორებთან დაკავშირებით (ეკატერინე გაბაშვილი, მარიამ გარიყული, საფო მგელაძე, კატო მიქელაძე, ნინო თარიშვილი, მარიჯანი), მათი მოღვაწეობისა და ნაწარმოებების გაანალიზების საფუძველზე აღნიშნულია, რომ მსგავსად ამერიკელი და ევროპელი ქალი-ავტორებისა, ქართველი მწერალი ქალებიც საკუთარი თავის ძიების პროცესში, შემოქმედებითი კუთხით

(პროზასა და პოეზიაში, ესეისტიკაში) რიტმულ თანხვედრასა და კონვენციას ამჟღავნებენ; ისინი ცდილობენ, საზოგადოებაში ორგანული პოზიციის დაკავებას, რაც მათ საჯაროდ თვითგამოხატვის საშუალებას მისცემს. ქართველი ქალი-ავტორების შემოქმედების კომპარატივისტული კვლევა, უპირველეს ყოვლისა, შესაძლებელია თემატოლოგიისა და პრობლემატიკის ჭრილში; მათ აერთიანებთ ქალური ინტუიცია, მიზნები და მისწრაფებები, კონცეპტუალური ხედვა, რომ სამყაროში მამაკაცები და ქალები თანასწორუფლებიანნი არიან

**სადისერტაციო ნაშრომის III თავი - *ქალური ნარატივი თანამედროვე ქართულ მწერლობაში: თემატიკა და პრობლემატიკა*** - შედგება ხუთი ქვეთავისაგან. პირველ ქვეთავში - ***1930-იანი წლების დიდი ტერორი/დიდი წმენდა, როგორც კოლექტიური ტრავმის კონცეპტი (ზაირა არსენიშვილის „რეკვიემი“, „ვა, სოფელო... კახური ქრონიკები“; ლანა ღოღობერიძის „რაც მაგონდება, როგორც მაგონდება“, „ვისთვის გალობს შაშვი“, „დედა-შვილი“)*** – ვმსჯელობთ ერთ-ერთი მნიშვნელოვან პრობლემაზე, რომელიც თავს იჩენს თანამედროვე ქალ-ავტორთა შემოქმედებაში და უკავშირდება *საბჭოთა რეალობას, როგორც კოლექტიური ტრავმის ინსპირაციას.* ამასთან დაკავშირებით განვიხილავთ უცხოელი და ქართველი მკვლევრების თეორიულ მოსაზრებებს და აღნიშნულ ჭრილში ვაანალიზებთ ტრავმული მეხსიერების კონცეპტით აღბეჭდილ ზაირა არსენიშვილისა და ლანა ღოღობერიძის ბელეტრისტულ ნარატივებს; აღვნიშნავთ, რომ რეალური ფაქტებით გაჯერებული თხრობა ორივე ავტორთან საბჭოური რეპრესიების პირობებში მიღებული ტრავმის ნაყოფია, რომელიც ერთი ადამიანის ტრაგედიას სცდება და მასშტაბურობის თვალსაზრისით, ეროვნული ცნობიერება ენიჭება. ზაირა არსენიშვილისა და ლანა ღოღობერიძის ტექსტები ფემინისტური ლიტერატურის ნიმუშებია, რომლებშიც ნიშანდობლივად იკვეთება მეხსიერების პოლიტიკა, მისი გადაცემის ხერხები, ტრავმასთან გამკლავების გზები და სხვა. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ტრავმული გამოცდილების დაძლევაში ქალი-ავტორების როლი, რომელთაც დაარღვიეს სიჩუმე, წლების განმავლობაში ჩახშობილი ხმა აიმაღლეს და ხელი შეუწყვეს ისტორიის *თეთრი ფურცლების* შევსებას, თაობებს შორის დიალოგს.

მეორე ქვეთავში - ***სამაჩაბლოსა (შიდა ქართლისა) და აფხაზეთის ომები, როგორც კოლექტიური ტრავმის კონცეპტი („14 გიგაბაიტი“, თეონა დოლენჯაშვილის „ჩიტი არ***

*გამოფრინდება“, თამრი ფხაკაძის „სანამ დაგვიძახებენ...“, „ბოსტანი კონფლიქტის ზონაში“, ირმა მალაციძის „გუნდა“, თამთა მელაშვილის „გათვლა“)* - აღვნიშნავთ, რომ ომის თემა პერმანენტულად იზიდავდა სხვადასხვა ეპოქის ავტორებს; რომ განსხვავებული ლიტერატურული ეპოქების კვალდაკვალ, რომელიც განსაზღვრავდა საზოგადოების მსოფლმხედველობას, ომის ლიტერატურაში მწერლები ადამიანური ბუნების, მისი სულიერი მდგომარეობის განსხვავებულ ასპექტებზე ამახვილებდნენ ყურადღებას. ზემოაღნიშნულის გათვალისწინებით, საინტერესოდ მივიჩნიეთ მსჯელობა საკითხზე, თუ როგორ იჩენს თავს კოლექტიური ტრავმის კონცეპტი თანამედროვე ქალი-ავტორების მიერ ომის თემაზე შექმნილ ლიტერატურაში. პრობლემაზე მსჯელობისას აღვნიშნავთ, რომ თანამედროვე ქართულ მწერლობაში *ომის თეატრის* თემატიკა გასული საუკუნის 1990-იანი წლებიდან გააქტიურდა, რაც ქვეყანაში მიმდინარე სოციალურ-პოლიტიკური მოვლენების რელევანტურ გამოძახილს წარმოადგენდა. ზემოაღნიშნული ნაწარმოებების გაანალიზებამ შესაძლებლობა მოგვცა გავსულიყავით შემდეგ დასკვნებზე:

- აფხაზეთის, სამაჩაბლოსა და აგვისტოს ომის თემა ქალი-ავტორების შემოქმედებაში მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს; კოლექტიური მეხსიერება მუდმივად მიმართავს *ხსოვნისა* და *არდავიწყების* ცნებებს, როგორც ტრავმის დაძლევის ერთ-ერთ გზას; შესაბამისად, ქალი-ავტორები ამახვილებენ ყურადღებას იმ საკითხებზე, რომლებიც მათ მეხსიერებაში დაილექა;
- მხატვრული ლიტერატურის გვერდით ღირსეულ ადგილს იკავებს არამხატვრული ტექსტები - ნონ-ფიქშენი (მაგ., *თეა კალანდიას „14 გიგაბაიტი“);* მასში მხატვრული გამონაგონი მინიმუმამდეა დაყვანილი. ავტორი თავად არის აფხაზეთელი და სხვა ცამეტ ავთენტიკურ პირთან ერთად, გადმოგვცემს საკუთარ ხედვას აფხაზეთში დატრიალებულ ტრაგიკულ მოვლენებთან მიმართებით. წიგნში წარმოდგენილი პერსონალური ისტორიები ერთ მთლიანობას ქმნის და მკითხველში უმძიმეს ემოციებს აღძრავს;
- აფხაზეთის ომის თემაზეა შექმნილი თეონა დოლენჯაშვილის („ჩიტი არ გამოფრინდება“), თამრი ფხაკაძის („სანამ დაგვიძახებენ“) და ირმა მალაციძის („გუნდა“) ნარატივები. სტილური და პრობლემატური თვალსაზრისით

ერთმანეთისგან განსხვავებულ ნაწარმოებს აერთიანებთ ავტორთა კონცეპტუალური ხედვა: რომ ომი ყველა ქვეყანაში *დესტრუქციას-ნგრევას* უკავშირდება (იგულისხმება როგორც ფიზიკური, ასევე სულიერი ნგრევა/ჩამოშლა); რომ ომს არანაირი გამართლება არა აქვს; რომ ომის პირობებშიც შესაძლებელია ადამიანური სახის შენარჩუნება, ღირსეულად მოქცევა, განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც დაპირისპირებულ მხარეებს მსგავსი ზნეობრივი პრინციპები და ღირებულებები გააჩნიათ; რომ „ომის გაკვეთილებიდან“, წარსულის ტრაგიკული მოვლენებიდან ადამიანებმა რაღაცა უნდა გაიგონ, გააცნობიერონ, სწორი დასკვნა გამოიტანონ და ძალისხმევა იქით წარმართონ, რომ ეს აღარ განმეორდეს;

- სამაჩაბლოს ომის თემაზეა შექმნილი თამრი ფხაკაძის („ბოსტანი კონფლიქტის ზონაში“) და თამთა მელაშვილის („გათვლა“) ნარატივები, რომლებიც პრობლემატიკის თვალსაზრისით განსხვავდებიან. თამრი ფხაკაძემ ორი ძმის მხატვრული სახით წარმოაჩინა ადამიანის სწაფვა სულიერებისკენ ან მატერიალურისკენ; მათი სახით გამოკვეთა, ვინ რომელი საწყისის მატარებელია და ვის რა ღირებულებები ამოძრავებს. რაც შეეხება თამთა მელაშვილის სადებიუტო მოთხრობას, იგი გამორჩეულად ფემინისტური ტექსტია, რომელიც გადმოგვცემს რამდენიმე ეპიზოდს გარდატეხის ასაკში მყოფი ორი გოგონას ცხოვრებიდან, რომლებსაც ომმა ბავშვობა წაართვა, ნაადრევად დააქალა, მათ ფსიქიკაზე ტრავმული კვალი დატოვა და ერთ-ერთი მათგანის სიცოცხლეც შეიწირა.

მესამე ქვეთავში - ***პოლიტიკური პროცესები და საზოგადოების მეტამორფოზა, როგორც ქალური ნარატივის ინსპირაცია (ნაირა გელაშვილის „პირველი ორი წრე და ყველა სხვა“, „ჩემი ჩიტი, ჩემი თოკი, ჩემი მდინარე“)*** - ვაანალიზებთ ნაირა გელაშვილის ორ რომანს, რომელშიც მიმდინარე საზოგადოებრივი პროცესებისადმი მისი დამოკიდებულება იკითხება. აღვნიშნავთ, რომ გაანალიზებულმა რომანებმა რადიკალურად განსხვავებული რეაქცია გამოიწვია მკითხველ საზოგადოებაში: სრული აღტაცებიდან კატეგორიულ უარყოფამდე. რომანებში აღწერილი მოვლენები საქართველოს უახლესი ისტორიის დრამატულ პერიოდებს მიემართება: 1990-იან წლებს - ე.წ. „თბილისის ომამდელ“ პერიოდსა და 2003-2012 წლების ავტოკრატიულ

რეჟიმს *დემოკრატიის ნიღბით.* ორივე რომანში ნაირა გელაშვილმა ქვეყნის წახდომის მიზეზები სააშკარაოზე გამოიტანა და ყოველგვარი შეფარვის გარეშე გამოხატა საკუთარი პოზიცია; მაქსიმალური სიზუსტით მოახდინა ფაქტების რეკონსტრუქცია და მკითხველს სიღრმისეული განსჯისა და პრობლემების განზოგადებისკენ მოუწოდა. აქვე შევნიშნავთ, რომ ორივე გაანალიზებული რომანი კლასიკურ ნონ-ფიქშენს წარმოადგენს, რომელიც მხატვრული პასაჟებით არის დატვირთული; მასში თავმოყრილია არაერთი პოეტური ნიმუში, ლექსი, მინიატურა და, რაც მთავარია, მწერლის მიერ თარგმნილი ტექსტები.

მეოთხე ქვეთავში - ***ქალისა და პატრიარქალური საზოგადოების ურთიერთმიმართების პრობლემა (ნაირა გელაშვილის „ამბრნი, უმბრნი და არაბნი“ , „დედის ოთახი“ , „მე ის ვარ“; ქეთი ნიჟარაძის „ავტოპორტრეტი“, „მზიანი ღამე“; ნესტან-ნენე კვინიკაძის „ისპაჰანის ბულბულები“, თამთა მელაშვილის „შაშვი, შაშვი, მაყვალი“, ანა კორძაია-სამადაშვილის „გიმნაზისტკა“, თამარ გეგეშიძის „საშლელები“)*** - ვმსჯელობთ თანამედროვე ქალი-ავტორების ტექსტებზე, რომლებიც ადასტურებენ, რომ ქალური პროზა გამორჩეულია და გამოიყოფა ზოგადლიტერატურულ სივრცეში *„სხვის“* კატეგორიაში, რომელიც, ფემინისტი მკვლევრების თანახმად, ტრადიციული მასკულინური კულტურის ანარეკლია, მისი გამომხატველია. ნარატოლოგიური კვლევისა და ფემინისტური ნარატოლოგიის მეთოდების გამოყენებამ შესაძლებლობა მოგვცა გაგვეანალიზებინა ქალი-ავტორების რეპრეზენტაცია; ყურადღება გაგვემახვილებინა, თუ რა ფორმას ირჩევენ პატრიარქალურ სივრცეში ქალური მწერლობის წარმომადგენლები ნააზრევის გადმოსაცემად, როგორ გადმოსცემენ სათქმელს ენასთან მიმართებით, როგორ ახერხებენ თვითმყოფადობის შენარჩუნებას. მიუხედავად, გარემო პირობების შეზღუდვისა, ქალური ნარატივი თანამედროვე ქართულ ლიტერატურაში მრავალფეროვანი თემატიკით, პრობლემატურ საკითხთა არაერთგვაროვნებითა და კონცეპტუალური შეხედულებებით გამოიჩევა.ზემოაღნიშნული ნაწარმოებების გაანალიზებამ შესაძლებლობა მოგვცა გავსულიყავით შემდეგ დასკვნებზე:

- თანამედროვე ქალური პროზა არ ყალიბდება მამაკაცური პროზის საპირისპიროდ, როგორც ზოგადად *„სხვა“* მამაკაცურ სოციალურ და

მხატვრულ იდეოლოგიასთან მიმართებაში, რომელიც აქტიურად დომინირებს ლიტერატურაში;

- იმის გათვალისწინებით, რომ ქალი-ავტორების მენტალიტეტი ყალიბდება და აგრძელებს არსებობას პატრიარქალურ დისკურსში, მისი ლინგვისტური და კონცეპტუალური აპარატის სესხებით, მხოლოდ აძლიერებს თავად ქალური პროზის კულტურულ და იდეოლოგიურ წინააღმდეგობას;
- გაანალიზებულ ნაწარმოებებში *გაუცხოების* თემა წარმოჩენილია როგორც ზოგადად, საზოგადოების წევრებს, ასევე მეუღლეებს, მშობლებსა და შვილებს, ოჯახის წევრებს შორის. აღნიშნულ პრობლემას, შესაძლოა, წარმოაჩენდეს ჰომოდიეგეტური მთხრობელი, როგორც ქალის პერსპექტივიდან დანახულ მამაკაცს, რომელიც ქალური წერის ნიშნებით გადმოგვცემს ამბავს („ამბრნი, უმბრნი და არაბნი“); ასევე, ქალის ხმა, ქალური წერის ნიშნები იკვეთება „დედის ოთახში“, რომელშიც პროტაგონისტის ჩანაწერები, დღიურები, პატრიარქალური სამყაროსგან გამიჯვნა პროტაგონისტის დაუმორჩილებლობაზე მიანიშნებს. ორივე ზემოაღნიშნულ ნაწარმოებში ქვეტექსტები საერთოდ არ იკითხება; სამყაროს პირისპირ მდგარი ქალები სრულ თავისუფლებას აღწევენ საკუთარი ქმედებით;
- ჰელენ სიქსუს თეორიული მოსაზრების - *წერის მანერა კავშირშია ქალურ გამოცდილებასთან* - დემონსტრირებას ახდენს ავტორი რომანში „მე ის ვარ“; ფსიქოლოგიზმით გაჯერებულ ტექსტში ცხადად იკითხება ავტორის კონცეფცია, თუ როგორ გარდავქმნათ უარყოფითი ემოციები დადებითად, რათა სიხარულის გრძნობა მუდამ თან გვახლდეს. ფსიქოლოგიზმთან ერთად, რომანში იკვეთება პოსტმოდერნისტული მწერლობისათვის დამახასიათებელი ნიშნები, როგორიცაა *დეკონსტრუქცია* (ვგულისხმობთ ტრადიციულ ღირებულებათა გადაფასებას, რომელიც რომანის ქვაკუთხედს შეადგენს); *თამაშის პრინციპი,* რაც იმაში გამოიხატება, რომ ავტორსა და მკითხველს შორის მანძილი შემცირებულია, რომ ტექსტის შემქმნელად მოიაზრება წამკითხველი და მისი აზრი მნიშვნელოვანია;

- მასკულინურ საზოგადოებაში არსებული დაუცველობის, საზოგადოებრივი კლიშეების, ჩარჩოებში მოქცევის, არსებულ პრობლემებზე დუმილის და სხვა თემატური აქცენტებით გამოირჩევა ქეთი ნიჟარაძისა და ნესტან-ნენე კვინიკაძის შემოქმედება. ქალი-ავტორების პროტაგონისტები არღვევენ გენდერული საზღვრების ჩარჩოებს; ზოგი მათგანი ჩაკეტილი სივრციდან თავის დაღწევას ხელოვნების საშუალებით ცდილობს; („ავტოპორტრეტი“); ზოგი რეტროსპექტულად გაიაზრებს საკუთარ ცხოვრებას („მზიანი ღამე“). ოჯახური ღალატი, ადიულტერი, მძაფრი სულიერი ტკივილი, საკუთარი იდენტობის ძიება - აი, საკითხთა წყება, რომელთა გადაწყვეტას ცდილობენ ქალი-ავტორები („ისპაჰანის ბულბულები“). ზოგადად, ორივე ავტორის ტექსტი მრავალშრიანი სტრუქტურით გამორჩევა; თუმცა, მკითხველს ზედმეტი ძალისხმევა არ სჭირდება ავტორისეული კონცეფციის ამოსაკითხად;
- ქალური წერის კონცეფციები, ისტერია, როგორც ქალური დისკურსის მთავარი ატრიბუტი, სხეულით წერა, წერა - როგორც პატრიარქალური სამყაროს წინააღმდეგ მიმართული ჯანყი აშკარად იჩენს თავს თამთა მელაშვილის გახმაურებულ რომანში „შაშვი, შაშვი მაყვალი“, რომლის ავტორმა სწორად შეძლო ქართული სინამდვილისთვის (და ალბათ, არამარტო ქართულისთვის) სისხლხორცეული პრობლემის განსხვავებულ რაკურსში დანახვა; მარტოხელა, შუაასაკში მყოფი ქალის შინაგანი პროტესტის წარმოჩენა; პატრიარქალურ საზოგადოებაში დადგენილი სტერეოტიპების წინააღმდეგ ღია ამბოხი და საკუთარი, პიროვნული თავისუფლების შესანარჩუნებლად ბრძოლა;
- ქალი-ავტორებისთვის არ არის უცხო მოზარდთა პრობლემების თემა (ანა სამადაშვილის „გიმნაზისტკა“ და თამარ გეგეშიძის „საშლელები“); ავტორთა მხრიდან გაჟღერებულია მოსაზრება, რომ სასკოლო ცხოვრების ეტაპზე მოზარდი გოგონები ხშირად ვერ ხვდებიან, რა სურთ; თუმცა, შესანიშნავად აცნობიერებენ, რომ მათი *ხმა* უნდა გაგებულ იქნას, მათ აზრს პატივს სცემდნენ, ოჯახის წევრებმა და სასკოლო საზოგადოების წარმომადგენლებმა ისეთებად მიიღონ, როგორებიც სინამდვილეში არიან;

- გაანალიზებული ნაწარმოებები ცხადყოფენ, რომ თანამედროვე ქალმა-ავტორებმა შეძლეს მოძველებული შეხედულებების, დაშტამპული აზროვნების საძირკვლის მორღვევა; მკითხველისთვის ადამიანური გრძნობების სხვა რაკურსში, განსხვავებულ კონტექსტში წარმოჩენა. ქალი-ავტორების განხილული ტექსტები ლიტერატურული *მრავალხმიანობით* გამოირჩევა; ისინი სულისშემძვრელ, მტკივნეულ ამბებს მხატვრულ ქსოვილში ფუთავენ და ამგვარი სახით წარმოაჩენენ თავიანთ სათქმელს მკითხველის წინაშე.

მეხუთე ქვეთავში - ***პოსტმოდერნისტული ესთეტიკა თანამედროვე ქალურ პროზაში: ძირითადი კონცეპტები (ნაირა გელაშვილის „დიდედა“; ანა კორძაია-სამადაშვილის „ბერიკაობა“, „მე, მარგარიტა“, „შუშანიკის შვილები“, „ზინკა ადამიანი“; მაკა მიქელაძის „ახალგაზრდა მწერალი ქალის ვნებანი“; რუსუდან რუხაძის „ჩაისთან მოსაყოლი ამბები“; სალომე ბენიძის „ქალაქი წყალზე“; ნანა აბულაძის „ახალი აღქმა“, „აკუმი“)*** აქცენტს პოსტმოდერნისტულ ნარატივზე ვაკეთებთ და ვაანალიზებთ თანამედროვე ქალურ პროზაში წარმოჩენილ პოსტმოდერნისტული ესთეტიკის ძირითად კონცეპტებს. მსჯელობისას აღვნიშნავთ, რომ ქართულ მწერლობაში პოსტმოდერნისტულმა ტენდენციებმა, ცალკეული ნიშნების სახით, გაცილებით ადრე იჩინა თავი, ვიდრე თავად ეს ლიტერატურული მიმართულება ჩამოყალიბდებოდა; რომ ამგვარი ნიშნების აღმოჩენა შესაძლებელია გასული საუკუნის 70-80-იან წლებში შექმნილ იმ ავტორთა ნაწარმოებებში, რომლებიც მათი თანამედროვე სალიტერატურო კრიტიკის მიერ არც მოიაზრებოდა მაშინ ჯერ კიდევ უცნობი ლიტერატურული მიმდინარეობის - პოსტმოდერნიზმის - ფარგლებში (მაგ., ნაირა გელაშვილის ტექსტები). არგუმენტირებულად შეიძლება ვიმსჯელოთ, რომ 1990-იან წლებში საქართველოში დამკვიდრდა პოსტმოდერნისტული მსოფლგანცდა. პოსტმოდერნიზმის ქრონოლოგიურ ჩარჩოებზე მსჯელობისას, ვიზიარებთ ნანა გაფრინდაშვილის აზრს, რომ თხრობის ფრაგმენტულობა, ეკლექტიკა, რადიკალური პლურალიზმი, ინტერტექსტუალობა, ტოტალური ირონია, მინიშნების ტექნიკა, ორმაგი კოდირება, კოლაჟურობა, ციტატური აზროვნება ერთ მწყობრ მეთოდოლოგიურ სისტემად რომ გავაერთიანოთ, მაშინ პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის არეალში განლაგდება სხვადასხვა ეპოქაში შექმნილი ნაწარმოები;

ამიტომ, უპრიანი იქნება ამ მიმართულების ნარატივად მოვიაზროთ 1990-იანი წლებიდან შექმნილი ტექსტები. ზემოთ ჩამოთვლილი ნაწარმოებების გაანალიზებამ შე-საძლებლობა მოგვცა გავსულიყავით შემდეგ დასკვნებზე:

- თანამედროვე ქალი-ავტორების ნარატივებს გამოარჩევს ინდივიდუალური წერის მანერა, ნაწარმოებების არქიტექტონიკა, ღრმა ფსიქოლოგიზმით დაღდასმული პერსონაჟები; განსხვავებით მამაკაცური თხრობისგან (რომელიც გრძნობებისაგან დაცლილია), ქალური ნარატივი ღრმა ემოციურობით, არათანმდევრულობით, არალინეალურობით, სინტაქსისა და პუნქტუაციის უარყოფით და სხვ. გამოირჩევა;
- პოსტმოდერნისტი ქალი-ავტორების ნაწარმოებებში თავს იჩენს ზღაპრული ელემენტებით დატვირთული ინტერტექსტუალური თხრობა (ნაირა გელაშვილის „დიდედა“, სალომე ბენიძის „ქალაქი წყალზე“). ყოფითი პრობლემები, თემები ფანტასტიკურ საბურველშია გახვეული და სხვადასხვა სახე-სიმბოლოებით გადმოგვცემს ამბავს. გაურკვევლობისათვის თავის არიდების მიზნით მკითხველი მწერალს უნდა აჰყვეს თამაშში, რადგან ლაბირინთებს თავი დავაღწიოთ;
- იმპროვიზაციის ნიჭით გამორჩეული ავტორია ანა სამადაშვილი-კორძაია. მის მოთხრობებსა („ბერიკაობა“, „მე, მარგარიტა“) და რომანებში („შუშანიკის შვილები“, „ზინკა ადამიანი“) ნარატორი მკითხველს ამბის დეკონსტრუქციაში ეხმარება. ორაზროვნება, ფრაგმენტულობა, ირონიული ელფერი - პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის თანამდევი დეტალებია, რომელთა საშუალებით ავტორი თავშესაქცევ ამბებს გადმოგვცემს; ეპიგრაფების სიმრავლე მწერლისეული მიზანდასახულობის გააზრებაში გვეხმარება. თავშესაქცევ ნარატივში დატეხილი წინადადებები, სასვენი ნიშნების გარეშე აგებული კონსტრუქციები ზოგჯერ დამაბნეველია, თუმცა, დაკვირვებულ მკითხველს მწერალი მალევე ჩაითრევს პოსტმოდერნისტულ თამაშში. აღსანიშნავია, რომ ავტორი დატვირთვას ანიჭებს ქრონოტოპს; მის ნარატივში ქალაქი (ყველა არსებული დეტალით: არქიტექტურა, საგნები, ადამიანები...) ცალკე პერსონაჟად მოიაზრება. როგორც ცნობილია, ურბანულმა რომანმა ფართოდ მოიკიდა ფეხი ჯერ კიდევ მოდერნიზმის პერიოდიდან (გრ.

რობაქიძე, კ. გამსახურდია...) და პოსტმოდერნიზმმაც, გადმოიბარა ეს ტრადიცია; მწერლის ნაწარმოებებს თამამად შეიძლება ვუწოდოთ ქალაქური ტექსტები;

- ინტერტექსტუალობა პოსტმოდერნისტული ნარატივის ნიშანდობლივი ტენდენციაა; პოსტმოდერნისტი ქალი-ავტორების ნაწარმოებებში ხშირად გვესმის სხვა ტექსტების ხმა; ამ თვალსაზრისით გამოირჩევა მაკა მიქელაძის „ახალგაზრდა მწერალი ქალის ვნებანი“, რომელიც სათაურიდანვე გადაგვამისამართებს გოეთეს ნაწარმოებთან -„ახალგაზრდა ვერთერის ვნებანი“; თუმცა დიდი გერმანელი მწერლისგან განსხვავებით, რომელმაც სასიყვარულო ურთიერთობების ტრაგიკული ისტორია გადმოგვცა, ქართველი ავტორის ნაწარმოებს პოსტმოდერნისტული ირონიულობა, ალუზიურობა, პასტიში გაჰყვება გამჭოლ ხაზად. თუ გოეთესთან სასიყვარულო სამკუთხედს ვერთერი, ლოტია და ალბერტი ქმნიან, მაკა მიქელაძესთან სამკუთხედი ახალგაზრდა მწერალ ქალს, ლიტერატურულ ტექსტებსა და მწერალ კაცს შორის იქმნება; თუ გოეთეს ვერთერი თვითმკვლელობით ასრულებს სიცოცხლეს, ქართული მოთხრობა - მწერალი კაცის მკვლელობით სრულდება. მოთხრობა ქალური წერილობის ნიმუშია; მასში პაროდირება წინა პლანზეა წამოწეული. ნაწარმოები ინტერტექსტუალობით გამოირჩევა; ციტატურობა და ალუზიურობა სხვადასხვა ფორმით ვლინდება; ყველა იდიომა თუ ნაწარმოების სათაური ბრჭყალებშია ჩასმული და ერთ მოთხრობაშია გაერთიანებული; მწერალს ეხერხება ძველი სათაურების შეფუთვა და მათთვის სხვა სიცოცხლის მინიჭება (მაგ., *მოპარული სიზმრები, ერთ საქალალდეში განათავსა და გაფრთხილებასავით წააწერა „ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან“, „ომი და მშვიდობიანად“ დავშორდით* და სხვ.). მოთხრობაში *ორმაგი კოდირებაც* იკვეთება, რაც ითვალისწინებს განსხვავებული დონის მკითხველის მოქცევას ერთ დისკურსში;
- ქალური წერის ორიგინალური მანერით გამოირჩევა რუსუდან რუხაძე, რომლის „ჩაისთან მოსაყოლი ამბებიდან“ გავაანალიზეთ გამოკვეთილად ფემინისტური ხასიათის სამი მოთხრობა: „შობის წინა დილა“, „სონიას სამისნო“ და „ადა და ევა“. მათგან პირველი - ქალის უიღბლო სიყვარულზეა,

მეორე - პროვინციაში მცხოვრები ქალი-პროტაგონისტის შესახებ მოგვითხრობს, ხოლო მესამე ნარატივი - ქალების სიყვარულზეა. ძველი ამბები თანამედროვეობაშია გადმოტანილი; ნარატივში აპოლონური და დიონისური საწყისები - ერთმანეთშია გადახლართული. ნიცშეს ტერმინები, რომლებიც თვითჩაღრმავებასა და ფანტაზიის აღზევებას აერთიანებს, სავსებით შეესაბამება რუსუდან რუხაძის შემოქმედებას. გაანალიზებული მოთხრობები ადასტურებს, რომ მწერლის შემოქმედებაში პოსტმოდერნისტული მგრძნობელობა გარკვეულ ხარისხს აღწევს. ავტორი კარგად ნაცნობ თემებს ჩაის დალევის ცერემონიალის თანმხლებ თავშესაქცევ ამბებად წარმოგვიდგენს. თუ ანა კორძაია-სამადაშვილის რომანები ურბანული ტექსტებია, რუსუდან რუხაძის მოთხრობები ქალაქურისა და პროვინციულის ნაზავია. ცხადია, ჩვენ არ ვაპირებთ რომელიმესთვის უპირატესობის მინიჭებას; ორივე ისეთივე პერსონიფიცირებული სახეა, როგორც პროტაგონისტები. მწერალს მოსწონს მკითხველთან თამაში; მრავალფეროვანი თემებით, ძველი ამბების თანამედროვეობაში გადმოტანით იგი თვითჩაღრმავებისკენ უბიძგებს მკითხველს;

- ქალი-ავტორის პოსტმოდერნისტული ესთეტიკა ნათლად ჩანს სალომე ბენიძის რომანში „ქალაქი წყალზე“, რომელიც, ჟანრული თვალსაზრისით შეიძლება ფენტეზის ჟანრს მივაკუთვნოთ. რომანის კონცეფციის თანახმად, ქალებმა არასოდეს არ უნდა დაკარგონ საკუთარი თავის რწმენა; მშვიდად იგრძნონ თავი საკუთარ სხეულში, რათა გადარჩნენ. მისტიკასთან თანაზიარი რვა ქალის სასიყვარულო ისტორია გაჯერებულია სხვადასხვა სახე-სიმბოლოებით. თუ ანა კორძაია-სამადაშვილის შემოქმედებაში *ქალაქი* ცალკე პერსონაჟად არის წარმოდგენილი, სალომე ბენიძის ტექსტში, ქალებთან ერთად, *წყალიც* პერსონაჟად მოიაზრება. რომანის რვავე მონაკვეთში ქალები ზებუნებრივი ძალებით არიან დაჯილდოებულნი; ჯადოქრული თვისებები მათ თავდაჯერებას ჰმატებს. ნაწარმოები მკითხველს დააფიქრებს ფემინისტურ პრობლემებზე: თუ სად არის ქალის ადგილი ამ სამყაროში; რატომ ხდება ქალი საზოგადოებასა და ოჯახში ძალადობის მსხვერპლი; აქვთ თუ არა ქალებს უფლება თავად გადაწყვიტონ, ვინ უნდა უყვარდეთ; რატომ

არიან ქალები ხშირად მარტოობისთვის განწირულნი და სხვა. განხილულ რომანში პოსტმოდერნიზმისთვის დამახასიათებელი რამდენიმე ნიშანია წინა პლანზე წამოწეული; მათგან ერთ-ერთია *მკითხველთან თამაში,* რა დროსაც *ავტორი ნიღბით* მოგვევლინება და მისი დახმარებით, მკითხველი ტექსტში მიმდინარე პროცესების თანამონაწილე ხდება. ასევე, რომანის წარმმართველ პოსტმოდერნისტულ ნიშნად კი, მოვიაზრებთ *სიმულაკრას,* რომელიც გულისხმობს ისეთ მხატვრულ სინამდვილეს, რომელსაც რეალობაში დედანი, ორიგინალი, არ მოეპოვება; თუმცა, ავტორი მკითხველს არწმუნებს შეთხზულ რეალობაში; თითქოს, ეს ყველაფერი დასაშვებია; შევნიშნავთ, რომ სიმულაკრულობის მიუხედავად, მისტიკასთან ნაზიარევი სასიყვარულო ისტორიების გადმოცემისას ავტორი უხვად მიმართავს სახე-სიმბოლოებს, პირდაპირ თუ ფარულ მინიშნებებს, პარალელებს, რემინისცენციებს; მართალია, სიმბოლოების სიჭარბით გამორჩეულ ნაწარმოებში ყველა არ პასუხობს მითოლოგიურ ლექსიკონში ფიქსირებულ განმარტებებს, თუმცა ნაწარმოების კონტექსტის გათვალისწინებით, მარტივად ამოიცნობა მათი სიმბოლური დატვირთვა.

- განსაკუთრებული ხელწერით გამოირჩევა ნანა აბულაძე, რომლის ტექსტები განსხვავდება როგორც ჟანრობრივად, ისე ფორმითაც. ნაშრომში გაანალიზებული ორი ნაწარმოებიდან, პირველი - „ახალი აღქმა“ ინტერტექსტუალობის პრინციპზეა აგებული; მასში თავს იყრის ციტატები მილორდ პავიჩის, მიხაილ ბულგაკოვის, ბოკაჩოს, ელენ სიქსუს, ლენა ლინდჰოპის, მიშელ ფუკოს, გოდერძი ჩოხელის ნარატივებიდან. ეპიგრაფებად წამძღვარებული ციტატები ბრჭყალებშია ჩასმული, რომლებიც მწერლის სათქმელს გამოხატავენ; ეს დამატებითი მინიშნებაა ნაწარმოების კონცეფციის შესაცნობად. ავტორი თავს არიდებს კომპოზიციური მთლიანობის ასაგებად ლიტერატურათმცოდნეობაში არსებულ ხერხებს (პროლოგი, კვანძის შეკვრა, კულმინაცია, კვანძის გახსნა, ეპილოგი...) და „სიუჟეტურ თავისუფლებას“ ამჟღავნებს. იგი ტექსტში ნარატორის ფუნქციით შემოდის და წერილობით მიმართავს მომავლის მკითხველს. მონტაჟურობისა და კოლაჟურობის ფონზე, ბიბლიური პერსონაჟების მოხმობით, მოთხრობიდან მოთხრობაში გადასული

პერსონაჟები წრიულ კომპოზიციაზე მიგვანიშნებენ; ზემოაღნიშნულის გათვალისწინებით შეიძლება ითქვას, რომ ავტორის „ახალი აღქმა“ თამამი განაცხადია თანამედროვე ქართულ პოსტმოდერნისტულ მწერლობაში, რომელშიც თავს იჩენს *ახალი მითოლოგიზმისთვის* დამახასიათებელი ყველა ნიშანდობლივი ტენდენცია. რაც შეეხება „აკუმს“, ნარატორი ფსევდომეცნიერული თეორიის შემქმნელის ნიღაბს ირგებს და წინა პლანზე წამოსწევს ისეთ საკითხებს, როგორიცაა: გენდერული თემები, არაბინარულობა, ადამიანის კუთვნილი ადგილის განსაზღვრა სამყაროში, პიროვნული თავისუფლება. იმის გათვალისწიმებით, რომ ნაწარმოები არარსებულ სინამდვილეზე მოგვითხრობს, შეგვიძლია ვიმსჯელოთ სიმულაკრულობაზე, რომელიც მოწოდებულია მკითხველის მხრიდან სამყაროს ხელახლა აღმოჩენაზე; დეფამილარიზაცია და ბაძვა სიახლის შექმნით გვირგინდება; ტექსტში პროტაგონისტების არსებობა პოლიფონიურობას უკავშირდება; დეკონსტრუქცია ტექსტის ზედმიწევნით წაკითხვაზე მიგვანიშნებს, რაც მწერლის მსოფლაღქმის გაგებაში გვეხმარება.

**გამოყენებული ლიტერატურა:**


1. აბულაძე ნ. ორივე სქესი, თბ., „ინტელექტი“, 2022, 235გვ.

2. აბულაძე ნ. ახალი აღქმა. თბ., „ინტელექტი“, 2021, 316 გვ.

3. აბულაძე ნ. აკუმი. თბ., „ინტელექტი“, 2020, 494 გვ.

4. აბულაძე ნ. ღმერთი თავისთავს ანომალიაში ავლენს, 2022, ელექტრორესურსი, მისამართი: http://arilimag.ge/

5. აკუტაგავა რ. დიალოგი წყვდიადში. თბ., „ნაკადული“, 1987, 430 გვ.

6. ალექსანდერი ჯ. კულტურული ტრავმის თეორიის კვალდაკვალ. (წიგნიდან: Cultural Trauma and Collective Identity. University of California Press), თარგმნა თამარ მურუსიძემ, 2004, 1-30 გვ. ელექტრონული მისამართი: https://kulturiskvlevebi/

7. ამბოკაძე ნ. საბჭოური მემკვიდრეობა: ტრავმული მეხსიერება კოლონიურ/ პოსტკოლონიურ ქართულ ლიტერატურულ დისკურსში. ფილოლოგიის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი სადისერტაციო ნაშრომი. სოხუმის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკა, 2020.

8. ანთაძე ც. აღზრდის კონცეპტები/ მოზარდის სახე ქართულ ლიტერატურაში. დისერტაციის მაცნე, 2024.

9. ანდრონიკაშვილი ზ. დისკურსი და სიუჟეტი, ქალი - სახე და პრობლემა, II, თბ., „კავკასიური სახლი“, 2005, 271 გვ.

10. არსენიშვილი ზ. ვა, სოფელო...კახური ქრონიკები, თბ.,სულაკაურის გამომცემლობა, 2019, 659 გვ.

11. არსენიშვილი ზ. რეკვიემი, თბ., სულაკაურის გამომცემლობა, 2021, 573 გვ.

12. არისტოტელე. მეტაფიზიკა, თარგმანი თამარ კუკავასი, თბ., „საბჭოთა საქართველო“, 1964, 295 გვ.

13. ახალი აღთქმა და ფსალმუნები, გადამუშავებული გამოცემა, ბიბლიის თარგმნის ინსტიტუტი, სტოკჰოლმი, 1964, 295 გვ.

14. ბარბაქაძე ც. რისი თქმა უნდოდა ავტორს?, ქალაქი ქალაქში - ახალი ცნობიერების დაბადება“, თბ., „უნივერსალი“, 2022, 353 გვ.

15. ბარტი რ. ავტორის სიკვდილი. მალხაზ ხარბედიას თარგმანი, ჟ. *„სჯანი“*, 2002, N3 გვ.51-58

16. ბატლერი ჯ. იდენტობა, სქესი და სუბსტანციალობის მეტაფიზიკა , თარგმანების კრებული, ადამიანის უფლებებისა და მონიტორინგის ცენტრი EMC, თბილისი, 2015, 59-72 გვ.

17. ბენაშვილი გ. საბედისწერო უნივერსალური მუტაციის პროცესს შეუპყრია საქართველო. ჟ. *„კრიტერიუმი“* N3, თბ., 2001

18. ბენიძე ს. ქალაქი წყალზე. თბ., პალიტრა L, 2023, 158 გვ.

19. ბერაია ლ. დადიანების სასახლეების საგანძური. თბ., 2020, 268 გვ

20. ბერძენიშვილი ა. თანამედროვე სოციოლოგიური თეორიები. ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2019, 607 გვ.

21. ბერძენიშვილი ლ. ამბრნი, უმბრნი და არაბნი, გადაცემა : მთის ამბები, ელექტრონული მისამართი: https://mtisambebi.ge/programs/mta-literatura/item/631-levan-berwenishvili.

22. ბერძული ნ. ნარატივის მხატვრული ფუნქცია თანამედროვე ქართულ პროზაში (დათო ტურაშვილის, კოტე ჯანდიერის, აკა მორჩილაძის შემოქმედებაში). ფილოლოგიის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი სადისერტაციო ნაშრომი. ბათუმის შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, 2019.

23. ბოვუარი ს. მეორე სქესი, სულაკაურის გამომცემლობა, 2024, 505 გვ.

24. ბოდრიარი ჟ. რადიკალური პოსტმოდერნისტული სოციალური თეორია, 2015, ელექტრო რესურსის მისამართი: http://socium.ge/downloads/tanasocteoii/struqturalizmi-poststruqturalizmi-postmodernuli-socialuri-teoriebi.pdf

25. ბრეგაძე ლ. პოსტმოდერნიზმი ქართულ მწერლობაში, თბ., „არტანუჯი“, 2020, 247 გვ·

26. ბრეგაძე ლ. ცხოვრებაწამებული ქალები. ქალი - სახე და პრობლემა, II, „კავკასიური სახლი“, თბ., 2005, 271 გვ.

27. ბრეგაძე ლ. ნაირა გელაშვილის შემოქმედების შესახებ, თბ., „კავკასიური სახლი“, 2020, 659 გვ.

28. ბრეგაძე კ. იწყება რაღაც ახალი - რხევები მოდერნიზმსა და პოსტმოდერნიზმს შორის, *„ლიტერატურული გაზეთი“,* 2017, N4(188) 10-13 გვ.

29. ბუაჩიძე ა. ლიტერატურული რეტროსპექტივა და დღევანდელი რაკურსი, გ. *„საქართველოს რესპუბლიკა“*1998, N146-147.

30. ბუსკივაძე მ. ქალი ავტორების იდენტიფიკაციის საკითხისათვის თანამედროვე თურქულ ლიტერატურაში, ჟ. *„სპეკალი“*, 2013, N7, გვ.153

31.ბუსკივაძე მ. ფემინიზმი თურქეთში და ქალი ავტორების საკითხისათვის თურქულ ლიტერატურაში, ფილოლოგიის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი სადისერტაციო ნაშრომი. ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკა, 2013.

32. გაბაშვილი ე. ფრდებდაგლეჯილი, „საკუთარი ოთახი“, ფემინისტური ბიბლიოთეკა, თბ., 2007, 244 გვ.

33. გაბუნია დ. სად არიან გენიოსი ქალები ხელოვნებაში? ვის ეშინია ფემინიზმის საქართველოში? ლექციების კურსი, რედ: ნინო ბექიშვილი, ჰაინრიხ ბიოლის ფონდი, თბ., 2013, 127 გვ.

34. გაბუნია დ. ინტერვიუ, ჟ. *„არილი“*, 2022. ელექტრონული მისამართი: http://arilimag.ge/%e1%83%98%e

35. გამრეკელი თ. ბიზანტიელ ქალთა სახეები კონსტანტინოს კავაფისის ლექსების - ანა კომნენეს და ანა დალასინის მიხედვით, *ჟ. „ლოგოსი“*N8, 2020, 322 გვ.

36. გამყრელიძე თ. შუმერული პოეზია, თარგმანი ნინო სამსონიასი, თბ., „უნივერსალი“, 2012, 300 გვ.

37. განდეგილი, ლექსები და მოთხრობები. ტფ., „სორაპანი“, 1910, 230 გვ.

38. გაფრინდაშვილი ნ. შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის თეორიული საფუძვლები. თბ., „მერიდიანი“, 2012, 162 გვ.

39. გაფრინდაშვილი ნ. მირესაშვილი მ. წერეთელი ნ. იმაგოლოგია: კულტურათა დიალოგის თავისებურებანი (პოსტკოლონიური ქართული ლიტერატურის მაგალითზე), თბ., „მერიდიანი“, 2012, 307 გვ.

40. გაფრინდაშვილი ნ. მირესაშვილი მ. ლიტერატურათმცოდნეობის საფუძვლები, თბ., „მერიდიანი“, 2008, 480 გვ.

41. გეგეშიძე თ. საშლელები. თბ., „ინტელექტი“, 2019, 199 გვ.

42. გეგეჭკორი გ. კვიტაიშვილი ე. ჭანტურია ტ. სიყვარულის წიგნი, თბ., „საბჭოთა საქართველო“, 1984, 414 გვ.

43. გელაშვილი მ. ვირჯინია ვულფი და ფემინიზმი. ჟ. *ენა და კულტურა,* ქუთაისი, 2023, 133 გვ.

44. გელაშვილი ნ. ამბრნი, უმბრნი და არაბნი. თბ., ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, 2023, 185 გვ.

45. გელაშვილი ნ. დედის ოთახი. თბ., „მერანი“, 1994, 395 გვ.

46. გელაშვილი ნ. თხზულებანი ტ. III. თბ., „კავკასიური სახლი“, 2010, 329 გვ.

47. გელაშვილი ნ. თხზულებანი ტ. IV. პირველი ორი წრე და ყველა სხვა. თბ., „კავკასიური სახლი“, 2010, 784 გვ.

48. გელაშვილი ნ. ჩემი ჩიტი, ჩემი თოკი, ჩემი მდინარე. თბ., „კავკასიური სახლი“, 2017, 739 გვ.

49. გელაშვილი ნ. მე ის ვარ. თბ., 2020, 126 გვ.

50. გელაშვილი ნ. დიდედა. თანამედროვე ქართული პროზა, ტ. III. თბ., „პალიტრა L“, 2023, 307 გვ.

51..გელაშვილი კ. ომის პარადიგმა თანამედროვე ქართულ მწერლობაში. ფილოლოგიის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი სადისერტაციო ნაშრომი. სოხუმის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, 2021.

52. გელიაშვილი ს. მოდერნისტული ფორმა გერტრუდა სტაინის ელის ბ. ტოკლასის ავტობიოგრაფიაში. Jurnal of American Studies, N8, უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2021.

53. გელოვანი ნ. ლიტერატურა, ფემინური, მასკულინური და ქალი, როგორც სამზერი ობიექტი, 2021. ელექტრომისამართი: https://publika.ge/article/literatura-feminuri-maskulinuri-da-qali-rogorc-samzeri-obieqti/

54. გორდეზიანი რ. ტონია ნ. ანტიკური ლიტერატურა, საუნივერსიტეტო კურსი, თბ., „ლოგოსი“, 2007, 483 გვ.

55. დერიდა ჟ. თეორია განათლებისათვის. მთარგმნელი ეკა მიქაძე, თბ., ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი, 2010, 232 გვ.

56. დიმიტრიადისი გ. კამბერელისი ჯ. თეორია განათლებისათვის. თბ., ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი, 2010, 232 გვ.

57. დავითიძე მ. უმზითვო ფიქრების დედოფალი (ნინო თარიშვილის პოეზია). ჟ. *ქუთაისის საჯარო ბიბლიოთეკის წელიწდეული,* XIII, 2021, 43-49 გვ.

58. დოლენჯაშვილი თ. ჩიტი არ გამოფრინდება. თბ., „ინტელექტი“, 2020, 315 გვ.

59. ვახანია ნ. ნაირა გელაშვილის შემოქმედების შესახებ: „ჩემი ჩიტი, ჩემი თოკი, ჩემი მდინარე“, თბ., „კავკასიური სახლი“, 2020, 659 გვ.

60. ვულფი ვ. საკუთარი ოთახი. ფემინისტური ბიბლიოთეკა, „ფონდი ტასო“, თბ., 2007, 244 გვ.

61. ვულფი ვ. ხელოვნების ბეწვის ხიდი. თბ., რჩეულთა ბიბლიოთეკა 42, „ჩვენი მწერლობა“, 2023, 235 გვ.

62. ზომერბაუერი ი. ნია ბავშვობას ეთხოვება. ნაირა გელაშვილის შემოქმედების შესახებ, თბ., „კავკასიური სახლი“, 2020, 659 გვ.

63. თარგმანების კრებული, ადამიანის უფლებების სწავლების მონიტორინგის ცენტრი EMC, თბ., 2015, 245 გვ.

64. თარიშვილი ნ. ლექსების კრებული „გვირილა“, თბ., „მერანი“, 1980, 55 გვ.

65. თარხნიშვილი ნ. მწერალი ქალი - პოზიტიური დისკრიმინაცია, 2012, ელრესურსის მისამართი: https://www.radiotavisupleba.ge/a/mwerali-qali/24730125.html

66. თოფურია თ. მესაჭეობას ნუ მიანდობ ბრიყვს - გვიან დაფასებული ზაირა არსენიშვილი, 2020. ელრესურსის მისამართი: adiotavisupleba.ge/a

67. იაშვილი პ. ლექსები, პოემა, მოთხრობები, თარგმანები. თბ., „საბჭოთა მწერალი“, 1959. 494 გვ.

68. იმნაიშვილი ა. ორიოდე სიტყვა თეონა დოლენჯაშვილის ბოლო წიგნზე. ჟ. *„არილი“,* 2022. http://arilimag.ge

69. იმნაძე ა. ფაქტი და ლიტერატურული რეფლექსია (XX ს. 90-იანი წლების რეალობა ქართულ ბელეტრისტიკაში). ფილოლოგიის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებელად წარმოდგენილი სადისერტაციო ნაშრომი. სოხუმის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, 2013.

70. იუნგი კ. ფსიქოლოგია და რელიგია. თბ., „დიოგენე“, 2013, 322 გვ.

71. იუნგი კ. მეტამორფოზის სიმბოლოები“. თბ., „დიოგენე“, 2023, 622 გვ.

72. კალანდია თ. 14 გიგაბაიტი. 2019, 169 გვ.

73. კასტელი დონ კ. ცნობები და ალბომი საქართველოს შესახებ. თარგმანი ბეჟან გიორგაძისა, თბ., „მეცნიერება“, 1976, 457 გვ.

74. კეკელიძე გ. შუშანიკის (თესლი) შვილები, 2011. ელმისამართი: https://tabula.ge/ge/news/541781-shushanikis-tesli-shvilebi?redir

75. კეკელიძე კ. ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. I. თბ., 1980, 719 გვ.

76. კვინიკაძე ნ. ისპაჰანის ბულბულები, წიგნები ბათუმში, 2015, 389 გვ.

77. კიკნაძე თ. დონაძე ნ. გენდერი - სოციალური და პოლიტიკური სწავლებანი, თბ., 2006, 134 გვ.

78. კოდალაშვილი ლ. ნაირა გელაშვილის ახალი რომანი ანუ ყველაფერი კარგად იქნება http://lib.ge

79. კორძაია-სამადაშვილი ა. ბერიკაობა, ათი ქართული მოთხრობა, „ფონდი ტასო“, 2010, 127 გვ.

80. კორძაია-სამადაშვილი ა. მე მარგარიტა. თბ., სულაკაურის გამომცემლობა, 2019, 227 გვ.

81. კორძაია-სამადაშვილი ა. შუშანიკის შვილები. თბ., სულაკაურის გამომცემლობა, 2011 227 გვ.

82. კორძაია-სამადაშვილი ა. ყველა ჩემს ქალ პერსონაჟს კარგად ვიცნობ. საუკეთესოდ. ჟ. „არილი“, 2022, ელრესურსის მისამართი: http://arilimag.ge/9774-2/

83. კორძაია-სამადაშვილი ა. ზინკა ადამიანი. თბ., სულაკაურის გამომცემლობა, 2019, 151 გვ.

84. კოტრიკაძე თ. სიყვარულისა და სიკვდილის მითოსი ნაირა გელაშვილის მცირე რომანში „ამბრნი, უმბრნი და არაბნი“. ქალი -სახე და პრობლემა, ტ.II. თბ., „კავკასიური სახლი“, 2005, 271 გვ.

85. კრისტევა ი. ჰანა არენდტი /სიცოცხლე ნარატივია/ ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბ., 2014, 74 გვ.

86. კუცია ნ. ნაირა გელაშვილის რომანის შესახებ, თბ., „კავკასიური სახლი“, 2020, 659 გვ.

87. ლაკანი ჟ. თეორია განათლებისათვის, თბ., ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი, 2010, 231 გვ.

88. ლიტერატურული გაზეთი N5(117), 2014, ჩაისთან მოყოლილი ამბები. ელრესურსის მისამართი: https://dspace.nplg.gov.ge/bitstream/1234/112942/1/Literaturuli_Gazeti_2014_N5.pdf

89. ლობჟანიძე გ. ნაირა გელაშვილის შემოქმედების შესახებ. თბ., „კავკასიური სახლი“, 2020, 659 გვ.

90. ლომიძე გ. ლიტერატურისმცოდნეობის შესავალი, კომპოზიცია, თბ., „მწიგნობარი“, 2012, 395 გვ.

91. ლორთქიფანიძე ლ. ნაირა გელაშვილის შემოქმედების შესახებ, „კავკასიური სახლი“, თბ., 2020, 659 გვ.

92. ლორთქიფანიძე ლ. რომანი ღმერთისა და ქვეყნის შესახებ. გაზ. *„თბილისის უნივერსიტეტი“* N9, 2017, 16 გვ.

93. მაისურაძე გ. დავიწყებული ქეთი ნიჟარაძე. სალომე ასათიანის პოდსკატი 2018, ელრესურსის მისამართი: https://www.radiotavisupleba.ge/z/21364

94. მალაციძე ი. გუნდა, მოთხრობების კრებული: აფრინდა, აფრინდა, იხვი აფრინდა“, თბ., „მანდარინი“, 2021, 210 გვ.

95. მარიჯანი, მზე ღრუბლებში, თბ., „საბჭოთა საქართველო“, 1963, 151 გვ.

96. მარიჯ ან, შემთხვევითი თემები, სამხატვრო-სალიტერატურო ალმანახი N2, 1926, „ფონდი ტასო“, 2007, 244 გვ.

97. მაჭარაშვილი გ. ჩიტი, რომელმაც არ იცის ფრენა, ჟ *„არილი“*, 2022, ელრესურსის მისამართი: http://arilimag.ge/%e1%83%92%e

98. მელაშვილი თ. კატო მიქელაძე - ქართული ფემინიზმის უცნობი ისტორიები, თბ., ჰაინრიხ ბიოლის ფონდი, 2020, 289 გვ.

99. მელაშვილი თ. გათვლა. თბ., სულაკაურის გამომცემლობა, 2021, 115 გვ.

100. მელაშვილი თ. შაშვი შაშვი მაყვალი, სულაკაურის გამომცემლობა, 2020, 203 გვ.

101. მელაშვილი თ. ინტერვიუ მწერალთან, ჟ. *„არილი“*, 2011. ელრესურსის მისამართი: http://arilimag.ge/%E1%83%97/

102. მილაშვილი მ. მჭედლიშვილი ვ. ქალთა შემოქმედების როლი ფემინისტური იდეოლოგიის ფორმირებაში. საერთაშორისო-სამეცნიერო კონფერენცია მსოფლიო და გენდერი -6, შრომების კრებული, თბ., 2022, 362 გვ.

103. მინდიაშვილი ნ. დევნილის პარადიგმა ეპოქალური დისკურსის კონტექსტში, შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის მეცამეტე საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები. თბ., 2019, 136 გვ.

104. მინდიაშვილი ნ. კუცია ნ. კოლექტიური ტრავმა დევნილთა ლიტერატურაში. International Journal of Inovativa Technologies in Social Science. 2021

105. მირესაშვილი მ. მნემონური ნარატივის ნაციონალური მოდელები: XX საუკუნე ნინო ხარატიშვილის ერთი რომანის მიხედვით - National Models of Mnemonic Narative: XX Centure According to one of Nino Kharatishvili's Novels. ფილოლოგიური კვლევები, 2022, ელმისამართი: <http://www.sciencejournals.ge/index.php/NJ/article/view/211

106. მირესაშვილი მ. ტრავმული მეხსიერების კონცეპტები პოსტკოლონიურ ქართულ ლიტერატურაში - მესამე საერთაშორისო კონფერენცია - აფხაზეთის კულტურული ფასეულობანი - მიძღვნილი აკადემიკოს ექვთიმე თაყაიშვილის 160 წლისთავისადმი. თბ., 2023 წლის 21-22 დეკემბერი.

107. მირესაშვილი მ. ქართულ-აფხაზური კონფლიქტი: იმაგოლოგიური ასპექტი პოსტკოლონიური ქართული ლიტერატურის მიხედვით, თბ., „მერიდიანი", 2018, 307 გვ.

108. მირცხულავა ლ. პოსტმოდერნიზმი ეპოქათა ზღვარზე. XX საუკუნის დასასრულისა და XXI საუკუნის დასაწყისის პროზის თავისებურებანი. თბ., სოხუმის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2021, 200 გვ.

109. მიქელაძე მ. ახალგაზრდა მწერალი ქალის ვნებანი. ათი ქართული მოთხრობა, თბ., „ფონდი ტასო", თბ., 2010, 126 გვ.

110. მუზაშვილი ნ. ანალოგიები, ჟ. *„სკანი"*, N6, თბ., 2005, 171 გვ.

111. ნემსაძე ა. ჰიპერრეალიზმი და თანამედროვე ქართული ლიტერატურა. კრებულში: ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა და ლიბერალური განათლების სკოლა, ენა და კულტურა V. თბ., 2020, 263 გვ.

112. ნემსაძე ა. 80-იანი წლების ქართული მოთხრობა. ჟ. *„კრიტიკა"* 12-13, შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, თბ., 2017-2018, 348 გვ.

113. ნიჟარაძე ქ. ავტოპორტრეტი. თბ., „საარი", 1999, 76 გვ.

114. ნიჟარაძე ქ. მზიანი ღამე. თბ., „მელანი", 2021, 225 გვ.

115. ნიცშე ფ. სიკეთისა და ბოროტების მიღმა. თარგმანი ვახტანგ გორგიშელისა, თბ., „აქტი", 2020, 48 გვ.

116. პაიჭაძე თ. ელენე დარიანი - მისტიფიკაციური გამოწვევა და მხატვრული იდენტიფიკაცია, თბ., „სეზანი“, 2022, 514 გვ.

117. პატარიძე ს. დრო, სივრცე და სქესი ქართველი ქალების შემოქმედებასა და პირად წერილებში. თბ., ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი, 2023, 140 გვ.

118. პატარიძე ს. ქალური ნარატივის თავისებურებანი მე-20 საუკუნის მეორე ნახევრის გერმანულენოვან და ქართულ პოეზიაში. ფილოლოგიის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი სადისერტაციო ნაშრომი. ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკა, 2020.

119. პლატონი, სახელმწიფო V, ძველი ბერძნულიდან თარგმნა ბაჩანა ბრეგვაძემ, თბ., „ნეკერი“, 2003, 262 გვ.

120. პოპიაშვილი ნ. ქალი ავტორი - ლიტერატურული, კულტუროლოგიური და გენდერული კვლევები. თბ., „მერიდიანი“, 2013, 260 გვ.

121. რატიანი ი. ფაბულა და სიუჟეტი, ლიტერატურისმცოდნეობის შესავალი. თბ., „მწიგნობარი“, 2019, 395 გვ.

122. რუხაძე რ. ჩაისთან მოსაყოლი ამბები. თბ., „ინტელექტი“, 2013. 189 გვ.

123. სამნიაშვილი დ. რატომ ვხედავთ სიზმრებს და რა ხდება ამ დროს ჩვენს გონებაში, მეცნიერება სიზმრებზე, 2022. ელრესურსის მისამართი: https://on.ge/story/97441

124. ტურავა მ. პოლიტიკური კონცეპტი (ნაირა გელაშვილის რომანი „ჩემი ჩიტი, ჩემი თოკი, ჩემი მდინარე“) ქართულ-ამერიკული უნივერსიტეტის ჟურნალი *„ენა და კულტურა“* III, თბ., 2018, 279 გვ.

125. ტურავა მ. ნაირა გელაშვილის შემოქმედების შესახებ, ჩემი ჩიტი, ჩემი თოკი, ჩემი მდინარე, თბ., „კავკასიური სახლი“, 2020, 659 გვ.

126. ტურავა მ. ნაირა გელაშვილის შემოქმედების შესახებ, „მე ის ვარ“, თბ., „კავკასიური სახლი“, 2020, 659 გვ.

127. უელეკი რ. უორენი ო. ლიტერატურის თეორია, თბ., ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი, 2010, 531 გვ.

128. ფრეიზერი ნ. ფემინიზმის თავგადასავალი: სახელმწიფოს მიერ მართული კაპიტალიზმიდან ნეოლიბერალურ კრიზისამდე. თბ., პაინრიხ ბიოლის ფონდი, 2020, 389 გვ.

129. ფროიდი ზ. ფსიქოლოგიური თხზულებები. თბ., „პეგა“, 2014, 238 გვ.

130. ფროიდი ზ. ფსიქოანალიზი, თბ., „სიახლე“, 2014, 472 გვ.

131. ფროიდი ზ. სიზმრის ინტერპრეტაცია, თბ., „დიოგენე“, 2024, გვ 500.

132. ფხაკაძე თ. სამნი მზის ქვეშ (რჩეული მოთხრობები), სანამ დაგვიძახებენ. თბ., „პალიტრა l“, 2011, 312 გვ.

133. ფხაკაძე თ. სამნი მზის ქვეშ (რჩეული მოთხრობები) ბოსტანი კონფლიქტის ზონაში, თბ., „პალიტრა l”, 2011, 312 გვ.

134. ქალები წარსულიდან, მედიის განვითარების ფონდი, თბ., 2013, 83 გვ. ელმისამართი: https://www.mdfgeorgia.ge/uploads/library/7/file/Kalebi.pdf

135. ქარუმიძე ზ. იწყება რაღაც ახალი - რხევები მოდერნიზმსა და პოსტმოდერნიზმს შორის. თბ., *„ლიტერატურული გაზეთი“* N4, 2017, გვ.10-13,ელრესურსის მისამართი: https://dspace.nplg.gov.ge/bitstream/1234/199079/1/Literaturuli_Gazeti_2017_N4.pdf,

136. ღამბაშიძე ნ. ქალთა ლიტერატურულ-პუბლიცისტური მოღვაწეობა XIX საუკუნეში (მელანია მამაცაშვილი, ბარბარე ჯორჯაძე, ეკატერინე გაბაშვილი, ანასტასია თუმანიშვილი, დომენიკა ერისთავი, ნინო ყარანგოზიშვილი) ფილოლოგიის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი სადისერტაციო ნაშრომი. საქართველოს საპატრიარქოს წმიდა ანდრია პირველწოდებულის სახელობის ქართული უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკა, 2020.

137. ღოღობერიძე ლ. რაც მაგონდება, როგორც მაგონდება. თბ., ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, 2020, 490 გვ.

138. ღოღობერიძე ლ. ვისთვის გალობს შაშვი. თბ., ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, 2021, 201 გვ.

139. ღოღობერიძე ლ. დედა-შვილი. თბ., „სეზან ფაბლისინგი“, 2023, 127 გვ.

140. ყაუხჩიშვილი ს. ბიზანტიელი მწერლების ცნობები საქართველოს შესახებ, ტ. IV.თბ., „მეცნიერება“, 1966, 320 გვ.

141. შარაბიძე თ. ციციშვილი თ. ქართული დრამატურგია, ნაწილი II, თბ., შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, 2022, 481 გვ.

142. შუმერული თაძრების ჰიმნები, ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია, ტ. IX, თბ., 1985.

143. ჩიხლაძე ნ. ქართველი მწერალი და საზოგადო მოღვაწე ქალები, თბ., „საქართველო“, 1990, 268 გვ.

144. ჩხეიძე რ. ოთახი ზვირთებში, ჟ. *ჩვენი მწერლობა* N5(83), თბ., 2009, 64 გვ.

145. ჩხიკვიშვილი ნ. პაოლო იაშვილის ელენე დარიანის დღიურები - პოლემიკის უახლესი ისტორიისათვის, თბ., „სეზანი“, 2022, 514 გვ.

146. ცაგარელი ლ. თხრობის თეორია, თბ., ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2012, 121 გვ.

147. ცაგარელი ლ. მეტაფიქცია- როგორც სემიოტიკური ფენომენი. ჟ. სემიოტიკა N8, 2010, ელრესურსის მისამართი: https://semioticsjournal. wordpress.com

148. ცაგარელი ს. ცნობიერება, თბ., 2008, ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 72 გვ.

149. ცხვარაშვილი ე. გენდერული თანასწორობა - 21-ე საუკუნის ერთ-ერთი უმთავრესი გამოწვევა. სასწავლო დაწესებულებების როლი საზოგადოებრივი ცნობიერების ამაღლების საქმეში. ჟ. ETSH N7, 2020, 688 გვ.

150. ძველი შუამდინარული პოეზია, 2013, ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, 294 გვ.

151. ძნელაძე ს. პოსტმოდერნისტული ტენდენციები თანამედროვე ქართულ რომანში. ფილოლოგიის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი სადისერტაციო ნაშრომი, ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკა, 2014.

152. წიფურია ბ. ქართული ტექსტი საბჭოთა/პოსტსაბჭოთა/ პოსტმოდერნისტულ კონტექსტში, თბ., ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2016, 576 გვ.

153. წერეთელი მ. გენდერი - კულტურული და სოციალური კონსტრუქტი: სალექციო კურსი, რედ. მარინე ჩიტაშვილი, თბ., სოციალური მეცნიერებათა ცენტრი, 2006, 116 გვ.

154. ჭილაია ა. ლიტერატურათმცოდნეობის ძირითადი ცნებები, თბ., თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1971, 539 გვ.

155. ხარბედია მ. თამთა მელაშვილის „გათვლა“, რადიო თავისუფლება, 2011. ელრესურსის მისამართი: https://www.radiotavisupleba.ge/a/2284527.html

156. ხარბედია მ. ნაირა გელაშვილის შემოქმედების შესახებ (პირველი ორი წრე და სხვა), თბ., „კავკასიური სახლი“, 2020, 659 გვ.

157. ხარბედია მ. წარსულის გაცნობიერება - ნაირა გელაშვილის ცდა, *ჟ. „არილი“ N2* (217), 2013.

158. ხარბედია მ. ანა სამადაშვილი-კორძაიას „შუშანიკის შვილები“, 2011, ელრესურსის მისამართი: https://www.radiotavisupleba.ge/a/16799356.html

159.ხვედელიძე ი. ავტობიოგრაფიული რომანის ნარატოლოგიური საფუძვლები (აკაკი წერეთლისა და მარიამ ჯამბაკურ-ორბელიანის ავტობიოგრაფიული ტექსტების მიხედვით), ფილოლოგიის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი დისერტაცია. ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკა, 2019.

160.. ჯალიაშვილი მ. შეხვედრა წიგნში, თბ., „საქართველოს მაცნე“, 2009, 216 გვ.

161. ჯანჯიბუხაშვილი მ. კულტუროლოგია XX საუკუნე. მხატვრულ-ესთეტიკური მიმდინარეობები, თბ., „წყაროსთვალი“, 2003, 120 გვ.

162. ჯეიმსონი ფ. პოსტმოდერნიზმი და სამომხმარებლო საზოგადოება, სოსო ჭაუჭიძის თარგმანი 2015, ელრესურსის მისამართი: https://socialjustice.org.ge/uploads/

163. ჯორჯაძე ა. თხზულებანი, წიგნი V, ტფ., „შრომა“, 1914, 289 გვ.

164. ჯოლოგუა თ. ბატონიშვილთა პოეზია, 2017. ელრესურსის მისამართი: https://naec.ge/uploads/postData/Jurnal/N13/5.pdf

165.Воронина О.А. Гендер и культура // Феминизм и гендерные исследования: хрестоматия. Тверь, 1999. С. 53-61.

166.Кирилина, А. В., Развитие гендерных исследований в лингвистике, Москва, 1998

167.Кирилина А.В. Гендерные аспекты этических представлений // Гендерный фактор в языке и коммуникации. Иваново, 1999. - С. 46-53

168.Beauvoir De Simone, “The Second Sex”, New York, 1949, 873 page

169.Caterine Reef, Jane Austen: A Life Revealed, 2010, pg.208 https://www.goodreads.com/book/show/8969754-jane-austen

170.Carli L. L. (2011) “Gender, interpersonal power and social influence”. Journal of Social Issues, p. 47

171.Cixous, Héléne. 2019. Gespräch mit dem Esel , Blind schreiben. Wien:Zaglossus

172.Cixous, Hélène. 1976 [1975]. The Laugh of the Medusa. Trans. Keith Cohen, Paula Cohen. Signs 1, No. 4: 875-893.

173.Cooper-Davis Charlotte, Christine de Pizan, Empowering Women in Text and Image (Genter and Power in the Premodern World), 2023. https://www.amazon.com/Christine-Pizan-Empowering-Gender-Premodern/dp/1641892900

174.Deaux K.,Major B. ,, A social-psychological model of gender". New York, Oxford University Press, 2000, p.33

175.Fridan Betty, The Feminine Mystique, W.W. Norton Company, INC. Ney York, 1963. P.20

176.[http://dictionary.css.ge/content/gender]

177.Gilbert, Sandra M. and Susan Gubar. 2000 [1979]. The Madwoman in the Attic – The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination. Yale UP

178.Gordeziani Rismag. For the Universality of the Image of Medea in Euripides. Proceedings of the International Conference ˜Medea in World Artistic Culture. Tbilisi, ˜Logos", p.p. 170-181. 2018

178.Kristeva Julia, The Kristeva Reader, Ed.Toril Moi. Oxford, 1986

179.Neal G. National Trauma and collective memory, M.E. Sharpe Armonk, New York, London, England. 1998

180.Michals Debra, , Judith Sargent Murray, 2015.
https://www.womenshistory.org/education-resources/biographies/judith-sargent-murray

181.Rowson Susana, Charlotte Temple, Filadelfia: J. B. Lippincott Company, 2007. 129 p.

182.Scott Simon, Anne Bradstreet: America's First Poet, 2005.
https://www.npr.org/2005/04/23/4616663/anne-bradstreet-americas-first-poet

183.Spivak, Gayatri Chakravorty. 1988. Can the Subaltern Speak? In Marxism and the Interpretation of Culture, eds. C. Nelson and L. Grossberg, 271-313. Basingstoke: Macmillan Education. Weinberger, Eliot. 1994. American Poetry Since 1950: A Very Brief History. The Poetry Ireland Review 43/44, Special North American Issue (Autumn – Winter): 51-62. https://www.jstor.org/stable/25577788?read-now=1&seq=1#page_scan_tab_contents (15. 06. 2020).

184.Weber, Ingeborg (Hrsg). 1994. Weiblichkeit und weibliches Schreiben. Wissenschaftliche Buchgeselschaft:Darmstadt

185.Wiggins Jordan,  Speaker vs Writer: Analisis of Phillis Wheatley  s work, 2019. https://medium.com/@naejw23/speaker-vs-writer-analysis-of-phillis-wheatleys-work-1cf5f1dd70bd