

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი

თეორიული და შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის (ლიტერატურული
კომპარატივისტიკა) მიმართულება

სალომე პატარიძე

ქალური ნარატივის თავისებურებანი მე-20 საუკუნის მეორე ნახევრის
გერმანულენოვან და ქართულ პოეზიაში

ფილოლოგიის დოქტორის აკადემიური ხარისხის

მოსაპოვებლად წარმოდგენილი

დისერტაცია

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი, სრული
პროფესორი, ირმა რატიანი

დისერტაციის თანახელმძღვანელი: ფილოლოგიის დოქტორი, სრული პროფესორი,
ლევან ცაგარელი

თბილისი

2020

განაცხადი

როგორც წარდგენილი სადისერტაციო ნაშრომის ავტორი, ვაცხადებ, რომ ნაშრომი წარმოადგენს ჩემს ორიგინალურ ნამუშევარს და არ შეიცავს სხვა ავტორების მიერ აქამდე გამოქვეყნებულ, გამოუქვეყნებლად მიღებულ ან დასაცავად წარდგენილ მასალებს, რომლებიც ნაშრომში არ არის მოხსენიებული ან ციტირებული სათანადო წესების შესაბამისად.

სალომე პატარიძე 10. 09.2020

აბსტრაქტი

სადისერტაციო ნაშრომში განხილულია ქალური ნარატივის მახასიათებლები ინგებორგ ბახმანის, ანა კალანდაძისა და ლია სტურუას პოეტური ტექსტების მაგალითზე. გაანალიზებულია ქალური ნარატივის თავისებურებათა კავშირი და მიმართება იმ ისტორიულ და პოლიტიკურ კონტექსტთან, რომელშიც იქმნებოდა ქალ ავტორთა განხილული ლირიკული ნიმუშები. დისერტაციაში პოეტური ტექსტების ნარატოლოგიური კვლევის მეთოდისა და ლიტერატურის ფემინისტური/გენდერული თეორიის საფუძველზე წარმოჩენილია, ერთი მხრივ, ლექსებში ნარატიული ელემენტების არსებობის შესაძლებლობა და, შესაბამისად, პოეტური ტექსტების შესწავლის ინოვაციური მიდგომა, რომლის საშუალებითაც ლექსების შინაარსი რეკონსტრუირდა ნაშრომში, მეორე მხრივ, ფემინისტური/გენდერული მიდგომის შედეგად აღიწერა ქალურობის, როგორც პოეტური კონსტრუქციის ენობრივ-სტილური და ნარატიული ასპექტები.

დისერტაციაში განხილულია ქალური წერის ძირითადი თეორიული კონცეპტები, ხოლო ლექსებში მხატვრული სივრცისა და მხატვრული დროის გენდერული სემანტიკის, ალტერნატიული/შესაძლო სამყაროთა კონსტრუირების, ლირიკული ხმის ფემინიზაციისა და პოსტკოლონიალურ სივრცეში ქალის სუბალტერნულობის საკითხების ანალიზი-ინტერპრეტაციის საფუძველზე გამოიკვეთა ქალური ეგზისტენციის ისტორიული და სოციო-კულტურული წახნაგები: როგორ აღიქვამს საკუთარ თავს ქალი და რა როლი ენიჭება მას სიმბოლურ/პატრიარქალურ წესრიგში, რა სირთულეებს აწყდება ქალი თვითგანსაზღვრულობის დადგენისას და რა გზა უნდა გაიაროს მასკულინურ საზოგადოებაში სუბიექტად გადასაქცევად.

საკვანძო სიტყვები: სიმბოლური წესრიგი, თვითგანსაზღვრულობა, ქალური წერა, მდუმარე ობიექტი, ქალური ლიბიდო.

Abstract

This doctoral thesis deals with the features of the feminine narrative as exemplified by poetic texts of Ingeborg Bachmann, Anna Kalandadze and Lia Sturua. It analyzes the connection and relation of the features of the feminine narrative to the historical and political context in which the analyzed lyrical texts were written by the women authors. On the one hand, through the use of narratological method and feminist/gender theory, the possible existence of narrative elements in poems is revealed and, consequently, a novel approach to the analysis of poetic texts is proposed which enabled the reconstruction of the content of the poems in the thesis. On the other hand, the feminist/gender approach has revealed linguistic, stylistic and narrative aspects of femininity as poetic constructs.

The thesis considers basic theoretical concepts of women's writing. It highlights historical and sociocultural aspects of women's existence by means of gender semantics of artistic space and time, constructing alternative/possible worlds, feminization of lyrical voice, analysis and interpretation of women's sub-alternative issues: women's perception of self and their role in the symbolic/patriarchal order, difficulties women face in the process of self-determination and their path to becoming a subject in a masculine society.

Key words: Symbolic order, self-determination, women's writing, silent object, feminine libido.

მადლობა

მადლობა ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტს და ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტს დოქტორანტურის საფეხურზე სწავლის შესაძლებლობისათვის.

დიდი მადლობა მინდა გადავუხადო დისერტაციის სამეცნიერო ხელმძღვანელს, ივანე ჯავახიშვილის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ზოგადი და შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის მიმართულების ხელმძღვანელს, სრულ პროფესორს, ქალბატონ ირმა რატიანს, რომლისგანაც თემაზე მუშაობისას ვიღებდი განმავითარებელ რჩევებსა და პროფესიულ დახმარებას. მადლობა ქალბატონ ირმას ასევე ნდობისა და დიდი მხარდაჭერისთვის.

მადლობა სადისერტაციო ნაშრომის თანახელმძღვანელსა და ჩემს მასწავლებელს, ილიას უნივერსიტეტის სრულ პროფესორს, ლევან ცაგარელს, რომლის შთაგონებითაც ავირჩიე ჩემი პროფესიული ცხოვრების გზა. მან ჯერ კიდევ საბაკალავრო საფეხურზე საკუთარი თავის რწმენა მასწავლა. მადლობა ბატონ ლევანს რჩევებისა და თემისთვის რელევანტური სამეცნიერო წყაროებისთვის.

მადლობა შოთა რუსთაველის ეროვნულ სამეცნიერო ფონდს, გერმანიის აკადემიური გაცვლის სამსახურს (DAAD), ავსტრიის გაცვლის სამსახურს (ÖAD) დოქტორანტურის საგანმანათლებლო პროგრამის გრანტების მოპოვების შესაძლებლობისათვის, რომელთა ფარგლებშიც შევძელი სადისერტაციო ნაშრომის დაწერა.

მადლობა ილიას უნივერსიტეტს პროფესიული განვითარების შესაძლებლობისათვის.

მადლობა ჩემს საყვარელ ოჯახს, რომელიც მუშაობის ყოველ ეტაპზე გვერდით მედგა.

მადლობა ინგებორგ ბახმანს, რომლის ტექსტი „ფრანცას შემთხვევა“ (Der Fall Franza) სადისერტაციო ნაშრომის შთაგონების წყაროდ იქცა.

ნაშრომს ვუძღვნი მამას, რომელმაც ლიტერატურის სიყვარული მასწავლა.

სარჩევი

შესავალი	1
1. სამეცნიერო ლიტერატურის მიმოხილვა-ნარატიულობა პოეზიაში	12
1.1 ლირიკულობა — ისტორიული ნარკვევი	12
1.2 ნარატიულობა როგორც ტრანსჟანრობრივი ფენომენი	27
1.3 პოეზიის ნარატოლოგიური შესწავლის ისტორია და გამოწვევები	51
1.4 გამჭოლი კატეგორიები	58
1.4.1 ფიქციურობა	58
1.4.2 დრო და სივრცე	63
1.4.3 ლირიკული მე - კომუნიკაციის სტრუქტურა ლექსში	67
1.4.4 რეფერენციულობა	74
2.1 ფემინისტური და გენდერული ნარატოლოგიის ადგილი თხრობის პოსტკლასიკურ თეორიებში	78
2.2 ფემინისტური და გენდერული ნარატოლოგიის თეორიული წანამდგვრები	87
2.2.1 ფემინისტური აზროვნების სათავეებთან — მერი უოლსტონკრაფტი, ვირჯინია უულფი, სიმონ დე ბოვუარი	94
2.2.2 ქალური წერა — ელენ სიქსუ, ლუსი ირიგარეი, იულია კრისტევა	102
2.2.3 სქესი, როგორც კულტურული დისკურსი — ჯუდიტ ბატლერი	115
3. ქალური ნარატივის ელემენტები ინგებორგ ბახმანის, ანა კალანდაძისა და ლია სტურუას პოეტურ ტექსტებში	120
3.1 მხატვრული სივრცის გენდერული სემანტიკა	120
3.1.1 პოეტური სივრცის ფემინიზაცია/გაქალაურება ანა კალანდაძის : „საქართველოო ლამაზო“ და ინგებორგ ბახმანის „ქვეყნის, მდინარისა და ტბების შესახებ“ მიხედვით	125
3.2 მხატვრული სამყაროს გენდერული კონცეპტუალიზაცია	139
3.2.1 შესაძლო/ალტერნატიული სამყაროები ინგებორგ ბახმანისა და ლია სტურუას პოეტურ ტექსტებში	144
3.3 სუზან ლანსერის ხმების ტიპოლოგია	156
3.3.1 ლირიკული ხმის ფემინიზაცია ინგებორგ ბახმანისა და ანა კალანდაძის პოეტური ტექსტების მაგალითზე	162
3.4 კოლონიურსა და პოსტკოლონიურ სივრცეებში ქალური ხმის დაქვემდებარებულობა (სუბალტერნულობა)	170
3.4.1 გაცნობიერებული დავიწყებისა და ტრავმის გადალახვის მნიშვნელობა პოსტკოლონიურ სივრცეში	174
3.5 მხატვრული დროის გენდერული სემანტიკა	182

3.5.1 მხატვრული დროის ფემინიზაცია ინგებორგ ბახმანისა და ლია სტურუას პოეტური ტექსტებში.....	185
ბიბლიოგრაფია:	202

„ლექსების წერა ყველაზე ძნელ საქმედ მიმაჩნია, რადგან ლექსში ერთბაშად უნდა გადაიჭრას ფორმის, თემისა და ლექსის საკითხები, ლექსი ხომ დროის რიტმს ემორჩილება, მაგრამ ლექსმა ძველი და ახალიც ხელახლა უნდა მიუსადაგოს ჩვენს გულს, გულს, რომელშიც თანადროულად არსებობს წარსული, აწმყო და მომავალი“

ინგებორგ ბახმანი

შესავალი

უკანასკნელი წლების კვლევებში შეინიშნება მცდელობა ლირიკის ისეთი დეფინიციის ჩამოყალიბებისა, რომელიც ასახავს იმ ცვლილებებს, ლირიკის გვარში რომ ვლინდება. მიუხედავად იმისა, რომ ლირიკის ყველა სახეობისათვის მკვლევრები ასახელებენ შემდეგ ძირითად მახასიათებლებს: მღერადობა, კომპაქტურობა, სალექსო ფორმა და სასაუბრო ენიდან გადახრა. სხვადასხვა პერიოდში ლირიკა საკუთარ წესებს მაინც ქმნიდა, შედეგად, განსაზღვრულ ეპოქაში ლირიკის მახასიათებლები ცვალებადობას განიცდიდა.

ბერნჰარდ ასმუთი ლირიკის საფუძვლად სიმღერას ასახელებს, თუმცა მოდერნულ ლირიკაში მღერადობა მგრძნობელობამ ჩაანაცვლა და ეს მოვლენა მკვლევარს ლირიკის დაცემად აქვს შეფასებული. ვალთერ კილი ლექსის სიმოკლედ არ მიიჩნევს ენობრივი ნიშნების მცირე რაოდენობას და სიმოკლე მასთან დაკავშირებულია ენობრივი გამოთქმების კონცენტრაციასთან. რუსი ფორმალისტებისათვის პოეტური ტექსტის სასაუბრო ენიდან გადახვევა განსაკუთრებით სახასიათოა და იაკობსონი ამ შემთხვევაში პოეტური ენის თვითრეფლექსურობაზე ამახვილებს ყურადღებას. ელკე აუსტრემიულიც უსვამს ხაზს ლირიკას, როგორც ენის გამოყენების განსაკუთრებულად კონცენტრირებულ და ინოვაციურ ფორმას, რომლის გაგებაც რეცეფციით არის შესაძლებელი, ეს კი მკითხველზეა დამოკიდებული, რომელიც მნიშვნელობებს აგებს და ტექსტს უსადაგებს. დითერ ბურდორფი ცნებებს, როგორებიცაა: ლირიკული, ლირიკა,

ლექსი - ერთმანეთისაგან მიჯნავს, ყურადღებას ლირიკულ ლექსზე ამახვილებს და მას უწოდებს გალექსილ მონოლოგურ ლაპარაკს. დითერ ლამპინგი არ იზიარებს ბურდორფის მიერ დასახელებული ცნებების გამიჯვნას და ლირიკულად მიიჩნევს ნიშანს, რომელიც ლირიკის გვარში გაერთიანებული ყველა ტექსტისთვის საერთოა.

ამერიკელი პოეტი და კრიტიკოსი ეზრა პაუნდი¹ თვლის, რომ ლექსებისათვის სემანტიკური დატვირთვა და ლექსიკური ერთეულების მრავალმნიშვნელოვნება სახასიათოა. სწორედ პაუნდის მოსაზრებას ეფუძნება ჰაინც შლაფერი და აცხადებს, რომ ლექსებში განზრახვის პოვნას მათში არსებული მრავალმნიშვნელოვნების გამო შეყოვნება სჭირდება, რაც დაკავშირებულია ტექსტში სიტყვათა ფუნქციის ამოცნობასთან.

თანამედროვე ლექსის არსი სავარაუდო მსგავსებებით შეიძლება აიგოს, რაც იმას ნიშნავს, რომ ლირიკა უმეტესად ასოციაციურია, ასოციაციები კი მკითხველის მიერ ლექსში მოცემული გამოთქმების ერთმანეთთან დაკავშირებით იქმნება. კონოტაციური მნიშვნელობები ემყარება საყოველთაო წინარე ცოდნას, კულტურულ ქსელს, მაშასადამე, კონოტაციათა რაოდენობისა და მათი სათამაშო სივრცის შემოსაზღვრა ლექსში რთულია. ლექსების შემთხვევაში ორაზროვნება ძალიან ხშირად პოლისემიის, ასოციაციათა სხვადასხვა შესაძლებლობითა და ინტერტექსტუალური მიმართებებით მიიღწევა. ლექსებში გხვდება პირის ნაცვალსახელები მე, შენ, ჩვენ და ა.შ., მაგრამ ხშირად ისინი კონკრეტულ პირს ან ჯგუფს არ მიემართება, ამიტომაც ლექსები ქმნიან დიდ საინტერპრეტაციო სივრცეს, რომელიც მხოლოდ სტრუქტურულად არის შემოსაზღვრული და შინაარსობრივად ღიაა. სიმოკლის მიუხედავად, ლექსებში შინაარსობრივი განზომილება წარმოჩნდება და გხვდება მოქმედი გმირები და კომპლექსური მოქმედებები ისე, როგორც სხვა ლიტერატურულ გვარებში.

ევა მიულერ-ცეტელმანის მიხედვით, ლირიკა ჭრელი გვარია და ბევრი რამ მასში ჰეტეროგენურია. მართალია, შინაარსობრივი სიღარიბე ლირიკის გვარის

¹ ეზრა პაუნდის 1934 წელს გამოქვეყნებული ნაშრომი „წაკითხვის ანბანი“ (ABC of reading)

მახასიათებელია, თუმცა ეს არ ქმნის მეთოდურ დაბრკოლებას იმისათვის, რომ ნარატოლოგიური კატეგორია ლირიკაში გადავიტანოთ, პირიქით, შესაძლოა, ასეთი მიდგომა ამოსავალი გახდეს ლირიკის სპეციფიკის შესასწავლად და წარმოსაჩენად. ევა მიულერ-ცეტელმანი, პეტერ ჰიუნი, იორგ შიონერტი და ვერნელ ვოლფი იზიარებენ შეხედულებას, ნარატიულობა გამორჩეულად რომელიმე გვარის ხარისხი არ არის და გარდამავლად გვხვდება არა მხოლოდ თხრობით ტექსტებში, არამედ დრამაში, ლირიკაში, მხატვრობასა და მუსიკაშიც. პორტერ აბოტი მოთხრობას ადამიანის ცხოვრების ყველა დისკურსში ხედავს და მიიჩნევს, რომ საყოველთაოდ არანარატიულად მიჩნეულ ლირიკულ ლექსში, რომელსაც მოქმედების სტატიკურობის გამო გამოარჩევენ, რადგან მასში წამყვანი გრძნობა, შეგრძნებებია და არა სიუჟეტური ხაზი, ნარატიული ელემენტების აღმოჩენა მაინც შესაძლებელია. ნარატიული აღქმა მკვლევართან წაკითხულის ან ნანახის არსის გაგების წინაპირობაა, რადგან ის ყველაზე სტატიკური და მოვლენის გარეშე გადმოცემული სცენისთვისაც კი გვაწვდის კონტექსტს.

ვოლფ შმითის თანახმად, ნარატიულობის მინიმალური პირობაა ის, რომ დროის მოცემულ მონაკვეთში, სულ მცირე, ერთი მდგომარეობის ცვლილება მაინც უნდა ხდებოდეს. მკვლევარს ხაზგასმული აქვს, რომ მდგომარეობის ცვლილება და პირობები შეიძლება გამოხატული იყოს როგორც ექსპლიციტურად, ასევე იმპლიციტურად. ვერნელ ვოლფი ამტკიცებს, რომ თხრობა, ისევე, როგორც თხრობისა და ნარატიულის ცნება ინტერმედიალურია და ნარატიულობის განსაზღვრისათვის შემდეგ სამ განზომილებას საგულისხმოდ მიიჩნევს:

1. ნარატიულის ბუნება, მისი ცვალებადობა და ასევე განვრცობა, რომელშიც მოიაზრება მოთხრობილის რეალობასთან კავშირი;
2. თხრობითი, როგორც თვისება ენობრივ ტექსტებში, ასევე ვირტუალურ შესაძლო სამყაროებში რეალიზებული;
3. თხრობითი, როგორც კოგნიტური სქემა (Wolf 2002, 28).

დასახელებული მეორე და მესამე პუნქტი ყურადღებას ფიქციასა და მის რეცეფციაზე ამახვილებს, მესამე პუნქტით კი ნარატიულის ინტერმედიალური ფუნქცია საბუთდება, რადგან თხრობა კულტურულად შეძენილ და მენტალურად დამახსოვრებულ კოგნიტურ სქემად წარმოჩნდება. მაშასადამე, თუ ნარატიულს მსგავს სქემად დავუშვებთ, მაშინ სხვადასხვა მედიაცია ერთმანეთთან დაკავშირებადია. ნარატიული მხოლოდ ტექსტთა ერთობლიობისთვის არ უნდა დაიშვას ჩარჩოდ (მაკრო შრედ), არამედ ასევე განსაზღვრული, კონკრეტული ტექსტებისათვის (მიკრო შრედ). ასეთი მიდგომით იმის შესაძლებლობა ჩნდება, რომ ნარატიულობა სახასიათოდ იქცევა არა მხოლოდ იმ ტიპის ტექსტებისათვის, რომლებშიც მთხრობელი ინსტანცია გვხვდება. ნარატიულობის ფორმალურ მახასიათებლად დაშვებით ის აღარ იქნება სპეციფიკურ შინაარსზე დამოკიდებული და ღია აღმოჩნდება ბევრი შინაარსის მიმართ და, პირიქით, ის შინაარსები, რომლებზეც ნარატიული სქემა გამოიყენებოდა, სპეციფიკურ ამბებად იქცევა.

კვლევის საგანი: წინამდებარე კვლევისთვის საკვლევ ობიექტად შეირჩა ერთი გერმანულენოვანი ქალი ავტორის, ინგებორგ ბახმანის ლექსები და ორი ქართველი ქალი ავტორის - ანა კალანდაძისა და ღია სტურუას პოეტური ტექსტები. დასახელებული ქალი ავტორების პოეტური ტექსტების ანალიზის საფუძველზე გამოიკვეთება კავშირი ქალურ თხრობასა და პოეზიას შორის, გაანალიზდება ქალური ნარატივის სპეციფიკა პოეტურ ტექსტებში. კვლევის შედეგად წარმოჩნდება გენდერული კონსტრუქციებისა (იდენტობებისა) და თვითგამოხატვის კულტურულ-ნაციონალური და ტრანსკულტურული მახასიათებლები. რაკი ლიტერატურული ტექსტები მოიაზრება, როგორც წარმოსახვის თავისუფალი სივრცე, რომელშიც ხშირად წარმოჩნდება ქალთა რეაქციული თუ პროგრესული წარმოდგენები, მათი ანალიზი ერთ-ერთი საუკეთესო საშუალებაა ეპოქის კულტურული, სოციალური, ფსიქოლოგიური, ისტორიული სურათების კონსტრუირებისთვის. თუ ლირიკას ეპოსისა და დრამის მსგავსად

გავანალიზებთ, სასარგებლო იქნება, როგორც ლირიკული ტექსტების ინტერპრეტაციისათვის, ასევე ლირიკის კომპლექსური თეორიის განვითარებისათვის.

კვლევის ფარგლებში ფემინისტური ლიტერატურათმცოდნეობის, გენდერული ნარატოლოგიისა და ლექსების ნარატოლოგიური ანალიზის კონცეფციათა ერთმანეთთან დაკავშირებით შევიმუშავებთ პოეტურ ტექსტში ქალური ნარატივის აღწერისა და ანალიზის კომპლექსურ მოდელს, რომლის საფუძველზეც შესაძლებელი გახდება გენდერული კონსტრუქციების ნარატიული თავისებურებების კვლევა პოეტურ ტექსტებში.

საკვლევი ობიექტის ამგვარი არჩევანი და საკვლევი თემის აქტუალობა განპირობებულია რამდენიმე გარემოებით, სახელდობრ:

1. ე.წ. „ქალური წერის“ ფენომენი ქართულენოვან ლიტერატურაში თეორიულად აქამდე არ შესწავლილა.²
2. ქართულ და ავსტრიულ ლიტერატურათა ისტორიული კონტექსტი მეოცე საუკუნეში შემდეგ მსგავსებებს ამჟღავნებს: ანექსია, ანშლუსი³, მცირე ქვეყანა დიადი წარსულით, დიდი იმპერიის ბელადის სამშობლო, დიდი ქვეყნის პატარა მეზობელი და სხვა.
3. მე-20 საუკუნის მეორე ნახევრის ქართული ლიტერატურა კავშირს ავლენს ევროპულ კულტურულ და ლიტერატურულ ტრადიციებთან, ტრანსფორმაციის ამ

² ცხადია, ქართულენოვან სამეცნიერო სივრცეში არსებობს გამოკვლევები ანა კალანდაძისა და ლია სტურუას პოეტურ ტექსტებზე, მათ შორის შემდეგი ავტორების: ირმა რატიანი, ბელა წიფურია, თამარ ლომიძე, თამარ ბარბაქაძე, მაკა ჯოხაძე, ლაურა სორდია, ნანა მრევლიშვილი, დალილა ბედიანიძე, მაია ჯალიაშვილი, როსტომ ჩხეიძე, ნესტან სულავა, გერონტი ქიქოძე, ჯანსუღ ღვინჯილია, ბესარიონ ჟღენტე, გიორგი ლომიძე, გიორგი მერკვილაძე, გურამ კანკავა, მაია კობახიძე, ვენერა კავთიაშვილი, თეა ბერიძე, თამარ ბეროზაშვილი, არნოლდ ჩიქობავა, მანანა ჩაჩანიძე. გურამ ბედოშვილი, ავთანდილ არაბული, შუქია აფრიდონიძე, გიორგი გოგოლაშვილი, მედეა ღლონტი, ქეთევან ლომთათიძე, თამარ ვაშაკიძე, სალომე ოშიაძე, ბენიტო ბუაჩიძე, მანანა გელაშვილი, ცირა ბარბაქაძე, თამაზ ჩხენკელი, იზა ორჯონიკიძე, მანანა გვეტაძე, სოსო სიგუა, ეკა ირემაშვილი, ოლივო ცისკარიშვილი, რევაზ მიშველაძე, ირაკლი კენჭოშვილი, პაატა შამუგია, ლალი ავალიანი, სოფო წულაია და სხვები.

³ 1938 წლის 15 მარტს ვენის გმირთა მოედანზე ჰიტლერმა გამოაცხადა ავსტრიის ანშლუსი - გერმანულ რაიხთან ავსტრიის გაერთიანება.

რთულ გზაზე პირველ ავტორად ასახელებენ ანა კალანდაძეს, რომლის შემოქმედება ორგანულ მსგავსებას ავლენს მისი თანამედროვე დასავლელი ქალი პოეტების შემოქმედებასთან, ხოლო ღია სტურუას პოეტური ტექსტები ვერლიბრის შემომტანადაა მიჩნეული ქართულ ლიტერატურაში (რატიანი 2016, 216-217).

4. იმის გათვალისწინებით, რომ იდენტობის კონსტრუირების ერთ-ერთი ყველაზე უფრო გავრცელებული საშუალება ნარატივია, ტექსტებში, ნარატიული ელემენტების ანალიზის საფუძველზე, წარმოჩნდა გენდერული კონსტრუქციების ძალიან მნიშვნელოვანი წახნაგები.
5. ლექსების ნარატოლოგიური ანალიზი სრულიად ახალი მიდგომაა ლიტერატურათმცოდნეობაში და, ამრიგად, ქალური ნარატივის კვლევა პოეტურ ტექსტებში ერთგვარი გამოწვევაა როგორც დასავლური, ისე ქართული ლიტერატურათმცოდნეობისთვის.
6. ქალური ნარატივის ანალიზმა შეიძლება გამოააშკაროს ქალის სუბალტერნული მდგომარეობა და მისი მარგინალური როლი ტოტალიტარულ რეჟიმში.

კვლევის მიზანია ინგებორგ ბახმანის, ანა კალანდაძისა და ღია სტურუას ლექსებში, ნარატიული ელემენტებისა და სტრუქტურების ანალიზის საფუძველზე, წარმოვაჩინოთ ქალური ნარატივის ინდივიდუალური, ეპოქალური, ნაციონალური და ტრანსკულტურული თავისებურებანი; გავარკვიოთ ამ ნარატივების ფუნქცია გენდერული იდენტობების კონსტრუირების პროცესში და ავხსნათ მათი სპეციფიკა და განსხვავებულობა კულტურული, სოციალური, მსოფლმხედველობრივი და სხვა ფაქტორებით; აღმოვაჩინოთ ქალთა ნააზრევში სამყაროსა და რეალობის აღქმის ინდივიდუალური, ახლებური კონცეფციები და გავაანალიზოთ ინტერპრეტაციის საშუალებით.

კვლევის მეთოდოლოგია

წინამდებარე კვლევაში მეთოდოლოგიურ ჩარჩოდ შეირჩა პოეტური ტექსტების ნარატოლოგიური კვლევის მეთოდი და ლიტერატურის ფემინისტური/გენდერული თეორია. პოეტური ტექსტების ნარატოლოგიური კვლევის მეთოდის საფუძველზე შესაძლებელი გახდა პოეტურ ტექსტებში თხრობითი ელემენტებისა და სტრუქტურების გამოვლენა და ანალიზი.

ლექსების სიმოკლისა და მოქმედების (ამბის) აბსტრაქტული ფორმით გადმოცემის გამო მათში სხვადასხვა კონტექსტები თუ მოტივები ბუნდოვნადაა მინიშნებული დაუსრულებელი წინადადებებით და ნახევრად გამოუთქმელი სიტყვებით. ამრიგად, ლირიკული ტექსტების ანალიზი მკითხველისაგან რეკონსტრუქციის ნიჭს მოითხოვს. ლირიკა იმ ტიპის ლიტერატურული გვარია, რომელშიც ფიქციურობას, ფიქტიურ მოქმედებებს, მოქმედ პირებს ნაკლები მნიშვნელობა ენიჭება, ვიდრე სხვა გვარებში, თუმცა, ლექსის სიმოკლისა და უკვე დასახელებული პუნქტების მიუხედავად, ლექსებში შინაარსობრივი განზომილება ისევე არსებობს, როგორც რომანსა და დრამაში.

ტექსტის ნარატიულობისათვის მნიშვნელოვანი ცნებაა ამბავი (იმ ხდომილებათა ჯამი, რომლებიც ერთმანეთთანაა დაკავშირებული). ამბავი ყოველთვის მოქმედ პირს მიემართება შემთხვევებს კი ამბის განვითარებაში გადამწყვეტი როლი ენიჭება. ამბავი ლირიკაში განსხვავებული ფორმით გადმოიცემა, რადგან ის უმეტეს შემთხვევაში პროტაგონისტის, მთხრობლის მოგონებებს, წარმოდგენებს, სურვილებს, ფიქრებს მონოლოგის ფორმით გვაწვდის და, შესაბამისად, დროის განზომილებები ერთ მომენტში ერთიანდება, მაგალითად: წარსულში გადამხდარი ამბავი მთხრობელს მოგონების სახით წარმოუდგება და რეფლექსების ფორმით აწმყოში იჩენს თავს, ან ცნობიერებაში მიმდინარე პროცესები ასახავს ამბავს, როგორც ეს დრამაში ხდება პერსონაჟის მონოლოგის სახით. პროზაში ამბის გადმოცემა ინსტანცია უმეტესად

ექსპლიციტურადაა მოცემული, დრამაში კი ხშირად შეფარულია, რადგან აქცენტი მოქმედი პირების დიალოგებზეა გადატანილი. ლირიკაში ორივე შემთხვევა შესაძლებელია.

თუ გავითვალისწინებთ უახლეს კვლევებში ჩამოყალიბებულ არგუმენტს, რომლის მიხედვითაც, ნარატიულობა რომელიმე ლიტერატურული გვარის ხარისხი კი არ არის, გარდამავალია და გვხვდება არა მხოლოდ თხრობით ტექსტებში, არამედ დრამაში, ლირიკასა და მხატვრობაშიც (ვერნელ ვოლფი, ევა მიულერ-ცეტელმანი, პეტერ ჰიუნი), ლირიკის გვარის შინაარსობრივი სიღარიბე არ უნდა იყოს მეთოდური დაბრკოლება ნარატოლოგიური კატეგორიის ლირიკაში გადატანის დროს, პირიქით, ამ ტიპის მეთოდოლოგიური მიდგომა წინაპირობაა ლირიკული ტექსტების სპეციფიკის შესასწავლად და წარმოსაჩენად.

ლიტერატურის ფემინისტური/გენდერული თეორია. ამ თეორიის საფუძველზე შესაძლებელია ქალურობის, როგორც პოეტური კონსტრუქციის ენობრივ-სტილური, კონცეპტუალური და ნარატიული თავისებურებების აღწერა. სუზან ლანსერის მიერ 1986 წლიდან დაფუძნებული ფემინისტური ნარატოლოგია ფემინისტურ ლიტერატურათმცოდნეობასა და ფემინისტურ ნარატოლოგიას აკავშირებს და წამყვან პოზიციას იკავებს ახალ და პოსტკლასიკურ თხრობის თეორიაში. ფემინისტური ნარატოლოგიის მთავარი მისწრაფება იმაში მდგომარეობს, რომ თხრობის მეთოდების ანალიზისას ლიტერატურულ ტექსტებში თანამიმდევრულობის მოტივით სქესთა სპეციფიკური შექმნისა და რეცეფციის პირობები გათვალისწინებული იყოს და გამომჟღავნოს კორელაცია ნარატოლოგიურ ასპექტებსა და სოციოკულტურულ კატეგორიებს (*სქესი, გენდერი, სექსუალობა*) შორის.

ფემინისტური თხრობის თეორია კვლევის შემდეგ ორ მიმართულებას აერთიანებს: 1. სტრუქტურალისტური ნარატოლოგია, რომელიც ყურადღების ცენტრში ნარატიული ტექსტების ფორმალურ ასპექტებს ითვალისწინებს. 2. ფემინისტური ლიტერატურათმცოდნეობა, რომელიც ლიტერატურული ტექსტების შინაარსობრივი და იდეოლოგიური ასპექტების დისკუსიაზეა კონცენტრირებული. სტრუქტურალისტური თხრობის თეორიისაგან განსხვავებით, რომელიც უნივერსალურობისა და სქესის ნეიტრალურობის პრინციპს ეფუძნება, ფემინისტური ნარატოლოგია ხაზს უსვამს იმ ფაქტს, რომ აუცილებელია *სქესის, გენდერისა და სექსუალურობის* კატეგორიების ექსპლიციტური გათვალისწინება.

ფემინისტური და გენდერზე ორიენტირებული თხრობის კვლევებისათვის ამოსავალს წარმოადგენს შეხედულება იმის შესახებ, რომ ნარატიული ფორმები არა ზედროულ იდეალურ ტიპებს წარმოაჩენს, არამედ ისტორიულად განსაზღვრულია და კონკრეტული სოციალურ-იდეოლოგიური წინაპირობებიდან მომდინარეობს. ასეთი მიდგომა თხრობის ტექნიკებს აფასებს, როგორც კულტურის სპეციფიკური გამოცდილებების ფორმალური გამოხატვის საშუალებებს და ყურადღება მახვილდება თხრობის ხერხების კვლევების საშუალებით სქესისთვის დამახასიათებელ წარმოდგენებზე, აზროვნების თავისებურებებზე, ცხოვრების პირობებსა და ისტორიის შესაბამისი სქესის კონსტრუქციებზე. გენდერის კვლევები, *ახალი ისტორიზმის* მსგავსად, ყურადღების ცენტრში აქცევს შემდეგ საკითხს: როგორ არის ეპოქის ეკონომიკური, სოციალური, პოლიტიკური პრობლემები თხრობის ხერხების დახმარებით ლიტერატურულად დამუშავებული.

სქესის კვლევისას თხრობის ხერხები სემანტიზირებულია კულტურის კვლევებში (თავად არის თვითმყოფადი მნიშვნელობების მატარებელი და რეცეფციის შედეგად ვლინდება) და აქტიურად მონაწილეობს გენდერული იდენტობის და როლების კონსტრუირებაში. აქედან გამომდინარე, თხრობის თეორიისა და გენდერის კვლევის

(gender studies) ალიანსი ნაყოფიერია, რადგან შინაარსი, ფორმა, ესთეტიკა და ეთიკა ერთმანეთს მჭიდროდ უკავშირდება და გარკვეულ საკითხებზე მოთხრობილი შინაარსი კი არ არის მხოლოდ მნიშვნელოვანი, არამედ ის, თუ როგორ არის მხატვრული ტექსტი რეპრეზენტირებული და რეპრეზენტაციის ფორმები როგორ თანხვედრაშია კლასის, ჯგუფის, საზოგადოების, ნაციის ნორმებსა და ღირებულებებთან, კულტურულ და პოლიტიკურ პრობლემებთან. მაშასადამე, ფემინისტური ნარატოლოგია წარმოჩნდება, როგორც ჰიბრიდული და ინოვაციური წარმონაქმნი და აღნიშნული მეთოდის გამოყენებით ქალი ავტორების ლირიკულ ტექსტებში შესაძლებელი ხდება შინაარსობრივი და ენობრივ-სტილური მახასიათებლების განსაზღვრა.

ნაშრომის სტრუქტურა

ნაშრომის პირველ თავში მიმოხილულია ნარატოლოგიური კატეგორიის ლირიკაში გამოყენების შესაძლებლობა და მნიშვნელობა; გაანალიზებულია ლირიკის ადეკვატური დეფინიციის მცდელობები ლირიკის გვარის მახასიათებლებისა და თავისებურებების გათვალისწინებით დარგის სხვადასხვა მკვლევართან; დასახელებულია ნარატოლოგიასთან დაკავშირებული რეფლექსიები უახლეს სამეცნიერო კვლევებში და მისი ტრანსჟანრობრივი შესაძლებლობები; გამოკვეთილია, თუ რა როლი ენიჭება ლირიკისა და ნარატოლოგიის კავშირს ლირიკის გვარის განვითარებასა და ლირიკული ტექსტებში კონტექსტების აღმოჩენაში.

ნაშრომის მეორე თავში გადმოცემულია ფემინისტური და გენდერული ნარატოლოგიის თეორიული საფუძვლები; გაანალიზებულია ფემინისტური ლიტერატურათმცოდნეობისა და თხრობის თეორიის ერთმანეთთან დაკავშირების ნაყოფიერება ქალი ავტორების ტექსტების შესწავლის საკითხში; ლიტერატურული ტექსტების სემიოტიკურ-ფორმალური და მიმეტურ-შინაარსობრივი ანალიზის როლი ფემინისტურ კვლევებში. ნაშრომის მეორე ნაწილში ასევე წარმოჩენილია ფემინისტური

აზროვნების წანამდვრები, კერძოდ, მერი უოლსტონკრაფტის, ვირჯინია ვულფისა და სიმონ დე ბოვუარის შეხედულებები ქალური ეგზისტენციის გამოწვევებზე, ლიტერატურის ფემინისტური თეორიის სამი მნიშვნელოვანი თეორეტიკოსის: ელენ სიქსუს, ლუსი ირიგარეისა და იულია კრისტევას ნააზრევი ქალური წერის აღმოჩენისა და თვითდამკვიდრების ურთიერთმიმართების შესახებ.

ნაშრომის მესამე ნაწილში ინტერპრეტირებულია ინგებორგ ბახმანის, ანა კალანდაძისა და ლია სტურუას ლირიკული ნიმუშები სხვადასხვა ნარატოლოგიური კონცეპტის გამოყენებით: დროისა და სივრცის ფემინიზაციის საკითხები, ქალ ავტორებთან ალტერნატიული სამყაროების დანიშნულება, სუბალტერნი ქალის ადგილი პოსტკოლონიურ სამყაროში, ქალური ხმის განზრახვა ქალი ავტორების პოეტურ ტექსტებში.

1. სამეცნიერო ლიტერატურის მიმოხილვა-ნარატიულობა პოეზიაში

1.1 ლირიკულობა — ისტორიული ნარკვევი

სასაუბრო ენაში ცნება *ლირიკა* აღნიშნავს ლიტერატურულ გვარს და იმ ლიტერატურულ ტექსტს, რომელიც ამ ჟანრს მიეკუთვნება ანუ *ლირიკულ ტექსტს*. ატრიბუტი *ლირიკა* უფრო ფართო მნიშვნელობითაც გამოიყენება, მას ვხვდებით როგორც ლიტერატურაში - *ლირიკული დრამა*, ასევე ლიტერატურის მიღმაც, მაგალითად, „ლირიკული ტენორი“⁴. განსაზღვრება - ლირიკული - შეიძლება იდილიური ბუნების წიაღში წარმოქმნილი გუნება-განწყობილების აღსაწერადაც გამოიყენონ. ცხადია, „ლირიკული განწყობა“ გვხვდება ასევე ლექსებში, უმეტესად კლასიკურ-რომანტიკულ ტრადიციებზე შექმნილ ლექსებში (კლემენს ბრენტანო, იოზეფ ფონ აიხენდორფი).

ხანდახან ლიტერატურული ტექსტები ლექსებად იწოდება მათი ლირიკის გვარის მიკუთვნებულობის გარეშეც, რაკი ისინი პროზაულად არ არის აგებული, მაგალითად, ლესინგი თავისი ლექსის ფორმით დაწერილ დრამას „ნათან ბრძენს“ (1779) *დრამატულ ლექსს* უწოდებს, ისევე, როგორც შილერი - თავის ტრილოგიას - „ვალენშტაინს“ (Wallenstein) (1798-99). გარდა ამისა, ჩვენთვის ცნობილია ჰუმანიზმისა და განმანათლებლობის უამრავი *დიდაქტიკური ლექსი* (Lehrgedichte), რომლებიც ლექსის ფორმით არის გადმოცემული, მაგრამ მათ ლიტერატურული სტატუსი არა აქვს.

თავად ცნება *ლირიკა* მომდინარეობს ბერძნული სიტყვისგან *lyrikos* და ლირაზე დაკვრას უკავშირდება. სიტყვის წარმოშობა ლირიკისა და მუსიკის კავშირზე მიგვითითებს. ლირიკული პოეზია უძველესი კულტურებიდან მოიაზრებდა ნამღერ პოეზიას და, შესაბამისად, ლირიკის ძირითად ფორმას სიმღერა წარმოადგენდა. მარტინ ოპიცისთვის

⁴ ტენორი - განსაკუთრებით რბილი, ხავერდოვანი და მგრძნობიარე სიმღერებისთვის განკუთვნილი ხმა.

(Martin Opitz) მდერადობა ლირიკული ლექსის კრიტერიუმია, რომელსაც ის ლათინური შესატყვისით *Ode* (ოდა) აღნიშნავს. მარტინ ოპიცი სისტემატიზაციის გარეშე ლექსის შემდეგ სახეობებს (გვარებს) გამოყოფს: ჰეროიკული ლექსი (ეპოსი), ტრაგედია, კომედია, სატირა, ეპიგრამა, ელეგია, ექო,⁵ ჰიმნი და სილვა (Silva). იოჰან გოტშეტიც, ოპიციის მსგავსად, ლირიკის ცნებას სიმღერასთან კავშირში განმარტავს და სიმღერას, ანუ ლირიკულ ლექსს, პოეზიის წინაპრად (საწყისად) მიიჩნევს თავის 1730 წელს გამოქვეყნებულ წიგნში „გერმანულის წინარე პოეზიის ხელოვნების კრიტიკული ანალიზის მცდელობა“ (გერმ. „Versuch einer critischen Dichtkunst vor die Deutschen“) (Burdorf 1997,3).

ჯერ კიდევ პლატონის „სახელმწიფოს“ მესამე წიგნში სოკრატე მსჯელობს იმაზე, რომ შესაძლებელია ხელოვნების ნიმუშის სამი მეთოდით წარმოდგენა: პირველის შემთხვევაში საქმე „წმინდა თხრობას“ ეხება ე.ი. ავტორის პირით თხრობას, მეორე გულისხმობს ბაძვას, ხოლო მესამე მეთოდი - პირველისა და მეორის ნაზავს. მაშასადამე, სოკრატეს თანახმად, პირველ მეთოდს პოეზია მიეკუთვნება, მეორეს - ტრაგედია, ხოლო მესამეს - ეპოსი. სწორედ სოკრატესეული კლასიფიკაცია გახდა ჟანრის თეორიის განვითარების საფუძველი (რატიანი 2007). არისტოტელე „პოეტიკაში“ ბაძვის ხერხების ანალიზითა და განმარტებით ლიტერატურული ჟანრებისა და ხელოვნების დარგების დიფერენციაციას ახორციელებს: „აი, ამ სამი ნიშნით - მიბაძვის საშუალებით, მიბაძვის საგნით და მიბაძვის ხერხით - განსხვავდება შემოქმედების სახეები“ (არისტოტელე 1944, 7). ვინაიდან ბაძვა რიტმის, სიტყვისა და ჰარმონიის საშუალებით მიიღწევა, მისი შედეგებიც ერთმანეთისაგან განსხვავდება. ასევე ერთმანეთისაგან განსხვავდება შექმნილი ხასიათები. რადგან პოეზიის ჟანრები მიბაძვის ობიექტს თავად ირჩევენ, განსხვავებას იწვევს ბაძვის სტილიც. დასახელებული ბაძვის სამი პოზიციის ანალიზის შედეგად არისტოტელე ჟანრულ ტრიადას გამოკვეთს „პოეტიკაში“. აღსანიშნავია ის, რომ ლირიკის შეჯერებული, ერთიანი ცნება, ისეთი, როგორიც ეპიკასა და დრამას ჰქონდა

⁵ სალექსო ფორმა, რომელშიც სტრიქონის ბოლო სიტყვა ექოს პრინციპით შემოკლებულად მეორდება

ჯერ კიდევ არისტოტელეს „პოეტიკაში“, მე-18 საუკუნემდე ვერ დამკვიდრდა, ამის მიზეზად კი ლირიკულ ფორმათა სიმრავლე სახელდება.

ეპიკის, დრამისა და ლირიკის სისტემური დაყოფა თავდაპირველად იტალიური რენესანსის პოეტიკაში განხორციელდა. ლირიკის წინ წამოწევისა და გადაფასებისათვის ბიძგის მიმცემი ბერძენი ჰიმნოგრაფის, პინდაროსისა (ძვ.წ აღ. 520-446) და მთელ ევროპაში რამდენიმე საუკუნის განმავლობაში გავლენიანი სასიყვარულო ლირიკის ვირტუოზის, პეტრარკას (1304-1374), ხელახლა აღმოჩენა იყო. მხოლოდ მე-18 საუკუნის დასაწყისში, როდესაც ხელოვნებისა და პოეზიის ახლებური აღქმა დაიწყო, ლირიკა ეპიკისა და დრამის თანასწორ ლიტერატურულ გვარად შეფასდა⁶. სამეცნიერო ესთეტიკის ფუძემდებლის, ალექსანდერ გოთლიბ ბაუმგარტენის (Alexander Gottlieb Baumgarten) დისერტაციაში: „ფილოსოფიური განსჯანი ზოგიერთ ლექსში“ (Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus) (1735) და აბე შარლ ბატეს (Abbé Charles Batteux) სახელმძღვანელოში „მშვენიერი ხელოვნება იკვეცება მსგავსი პრინციპით“ (Les beaux arts réduits a un meme principe 1746), რომელიც იოჰან ადოლფ შლეგელმა გერმანულად თარგმნა, ლირიკა მიჩნეულია ხელოვნების ფორმად, რომელშიც ადამიანური ემოციები უშუალოდ, შეულამაზებლად არის გადმოცემული. გერმანიაში ლირიკის ერთიან ჟანრად დამკვიდრებასთან ერთად ჩნდება მოსაზრება იმის შესახებ, რომ ლირიკა ავტორის ემოციისა და გრძნობების უშუალოდ გადმოცემის ყველაზე რელევანტური მედიუმია. მომდევნო ათწლეულებშიც პოეტები ამყარებდნენ მოსაზრებას იმის შესახებ, რომ ლირიკა გრძნობების პოეზიაა.

იოჰან გოთფრიდ ჰერდერი ყველა ხალხურ სიმღერაში პოეზიის საფუძველს ეძებდა და აგროვებდა სხვადასხვა დროისა და ნაციის სიმღერებს. მან დაამკვიდრა ცნება *ხალხური სიმღერა* (Volkslied). ჰერდერის აღნიშნულმა წარმოდგენამ გავლენა მოახდინა მე-19

⁶ ზოგიერთ ავტორთან მეოთხე გვარად ამ პერიოდში სახელდება ასევე დიდაქტიკა,

საუკუნის მთელ გერმანულენოვან ლირიკაზე: ლირიკა არის ავტორის სუბიექტურობისა და შინაგანი სამყაროს უშუალოდ გადმოცემა, რომლის საფუძველს სიმღერა წარმოადგენს. სიმღერის კოლექტიური საფუძველი და ბევრი სიმღერის საზოგადოებრივ-კომუნიკაციური ხასიათი ხალხურ სიმღერებში აქტიურდება: ლექსი უპირველესად *მეს* თვითამოთქმის აქტად არის აღქმული, ლირიკული საფუძველი კი იზოლირებული სუბიექტის ყოვლისშემძლე ბუნებასთან კონფრონტაციაა, სუბიექტსა და ობიექტს შორის „განწყობაში“ საზღვრის გაქრობა (Steiger 1975,39).

მთელ რიგ სტატიებში შეინიშნება მცდელობები, ლირიკაში მიმდინარე ცვლილებების კვალდაკვალ ადეკვატური დეფინიციები გამოიკვეთოს იმისათვის, რომ ლირიკის გვარი სხვა გვარებისაგან გაიმიჯნოს. მკვლევრები ნებისმიერი სახეობის ლირიკისათვის შემდეგ ნიშნებს გამოყოფენ: მღერადობა, სიმოკლე, ყოველდღიური ენისგან გადახრა და სალექსო ფორმა. ბერნჰარდ ასმუთი იმეორებს ლირიკის მუსიკასთან კავშირის შეხედულებას და ამბობს, რომ: „ლექსის საფუძველი არის სიმღერა“⁷ (Asmuth 1984, 133). ავტორის მოსაზრებით, ლირიკა, ლიტერატურული თვალსაზრისით, სიმღერის სტილიზებული ფორმაა მაშინაც კი, როდესაც ავტორებს ეს ფაქტი გაცნობიერებული არა აქვთ. დროთა განმავლობაში ლიტერატურულმა ლირიკამ საკუთარი წესები განავითარა, რომლებმაც ის სიმღერის ფორმას დააშორა. აღნიშნულმა განვითარებამ კულმინაციას მოდერნულ ლირიკაში მიაღწია: საზომისა (მეტრიკა) და უმაღლესად აღქმადობაზე უარის თქმით ეწას მოულოდნელობის მაღალი ხარისხი და მგრძნობელობა მიენიჭა, რაც მკვლევართან ლიტერატურული ლირიკის დაცემად არის აღქმული.

ვალთერ კილი წიგნში „ლირიკის ელემენტები“ (1972) ლექსებისთვის დამახასიათებელ ისეთ სტრუქტურულ ნიშნებს გამოყოფს, როგორებიცაა: დამატება, ვარიაცია, შეჯამება (Addition, Variation, Summation). დასახელებულ ნიშნებს ავტორი მითოლოგიისა და

⁷ „Der kern der Lyrik ist das Lied“

განწყობის ცნებას ამატებს, რომლებიც მხოლოდ ტექსტების ზოგიერთი სახეობისთვის ან განსაზღვრული ეპოქისთვის არის დამახასიათებელი (Burdorf 1997, 8). უკვე ჩამოთვლილი თავისებურებები შესაძლოა, სხვა ლირიკის ელემენტებით შეივსოს. ვალთერ კილი ელემენტ *სიმოკლეს/კომპაქტურობას* ლირიკული და ეპიკური ტექსტების ხარისხობრივი განსხვავების გამოსააშკარავებლად იყენებს. მკვლევართან სიმოკლე არ არის ენობრივი ნიშნების მცირე რაოდენობა, ის უფრო მეტად ენობრივი გამოთქმების კონცენტრაციასა და შემოკლებას მოიაზრებს. ამ შემთხვევაში სირთულეს წარმოადგენს საზღვრის დადგენა, თუ რომელი ტექსტი მიიჩნევა იმდენად გრძლად, რომ მას ლექსს ვერ მივაკუთვნებთ. თავად თხრობით ტექსტებში ვხვდებით ისეთ ნიმუშებს, რომლებიც სიმოკლით *მოკლე ლექსებს* ემსგავსება, მაგალითად, კავკას „ინდიელად გახდომის სურვილი“ მხოლოდ 6 სტრიქონიანია ან ბრეხტის „შეხვედრამდე“ - სამნახევარი სტრიქონი. აღნიშნული სიმოკლე, ცხადია, მათ ლექსებად არ აქცევს. ენობრივი გამოთქმების სიმოკლე/კომპაქტურობა ბევრი ლექსის ნიშნად შეიძლება მივიჩნიოთ და ლირიკის ანალიზისას გასათვალისწინებელია, თუმცა ლირიკის გასამიჯნად სხვა გვარებისაგან არ არის საკმარისი (Burdorf 1997, 8-9).

რუსი ფორმალისტების მიხედვით, ნებისმიერი ლიტერატურული ნაწარმოები ემპირიული რეალობისაგან, ყოველდღიური ენისა და ლიტერატურული ტრადიციებით მოცემული ნორმებისაგან სპეციფიკური გადახვევაა, პოეზიისათვის კი სასაუბრო ენისაგან გადახვევა განსაკუთრებით სახასიათოა. რომან იაკობსონი ამ ფაქტს პოეტური ენის თვითრეფლექსურობას უკავშირებს: „რაში წარმოჩნდება პოეტურობა? — იმაში, რომ სიტყვა სიტყვად უნდა იქნას აღქმული და არა მის მიერ აღნიშნული საგნის რეპრეზენტაციად ან გრძნობის გამოხატულებად.“ (Jakobson 1979, 79). აღნიშნული გამოთქმა რელევანტურია ყველა ლიტერატურული ტექსტისათვის, თუმცა ლირიკის შემთხვევაში პოეტურობის საზომად იქცევა ემოციურობა და ექსპრესიულობა, რისი გრამატიკული სიგნალიც პირველი პირის გამოყენებაა. ელკე აუსტერმიულის შეფასებით, ლირიკა ენის გამოყენების განსაკუთრებულად კონცენტრირებული და

ინოვაციური ფორმაა და მისი ტექსტური სტრუქტურიდან გამომდინარე ყოველდღიური კონტექსტებიდან ძნელად გასარჩევია, მხოლოდ რეცეფციით არის მისი ამოცნობა შესაძლებელი. სწორედ ლირიკული ტექსტების ეს „ღიაობა“ აიძულებს მკითხველს მნიშვნელობის შემძენი კონტექსტები თავად ააგოს და ტექსტს მიუსადაგოს. აღწერილი პროცესიდან გამომდინარე, ლექსების თვისებებზე სიმოკლის, ლაკონურობისა და ფრაგმენტულობის მახასიათებლებზე დაყრდნობით შეგვიძლია ვიმსჯელოთ.

ერთადერთი ერთმნიშვნელოვანი მახასიათებელი, რომელიც უმეტეს ტექსტებს, როგორც ლექსებს, ახასიათებთ, არის ტაეპის (ლექსის) სტრუქტურა. დითერ ლუდვიგიც ლირიკის ცნების განსაზღვრას აღნიშნულ ნიშანს აფუძნებს და ლექსის შემდეგ განმარტებას გვაძლევს: „ლექსი, გარითმული მეტყველება ან უფრო ზუსტად: როგორც საუბარი რითმებში, შეიძლება განვმარტოთ“ (Lamping 1993, 23)⁸, თავად *საუბარში* ავტორი მოიაზრებს ნებისმიერ ენობრივ გამოთქმას, რომელიც არსიან, დასრულებულ ენობრივი ნიშნების თანმიმდევრობას გადმოსცემს: „ტაეპებად საუბრად ნებისმიერი საუბარი უნდა დასახელდეს, რომელიც განსაკუთრებული რითმული დაყოფით ნორმატიული საუბრისგან გამოიყოფა. დაყოფის მთავარ პრინციპს პაუზები წარმოადგენს. დაყოფა, რომელიც ერთმანეთის მიყოლებული პაუზით იქმნება, არის ტაეპი“ (Lamping 1993, 24).⁹ მაშასადამე, ლამპინგის მიხედვით, ტაეპებად ლაპარაკი, ანუ ლექსი, დამატებითი პაუზების შედეგად წარმოქმნილი დაყოფით განსხვავდება სასაუბრო გამოთქმებისგან. წერილობითი ფორმით აღნიშნული პაუზები ხშირად დაუმთავრებელი სტრიქონებით გამოიხატება ან პაუზა გრაფიკულად არის გამოკვეთილი, მაგალითად, დიდი ასოთი იწყება სტრიქონი. შონ სარანი ყურადღებას ამახვილებს იმაზე, რომ ლათინური ტერმინი *versus*, ისევე, როგორც მისი ბერძნული შესატყვისი - *stich*, თავდაპირველად არ იყო რითმული ცნება, არამედ უბრალოდ გრაფიკულ ცნებად მიიჩნეოდა, რომელმაც

⁸ „das Gedicht als *Versrede* oder genauer noch: als *Rede* in *Versen* zu definieren“

⁹ „Als *Versrede* soll hier jede Rede bezeichnet werden, die durch ihre besondere Art der Segmentierung rhythmisch von normalsprachlicher Rede abweicht. Das Prinzip dieser Segmentierung ist die Setzung von Pausen... das Segment, das durch zwei solche, aufeinanderfolgende pausen geschaffen wird, ist der *Vers*“

„თანდათანობით სპეციფიკური რითმული ცნება შეითვისა“ (Burdorf 1997, 12)¹⁰ და დროთა განმავლობაში ტაეპი და სტროფი რითმული სტრუქტურის შემქმნელად იქცა.

ვოლფგანგ კაიზერი ლექსის შემდეგ განმარტებას გვაძლევს: „თვალთ სწრაფად აღვიქვამთ, თუ რა არის ტაეპი. როცა ერთ გვერდზე დაბეჭდილი ტექსტის ირგვლივ ბევრი თეთრი სივრცეა, ამ შემთხვევაში საქმე ლექსთან გვაქვს“ (Kayser 1992,9),¹¹ ლამპინგი ყურადღებას ამახვილებს არათანაბრად დაყოფილ (მარჯვნიდან ან მარცხნიდან შეწეული ლექსები) ან ფიგურალურ ლექსებზე. დასახელებულები ლექსთა ფორმების გამონაკლისებს წარმოადგენს და ხშირად გაცნობიერებულ პროვოკაციას ემსახურება. უნდა აღინიშნოს, ლექსები პროვოკაციების საშუალებით პროზას კი არ უბრუნდება, არამედ ერთგვარი მცდელობაა, ლირიკული ტექსტის კონვენციები დაარღვიოს. ზემოთ თქმულიდან გამომდინარე, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ლექსი, ერთი მხრივ, ზეპირი ლაპარაკია, რომელიც პროზისთვის დამახასიათებელი პაუზებით არ არის დაყოფილი და, მეორე მხრივ, ის ტექსტია, რომელიც პროზაული წინადადებების თანმიმდევრობას ტაეპებით არღვევს.

ლამპინგისეული ლექსის განმარტება, როგორც საუბარი რითმებით, არ არის საკმარისი ლექსის დეფინიციის შესამუშავებლად, რადგან ეპოსსა და დრამაშიც გვხვდება ტაეპებად ჩაწერილი ნიმუშები. ლექსის მახასიათებლად სასაუბრო ენიდან გადახვევა და გრამატიკული წესების რღვევა ასევე პირობითია, ამგვარ მიდგომას ზოგიერთ დრამატულ და ეპიკურ ტექსტშიც ვხვდებით, შესაბამისად, ლირიკულ და არალირიკულ ტექსტებს შორის განსხვავება სხვა ნიშნით უნდა ვეძებოთ: დრამა სცენური დადგმისთვის არის განკუთვნილი, რასაც ლექსებზე ვერ ვიტყვით. აქვე უნდა გაიმიჯნოს ლექსის მხატვრული წაკითხვა და მღერა დრამატული როლის თამაშისაგან. უფრო რთულია

¹⁰ „allmählich etwas von spezifisch rythmischem Inhalt angenommen hat“

¹¹ „Unser Auge sagt uns schnell, was Verse sind. Wenn auf eine Seite um das Gedruckte herum viel weißer raum ist, dann haben wir es gewiß mit Versen zu tun“

ლექსის ეპოსისაგან გამიჯვნა, რადგან ამ უკანასკნელის გადმოცემის ფორმა არის თხრობა, თუმცა არსებობს მოთხრობილი ლექსები, რომლებსაც ეპოსად ვერ აღვიქვამთ. ზოგიერთ შემთხვევაში გვხვდება ისეთი ნიშნები, რომლებსაც ვერ მივიჩნევთ ერთმნიშვნელოვან კრიტერიუმებად იმისათვის, რომ ტექსტი ლირიკას მივაკუთვნოთ, მაგრამ აღნიშნული კრიტერიუმები შესაძლოა, დამხმარე საშუალება აღმოჩნდეს სხვა თხრობითი პოეზიისაგან გასამიჯნად. ასეთ კრიტერიუმს, პირველ რიგში, წარმოადგენს სიმოკლე (Burdorf 1997,10-11).

ტერმინოლოგიური შემოსაზღვრულობის თვალსაზრისით, ლამპინგი შემდეგ გზას გვთავაზობს: ის ერთმანეთისაგან მიჯნავს ცნებებს: **ლირიკული**, **ლირიკა**, **ლექსი** და კონცენტრირდება **ლირიკულ ლექსზე**, რომელსაც უწოდებს „ერთის გალექსილ მეტყველებას“ (Lamping 1993, 63). ერთის ლაპარაკი გულისხმობს მონოლოგურ ლაპარაკს, ის არ არის სიტუაციური და სტრუქტურულად მარტივია, რითაც მკვეთრ ზღვარს ავლებს მკვლევარი დრამატულ ტექსტებთან, რომელიც დიალოგური და კომპლექსური სასაუბრო სტრუქტურით ხასიათდება და ასევე ეპიკურ კომპლექსურ ლექსისთან, რომელშიც სათხრობი ინსტანციები გვხვდება. ლამპინგი ასევე ყურადღებას ამახვილებს ლექსის სხვა ფორმებზე, რომლებსაც ლირიკას მიაკუთვნებენ: როლური ლექსები, ბალადები და ზოგიერთი ეპიგრამა, რამდენადაც ისინი მოთხრობელი ინსტანციით გადმოცემულ მოქმედ პირთა საუბრით ან სხვადასხვა პირის ცვალებადი ლაპარაკით არის სახასიათო. აღსანიშნავია ის, რომ მკვლევარი შესაძლებლად მიიჩნევს ლირიკული ნაწარმოები არ იყოს ლექსი, მაგალითად, **ლირიკული დრამა**, რომელსაც მონოლოგური სტრუქტურული ნიშნით ლირიკული მახასიათებელი აქვს. დითერ ბურდორფი კი თავის სახელმძღვანელოში: „შესავალი ლექსის ანალიზში“ (Einführung in die Gedichtanalyse) მიზანშეწონილად არ მიიჩნევს ცნებების - **ლირიკა**, **ლირიკული** და **ლექსი** - ერთმანეთისაგან გამიჯვნას. ცნება **ლირიკას** ავტორი იყენებს ლიტერატურული ჟანრის აღსაწერად, რომელიც ყველა ლექსს მოიცავს, ხოლო **ლირიკულია** ნიშანი, რომელიც

ლირიკის ჟანრში გაერთიანებულ ყველა ტექსტს ახასიათებს. ბურდორფის მიხედვით, თითოეული ლექსისთვის შემდეგი ორი თვისებაა სახასიათო:

1. ლექსი ზეპირი ან წერილობითი ლაპარაკია სტროფებით, რომელსაც სასაუბრო ენისაგან განსხვავებით დამატებითი პაუზები ახასიათებს სტრიქონების გამოსაყოფად.
2. ლექსი არ არის როლური თამაში და არ არის განკუთვნილი სცენაზე გადასატანად. მკვლევარი გამოყოფს ასევე ლექსის იმ ნიშნებს, რომლებიც ბევრ, მაგრამ არა ყოველ ლექსში გვხვდება, მაგალითად:

1. ლექსის ფორმიდან გამომდინარე, სასაუბრო გრამატიკული წესების რღვევა;
2. ტექსტის სიმოკლე და ენობრივი გამოთქმების შემოკლება;
3. ტექსტისა და მასში გამოყენებული ენობრივი ნიშნების თვითრეფლექსურობა;
4. უშუალო მიმართვა მკითხველისადმი, ლიტერატურული კომუნიკაციის პირდაპირობა. სტრუქტურულად დომინანტია პირის ნაცვალსახელები, განსაკუთრებით პირველი და მეორე;
5. სიტყვების გამიზნული ვარიაციებით გამოყენება, მხატვრული ხერხების გამოყენება (მეტაფორა, ალეგორია, სიმბოლო);
6. მუსიკასთან სიახლოვე, ტექსტის მდერადობა (Burdorf 1997, 21).

კიდევ ერთი გერმანელი თეორეტიკოსის, იოხენ შტრობელის მიხედვით, ლირიკა განსაკუთრებული ლიტერატურული გვარია, რომელიც ყველასათვის ხელმისაწვდომი არ არის, ცნება *პოეზია* კი მოიაზრებს დისტანციას სასაუბრო ენისგან (Strobel 2015,18). შტრობელს არგუმენტად მოჰყავს ეზრა პაუნდის მოსაზრებები ლექსის შესახებ. ეზრა პაუნდი ერთ-ერთი ყველაზე გავლენიანი ამერიკელი ლირიკოსია. ეზრა პაუნდის თანახმად, ლექსებს ახასიათებს დიდი სემანტიკური დატვირთვა - ნიშანთა თანამიმდევრობის ბევრნაირი მნიშვნელობა, რაც ნიშნავს იმას, რომ პირველი დაკვირვებით, სიტყვებს პირველ მნიშვნელობასთან ერთად აქვს ასევე გადატანიტი, „სახვითი“ მნიშვნელობა ან მნიშვნელობები. შეკუმშულ სივრცეში მოცემულ გამოთქმებში

ფორმალური ნიშნები ატარებენ მნიშვნელობას ან არსს, მაგალითად: რითმა ან სტროფის ფორმა, ენის რიტორიკული ნიშნები.

ეზრა პაუნდი 1934 წელს გამოცემულ წიგნში „კითხვის ანბანი“ (ABC of Reading) გამოყოფს სამ მიდგომას სიტყვების არსიანად გადასაქცევად:

1. სიტყვები გამოიყენება მკითხველისათვის სურათების ვიზუალურად წარმოსაჩენად.
2. სიტყვების ჟღერადობის მიღწევა შესაძლებელია სიტყვების გარკვეული თანმიმდევრობის გამოყენებით.
3. ჟღერადობისა და რითმის საშუალებით ემოციურობა ენიჭება სიტყვებს/ნათქვამს (Pound 1960, 47).

პირველ შემთხვევაში კონკრეტული სურათები ხატოვანი გამოთქმით ცოცხლდება, რომლებიც რითმისა და ჟღერადობის საშუალებით წაკითხულს/მოსმენილს ემოციურობას აძლევს. ყველაზე რთულია გამომსახველობითი შრის დახმარებით მკითხველის ფანტაზიაში წაკითხულის იმგვარი ასოციაციური აღქმა, რომელიც ავტორს ჰქონდა ჩაფიქრებული. პაუნდის დასკვნით, ლექსი არის სემანტიკურად დეტერმინირებული ტექსტი, რომელიც ზემოთ დასახელებულ ეფექტებს წაკითხვის შედეგად იწვევს.

ლიტერატურათმცოდნე ჰაინც შლაფერი მსჯელობს იმაზე, რომ ლექსები გადაწერენ ამბებს, მოვლენებს მეტაფორების საშუალებით. ლექსები ამბობენ და, ამავდროულად, პოეტურად დუმან ბევრ რამეზე, შედეგად კი, მკითხველებს, რომლებსაც მათში განზრახვის პოვნა სურთ, უწევთ დიდხანს შეყოვნდნენ ტექსტის წაკითხვისას (Strobel 2015, 21). შაირა ვოლოსკი, იერუსალიმის უნივერსიტეტის ინგლისური ლიტერატურისა და ამერიკის კვლევების პროფესორი, იზიარებს ლექსების ნელა წაკითხვის მნიშვნელობას, განსაკუთრებით იმ მკითხველების შემთხვევაში, რომლებსაც სურთ ლექსში „ყველაფრის აღქმა“: „ისწავლო ლექსის კითხვა, ნიშნავს, ისწავლო თითოეული

სიტყვის ფუნქცია მის სპეციფიკურ პოზიციაში: რატომ აქვს ცალკეულ სიტყვას ცალკეული პოზიცია ტექსტში, რატომ არის გამოყენებული კონკრეტული სიტყვა?“ (Wolosky 2008,3)¹²

განსაკუთრებით რთულად მიიჩნევა მოდერნული ლექსის წაკითხვა და აღქმა, მეტიც, ზოგიერთი მკითხველი მოდერნულ ლირიკას ლირიკად არ მიიჩნევს. ჰაინც შლაფერისთვისაც მოდერნული ლირიკის ინტერპრეტაცია ჩახლართულია, შედეგი კი - საეჭვო, განსხვავებით ტრადიციული ლირიკისაგან, რომელშიც ფორმალური მახასიათებლები, პირველ რიგში, ჟღერადობა და მეტრიკა, საკუთარ არსს ატარებენ (Strobel 2015, 22).

მოდერნის ეპოქის ლირიკაში, რომელიც საფრანგეთში შარლ ბოდლერის “ზოროტების ყვავილებით” (Les Fleurs du Mal) (1857), გერმანიაში კი შტეფან გეორგეს „ჰიმნებით“ (1890) დამკვიდრდა, ლექსის შესახებ მანამდე არსებული შეხედულებები, მისი მუსიკაზე ორიენტირება (მღერადობა) და ლექსის სტრუქტურა კითხვის ნიშნის ქვეშ დადგა. პოეზიის ახალი ფორმები - აკუსტიკური და ვიზუალური პოეზია - მანამდე არსებულ ლირიკის, და ზოგადად, ლიტერატურის, საზღვრებს არღვევდა (Burdorf 1997, 8).

გოთფრიდ ბენი თანამედროვე ლირიკის შესახებ მსჯელობს „ლირიკის პრობლემებში“. მისი სიტყვებით, თანამედროვე ლირიკის სამყარო არის თვითმყოფადი, ავტონომიური და თითოეული რეფერენცია, მიმართება ავტორის და მკითხველის სამყაროზე, არის მხოლოდ მიზეზი თვითდაკვირვებისა, რადგან ლექსი (აქ მოიაზრება ასევე შემქმნელი) აკვირდება და ასახავს საკუთარი წარმოშობის პირობებს. აღნიშნული თანამედროვე ლიტერატურის დაშვება ადრეულ რომანტიზმს თეორიულ საფუძვლად ედო.¹³ ტექსტის შექმნის პროცესის აღწერა კი გოთფრიდ ბენტან წინააღმდეგობრივია: აკონტროლებს თუ

¹² “Learning to read poetry is, than, learning the functions of each word within its specific placement in the poem: why each particular word is put into each particular position. Why that word?”

¹³ ფრიდრიხ შლეგელის ცნება -ტრანსცენდენტული პოეზია

არა ავტორი წერის პროცესს, რას წერს, თუ ეს შექმნის პროცესი ემსგავსება მე-18 საუკუნეში წარმოდგენილ აზრს გენიის ესთეტიკის შესახებ და ეს პროცესი უკონტროლოა (Benn 2001,21). გოთფრიდ ბენის მიხედვით, პირველ ჯერზე პოეტი მიკროსკოპით აკვირდება სტრიქონებს, სინჯავს, ამოწმებს და ამ დროს მისი პოეზია, სავარაუდოდ, გულუბრყვილო იქნება, ხოლო მეორე ჯერზე შექმნილი უკვე რაფინირებული და სკეპტიკურია და, შესაბამისად, თუ პირველი მცდელობის შედეგი სუბიექტური იქნება, მეორე მცდელობა ობიექტურ სამყაროს ქმნის ტექსტში.

კითხვაზე, თუ როგორ იქმნება ლექსი, ისტორიულად ორი ერთმანეთისაგან განსხვავებული პასუხი არსებობს: 1. მე-18 საუკუნემდე პოეზია დასწავლად იყო მიჩნეული 2. მე-18 საუკუნეში ჩნდება შეხედულება ხელოვნების ავტონომიურობის შესახებ. მოდერნულ ლირიკაში, დაახლოებით 1890-იანი წლებიდან, ლექსები პოლისემიურად არის აღქმული: მათი წაკითხვა მოითხოვს არა მარტო **დენოტაციას** - ლექსიკონში თავმოყრილი გამოთქმის ძირითად მნიშვნელობას, არამედ **კონოტაციასაც** - მაშასადამე, სოციალურად და კულტურულად დეტერმინირებული მნიშვნელობების გათვალისწინებას (Strobel 2015, 37-38).

თანამედროვე ლექსის არსი ხშირად არის თამაში სავარაუდო მსგავსებებით, რომლებიც გულისყურით დაკვირვებისას სხვადასხვა ასოციაციას იწვევს, შესაბამისად, თანამედროვე ლირიკა ასოციაციურად იკითხება და აღიქმება. ერთმანეთისაგან განსხვავდება ასოციაციები, რომლებიც, სავარაუდოდ, ბევრ მკითხველთან გვხვდება და ავტორის „პირადი ასოციაციები“ საკუთარი გამოცდილებიდან. ე.წ. ჰერმეტიული, „ბუნდოვანი“, მნელად გასაგები ლირიკის აღქმა ხშირად სწორედ მხოლოდ ასოციაციური გზით არის შესაძლებელი. ამ შემთხვევაში მკითხველი იმ ასოციაციებს ეძებს, რომლებსაც ლექსში მოცემული გამოთქმები ერთმანეთთან კავშირით/მიმართებით ქმნიან. კონოტაციური მნიშვნელობები დამყარებულია საყოველთაო წინარეცოდნასა და კულტურულ ქსელზე, ისინი ენობრივი ცოდნით მჟღავნდება: კონოტაცია ხსნის

სუბიექტურ ან ასოციაციურ დამატებას, ან თანამნიშვნელობას. მკითხველის ასოციაციები შესაძლებელია, განპირობებული იყოს ლექსით: მასში მოცემული გამოთქმებით, თვალში საცემი გამეორებებით, ციტატებით. შესაბამისად, კონოტაციების სათამაშო სივრცის და რაოდენობის შემოსაზღვრა ლექსში რთულია.

ორაზროვნება თანამდეროვე ლიტერატურის ძირითად მახასიათებლად არის დასახელებული. ორაზროვანია ლექსები პოლისემიის, ბევრი შესაძლო ასოციაციის და კონოტაციის, ინტერტექსტუალური მიმართებების გამო როგორც სხვა ლექსებთან ან სხვა ლიტერატურის ტექსტებთან, ასევე ხელოვნების სხვა დარგების ნიმუშებთან: „გარეგანი რეალობის ერთმნიშვნელოვანი აღწერის უარყოფა მრავალმნიშვნელოვანი სივრცის შესაძლებლობას იძლევა“¹⁴ (Strobel 2015, 45). მსგავსი ტექსტები უძნელებენ მკითხველს იმას, რომ მათი „მიმეტურ-რეალური კოდები“ გაითვალისწინოს. დეკონტექსტუალიზაცია ამცირებს იმის შესაძლებლობას, რომ ერთი მნიშვნელობა იპოვო ტექსტში, თუმცა, შტრობელის მიხედვით, ლექსები ყოველთვის იმისათვის არ იწერება, რომ გაიგონ. ლექსები ირეკლავს შემქმნელის ენობრივ კომპეტენციასა და გამოცდილების სივრცეს - სწორედ ამიტომ, რომ ისეთი პოეტების ლექსების ინტერპრეტაციისას, როგორებიც არიან: ინგებორგ ბახმანი და პაულ ცელანი, ხშირად იშველიებენ ბიოგრაფიულ ინფორმაციებს. ამგვარი მიდგომით ლექსში ჩადებული სიმბოლოები ამოიხსნება ავტორის კონკრეტულ გამოცდილებასთან დაკავშირებით. შედეგად ტექსტში ერთმნიშვნელოვნება დაიშლება, რაც ლექსის საფუძველში ჩადებულ პოლისემიურობას გამორიცხავს (Strobel 2015, 44-45).

იმისათვის, რომ ლექსის ცნება გამოიკვეთოს და წინამდებარე კვლევის ფარგლებში მუშაობა ნაყოფიერი იყოს, შესაძლებელია, ლექსის გარკვეული მახასიათებლების დასახელება უკვე განხილული მკვლევრების მოსაზრებათა საფუძველზე:

¹⁴ „Der Verzicht auf die Beschreibung einer (eindeutigen) äußeren Wirklichkeit eröffnet zwangsläufig den Raum für Mehrdeutigkeit“

- ✓ **მკაფიო ფორმალური ელემენტები** - ტრადიციულად ლექსის ყველაზე გამოკვეთილი ნიშანი, მაგალითად ტაეპი;
- ✓ **აბსოლუტურობა, მიზნისგან გათავისუფლება** - ლექსი ტენდენციურად არის თავის თავში ჩაკეტილი, რაც ნიშნავს იმას, რომ მწირია მისი კავშირი სინამდვილესთან;
- ✓ **სუბიექტურობა** - ლირიკის ტრადიციული მახასიათებელი. მიიჩნევა, რომ ის უფრო მეტად ემოციური და სუბიექტურია, ვიდრე ობიექტური და რაციონალური;
- ✓ **ზეპირსიტყვიერებასა და პერფორმანსთან სიახლოვე** - ლექსი პოტენციურად ზეპირი ტექსტია, მათი პრეზენტირება ან დადგმაში გადატანა შესაძლებელია. ლექსი იმპროვიზაციას ემორჩილება;
- ✓ **მუსიკალურობა** - რითმულობის, რიტმულობისა და მახვილთა გეგმაზომიერი სიხშირის გამო ლექსი მღერადია;
- ✓ **სიმოკლე** - სხვა ლიტერატურული გვარებისაგან განსხვავებით, ლექსს სიმოკლე ახასიათებს;
- ✓ **ნორმისაგან გადახვევა/სასაუბრო ენისაგან გადახვევა** - ლექსის წაკითხვისას მკითხველი ენობრივ განსხვავებას გრძნობს და ლექსის ენას უცხოდ აღიქვამს;
- ✓ **თვითრეფლექსურობა** - ხშირად ლექსი საკუთარ თავზე და წარმოშობის პირობებზე ლაპარაკობს;
- ✓ **პარადიგმატული სტრუქტურები** - ლექსებისთვის სახასიათოა იდენტური ან თვითგანმეორებადი სტრუქტურები;
- ✓ **ენობრივი თამაში** - ლექსი ნაკლებ ემსახურება ინფორმაციის გადმოცემას, უფრო მეტად დომინირებს ჟღერადობა ან რიტორიკული ეფექტები ტექსტში;
- ✓ **ენის ვიზუალიზაცია** - ლექსის სიმოკლე ან დაყოფა სტრიქონებად, სტროფებად ემსახურება ლექსის ხატოვან გამომსახველობას;
- ✓ **ფიქტიური ინსტანცია** - ხშირად ლექსში მოქმელ ინსტანციად *ლირიკული მე* გვევლინება (Strobel, Lamping, Ludwig, Burdorf);

1890¹⁵ წლიდან კი მოდერნული ლირიკა იძენს ისეთ ახალ მახასიათებლებს, როგორებიცაა:

- ✓ ჩნდება ფილოსოფიურ შეხედულებებზე დაფუძნებული ექვი ენის ფუნქციურობის შესახებ;
- ✓ დენოტაციურ მნიშვნელობებთან ერთად ხშირად გვხვდება ასევე კონოტაციური მნიშვნელობები;
- ✓ მნიშვნელობის ასპექტებიდან გადახვევა ფორმალური ასპექტების დასაკმაყოფილებლად, როგორებიცაა: ჟღერადობა, ვიზუალიზაცია;
- ✓ ვერლიბრზე ორიენტირებულობა;
- ✓ ინტერნაციონალურობა - თარგმანები აადვილებს ლირიკული ნიმუშების გავრცელებას და პოეტების შემოქმედებაზე გავლენის მოხდენას;
- ✓ გაძლიერებული გაუცხოების ხერხები - კონტრასტების გამოყენებამ იმატა ლირიკაში, განსაკუთრებით, მშვენიერისა და საშინელის კონტრასტმა;
- ✓ მონტაჟის პრინციპი - ლექსებში ხშირად ვხვდებით ციტატებს ლიტერატურიდან ან ყოველდღიური ტექსტებიდან;
- ✓ აბსოლუტური/გაბედული მეტაფორები - პოეზია ერთგვარ ენობრივი თამაშად იქცა;
- ✓ დისონანსური დამაბულობა - ლექსს ამაღელვებელი რიტმი აქვს (Strobel 2015, 44).

¹⁵ ჩნდება შეხედულება იმის შესახებ, რომ ლექსი მიმეტურად არ იქმნება, პირიქით, ის საკუთარი წესებით ფუნქციონირებს, შესაბამისად, ლექსი ავტონომიური და მიზნისგან თავისუფალია.

1.2 ნარატიულობა როგორც ტრანსჟანრობრივი ფენომენი

პორტერ აბოტი წიგნში „შესავალი თხრობის თეორიაში“ (The Cambridge Introduction to Narrative) მიიჩნევს, რომ თხრობა არსებობს ადამიანის ცხოვრების თითქმის ყველა დისკურსში. სწორედ ამიტომ არ იქნება გასაკვირი, რომ ზოგიერთი თეორეტიკოსი თხრობას ენის გვერდით ათავსებს, როგორც ადამიანის დამახასიათებელ და განმასხვავებელ ნიშანს. მაგალითად, ფრედერიკ ჯეიმსონი საუბრობს „თხრობის ყოვლის მამოძრავებელ და მაცოცხლებელ პროცესზე“, რომელიც „ადამიანის გონების ცენტრალურ ფუნქციას წარმოადგენს“ (Abbott 2019,1). ჟან-ფრანსუა ლიოტა თხრობას „გამოცდილებით მიღებული ცოდნის კვინტესენციურ ფორმას“ უწოდებს. აბოტი აღნიშნულ წიგნში როლან ბარტის ეპოქალური ესეიდან (1966)¹⁶ ციტატს იშველიებს ადამიანთა შორის თხრობის უნივერსალურობის წარმოსაჩენად:

„მსოფლიოში უამრავი თხრობა არსებობს. თხრობა არის უპირველესი და უმთავრესი, გასაოცარი ჟანრი ჟანრთა შორის, რომელიც განაწილებულია სხვადასხვა სუბსტანციათა შორის - თითქოს რომელიმე მატერია შექმნილი იყოს ადამიანის ამბის მისაღებად. მისი გადაცემა შესაძლებელია სამეტყველო ენით, იქნება ეს ზეპირი თუ წერილობითი ფორმით, უძრავი თუ მოძრავი გამოსახულებებით, ჟესტებით და ამ მატერიათა მოწესრიგებული ერთობლიობით, თხრობა არსებობს მითში, ლეგენდაში, არაკში, ზღაპარში, ნოველაში, ეპოსში, ისტორიაში, ტრაგედიაში, დრამაში, კომედიაში, პანტომიმაში, ფერწერაში, ვიტრაჟებში, კინოში, კომიქსში, ახალ ამბებში, საუბარში და, უფრო მეტიც, ამ თითქმის უსასრულო ფორმათა ქვეშ. თხრობა გვევლინება ყველგან, ყველა საზოგადოებაში, ის ჩნდება ადამიანის გაჩენისთანავე და არსად და არასოდეს არ არსებულა კაცი თვინიერ თხრობისა. ყოველ კლასს, ადამიანთა ყოველ ჯგუფს აქვს თავისი თხრობა, რომელსაც ხშირად იზიარებენ განსხვავებული, ზოგჯერ საპირისპირო კულტურის წარმომადგენლები. თხრობა, რომელიც არად დაგიდევთ განსხვავებას კარგ და ცუდ

¹⁶ იგულისხმება როლან ბარტის ["Introduction à l'analyse structurale des récits"](#) ინგლიური თარგმანი: "Introduction to the Structural Analysis of Narratives", რომელიც გამოიცა 1977 წელს.

ლიტერატურას შორის, არის საერთაშორისო, ტრანსისტორიული და ტრანსკულტურული: ის უბრალოდ არსებობს, ვითარცა სიცოცხლე“ (Abbott 2009,1)¹⁷

აბოტი იზიარებს ბარტის შეხედულებას და მსჯელობს იმაზე, რომ არსებობს სხვადასხვა ჟანრი - რომანი, ეპოსი, მოთხრობა, საგა, ტრაგედია, კომედია, ფარსი, ბალადა, ვესტერნი და ასე შემდეგ, რომლებშიც თხრობა ქმნის საერთო სტრუქტურას. მათგან მოველით ამბის თხრობას, მაგრამ, თუ დავაკვირდებით რომელიმე ე.წ. არანარატიულ გვარს, როგორიც არის, მაგალითად, ლირიკული ლექსი, რომელსაც ხშირად მოქმედების სტატიკურობის გამო გამოარჩევენ, რომელშიც წარმმართველია არა სიუჟეტური ხაზი (story line), არამედ - ცალკეული გრძნობა, მასში მაინც ვიპოვით ნარატივს.

კითხვაზე, თუ რა საჭიროა თხრობა, ბევრი პასუხი არსებობს, თუმცა მათგან უმთავრესად აბოტის სახელმძღვანელოში დასახელებულია პოლ რიკიორის შეხედულება, რომ თხრობა არის ადამიანთა მიერ აღქმული დროის ორგანიზების უპირველესი საშუალება (Abbott 2009,3). ცხადია, არსებობს დროის ორგანიზებისა და გამოხატვის სხვა გზებიც. ჩვენს ეპოქაში ყველაზე გავრცელებულია დროის მექანიკური აღმრიცხველი - საათი, მაგრამ ის მხოლოდ შუა საუკუნეებში გაჩნდა, მანამდე კი დროს უფრო მიახლოებით ზომავდნენ, ვიდრე ზუსტად. მაშინ (ისევე, როგორც ახლა და ყოველთვის) ადამიანები

¹⁷ “The narratives of the world are numberless. Narrative is first and foremost a prodigious variety of genres, themselves distributed amongst different substances-as though any material were fit to receive man’s stories. Able to be carried by articulated language, spoken or written, fixed or moving images, gestures, and the ordered mixture of all these substances; narrative is present in myth, legend, fable, tale, novella, epic, history, tragedy, drama, comedy, mime, painting, stained-glass windows, cinema, comics, new items, conversation. Moreover, under this almost infinite diversity of forms, narrative is present in every age, in every place, in every society; it begins with the very history of mankind and there nowhere is nor has been a people without narrative. All classes, all human groups, have their narratives, enjoyment of which is very often shared by men with different, even opposing, cultural backgrounds. Caring nothing for the division between good and bad literature, narrative is international, transhistorical, transcultural: it is simply there, like life itself”

დამოკიდებულნი იყვნენ დროის ორგანიზების არანარატიულ საშუალებებზე: მზის მოძრაობა, მთვარის ფაზები, წელიწადის დროთა ცვლა და სეზონური ციკლები, რასაც წელიწადს ვუწოდებთ. საათის მსგავსად, დროის ორგანიზების ეს ფორმები აბსტრაქტულია იმ გაგებით, რომ ისინი გვაწვდიან რეგულარულ ინტერვალთა ბადეს, რომლის შიგნითაც ჩვენ მოვლენებს ვათავსებთ. ამის საპირისპიროდ თხრობა თავდაყირა აყენებს ამ პროცესს და მოვლენები თავად ქმნის დროის თანამიმდევრობას. სწორედ ამგვარად, პოლ რიკიორის¹⁸ მიხედვით, დრო ხდება „ადამიანური დრო“ იმდენად, რამდენადაც ის ასახავს დროებით არსებულ მდგომარეობებს.

თხრობის დრო უკავშირდება მოვლენებს ან ხდომილებებს. თუ საათის დრო გამოიხატება კონკრეტული ხანგრძლივობის რეგულარული ინტერვალებით, თხრობის დროს შეიძლება სულ არ ჰქონდეს რაიმე ხანგრძლივობა. თხრობაში მოვლენათა მიმდევრობის შენელება შესაძლებელია გარკვეული დეტალების დამატებით, აზნაცვებში ნარატიული ფორმების გათულებით და, პირიქით, თხრობის დრო შესაძლოა დაჩქარდეს სხვადასხვა ხერხით. აქედან გამომდინარე, თვალსაჩინო ხდება, თუ რამდენად „დენადია“ თხრობის დრო. ნარატიული ცნობიერება მოქმედებას იწყებს მაშინაც კი, როცა ისეთ სტატიკურ და სივრცით საგანს ვხედავთ, როგორიც არის სურათი. აღნიშნული მოსაზრების გასამყარებლად აბოტი რეჟისორ ბრაიან დე პალმას ციტატს იშველიებს: „ადამიანები ვერ ხედავენ მათ თვალწინ არსებულ სამყაროს, ვიდრე მას ნარატივის ფრომით არ მიიღებენ“ (Abbot 2009,6).¹⁹

ადამიანი ისწრაფის, თხრობის დრო ჩასვას სტატიკურ, უძრავ საგნებში და აინტერესებს არა მარტო, რა არის სურათზე, არამედ - რა მოხდა. ხელოვანები ხშირად იყენებენ ადამიანის ამ მისწრაფებას საკუთარი ჩანაფიქრის განსახორციელებლად, მაგალითად, რენესანსის ეპოქაში მითოლოგიურ ან ბიბლიურ ამბებს გამოსახავდნენ და მნახველები ადვილად იგებდნენ ამ ცნობილი სცენის მონათხრობს. გონებაში ინახება უამრავი

¹⁸ აბოტი იშველიებს პოლ რიკიორის ტექსტს „დრო და მოთხრობა“

¹⁹ “People don’t see the world before their eyes until it’s put in a narrative mode”

ნარატიული შაბლონი და იცის რა ამის შესახებ ხელოვანმა, ცდილობს გაააქტიუროს რომელიმე მათგანი. ამასთანავე, ნარატივისკენ სწრაფვა აძლევს საშუალებას მხატვარს, განახორციელოს თავისი ყველაზე საინტერესო და დამაფიქრებელი ეფექტი. ნახატი, მეტწილად, იმის გამო ახდენს ეფექტს მნახველზე, რომ ის ჯერ ადაგზნებს და შემდეგ დაუკმაყოფილებელს ტოვებს მნახველის/მკითხველის ნარატიულ აღქმას. ამას აბოტი ნარატიულ საცობს (narrative jamming) უწოდებს (Abbott 2009, 10).

აბოტი ნარატიულ აღქმას ნანახის/წაკითხულის არსის ჩაწვდომის წინაპირობად ასახელებს და გამოთქვამს მოსაზრებას იმის შესახებ, რომ, საითაც არ უნდა გავიხედოთ ამ სამყაროში, ვცდილობთ, ნანახი მოვათავსოთ არა მარტო სივრცეში, არამედ - დროშიც. ამას ვაცნობიერებთ თხრობის მეშვეობით. მოთხრობა გვაძლევს ე.წ. დროის ფორმებს. შესაბამისად, ნარატიული აღქმა მზად არის გასააქტიურებლად, რათა მოგვაწოდოს ჩარჩო ან კონტექსტი თუნდაც ყველაზე სტატიკური და უმოვლენო სცენისთვის და თუ ვერ გავიგებთ ნარატივს, გვრჩება შეგრძნება, რომ ვერ ჩავწვდით დანახულს, ვერ ვიპოვეთ მისი მნიშვნელობა. მნიშვნელობა და ნარატივის გაგება მჭიდროდ არის ერთმანეთთან დაკავშირებული. ნარატიული საცობით დაუკმაყოფილებელი რჩება მკითხველის სურვილი - ჩასწვდეს სურათის მნიშვნელობას, რაც ერთგვარ მხატვრულ ხერხს წარმოადგენს. თხრობასა და მნიშვნელობას შორის მრავალი კავშირია. ჰეიდენ უაითი თავის წიგნში „ფორმის შინაარსი“ (The Content of the Form) აღნიშნავს, რომ სიტყვა თხრობა (narrative) მომდინარეობს ძველი სანსკრიტული *gna*-დან, რომელიც არის ფუძე-ტერმინი სიტყვისა *ცოდნა* და ჩვენამდე მოსულია ლათინური სიტყვებით *knowing* (gnarus) - ცოდნა და *telling* (narrar) - მოყოლა. ეს ეტიმოლოგია ზუსტად ასახავს თხრობის ორსავე მხარეს. ეს არის ცოდნისა და გადმოცემის, ცოდნის დაუფლებისა და გამოხატვის უნივერსალური ხელსაწყო. უფრო მეტიც, ეს ცოდნა არ არის აუცილებლად სტატიკური. მატიას მარტინესის მიხედვით, თხრობა არის ენობრივი ქმედება და ამ მოქმედებაში ლინგვისტური ანალოგიით (პრაგმატიკა, სემანტიკა და სინტაქსი) გამოიყოფა სამი განზომილება:

1. პირველ რიგში, თხრობა არის ენობრივი ქმედება კონკრეტულ კონტექსტში მთხრობელსა და ერთ ან სხვადასხვა რეციპიენტს შორის. აღნიშნული კომუნიკაცია შესაძლოა, სხვადასხვაგვარად აიგოს - ზეპირი თხრობა უშუალო (დამსწრე) თანამოსაუბრეებით, ან როგორც წერილობითი კონტაქტი დროით და სივრცით დაშორებულ ავტორსა და მკითხველს შორის. თხრობას შესაძლოა, სხვადასხვა ფუნქცია ჰქონდეს: ინფორმაციის მიწოდება, საუბარი, დარიგება, მორალური, სულიერი გამხნეება ან პოლიტიკური ინდოქტრინაცია, ინდივიდუალური ან კოლექტიური იდენტობების მხარდაჭერა და ა.შ. თხრობის პრაგმატული ასპექტები არალიტერატურულ მოთხრობებში (ამბებში), ყოველდღიურ სიტუაციებსა და ასევე ინსტიტუციონალურ სიტუაციებში (სასამართლო ამბები, ქადაგებები, ავადმყოფობის ისტორიები, ჟურნალისტური რეპორტაჟები) წინა პლანზეა.
2. მეორე განზომილება მოიცავს თხრობის შინაარსს: განსაზღვრული ფიგურები, სამოქმედო ადგილები და მოვლენები, რომლებიც ერთმანეთთან კავშირში ამბებს ქმნიან.
3. მესამე განზომილება მოიცავს კითხვას - „როგორ?“ - როგორია მოთხრობის აგების გზები. ამ ნაწილს მიეკუთვნება რიტორიკული და სტილისტური საშუალებები, ასევე მთხრობელის პოზიცია (ამბის მონაწილეა თუ არ მონაწილეობს ამბავში), ასევე გადმოცემის პერსპექტივა და სათხრობი და მოთხრობილი დრო.

თუ პირველი განზომილება თხრობის პრაგმატულ კონტექსტს მოიცავს, მეორე (თხრობის შინაარსი - რა?) და მესამე (თხრობის ხერხები - როგორ?) განზომილება მოთხრობილი ტექსტის შიდა ასპექტებია.

ნარატოლოგიური გამიჯვნა ამბავს (რა) და მოთხრობის აგების ხერხებს (როგორ) შორის მომდინარეობს რუსული ფორმალიზმის *ფაბულასა* (fabula) და *სიუჟეტიდან* (sjuzet). ბორის ტომაშევსკის 1925 წელს გამოქვეყნებულ „ლიტერატურის თეორიაში“ ფაბულა აღწერილია შემდეგნაირად: „მოტივთა მთლიანობა ლოგიკური, მიზეზობრივ-დროითი შეკავშირებით“, ხოლო სიუჟეტი, როგორც: „მოტივთა მთლიანობა ისეთი

თანმიმდევრობითა და შეკავშირებით, როგორც ნაწარმოებში გვხვდება“ (Tomasevskij 1985,218). 1960-იან წლებში სტრუქტურალისტური ნარატოლოგიის წარმომადგენელმა ტოდოროვმა ტომაშევსკის დასახელებულ ცნებებს *histoire* (ამბავი) და *discoias* (დისკურსი) შეუსაბამა. ტოდოროვის მიხედვით, ტექსტში გადმოცემული ამბავი (*histoire*) გვამცნობს: „განსაზღვრულ რეალობას, მოვლენებს, რომლებიც მოხდა. პირები, რომლებიც ამ პერსპექტივიდან განიხილებიან, რეალური ცხოვრებიდან მსგავსს შეერწყმებიან. იგივე ისტორია სხვა გზითაც შეიძლება გადმოცემული ყოფილიყო, მაგალითად, ფილმით, თვითმხილველის ზეპირი გადმოცემით ისე, რომ წიგნში არ დაფიქსირებულიყო“ (Todorov 1966, 132). დისკურსის შრეს ტოდოროვი შემდეგნაირად განმარტავს: არსებობს მთხრობელი (ნარატორი), რომელიც ამბავს ჰყვება: მის საპირისპიროდ არსებობს მკითხველი, რომელიც ამ მონათხრობს იღებს. ამ შრეს მიეკუთვნება არა მოთხრობილი მოვლენები, არამედ ხერხები, თუ როგორ მოახერხა მთხრობელმა ამბის ჩვენამდე მოტანა (Todorov 1966, 132). ინგლისურ ვერსიაში აღნიშნულ ცნებებს შეესატყვისება: *story*, *discourse*. ხშირად იყენებენ შემდეგ დიქტომიას: ამბავი/მოქმედება/ისტორია და მოთხრობა (დისკურსი). ირმა რატიანის მიხედვით: „ფორმალისტებისათვის სიუჟეტი სტრუქტურულად მოწესრიგებული მოდელია, რომლის მეშვეობითაც ავტორი მარტივად ამუშავებს დადგენილ ლიტერატურულ სქემებსა და ნორმებს, ფაბულა კი - მასალის სულაც სტატიკური მთლიანობაა, რომელიც რუსული სკოლის თეორიაში არნახული პასიურობით გამოირჩევა“ (რატიანი 2012, 79).

სტრუქტურალისტური და პოსტსტრუქტურალისტური ლიტერატურათმცოდნეობითი სკოლების ფარგლებში ფაბულისა და სიუჟეტის საკითხის ანალიზმა ინოვაციური სახე მიიღო, მათგან საყურადღებოა ჟერარ ჟენეტის ნაშრომი „ნარატივის დისკურსის გადასინჯვა“. ნაცვლად ოპოზიციებისა - *fabula/histoire/story* vs. *sjuzet/discourse* - ჟერარ ჟენეტი გვთავაზობს სამნაწილიან სქემას. ჟენეტი ჩაეჭიდა ტოდოროვის ცნებას, *ამბავი/ისტორია* (*histoire*), რომელსაც ის სიგნიფიკატს ან ნარატიულ შინაარსს უწოდებს, დისკურსის ნაცვლად კი იყენებს ორივე ტერმინს: *récit* (ფრანგ. მოთხრობა) და *narration*

(ნარაცია). მოთხრობაში ჟენეტი გულსხმობს: „სიგნიფიკანტებს, გამოთქმას (énoncé), ნარატიულ ტექსტს ან დისკურსს“, ხოლო ცნება *ნარაციაში*: „პროდუცირებულ ნარატიულ აქტს“ (Genette 1994, 16). ერთი შეხედვით, თითქოს ჟენეტის სამნაწილიანი დაყოფა მიჰყვება პრაგმატიკის, შინაარსისა და აგებულების დაყოფას, მაგრამ ჟენეტის ცნება *ნარაცია* არის ჰეტეროგენული, რადგან თხრობის აქტის გარე ტექსტურ პრაგმატიკასა და შიდაპრაგმატიკას შორის განსხვავებას არ ცნობს. მოთხრობასა და ნარაციას შორის განსხვავება მხოლოდ დე ფაქტოა, როგორც დისკურსის შიდა დიფერენციაცია.

განსხვავება ამბავსა და ნარატივის დისკურსს შორის, უპირველეს ყოვლისა, არის განსხვავება დროის ორ სახეობასა და წესრიგის ორ ფორმას შორის, რასაც მივყავართ მოვლენასთან, რომელსაც სეიმორ ჩეთმენმა უწოდა ნარატივის „ქრონოლოგია“: სხვა ტიპის ტექსტებისგან ნარატივი გამოირჩევა თავისი „ქრონოლოგიურობით“, ორმაგი დროის ლოგიკით. ნარატივი მოიცავს მოძრაობას დროში არა მხოლოდ „გარეგანად“ (რომანის, ფილმის, პიესის გადმოცემის ხანგრძლივობა), არამედ „შინაგანადაც“ (ფაბულის შემადგენელი მოვლენების თანმიმდევრობის ხანგრძლივობა). პირველი მოქმედებს განზომილებაში, რომელსაც დისკურსი ჰქვია, ხოლო მეორეს ეწოდება ამბავი. არანარატიულ ტექსტებს არ გააჩნია შინაგანი დროის მიმდევრობა, მიუხედავად იმისა, რომ მათ წასაკითხად, სანახავად ან მოსასმენად დრო არის საჭირო. მათი ფუნდამენტური სტრუქტურები სტატიკური ან არადროებითია.

როგორც აღვნიშნეთ, ნარატიული დისკურსი უსაზღვროდ ელასტიკურია. ის შეიძლება გაფართოვდეს და შეიკუმშოს, უკან გადახტეს და წინ წავიდეს, მაგრამ ვინაიდან ინფორმაციას დისკურსიდან ვიღებთ, ჩვენ ვაწესრიგებთ მას გონებაში და ვახდენთ მოვლენათა თანმიმდევრობის რეკონსტრუირებას, რასაც ამბავს ვუწოდებთ. ამბავი შეიძლება გაგრძელდეს ერთი დღე, ერთი წუთი, მთელი ცხოვრება ან საუკუნეები. ის შეიძლება იყოს ნამდვილი ან ტყუილი, ისტორიული ან გამოგონილი, მაგრამ, რადგან ის ამბავია, აქვს დროის ხანგრძლივობა და მოვლენათა თანმიმდევრობა, რომელიც

მიმდინარეობს ქრონოლოგიურად ადრინდელიდან უგვიანესამდე. მოვლენათა თანამიმდევრობა და მათი წაკითხვისთვის საჭირო დრო ხშირად განსხვავდება ნარატიული დისკურსის დროისა და თანამიმდევრობისგან (Abbott 2009,16).

ამბის დრო და ნარატიული დისკურსის დრო ყველაზე ხშირად ერთმანეთს ემთხვევა პიესის ცალკეულ სცენებში, სადაც დრო და მოვლენათა თანამიმდევრობა ამბავში ხშირად მოქმედებებს და მსახიობთა დიალოგს ემთხვევა „რეალურ დროში“. არისტოტელეს აზრით, დროის ეს „ერთიანობა“ თეატრალური ნამუშევრის სათნოებაა. რენესანსის ეპოქაში, როდესაც გააცოცხლეს და გაშიფრეს არისტოტელეს სამი მთლიანობა (unities), დრამატურგები, მაგალითად: კორნელიუსი და რასინი, ხშირად მკაცრად იცავდნენ ამ „წესს“. ბოლო ხანებში რეჟისორებმა ჟან ლუკ გოდარმა, ჯონ კასავეტემ და ენდი უორჰოლმა მეტად განსხვავებული ხერხებით გამოიყენეს ფილმის შესაძლებლობა, დოკუმენტურად ასახოს დროის მიმდინარეობა, მაგრამ თუნდაც აღმოიფხვრას განსხვავება მოქმედების დროსა და ყურების დროს შორის, ყოველთვის გვიწევს, ამბავი გავარჩიოთ ნარატიული დისკურსისგან. ეს იმიტომ, რომ ადამიანები (მსახიობები) სცენაზე და ფილმებში ლაპარაკობენ და როცა ლაპარაკობენ, ჩვენ ვიგებთ მათი გარემომცველი მოვლენების შესახებ, რომლებიც სცილდება სცენაზე მიმდინარე მოვლენების საზღვრებს. მაგალითად, *მეფე ოიდიპოსში*, რომელიც არისტოტელეს წესს ზედმიწევნით იცავს, ოიდიპოსმა უნდა მოახდინოს თავისი ცხოვრების რეკონსტრუირება, აუდიტორია მონაწილეა მისი ამ მცდელობისა და ნელა აკოწიწებს საშინელ ამბავს, რომელშიც ოიდიპოსი უნებლიეთ ცენტრალური ფიგურაა (Abbott 2009, 16-17).

ფართო ჭრილით მაშინ მიმდინარეობს თხრობა, როცა ამბავი არის გადმოცემული გადმოცემის სემიოტიკური მოდულისგან დამოუკიდებლად, ხოლო, ვიწრო აღქმით, თხრობასთან მაშინ გვაქვს საქმე, როდესაც ამბავი მთხრობელის მიერ არის პრეზენტირებული. ამბის ნარატოლოგია კონცენტრირებულია გადმოცემული ამბის სტრუქტურაზე და მუხტს იღებს ფორმალისტურ-სტრუქტურალისტური ტრადიციისაგან

(ვლადიმირ პროპი, როლან ბარტი, იური ლოტმანი, ტოდოროვი და სხვ.), ხოლო, დისკურსის ნარატოლოგიის მიხედვით, მოთხრობებისათვის დამახასიათებელია გადმოცემა, ანუ არა მოთხრობილი სამყარო, არამედ სამყაროს აღქმა მედიუმის დახმარებით (კეტე ფრიდერმანი), ე.ი. მნიშვნელოვანია მოთხრობელი პირის, პერსპექტივის, მოვლენის პრეზენტაციის აგება (კონფიგურაცია) (Martínez 2011, 1-2).

ვოლფ შმიდის მიხედვით, სტრუქტურალისტური კონცეფცია დისკრიმინაციულია, რადგან ის არ ასხვავებს ერთმანეთისაგან ნარაციას მოთხრობელი ინსტანციით (მოთხრობა, რომანი) და ნარაციას, რომელსაც არ ჰყავს მოთხრობელი ინსტანცია (დრამა, ფილმი). ორივე ტიპის ნარაციისათვის რელევანტურია ცნება *მდგომარეობის ცვლილება*. მდგომარეობა ან სიტუაცია აღქმული უნდა იყოს როგორც იმ თვისებების ჯამი, რომელებიც მოქმედ გმირს ან მოთხრობილი ამბის სამყაროს მიემართება. იმის მიხედვით, თვისებები მოქმედი გმირის შინაგან სამყაროს მიემართება თუ გარეგანი სამყაროს ნაწილია, მსჯელობს შმიდი შიდა და გარე მდგომარეობაზე. თუ მდგომარეობის ცვლილება აგენტების (Agenten) მიერ ხორციელდება, საქმე მოქმედებასთან გვაქვს, ხოლო თუ პაციენტების (Patienten) მიერ - მაშინ საქმე შემთხვევას ეხება (Chatman 1978,32, Prince 1987, 39).

ნარატიულის მინიმალურ პირობად ვოლფ შმიდთან სახელდება ის, რომ დროის მოცემულ მონაკვეთში სულ მცირე ერთი მდგომარეობის ცვლილება მაინც უნდა ხდებოდეს. არ არის აუცილებელი, მდგომარეობის ცვლილება და ცვლილების პირობები ექსპლიციტურად იყოს გამოხატული. ნარატიულობისათვის ისიც საკმარისია, თუ ცვლილება იმპლიციტურად ხორციელდება, მაგალითად, ორი კონტრასტული მდგომარეობის გადმოცემა (Schmid 2008, 5-6).

ნარატიულობისათვის რელევანტური მდგომარეობის ცვლილება შემდეგ სამ პირობას მოიცავს:

1. დროითი სტრუქტურა მინიმუმ ორი მდგომარეობით - დასაწყისი/ამოსავალი და ფინალური მდგომარეობა.
2. დასაწყისის და დასასრულის ეკვივალენტურობა, რაც გულისხმობს მდგომარეობათა მსგავსებასა და კონტრასტულობას (სიცოცხლე და სიკვდილი ეკვივალენტურობის კლასიკური მაგალითია).
3. ორივე მდგომარეობა და მათ შორის წარმოქმნილი ცვლილება ერთსა და იმავე სუბიექტს მიემართება (Schmid 2008,6).

ტომაშევსკი ნარატიულ ტექსტებს უწოდებს „ნაწარმოებებს ფაბულით“ და მათ უპირისპირებს აღწერით ტექსტებს, რადგან, მკვლევრის აზრით, ნარატიული ტექსტები მხოლოდ დროით შეკავშირებას კი არ მოითხოვს, არამედ კაუზალურობასაც. აღსანიშნავია ის, რომ ლიტერატურულ ტექსტებში კაუზალურობა იშვიათ შემთხვევებშია ექსპლიციტურად და სანდოდ გამოხატული. უმეტესად მდგომარეობის ცვლილების გამომწვევი მიზეზი ღიად არის დატოვებული ტექსტში და მკითხველზე არის მინდობილი. მაშინაც კი, როდესაც მკითხველი ერთმნიშვნელოვან სიმპტომებს ამბის ექსპლიციტურ პასაჟებში იპოვის, ცვლილების გამომწვევი მიზეზისა და შედეგის ურთიერთმიმართების დაკონკრეტება მკითხველის ინტერპრეტაციაზეა დამოკიდებული. მკითხველები ილტვიან იმისკენ, რომ მოვლენები, რომლებიც ერთმანეთს მოსდევს, დააკავშირონ ლოგიკურად. ცხადია, ეს იმას არ ნიშნავს, რომ მკითხველის მიერ შექმნილი კავშირები აუცილებლად ჩადებულია ტექსტში (Schmid 2008, 6): კითხვის პროცესში მკითხველი აგროვებს ტექსტის ინფორმაციებს, რომლებსაც ის მიზეზობრივი სქემით აწესრიგებს და საკუთარ მეხსიერებაში ინახავს. ტექსტის ელემენტების კოგნიტური კატეგორიებისათვის მიკუთვნება კითხვის პროცესში წარმოიქმნება. კითხვის პროცესში მკითხველი ამბის საკუთარ მენტალურ მოდელს მოთხრობილი სამყაროს იმპლიციტური ჰიპოთეტური მიზეზებითა და მოქმედების მომავალი განვითარებით/მსვლელობით ავსებს და ცვლის. ამით ააქტიურებს არა მხოლოდ სქემატურ სკრიპტსა (scripts) და ჩარჩოს (frames) საკუთარი გამოცდილებიდან და ზოგადი ცოდნიდან, ასევე ლიტერატურული ჟანრის ცოდნიდან: კოჰერენტულობა და

მიზეზობრიობა ზღაპრებში სხვაგვარად არის შექმნილი, ვიდრე რეალისტურ რომანში: ბაყაყის ლაპარაკი ძმები გრიმების ზღაპრებში მოსალოდნელია, მაგრამ ამავეს ვერ ვიტყვით რეალისტურ რომანზე და ჟანრის გათვალისწინებით მკითხველიც სხვადასხვა დასკვნას აკეთებს.

მოთხრობები ყოველთვის არ გადმოსცემენ მხოლოდ ერთ ცვლილებას, რომელშიც წინა მოვლენა - ა - მომდევნო მოვლენა ბ-ს განსაზღვრავს. უფრო ხშირად მოთხრობები პრეზენტირებენ მოქმედებების, მოვლენებისა და შემთხვევების ნარევს, რომლებიც ერთმანეთთან *კაუზალური ქსელით* არიან დაკავშირებული. მოვლენა ა-ს წვლილი შეაქვს მოვლენა ბ-ში, თუმცა მას არ განსაზღვრავს. ამბები არის იმპროვიზირებული: ისინი შესაძლოა, სხვანაირადაც განვითარდეს (Martínez 2011, 5-6).

აღწერითი ტექსტები სტატიკურ სიტუაციებსა და მდგომარეობებს აღწერენ, სურათებს ან პორტრეტებს ხატავენ, წარმოაჩენენ სოციალურ ფენომენებს. აღწერით ტექსტში შეიძლება გადმოცემული იყოს სხვადასხვა მდგომარეობა, თუმცა, ნარატიულისაგან განსხვავებით, არ მოიცავენ კონტრასტსა და მსგავსებას. აღწერითი და ნარატიული ტექსტები ნათელ ოპოზიციებს წარმოადგენენ და ტექსტების მიკუთვნება რომელიმე კატეგორიისათვის ხშირად ინტერპრეტაციის საკითხია. ყოველი ნარაცია საჭიროების მიხედვით მოიცავს აღწერის ელემენტებს. აღწერითი კატეგორიაც საჭიროებს ნარატიულ ელემენტებს იმისათვის, რომ ნათელი გახდეს, თუ რას ეხება აღწერა. ტომაშევსკი აღწერით ტექსტებს მიაკუთვნებს მოგზაურობის ჩანაწერებს, რადგან: ის შემთხვევებს გვამცნობს, მაგრამ არა მოგზაურის პერსონალურ თავგადასავალს (Schmid 2008, 7), თუმცა მოგზაურის შინაგანი მდგომარეობები ექსპლიციტური თემატიზირების გარეშე შესაძლებელია გადმოიცეს.

ყოველ ამბავს აქვს ორი კომპონენტი: მოვლენები და მასში მონაწილე სუბიექტები (entities), (ზოგიერთი სუბიექტს „ეგზისტენტს“ უწოდებს). სუბიექტების გარეშე არ იარსებებდა მოვლენები.²⁰ ამბების უმეტესობას ჰყავს პერსონაჟები. მაშინაც კი, როცა ეს ამბები ცხოველების, უცხოპლანეტელების ან გაცოცხლებული ნივთების შესახებ არის, „პერსონაჟი“ რელევანტური ტერმინია. პერსონაჟთა უნარი, იმოქმედონ მიზანმიმართულად, იმდენად მნიშვნელოვანი და ფუნდამენტურია ადამიანთა ცხოვრებაში, რომ თეორეტიკოსთა ნაწილი (Bal, Dolezel, Palmer) ნარატივს განმარტავს, როგორც ერთი ან მეტი პერსონაჟის მონაწილეობით მიმდინარე მოვლენებს.

ამბის კიდევ ერთ განმსაზღვრელ კომპონენტად სახელდება მოქმედების ადგილი (setting), თუმცა აბოტისათვის აღნიშნული ტერმინი აღარ სარგებლობს პოპულარობით, რადგან გვთავაზობს ისეთ კავსულას, სადაც იმყოფებიან სუბიექტები და ვითარდება მოვლენები. ნარატივის კარგად შესწავლის შემთხვევაში კი ძნელად გასარჩევია მოქმედების ადგილი, თუ რა ხდება და ვინ მოქმედებს იქ. ალან პალმერი კიდევ უფრო შორს წავიდა და ამტკიცებს, რომ ამბის სამყარო ნარატივის მესამე განმსაზღვრელი ნიშანია ამბავთან და ნარატიულ დისკურსთან ერთად. აბოტის განმარტების მიხედვით, არსებით ნიშანს არ წარმოადგენს არც მოქმედების ადგილი და არც სამყარო. „მე დავეცი“ გვიყვება ამბავს ყოველგვარი ადგილისა და სამყაროს გარეშე და მიუხედავად ამისა, ის სრულყოფილი მოთხრობაა (Abbott 2009, 19).

ისტორიები შესაძლოა, მეტ-ნაკლებად საინტერესო იყოს, იმის მიხედვით, მოთხრობილ სამყაროში მოქმედება ნორმალური და მოსალოდნელი განვითარებისაგან რამდენად გადახრილია. რაც უფრო განსაცვიფრებელია გადახრა, მით უფრო მაღალია ამბის *შემთხვევითობა* (Ereignishaftigkeit). გადახრაში ამ შემთხვევაში იგულისხმება არა ინდივიდუალური მკითხველის მოლოდინები, არამედ ნორმის სისტემა, რომელიც მოქმედი პირების, მოთხრობელის, იმპლიციტური ან აბსტრაქტული ავტორისათვის არის

²⁰ სუბიექტები, რომლებიც მოქმედებენ და რეაგირებენ ადამიანთა მსგავსად.

სახასიათო (Martínez 2011, 6). აღნიშნულ ნორმათა სისტემასთან შესაბამისობით რეკონსტრუქციისათვის გასათვალისწინებელია შემდეგი კონტექსტები:

1. ნაწარმოების სოცო-კულტურული ჰორიზონტი;
2. ჟანრობრივი კონვენციები;
3. ავტორის ბიოგრაფიული და ლიტერატურული იდენტობა.

ტექსტის ზედაპირზე გამოტოვებული ინფორმაციები შესაძლოა კითხვის პროცესში შეავსოს მკითხველმა საკუთარი ემპირიული, კულტურული და ლიტერატურული ცოდნის საფუძველზე და ამით ტექსტი *მოვლენითობით* წარმოჩინდეს.

თხრობის თეორიაში *მოვლენითობის* განსასაზღვრად იური ლოტმანის სიუჟეტის თეორია მეტად წარმატებული აღმოჩნდა. იური ლოტმანის მოდელის თანახმად, ლიტერატურულ ნაწარმოებში ნარატიულობაზე მიგვანიშნებს ფიქციურ სამყაროში განხორციელებული თუნდაც ერთი მოვლენა, მოვლენაში კი ლოტმანი ნორმის დარღვევას მოიაზრებს.

სემანტიკური ველი ლოტმანისათვის მოთხრობილი სამყაროს სივრცით სტრუქტურაში არის წარმოდგენილი. მოთხრობილი სამყაროს გაყოფა/გახლეჩა დაპირისპირებულ სივრცეებად ვითარდება სამ შრეზე, **ტოპოლოგიურად** მოთხრობილი სამყაროს სივრცე ოპოზიციებით: ზემოთ/ქვემოთ, მარჯვნივ/მარცხნივ, შიგნით/გარეთ. ეს ტოპოლოგიური ოპოზიციები ლიტერატურულ ტექსტში ისეთ **სემანტიკურ** ოპოზიციებთან არის დაკავშირებული, როგორებიცაა: ბუნებრივი/ხელოვნური, კეთილი/ზოროტი, საბოლოოდ კი სემანტიკურად დატვირთული ტოპოლოგიური წესრიგი ტოპოგრაფიული ოპოზიციებით კონკრეტდება: ქალაქი/ტყე, ცა/ჯოჯოხეთი. ლოტმანისათვის კლასიფიკატორული ზღვრის გადალახვა ნარატიული ტექსტის აუცილებელი მახასიათებელია. რა თქმა უნდა, არსებობს ბევრი მოთხრობა, რომელშიც მოქმედების სტრუქტურა *მოვლენითობით* რეკონსტრუირებადია. მაშასადამე, ლოტმანთან

მოთხრობილი სამყაროს მოვლენითობა ყოველთვის სივრცესთან არის დაკავშირებული. თხრობის თეორიის ბევრი მკვლევარი, მათ შორის ვოლფ შმიდი და პეტერ ჰიუნი, უარყოფენ ლოტმანის მოსაზრებას და მოვლენითობად ნორმიდან გადახვევას ასახელებენ (Martínez 2011, 7). მკვლევართა აზრით, თხრობითი ტექსტები შესაძლოა, მეტ-ნაკლებად ხასიათდებოდეს მოვლენითობით ან პირიქით, მოვლენის გარეშე იყოს, რაც იმაზე მიგვითითებს, რომ მოვლენა არ არის აუცილებელი კრიტერიუმი თხრობითი ტექსტებისათვის.

უილიამ ლაბოვი ნარატიული ტექსტის მთავარ მახასიათებლად *მოყოლადობას* (Tellability) ასახელებს. ცნება მომდინარეობს სოციო-ლინგვისტური თხრობის ანალიზიდან. მოთხრობა, მკვლევრის მიხედვით, მაშინ არის მოყოლადი, როდესაც მკითხველი ტექსტის დასასრულს მოთხრობის არსზე არ სვამს შეკითხვას (so what?). ის, რომ მკითხველს არსის გაგება/ამოცნობა შეუძლია, იმის შედეგია, რომ მოთხრობელი რთავს ტექსტში განმავითარებელ და შეფასებით შენიშვნებს, რომლებიც მკითხველისთვის ერთგვარი სიგნალია, თუ რაზეა ლაპარაკი. *მოვლენითობა* და *მოყოლადობა* ერთმანეთისაგან უნდა განვასხვაოთ. ეს უკანასკნელი არ არის მოთხრობილი მოვლენის თანდაყოლილი/ზუნებრივი მახასიათებელი, მომდინარეობს *რელევანტურობიდან*, რომელიც მას განსაზღვრულ თხრობით კონტექსტში რეალურად მიესადაგება.

მოთხრობებს აქვთ პოტენციალი, სუბიექტური გამოცდილება რეალურად წარმოაჩინონ. მონიკა ფლუდერნიკი თხრობის ძირეულ მახასიათებელს სწორედ ამ უნარში ხედავს და მას ცნება *გამოცდილებითობას* (experientielity) მიუსადაგებს: „გამოცდილებითობა, უფრო ზუსტად, რეალურ-ცხოვრებითი გამოცდილების კვაზიმიმეტური გადმოტანა“²¹(Fludernik 1996,12). მეორე მხრივ, მოვლენების გადმოცემა არ არის ნარატიულობის

²¹ “experientiality namely the quasi-mimetic evocation of real-life experience”

აუცილებელი მახასიათებელი: „ნარატიულობა უნდა გათავისუფლდეს სიუჟეტზე დამოკიდებულებისაგან და გამოცდილების რეპრეზენტაციად გადაიქცეს“²² (Fludernik 1996,8). უნდა აღინიშნოს, რომ ნარატიულობისა და გამოცდილებითობის გათანაბრება პრობლემურია. როგორც თავად ფლუდერნიკი უშვებს, არსებობს ბევრი ტექსტი, რომლებიც ნარატიულია, მაგრამ არ არის აგებული სუბიექტურ გამოცდილებაზე, მაგალითად: მოთხრობები ნეიტრალური დაკვირვებებით - *camera eye* სტილით შექმნილი, ან მოკლე ამბები - *short stories*. მეორე მხრივ, არსებობს ისეთი ტექსტები, რომლებიც სუბიექტურ გამოცდილებას გადმოგვცემს, მაგრამ არ არის ნარატიული, მაგალითად: პეიზაჟური ლირიკა (Naturlyrik), რომელიც *ლირიკული მეს* მიერ ბუნების აღქმით გამოცდილებას გადმოსცემს, თუმცა მოვლენებს არ ყვება, შესაბამისად, *გამოცდილებითობა* არ არის აუცილებელი ნიშანი ნარატიულობისა. მიუხედავად ამ ფაქტისა, სუბიექტური გამოცდილების რეპრეზენტაცია არის ერთ-ერთი მთავარი საფუძველი იმისა, რომ ჩვენ თხრობითი ტექსტებით ვინტერესდებით: კითხვის პროცესში ჩვენ ვმონაწილეობთ სხვის ცხოვრებაში და ამით საკუთარ გამოცდილებას ვიფართოვებთ.

თანამედროვე კვლევებში თხრობა მოიცავს არა მარტო ლიტერატურულ-ფიქციონალური თხრობის ხელოვნებას, არამედ ვერბალური დისკურსებისა და ცოდნის სფეროების მთელ წყებას, როგორებიცაა: სასაუბრო, ავტობიოგრაფიები, ისტორიოგრაფია და ბუნებისმეტყველება, სამართლის, ფსოქოანალიტიკური და სამედიცინო შემთხვევების კვლევები, ასევე რელიგია და ფილოსოფია. აქედან გამომდინარე, თხრობა რელევანტურია ასევე თეატრისა და კინოსთვის, მუსიკისა და მხატვრობისთვის და არქიტექტურისთვისაც კი სახასიათოა. თუ ზემოთ ჩამოთვლილ სფეროებს გავითვალისწინებთ, მაშინ ბრაიან რიჩარდსონის მოსაზრება იმის შესახებ, რომ „ნარატივი ყველგანაა“ (Richardson 2000, 168) გაზვიადებულად არ მოგვეჩვენება. ვერნერ ვოლფი თავის სტატიაში ამტკიცებს, რომ თხრობა, როგორც ამბების შექმნის აქტი,

²² "narrativity should be detached from its dependence on plot and be redefined as the representation of experientiality"

ლიტერატურის მედიუმს და ვერბალური ტექსტის სახეობებსაც კი სცილდება და ის ინტერმედიალურია. იგივე ითქმის თხრობითზე/ნარატიულზე. (Wolf 2002, 23).

ნარატიულობასთან დაკავშირებული რეფლექსიები ყოველწლიურად იზრდება და გვხვდება ძალიან ბევრ დისციპლინაში: ლიტერატურათმცოდნეობითი ნარატოლოგიისა და დისკურსის ანალიზის გვერდით კოგნიტურ მეცნიერებებში, *frame theory*, *possible world theory*, ფილმის, ისტორიის, ხელოვნებისა და მუსიკის მეცნიერებებში, ფილოსოფიასა და ანთროპოლოგიაში. აღნიშნულ პროცესში დასახელებულ დისციპლინებში სხვადასხვა საყოველთაო მიდგომა განვითარდა (მაგალითად: სტრუქტურალისტური, კოგნიტური, ანთროპოლოგიური). თავად ლიტერატურათმცოდნეობაში განასხვავებენ ე.წ. „კლასიკური“ და „პოსტკლასიკური“ ნარატოლოგიის ფაზებს. ცხადია, ეს ყოველივე (მრავალფეროვნება) თანამედროვე კვლევებზე დაკვირვებას არ ამარტივებს. მეირ შტერნბერგის 17 წლის წინანდელი ჩივილი იმის შესახებ, რომ „არაფრის არარსებობა ნარატივის საყოველთაო დეფინიციის მსგავსია“ (Sternberg 1992, 464), დღეს კიდევ უფრო რელევანტურია. მაგალითად, უილიამ ნელსი ვარაუდს გამოთქვამს იმის შესახებ, რომ ექსპლიციტურად ნათქვამი „ამბავი“ არ არის ნარატივის საჭირო კომპონენტი და არ არის შთამბეჭდავი ნათელი დეფინიციისათვის (Nelles 1997, 122).

ვოლფის შეხედულებით, თანამედროვე კვლევებში ნარატიულობა ინტერმედიალურად გამოყენებადი კონცეპტია, ნარატიულობის განსაზღვრისთვის კი შემდეგი სამი განზომილებაა საგულისხმო:

1. ნარატიულის/თხრობითის ბუნება, მისი ონტოლოგიური სტატუსი, მისი ცვალებადობა და ასევე განვრცობა;
2. ნარატიულის გარე ფაქტორებისა და ფუნქციების საკითხი;
3. ნარატიულის შიდა ფაქტორების, ე.ი შიდა ორგანიზაციის საკითხი.

რაც შეეხება უშუალოდ თხრობითის ონტოლოგიურ სტატუსთან დაკავშირებულ საკითხს, აქ უნდა გამოიყოს შემდეგის სამი პოზიცია:

- თხრობითი, როგორც რეალური სამყაროს და მისი გამოცდილების ხარისხი;
- თხრობითი, როგორც თვისება/მახასიათებელი არტეფაქტებსა და ენობრივ ტექსტებში, ასევე ვირტუალურ შესაძლო სამყაროებში რეალიზებული;
- თხრობითი, როგორც კოგნიტური სქემა (Wolf 2002, 28).

დასახელებული სამი პუნქტიდან პირველი მოთხრობილს რეალობის ნაწილად მოიაზრებს და ამით ნაამბობი რეალისტურია მაშინ, როცა დანარჩენი ორი თხრობითის შესაძლო ბუნებრიობას გამორიცხავს და აქცენტს ადამიანურ პროდუქტზე - ფიქციასა და მის რეცეფციაზე სვამს. ვერნერ ვოლფი თხრობის თეორიის ინტერმედიალობის დასასაბუთებლად იშველიებს მესამე პუნქტს - **ნარატიული, როგორც კოგნიტური სქემა** და მისი შეფასებით, ნარატიული (აქ მოიაზრება ასევე მისი რეალიზაციის აქტი, ანუ თხრობა) *ჩარჩო თეორიის*²³ ფარგლებში კულტურულად შეძენილი და მენტალურად დამახსოვრებული კოგნიტური სქემაა, ეს კი ნიშნავს აღქმის, კომუნიკაციის და მოლოდინების გამკონტროლებელი სტერეოტიპული კონცეპტების ანსამბლს, რომელიც მედიებისაგან დამოუკიდებელია და სწორედ ამიტომ სხვადასხვა მედიაში და ცალკეულ ნაწარმოებში რეალიზდება და რეალურ ცხოვრებისეულ გამოცდილებებსაც მიესადაგება.²⁴

თუ ნარატიულს მსგავს სქემად დავუშვებთ, მაშინ სხვადასხვა მედიაცაა ერთმანეთთან დაკავშირებადია. თხრობითის არსი არა მხოლოდ მის რეალიზაციას, არამედ ასევე მენტალურ ჩარჩოს ეფუძნება, რადგან კოგნიტურ მიდგომას აქვს უპირატესობა,

²³ *frame theory*-ბაზისი ამ თეორიის არის ის, რომ ფოკუსირება ხდება უფრო მეტად კონკრეტულ შემთხვევაზე, ვიდრე მნიშვნელობაზე. აღსანიშნავია, რომ სქემისა და ჩარჩო თეორიის ცნებისა და კონცეპტების გამოყენება კვლევებში მერყევიანია.

²⁴ რიკიორის მიმეზისი I, ასევე რაიანის კონცეპტები.

ერთმანეთს დაუკავშიროს სხვადასხვა, მის რეალიზაციაში მონაწილე ინსტანციები: ამბების პროდუცენტები, მათი ნაწარმოებები, რეციპიენტები და ამ სამი ფაქტორის გარდამქმნელი კულტურული კონტექსტები. თავად ნარატიული სქემა, რომელიც პროდუცენტისა და რეციპიენტის კულტურული კონტექსტის ელემენტია, ეხმარება რეციპიენტებს ნაწარმოების მოლოდინების გამართლებასა და წაკითხვის მითითებებთან ერთად ტექსტის გაგებაში, განსაკუთრებით, გაურკვეველი და ცარიელი ადგილების აღქმაში.

ნარატიულის ისტორიულ-კულტურული ცვალებადობის შესახებ ორი პოზიცია ფიქსირდება:

1. სტატიკურობის თეზა - ტრანსკულტურული უნივერსალურობა და ნარატიულის სქემის ზედროული უცვლელობა.
2. დინამიურ-რელატიური თეზა-ნარატიულის სქემის ისტორიულ-კულტურული ცვალებადობის შესახებ (Wolf 2002, 30)

თუმცა იმის გათვალისწინებით, რომ ნარატიულის ფაქტორები და მათი ისტორიულ-კულტურული ტრანსფორმაციები ჯერ კიდევ სრულყოფილად არ არის აღწერილი, ამ ორი ფაქტორის შედარებითი ანალიზი რთულდება. ნებისმიერ შემთხვევაში, თუ გავითვალისწინებთ იმ ფაქტს, რომ ნარატიულის კოგნიტური სქემა კულტურულად გადმოცემულია და გრძელვადიანი ცვალებადობა ახასიათებს, ამასთან ერთად, აღნიშნული მერყეობა სქემის სტერეოტიპულობით მკაცრად შემოსაზღვრულია, ვერნერ ვოლფის პოზიცია გასაგები ხდება, როცა მკვლევარი სტატიკურობის თეზას მეტად ლოგიკურად მიიჩნევს, ვიდრე დინამიურობის თეზას.

უკვე განხილული კვლევებიდან ნარატიულის გავრცელებასთან დაკავშირებით ორი ტენდენცია იკვეთება:

1. ნარატიულის „ყველგან ყოფნის“ ტენდენცია;

ნარატიულის სპეციფიკური ტენდენცია - ის განსაზღვრულ დისკურსებში, უკიდურესი დეფინიციით კი მხოლოდ ეპიკურ ლიტერატურაში გვხვდება.

ორივე პოზიციაში ვხვდებით პრობლემურ ტენდენციებს: პირველი შემთხვევა არანარატიულსაც იპატრონებს და ნარატიულად წარმოაჩენს, ხოლო მეორე შემთხვევაში თხრობითის ინტერმედიალური ფუნქცია გამორიცხულია. ამ შემთხვევაში გამოსავალს ვერნერ ვოლფი ხედავს შუალედური პოზიციის დაკავებაში. მისი აზრით, ნარატიული მხოლოდ ტექსტთა ერთობლიობისათვის ჩარჩოდ კი არ დაიშვას (მაკრო შრე), არამედ ასევე განსაზღვრული, კონკრეტული ტექსტებისათვის (მიკრო შრე) (Wolf 2002, 31). ასეთი მიდგომით გაჩნდება შესაძლებლობა იმისა, რომ ნარატივი/ნარატიული არ შემოისაზღვროს მხოლოდ იმ ტექსტის სახეობებით, რომლებშიც მთხრობელი ინსტანცია გვხვდება, ანუ მოთხრობებით, ვიწრო, ეპიკური აღქმით.

ნარატიულის საბაზისო ფუნქციებად ვერნერ ვოლფი შემდეგ პუნქტებს ასახელებს:

- ✓ **არსის მიმცემი და ფილოსოფიური ფუნქცია** - განსხვავებით აღწერითისაგან, ნარატიულისათვის არსებითია, ადამიანურ დროში დაკავშირებულ გამოცდილებას არსი მისცეს. თხრობითი ტექსტები დროით განცდებსა და გამოცდილებებს კოჰერენტულობასა და მიზანშეწონილობას ანიჭებს. სწორედ დროსთან დაკავშირებით (დროში მოქცევით) განსხვავდება თხრობითი გამოცდილებები დროსთან დაუკავშირებელი გამოცდილებებისაგან, როგორებიცაა: განწყობა, შეხედულებები, მდგომარეობა. ეს უკანასკნელნი კი დამახასიათებელია ლირიკისათვის, რომელიც არანარატიულ ჟანრად არის გააზრებული. თხრობა ემსახურება იმას, რომ დროისა და იდენტობის კონცეპტები შექმნას და კოგნიტურად გაამყაროს. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია მიზეზის ამხსნელი, ფინალური და ამხსნელი მნიშვნელობები.
- ✓ **რეპრეზენტაციული და რეკუნსტრუირებადი ფუნქცია** - ნარატიული აჩვენებს დროით გამოცდილებებს არა მარტო თეორიული მნიშვნელობით, არამედ პრაქტიკულითაც - დროით გამოცდილებას აცოცხლებს და

ვერბალურ ან სხვაგვარ არტეფაქტებში რეპრეზენტირებს და ამით გარკვეული დისტანციით ხელმისაწვდომს ხდის. თხრობაში მხოლოდ ფაქტუალური მოვლენების რეკონსტრუქცია არ ხდება, მასში ასევე რეპრეზენტირებულია ფიქტიური კონსტრუქციები. სწორედ ამ კონსტრუქციული ფუნქციით თხრობა კრეატიული თამაშის შესაძლებლობას იძლევა.

- ✓ **კომუნიკაციური, სოციალური და საუბრის ფუნქცია** - ნარატიულის რეალიზაცია თხრობაში მხოლოდ გამონაკლის შემთხვევებშია შიდა სუბიექტური (საიდუმლო დღიური, სიზმარი). ყველა შემთხვევაში თხრობა ასევე არის გაზიარება, კომუნიკაცია და ეხმიანება ადამიანის სოციალურ ორიენტაცია-არსებობას სხვა ადამიანების მიმართ, ასევე ეხმიანება განცდის/თანაგანცდის სურვილს. თხრობა საშუალებას იძლევა ახლის თანაგანცდისა, რაც მკითხველის პირადი გამოცდილებითი ჰორიზონტისთვის ჯერ კიდევ უცხოა. თხრობის კომუნიკაციურობა არის არსებითი საფუძველი იმისა, რომ ის (თხრობა) მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს კულტურაში და ასევე რეციპიენტზე ორიენტირით თხრობის გარე ფაქტორიც დასახელებულია, ის ცალკეულ თხრობით ტექსტებს შინაარსობრივად და ასევე ფორმალურადაც განსაზღვრავს.

ნარატიულის შიდა ფაქტორების, ე.ი შიდა ორგანიზაციის, საკითხის დასადგენად მნიშვნელოვანია იმის განსაზღვრა, თუ რომელია თხრობის შიდა ფაქტორები და რომელი ელემენტებია საჭირო იმისათვის, რომ თხრობითის სქემა ტექსტში, არტეფაქტში განხორციელდეს. პასუხის გასაცემად აუცილებელია:

- ნარატიულის მინიმალური განსაზღვრება, რომლითაც, სულ მცირე, აუცილებელი ელემენტები დადგინდება;
- ქმნილების შიდა ფაქტორების დადგენა.

უილიამ ლაბოვი ლინგვისტური ჭრილიდან გვთავაზობს ნარატიულის დეფინიციას, რომლის მიხედვითაც, ნარატიულობა არის „დროით შეკავშირებული ორი წინადადების თანამიმდევრულობა“ (Labov 1977, 360). ჯერალდ პრინსი განავრცობს ლაბოვის განმარტებას და მსჯელობს: „ნარატიული არის სულ მცირე ორი რეალური ან ფიქტიური მოვლენის ან სიტუაციის რეპრეზენტაცია დროით თანამიმდევრულობაში, როცა არცერთი მათგანი არ ვარაუდობს ან გულისხმობს მეორეს“²⁵ (Prince 1982,4). მიკე ბალის განმარტება პრინსის მოსაზრების მსგავსია: „ნარატიული არის მოვლენების დროითი თანამიმდევრული რეპრეზენტაცია“²⁶ (Bal 1991,10). ბალის განმარტება, ისევე, როგორც პრინსისა, დროისა და მოვლენის ელემენტებს ცენტრალურად ასახელებს ნარატიულში.

„ლექსიკონის“ (2003) მეორე გამოცემაში პრინსი აღნიშნავს, რომ „ტრადიციის მიმდევარი“ მკვლევრები მაინც მიიჩნევენ, რომ ნარატივი, უპირველეს ყოვლისა, არის სიტყვიერი წარმოდგენა და მოიცავს მოვლენათა ენობრივ გადმოცემას ან თხრობას. ამ მკვლევართათვის ნარატივი საჭიროებს მთხრობელს. ნარატივის განმარტების მიღმა რჩება ფილმები და პიესები, რადგან იშვიათად იყენებენ მთხრობელს და ამის ნაცვლად დამოკიდებულნი არიან თამაშსა და ამბის თხრობის სხვა ელემენტებზე. მაგრამ სხვა მრავალი მკვლევრისთვის მთხრობელი უმნიშვნელო ელემენტია. მათთვის მთხრობელი მხოლოდ ერთ-ერთი ინსტრუმენტია სხვა მრავალი ინსტრუმენტის - მათ შორის, მსახიობებისა და კამერების გვერდით - რომელთა გამოყენებითაც შეიძლება მოვლენათა გადმოცემა თხრობის პროცესში. როგორც აღვნიშნეთ, უძრავი, უსიტყვო ინსტრუმენტიც კი, როგორიცაა სურათი, შეიძლება გადმოსცემდეს ნარატივის მოვლენებს. აბოტიც ემხრობა ამ ფართო განმარტებას, ნაწილობრივ იმიტომ, რომ საშუალებას გვაძლევს დავინახოთ ამ სფეროს ყველაზე საინტერესო და სასიცოცხლო ასპექტი: რთული ოპერაცია, რომელიც მოიცავს მოვლენებს, მათი გადმოცემის საშუალებას (იქნება ეს მთხრობელის, მსახიობის, სადებავის თუ სხვ.) და აუდიტორიას.

²⁵ “narrative is the representation of at least two real or fictive events or situations in a time sequence, neither of which presupposes or entails the other”

²⁶ “narrative is the representation of events in temporal sequence”

ქმნილების შიდა ფაქტორებთან დაკავშირებით პრინსი შეავსებს თავის სხვა სტატიებში ნარატიულობაზე განსაზღვრებებს და მერი რაიანის მხარდასაჭერად (მისი თეორია *შესაძლო სამყაროთა* შესახებ) მსჯელობს ნარატივის სამყაროს შექმნის პირობებზე: „ნარატივები ქმნიან სამყაროს... ასაზრდოებენ ამ სამყაროს კოჰერენტულობითა და აღქმადობით“²⁷ (Prince 1996, 99). ვოლფი პრინსის ამ განმარტებას ტენდენციურ მიდგომას უწოდებს, რომელსაც თავისი სისუსტეები აქვს, რადგან მას იმ ელემენტებამდე მივყავართ, რომელთა დასაბუთება, კოჰერენტულობა და მნიშვნელობა თვალსაჩინო არ არის. თუმცა აღნიშნული ნაკლი არ გვხვდება ვოლფის შეფასებით რაიანთან (1991) და მარგოლინთან (1999): ორივე ცდილობს, ნარატიულის ფენომენი ისე წარმოაჩინოს, რომ მოიცავდეს განსხვავებული პირობებისა და შესაძლებლობების ფართო სპექტრს. სწორედ ეს გახსნილობა და ფართო სპექტრი აძლევს ნარატიულს ინტერმედიალურ შესაძლებლობებს.

თხრობის ფორმების ისტორიზაციისა და მათი ეპოქალურ-სპეციფიკური ფუნქციების საკითხი 1990-იან წლებში წინ წამოსწია ფრანც შტანცელის მოსწავლემ მონიკა ფლუდერნიკმა. „*Natural*“ *narratology* პოსტკლასიკური ნარატოლოგიაა და კლასიკურისგან ნარატიულობის ახალი დეფინიციით განსხვავდება. ნარატიულის დეფინიციაში აღარ არის ცენტრალური *აშბავი* (plot) ან მთქმელის არსებობა და მოვლენათა თანმიმდევრობა. მის დეფინიციაში ცენტრალურია სამყაროს შესახებ ჩვენი პერსონიფიცირებული გამოცდილება: „ნარატიულობა არის ლიტერატურული ტექსტის ფუნქცია და კონცენტრირებულია ანთროპომორფული ბუნების ექსპერიმენტულობაზე“²⁸ (Fludernik 1996, 26). ფლუდერნიკის მიხედვით, ნარატიულის პროტოტიპია „სპონტანური ამბების მოყოლა საუბრისას“, ე.ი. არაფიქციონალური თხრობის ზეპირი ფორმა, შესაბამისად, ფიქტიური თხრობა ნარატიულის ტიპური მახასიათებელია.

²⁷ “narratives create a world... and... provide that world with coherence and intelligibility”

²⁸ “Narrativity is a function of literary texts and centers on experimentality of an anthropomorphic nature”

ცხადია, ეს არ ნიშნავს ვერბალური ლიტერატურულ-ეპიკური თხრობის უპირატესობას სხვა მედიებში ნარატიულის რეალიზაციებისაგან. ნარატიულის სხვა მედიებში გადატანა ინტერმედიალურ ტრანსპოზიციად არის აღქმული.²⁹

ნარატიული არის ფუნქციურად დეტერმინირებული და ნარატიულობა არის არსებითად ფორმალური მახასიათებელი, ეს ნიშნავს იმას, რომ არ არის სპეციფიკურ შინაარსზე დამოკიდებული და აქედან გამომდინარე, საფუძვლად უდევს უამრავი შინაარსის მიმართ ღიაობა. ამის საპირისპიროდ, ის შინაარსები, რომლებზეც ნარატიულის სქემა გამოიყენება და რომლებშიც ის რელიზირდება, სპეციფიკური ამბებია. ყველა კონკრეტული ნარატიული ნაწარმოები მოიცავს, როგორც საყოველთაო, ფორმალურად აღწერად, ასევე სპეციფიკური შინაარსის განზომილებას. ასეთი ამბების კონცეპტით, რომელსაც სტრუქტურალისტურ ნარატოლოგიაში ცნება *histoire* (Todorov 1966) ან *story* (Chatman 1978) შეესაბამება, შესაძლებელია, ეს ამბები, ისტორიები სხვადასხვა მედიაში, ტექსტის სახეობასა და ჟანრში შეგვხვდეს, მაგალითად, ერთი ამბავი შეიძლება ზღაპრად, დრამად, კომიქსად ან ფილმად რელიზირდეს ან პირიქით, ამბის სხვადასხვა, ერთმანეთისაგან განსხვავებული კონკრეტიზაციისაგან საერთო ან მსგავსი ამბის (*histoire*) შრე რეკონსტრუირდეს (Wolf 2002, 39).

სპეციფიკური ამბავი/ისტორია და ასევე ნარატიულის სქემა მათი განხორციელებისათვის საჭიროებს გადმოცემის განსაზღვრულ შრეს, რომელიც სტრუქტურალისტურ ნარატოლოგიაში დისკურსის შრეა. ინტერმედიალური თხრობის მოდელის შემდეგი აბსტრაქტული ელემენტები უნდა განვასხვავოთ:

- ✓ მედიები: აქ უნდა განსხვავდეს ერთმანეთისაგან მედიები, რომლებიც ნარატიულს სათხრობი ინსტანციით გადმოსცემენ და მოთხრობებს ასე წარმოქმნიან, ანუ არსებითი ვერბალური, ზეპირი, წერილობითი კომუნიკაციები და ის ამბები, რომლებიც სათხრობი ინსტანციის გარეშე არის გადმოცემული (თეატრალური დადგმა, ფილმი და ა.შ);

²⁹ მაგალითად ლიტერატურის ფილმად ქცევა არის ინტერმედიალური ტრანსპოზიციის ნიმუში

- ✓ ჟანრები და ტექსტის სახეობები, რომლებიც ინტერმედიალობის კვლევებში მედიის რანგშია აყვანილი: ზეპირი-ვერბალური კომუნიკაცია - ანეგდოტი, ანგარიში, წერილობით-ვერბალური ავტობიოგრაფია, რომანი, მოკლე ისტორიები, თეატრი/დრამა - კომედია, ტრაგედია, ფილმი - სატელევიზიო, კინოფილმი და სხვა. სახვითი მედიუმი - ისტორიული მხატვრობა, სათავგადასავლო ფილმი, რომანტიკული ფილმი და სხვა. აღსანიშნავია ის, რომ ჟანრები და ტექსტის სახეობები ისევე, როგორ მედიები, არა მხოლოდ ნარატიულის გადმოსაცემად, არამედ აღწერისა და არგუმენტაციისათვისაც გამოიყენება;
- ✓ პრეზენტაციისა და დისკურსის მოდუსი: ეს გადმოცემის შრე მოიცავს ფორმალური პრეზენტაციის სხვადასხვა მოდუსს (პირდაპირი პრეზენტაცია - სათხრობი ინსტანციის გარეშე, არაპირდაპირი პრეზენტაცია - სათხრობი ინსტანციით) და ამით აერთიანებს ნიშანთა კომბინირებად შინაარსობრივ და ორგანიზაციის ფორმებს. ერთი და იგივე ვერბალურ-წერილობითი თხრობითი ტექსტი მიკროსფეროში მხოლოდ ნარატიულ პასაჟებს კი არ მოიცავს, არამედ სხვა დისკურსულ მოდუსებს, როგორებიცაა: აღწერა, არგუმენტაცია და სხვა. ანალოგიურად, ოპერა, ნარატიული ნაწილების გარდა, მოიცავს არათხრობითსაც (მაგალითად, უვერტიურა). მოთხრობებში, ეპიკურ თხრობაში ნარაციის დომინანცია ტიპურია, თუმცა ხანდახან მიკროკომპოზიციურ სფეროში ასევე სხვა მოდუსი შემოდის, მაგალითად, ეპიკურ ნარაციაში შესაძლოა შემოვიდეს მოქმედი პირის ნათქვამის დრამატული პრეზენტაცია (დიეგეტური შრე), რომელიც აღწერასა და არგუმენტაციას ემსახურება. მაშასადამე, პრეზენტაციისა და დისკურსის მოდუსი განსხვავდება გვარებისაგან და როგორც ნარატიულის სქემა, თვითონ სპეციფიკურ მედიებზე არ არის მიბმული. ნარატიულია ნაწარმოები მაშინ, როცა მასში თხრობითის სქემა არის დომინანტური. თუმცა ასევე შესაძლოა, ტექსტის (ნაწარმოების) ნაწილები თხრობითად მივიჩნიოთ, იმ ადგილებში უფრო ზუსტად, სადაც მიკროტექსტუალურ -

კომპოზიციურ შრეში ამბები ჩნდება და ნაწილობრივ ნარატიულობის სქემას ატარებს. ამისი მაგალითია ქადაგებები, რომლებშიც აბსტრაქტულ მორალურ-თეოლოგიურ შინაარსთან ერთად წინ არის წამოწეული ასევე ამბები (Wolf 2002, 41).

ზემოთ დასახელებული მაგალითებისა და მსჯელობის საფუძველზე შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ ნარატივის მსგავს სფეროში ყოველთვის იქნება ისეთი ბუნდოვანი საკითხები, რომლებიც დამოკიდებულია ადამიანის სუბიექტურ აღქმაზე.

1.3 პოეზიის ნარატოლოგიური შესწავლის ისტორია და გამოწვევები

სამეცნიერო ლიტერატურაში ლირიკასა და ნარატოლოგიას შორის მიმართებაზე მსჯელობისას ხშირად ხაზი ესმებოდა მათ შორის არსებულ განსხვავებას. ზედაპირული დაკვირვებით ორივე ჟანრი აჩვენებს ლიტერატურული სპექტრის შესაძლებლობების რეალიზაციას: ლირიკაში უშუალოდ წარმოჩნდება მოქმედი პირის/პირების შინაგანი სამყარო, ნარატიულ ტექსტებში ფიქტიური კოსმოსის მედიაციასთან გვაქვს საქმე. ლირიკას ახასიათებს ტექსტის სიმოკლე, ნარატიულ ტექსტებს - გაჭიანურებული თხრობა და მოვლენების განვრცობა, ლირიკისთვის „გამჭვირვალე საუბარი“ სახასიათოა, ნარატიულისათვის - ფორმის გამჭირვალობა და ილუზიის სიჭარბე (Müller-Zettelmann 2002, 129). რეალურად კი, ევა მიულერ-ცეტელმანის მიხედვით, ლირიკა არის ჭრელი გვარი და ბევრი რამ მასში ჰეტეროგენულია (სხვადასხვა ელემენტისაგან შემდგარი). განვითარების პროცესში ლირიკამ შთამბეჭდავი პოეტური გზა გაიარა მარტივი სიმღერიდან დახვეწილ სონეტამდე, ვიზუალური პოეზიიდან (phanopoeia) აგიტაციურ ტექსტამდე, ჟღერადი ტექსტიდან ფილოსოფიურ დაკვირვებამდე, საუბრის პოეზიიდან (conversation poem) სენტიმენტალურ ლირიკამდე (Erlebnislyrik), ბალადიდან ჰაიკუმდე (Müller-Zettelmann 2002, 133). როგორც ვერნერ ვოლფი თავის სტატიაში ნარატიულობის პრობლემის შესახებ აღნიშნავს, ნარატიულობა გამორჩეულად რომელიმე კონკრეტული გვარის ხარისხი არ არის, ის გარდამავალია და გავრცელებულია გვარებსა და მედიებში,

შესაბამისად, გვხვდება არა მხოლოდ თხრობით ტექსტებში, არამედ დრამაში, ლირიკაში, მხატვრობასა და მუსიკაშიც (Wolf 2002, 23).

მიუხედავად იმისა, თუ როგორ არის ლირიკული ტექსტი აგებული, რომელ კომპოზიციურ საშუალებებს იყენებს გზავნილის გადასაცემად, ფაქტია ის, რომ ყოველთვის უნდა გაიმიჯნოს ერთმანეთისაგან შინაარსისა და გატექსტუალების შრე, რომლებსაც მოიცავს დიქტომიური ცნება *histoire vs. discours*³⁰. თავდაპირველად ნარატოლოგიასთან დაკავშირებული ინსტრუმენტი - *histoire vs. discours* - გადაიტანეს დრამისა და ფილმის ანალიზში, მხოლოდ ლირიკის თეორიისათვის მისი იმპლემენტაცია აქამდე უარყოფილი იყო.

ევა მიულერ-ცეტელმანი უსაფუძვლოდ არ მიიჩნევს *ამბისა და დისკურსის* ლირიკაში გადატანის გამო ლირიკის თეორეტიკოსების უკმაყოფილებას, რომლის საფუძვლადაც ის გარემოება მიიჩნეოდა, რომ ლირიკის ჟანრი ჰეტერორეფერენციულ ელემენტებს უმეტეს შემთხვევაში მომჭირნედ იყენებს და ლექსებიც უმეტესად მიდრეკილნი არიან აღწერილის უკიდურესი შემჭიდროვებისაკენ, ამიტომ აღწერილი ხშირად მხოლოდ აუცილებლით არის შევსებული და ნაცვლად დამაბულობისა, მოლოდინის მომნიჭებელი მოქმედების ჯაჭვებისა, ლექსებში გვხვდება ფრაგმენტული აღწერა ერთადერთი ობიექტის და საკომუნიკაციო სიტუაციების მონაწილეები (მთქმელი, ადრესატი, სიტუაციური კონტექსტი) პირის ან ჩვენებითი ნაცვალსახელებითაა გამოხატული. რადგანაც ბევრ ლექსში არც ლირიკული მოქმედება, არც ფიქტიური სამყაროს ამგები კომპონენტები, არც ფიქტიური საკომუნიკაციო სიტუაციები ისე არ არის აგებული, როგორც ტრადიციულ *ამბის* წარმოდგენაში, გასაგები ხდება, თუ რატომ არ ჩანდა მომხიბვლელი ლირიკული *ამბის* იზოლირებული შესწავლა და დაკვირვება (Müller-Zettelman 2002, 133-134). იორგ

³⁰ ტერმინი *histoire vs. discours* ფრანგი ლინგვისტის, ემილ ბენევისტესგან მომდინარეობს. იგი ნაყოფიერი აღმოჩნდა ჟერარ ჟენეტის ნარატოლოგიისათვის, ხოლო ინგლისურ სფეროში აღნიშნული დიქტომიური ცნების დამკვიდრება ჩატმანის პუბლიკაციას "Story and Discourse" უკავშირდება.

შიონერტისა და პეტერ ჰიუნის მიხედვით, ლექსების სიმოკლისა და ამბის აბსტრაქტული ფორმით გადმოცემის გამო მათში სხვადასხვა კონტექსტი თუ მოტივები ბუნდოვნად არის მინიშნებული დაუსრულებელი წინადადებებითა და ნახევრად გამოუთქმელი სიტყვებით, შესაბამისად, ლირიკული ტექსტის *ამბის* გაგება და ანალიზი მკითხველისაგან რეკონსტრუქციის ნიჭს მოითხოვს (Schönert, Hühn 2007, 6). ევა მიულერ-ცეტელმანიც ეთანხმება მოსაზრებას იმის შესახებ, რომ ლირიკის გვარის შინაარსობრივი სიღარიბე არის მისი მახასიათებელი, თუმცა მიიჩნევს, რომ მგავსი მეთოდური წინაღობა არ უნდა იყოს ნარატოლოგიური კატეგორიის ლირიკაში გადატანის შემაფერხებელი, პირიქით, ამოსავალი უნდა გახდეს ლირიკის ჟანრის სპეციფიკის შესასწავლად და წარმოსაჩენად.

ლირიკული ტექსტების სიმოკლე არ ნიშნავს უპირობოდ მათ სიმარტივეს და არც იმას, რომ აუცილებელია ლირიკული *ამბავი* (histoire) კონვენციურ რომანის მსგავსად, მეტ-ნაკლებად ღიად იყოს გადმოცემული. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ამბავი ლირიკულ ტექსტებში შეიძლება რეკონსტრუირდეს. ეს არის სწორედ ის, რასაც ვიქტორ შკლოვსკი გულისხმობს, როდესაც ლირიკის დამაბრკოლებელ, რთულ მახასიათებელზე მსჯელობს. რუსი ფორმალისტი პოეტურ ენას ალგებრას ადარებს, რომელშიც საგნები სიმბოლოებით არის ჩანაცვლებული - ჩვენ ვერ ვხედავთ საგნებს, მაგრამ მათი მახასიათებლების გაგებისას აღვიქვამთ მათ (Ludwig 2005, 20). ლირიკის ჰეტერორეფერენციალური მიდგომების, ჟანრის ხელოვნურობისა და კითხვის გამაძნელებელი ენობრივი დევიაციის გამო ლექსების რეცეფცია და ამისათვის მათი შინაარსების ზედაპირული რეკონსტრუქცია ტექსტებში ჩადებული საიდუმლო კოდების გაშიფვრას მოითხოვს.

ჰაინც შლაფერის რადიკალური შეფასება იმის შესახებ, რომ: „ლექსების გადმოცემის სხვა ხერხი არ არსებობს, გარდა მათი ამოთქმისა“ (Schlaffer 1995, 54), გამოხატავს ლირიკის დისკურსის შრისთვის ტიპურ შეფასებას. ლირიკა, პეტერ ჰიუნის მიხედვით, ამბავს ორგვარად გადმოგვცემს: 1. დიეგეტურად - მთხრობელი გადმოგვცემს; 2. მიმეტურად -

პირდაპირ არის ნაჩვენები, როგორც ეს დრამაშია. ლირიკაში მკაცრად გაიმიჯნება ავტორი და მოქმელი, ისევე, როგორც რომანში - მოხრობელი და ავტორი, თუმცა სხვადასხვა ეპოქის ლირიკაში (მე-19 საუკუნის განცდების ლირიკა) მოქმელი და ავტორი ერთი და იგივეა და მხოლოდ ფაქტუალურ გამოთქმასთან გვაქვს საქმე. უმეტესად კი ლექსები მკითხველს შესაძლებლობას აძლევს, მე პერსპექტივის, მიმეტური გადმოცემისა და გამოცდილებების გადმოცემის გამო მკითხველმა თავი წარმოსახვით მოქმელად წარმოიდგინოს (Hühn 2007, 15-16).

ლირიკული მოქმედება, ცხადია, შესაძლოა, განსხვავდებოდეს ტრადიციული რომანის მოქმედებისაგან. ლირიკული ტექსტები, ნარატიულისაგან განსხვავებით, თავს იკავებს მოქმედების გარეგან მხარეზე აქცენტირებისაგან, ფიქტიური მოვლენების განვრცობისაგან და მათ ნაცვლად ლირიკულ ტექსტებში არგუმენტირებული ქადაგება ან სუბიექტის დაკვირვებებია გადმოცემული. ლირიკულ ტექსტებში, ნაცვლად გარეგნული დინამიკისა, გვხვდება კოგნიტური აქტი. მოქმედება მიემართება თავად მოსაუბრეს და მის შინაგან სამყაროსა და მენტალურ მდგომარეობას, შესაბამისად, მათში მიმდინარე ცვლილებებს (გრძნობები, რეფლექსიები, სურვილები, მონატრება, შიში, აღქმა). აღსანიშნავია ის, რომ მოქმედება არ მოიცავს დროის დიდ მონაკვეთს, უმეტესად კონცენტრირებულია განსაკუთრებულ დროით მონაკვეთზე და მოვლენები წარმოიქმნება უმეტესად მნიშვნელობის მატარებელი ფსიქიკური გადატრიალებებით, როგორებიცაა: ცნობიერების, წარმოდგენების ცვლილება, ახალი ორიენტირი, თუმცა ლექსებში არ არის ნახსენები მოქმედი პირების კონკრეტული ნიშნები: სახელი, ასაკი, სქესი, ოჯახური, ეკონომიური მდგომარეობა და სოციალური კონტექსტი (გარეგანი სიტუაციური მდგომარეობა) (Hühn 2007, 15).

ცხადია, მოქმედების ამგვარი ახლებური აღქმა კლასიკური ნარატოლოგიისათვის, რომელიც მოქმედებას ვიწრო გაგებით გარეგანზე მიმართულ, ობიექტის მამოძრავებელ ქმედებად აღიქვამს, მიუღებელია, თუმცა აღსანიშნავია ის, რომ მონიკა ფლუდერნიკის

ნარატოლოგიის ახალი, რადიკალური კონცეპტუალიზაციის მიხედვით, თანამედროვე ცნობიერების რომანი (მოქმედების ატროფიით დამახასიათებელი) ნარატოლოგიის ჟანრის ცენტრშია მოქცეული (Müller-Zetzelmann 2002, 137).

ლირიკასა და თხრობით ტექსტებს შორის სტრუქტურულ ანალოგიაზე მსჯელობისას უპირველესად უნდა განვიხილოთ ლირიკის ჟანრისთვის მთავარი საკითხი - სუბიექტურობა, რომელიც ლირიკის, როგორც განსაკუთრებული ჟანრის სტატუსის განმსაზღვრელია. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ლირიკის კვლევებში მსჯელობენ იმის შესახებ, რომ *ლირიკული მე* პოეტის იდენტურია (კეტე ჰამბურგერის მოსაზრება). მართალია, ლირიკის ყველა თეორეტიკოსი კეტე ჰამბურგერის მსგავსად ექსპლიციტურად ლირიკის „პერსონალურობას“, ანუ მთქმელის ავთენტურობასა და აღწერილის რეალურობას არ ამტკიცებს, მაგრამ, როცა ტექსტის შიდა ფიქციური პერსონის სქესი რეალური ავტორის სქესთან არის გაიგივებული და გავლენას ახდენს პერსონის მიკუთვნებულობაზე, კვლავ მთქმელისა და ავტორის იდენტურობასთან გვაქვს საქმე.

ის, რაც ნარატოლოგიაში უკვე კარგა ხანია თავისთავადი და ცხადია, ათწლეულობით დაგვიანებით იმკვიდრებს თავს ლირიკის თეორიაში და უკვე ევა მიულერ-ცეტელმანთან ვხვდებით შემდეგ განმარტებას: *ლირიკული მე* ნიშნავს ინტრატექსტუალურ პერსონას, რომელიც არ არის ლირიკული დისკურსის პირველი, რეალური წამომწყები, არამედ ის თავად არის მისი ფიქციონალური და, ამავდროულად, ლექსის ავტონომიური პროდუქტი (Müller-Zetzelmann 2002, 142). პოეტი და ფიქციონალური ფიგურა სხვადასხვა ყოფიერების შრეზე იმყოფებიან და თავიანთი ონტოლოგიური კავშირით მიესადაგებიან რომანის ავტორისა და მთხრობელის ურთიერთმიმართებას. როგორც ჰერბერტ ტაკერი ამბობს: „ტექსტები მთქმელებისაგან კი არ მოდიან, მთქმელები იქმნებიან ტექსტებისაგან“ (Tucker 1985, 43).³¹

³¹ "Texts do not come from speakers, speakers come from texts".

მალიან ბევრი ლირიკული ტექსტის ცენტრში დგას არა გამოთქმის სუბსტანცია, არამედ გამოთქმის ინსტანცია, არა ობიექტური სამყარო, არამედ სუბიექტი და მის მიერ აღქმული სამყარო. ცხადია, სუბიექტური შეფერილობა ტექსტში განსაზღვრული ტექნიკების გამოყენებით მიიღწევა, მათ შორის, მე-წყაროს (მოლაპარაკე, დამწერი ან მოაზროვნე) მოხმობით. ის, რაც ლირიკული ტექსტის სუბიექტურობად არის დასახელებული, ყურადღებით დაკვირვებისას გადაიქცევა ესთეტიკური ილუზიის რეცეფციულ პრინციპად. პროილუზიონისტური ლირიკა, ნარატიული პერსპექტივის მატარებელი ფიგურის მსგავსად, ახერხებს შექმნას დამაჯერებელი სუბიექტი, რომელიც მიმეტურია ცხოვრებისეული გამოცდილებებით, სივრცითი, დროითი და კოგნიტური, ემოციური ადამიანური შეცნობის შემოსაზღვრულობით. მე-ზე ორიენტირებულ ლექსში თავს იყრის ცალკეული სტრატეგიები იმისათვის, რომ ადამიანური თვალსაწიერის შემოსაზღვრულობა წარმოაჩინოს. სწორედ ეს პროილუზიონისტური, პროსუბიექტური ტექნიკები მკითხველებში იწვევენ, როგორც ქოლერიჯი ამბობს: „სასურველ შეყოვნებას დაეჭვების გამო“ (Coleridge 1954,6) და ლინგვისტური ელემენტების აკუმულაცია ბუნებრივი მოლაპარაკის ავთენტურ აზრებად ჩნდება ტექსტში (MüllerZettemann 2002, 144).

გარეგანი რეალობისაგან განსხვავებულ მოვლენებს უნიკალურ, ღრმად სუბიექტურ არსს ანიჭებს ლირიკული სუბიექტი მაშინ, როცა შიდა ფიქციონალური სამყაროს იგივე სემენტებს დაუსრულებელ ხასიათს აძლევს. ის პასაჟები, რომლებსაც ტექსტისთვის უცხო ჩარჩოთა (frames) შემოტანა ახასიათებთ (ტექსტში კიდევ ახალი ისტორიის ჩასმა) და, ტრადიციული თხრობის ტექსტებთან შედარებით, ძლიერი ილუზიის მრღვეველები არიან, ლექსს სუბიექტურ ელფერს აძლევენ. ამგვარი სემანტიკური ბზარები ფიქციური სამყაროს მენტალურ რეკონსტრუქციას აძნელებს და ლირიკის ილუზიის პოტენციალი ვერ აღწევს ნარატიული ტექსტების ილუზიის პოტენციალს და მის უნარს, შექმნას ე.წ. „ძლიერი ილუზია“ (hard illusion) (Wolf 1993,482), თუმცა ევა მიულერ-ცეტელმანი ლირიკული ჟანრის შემდეგ სპეციფიკურობას გამოკვეთს: „ლირიკული ჟანრისთვის ენობრივ-შემქმნელი პერსონის ევოკაცია სპეციფიკურია, პერსონის ქმნილება ლირიკას

სემანტიკური დევიაციის საშუალებას აძლევს, იმისათვის, რომ აღნიშნული ტექნიკით ენობრივ-შემქმნელ ცნობიერებას ინდივიდუალურობა და ორიგინალურობა მიაწიოს³² (MüllerZettemann 2002, 146).

ლირიკისა და ნარატოლოგიის კავშირისათვის საინტერესოა *ახალი ნარატოლოგიის* (new narratologies) კონცეფცია. *ახალი ნარატოლოგიის* ფარგლებში წერილობითსა და ზეპირს შორის ოპოზიცია მნიშვნელოვან როლს თამაშობს. *ახალი ნარატოლოგია* კონცენტრირებულია თხრობის აქტზე და მისი ესთეტიკურ ზემოქმედების ეფექტზე. განსაკუთრებით თვალშისაცემია წერითი სტრატეგიების დახმარებით ზეპირი თხრობის სპეციფიკის მიბადვის მცდელობა. საკითხით, თუ რამდენად არის ინსცენირებული ლირიკულ ტექსტებში წერილობითი და ზეპირი ტექსტები, მხოლოდ შუა საუკუნეების ლირიკის კვლევებისას დაინტერესდნენ. ლირიკაში *მე-ილუზიის* განსახორციელებლად განსხვავებული ლინგვისტური ფენომენები გამოიყენება: ალოგიკურობა, არაკოჰერენტულობა, ასოციაციურობა, წინადადებათა აგების არაკონვენციურობა. ლირიკული ცნობიერების ნაკადი და მისი ხშირი გამოყენება მიუთითებს არა მხოლოდ ლირიკული ჟანრის ფორმალურ და შინაარსობრივ მრავალგვარობაზე, არამედ ამჟღავნებს ასევე დამკვიდრებული დიქტომიის - ზეპირისა და წერილობითის არაადეკვატურობას, რადგან ცნობიერის პროცესები აღნიშნული ოპოზიციის მიღმაა. ადამიანური აზროვნება, ჩვეულებრივ, არავერბალურად მიმდინარეობს. ადამიანური ცნობიერების მექანიზმების ლიტერატურული იმიტაციისას საქმე ეხება მენტალური პროცესების მერყევ ხასიათთან კონვენციებზე დაფუძნებულ ენობრივ მიახლოებას: „რეალურად არ არის სიტყვები: სიტყვები გამოიყენება ნაკლოვანებისათვის“³³ (Chatman 1978, 187). ლირიკის გარდაქმნის უნარს, რომელიც სამ მოდულს: „ორალურობა“, „წერილობითი“ და „ცნობიერის მიმეზის“ აერთიანებს, შეედლებოდა თანამედროვე

³² „Spezialität der lyrischen Gattung ist die Evokation einer (sprach) schöpferischen Persona, zu deren Kreation sie semantische Deviation bedarf, um mit Hilfe dieser perspektivierenden Techniken Individualität und Originalität eines (sprach) schöpferischen Bewusstseins zu suggerieren „

³³ „There really are not words: words are used *faute de mieux*“

ნარატოლოგიისათვის მნიშვნელოვანი იმპულსები მიეწოდებინა (Müller-Zetzelman 2002, 148).

1.4 გამჭოლი კატეგორიები

1.4.1 ფიქციურობა

ლექსის პერსპექტივის შესასწავლად საინტერესოა, განისაზღვროს, თუ როგორ არის ლირიკულ ტექსტებში, რომლებიც ენობრივი ერთეულების შემოსაზღვრული და დაუსრულებელი ნიშნებით ხასიათდება, პოეტური სინამდვილე აგებული. ლექსში კონსტრუირებული მნიშვნელობები როგორ კავშირშია სინამდვილის კატეგორიასთან. ეს საკითხი ანტიკური პერიოდიდან მოყოლებული ცნობილია, როგორც *მიმეზისი*, ხოლო ლიტერატურის თეორიაში ბოლო პერიოდში ცნება *ფიქციურობით* არის განხილული.

ჯერ კიდევ არისტოტელე თავის „პოეტიკაში“ მსჯელობდა იმის შესახებ, რომ პოეტის საქმე არ არის იმის გაზიარება, რაც რეალურად მოხდა, უფრო მეტად იმის, რა შეიძლებოდა მომხდარიყო: „პოეტის საქმეა თქვას არა ის, თუ რა მოხდა, არამედ ის, თუ რა მოხდებოდა და რა არის ალბათობისა და აუცილებლობის მიხედვით შესაძლებელი. ამიტომაც პოეზია უფრო მეტად ფილოსოფიურია, რადგან მას მხედველობაში აქვს ზოგადი“ (არისტოტელე 1944, 20). აქედან გამომდინარე, პოეზია, არისტოტელეს მიხედვით, შუალედური ფორმაა შესაძლებლობასა და აუცილებლობას შორის. პოეზიას ახასიათებდა არარეალიზებული მოქმედების შესაძლებლობები და ამით ადამიანური მოქმედების საყოველთაო განზომილების ჩვენება³⁴. შეუძლებელი, რომელიც

³⁴ გასათვალისწინებელია მსგავსება რეალურ მოქმედებებთან და მოთხრობილი მოვლენების სავარაუდოობა.

სავარაუდოა, უპირატესობას იმსახურებს შესაძლებელთან შედარებით, რადგან ეს უკანასკნელი დაუჯერებლად მიიჩნევა (Burdorf 1997, 163). აღნიშნულმა პოეტოლოგიურმა მოდელმა, რომელიც ლიტერატურულ ნაწარმოებს ლიტერატურის მიღმა რეალობის სტრუქტურულ მიბაძვად აღიქვამს, განსაკუთრებით დიდი მნიშვნელობა მოიპოვა რენესანსის პერიოდში და დარჩა მე-18 საუკუნემდე წამყვან მოსაზრებად ყველა ლიტერატურულ გვარში, მათ შორის არისტოტელეს მიერ ნაკლებად შესწავლილ გვარში - ლირიკაში. მხოლოდ *ქარიშხლისა და შეტევის* (Sturm und Drang) პერიოდის შემდეგ რომანტიზმის და მოგვიანებით, მე-20 საუკუნის ავანგარდულ მოძრაობებში წინ წამოიწია მოსაზრება იმის შესახებ, რომ ლიტერატურული ნაწარმოები რადიკალურ სუბიექტურ, ყოფითი რეალობიდან გადახვეულ და პირიქით, გასაოცარ, ფანტასტიკურ და შოკისმომგვრელ სამყაროს ქმნიდა. მიმეზისის ცნებამ დაკარგა ლიტერატურულ-თეორეტიკული მნიშვნელობა.

ახალი და უახლესი ლირიკა საყოველთაო არსით მიმეტურია: „რეალობის წესრიგით შედგენილი“ (Burdorf 1997, 164). ლიტერატურული ტექსტის სპეციფიკურ რეალობასთან კავშირი ცნება *ფიქციონალურობით* წარმოიჩინდა. ფიქციონალურობა გულისხმობს ირეალურის პეციფიკურ ფორმას, რომელსაც რეალობასთან კავშირი აქვს და ფიქციები, როგორც რეალობა, ისე წარმოიჩნდება (Hamburger 1987, 58).

რეალობასთან კავშირი დღეს ხშირად რეფორმულირებულია და გულისხმობს, რეალურ მოვლენებზე ჭეშმარიტ გამოთქმებს. ფიქციონალურ საუბარში ავტორი პრეტენზიას აცხადებს, რომ მოთხრობილი ამბავი ფაქტობრივად მოხდა და რომ გამოთქმები და შეფასებები, რომლებიც ამბის ნაწილი არ არის, ნამდვილი ან ნაგულისხმევია (Burdorf 1997, 65). ეს არ ნიშნავს იმას, რომ ფიქციონალური ნათქვამი და ყველა მასში მოქცეული გამოთქმა მცდარია და რომ მასში მართალი არაფერი არ შეიძლება იყოს. ნათქვამი ამ შემთხვევაში აღინიშნება *ფიქციონალურად*, ხოლო თავად გამოთქმები ნათქვამში - *ფიქტიურად*. ფიქციონალური ტექსტები ფიქციურობის ინდიკატორებით არის

სახასიათო და ის ლიტერატურულ გვარებში შესაბამისი კონვენციებით ხასიათდება, მაგალითად, ზღაპარში: „იყო და არა იყო რა...“. ლიტერატურა ფიქციით იძენს თავისუფალ სივრცეს, რომელიც მას შეაძლებინებს, პერსონები, მოვლენები, გარემოებები რეალობის სხვა ფორმებით წარმოჩინდეს. მაგალითად, ისტორიულ ან კრიტიკულ (zeitkritische Romane) რომანებში გვხვდება ასევე რეალურისა და ფიქტიურის შერევის შემთხვევები. ლიტერატურული ტექსტი არის ერთგვარი შემოთავაზება, უცხო ინდივიდის/ავტორის მიერ გადმოცემული რეალობის მოდელი გაიზიარო. მკითხველის ენობრივად სტრუქტურირებული გამოცდილება არის ბაზისი ტექსტში ფიქციონალური სამყაროს გაგებისა და, ამასთან ერთად, ლიტერატურული ფიქცია მკითხველისთვის ნაცნობ სამყაროს კითხვის ნიშნის ქვეშ აყენებს.

ფიქციონალური ტექსტებიც არის რეალური კომუნიკაციის ნაწილი, რომელშიც რეალური ავტორი წინადადებებს ქმნის და მას რეალური მკითხველი კითხულობს, თუმცა ფიქციონალური ტექსტები მეტად კომპლექსურია, ვიდრე ფაქტუალური, რადგან ისინი რეალურ კომუნიკაციასთან ერთად წარმოსახვითი კომუნიკაციისაგან იგება. მეორე სიტუაციაში გამოგონილი მთხრობელი ამბობს წინადადებებს. რეალური კომუნიკაცია ავტორსა და მკითხველს შორის შედგება არაპირდაპირ. ფიქციონალური ნათქვამი ფაქტებს წარმოაჩენს, როგორც რეალურს, მაგრამ პრეტენზიას არ აცხადებს წარმოჩენილის რეალურ სამყაროსთან კავშირის შესახებ (Martínez 2011, 8-9).

რეალური მოლაპარაკისაგან განსხვავებით, ფიქტიური გამოთქმის სუბიექტი არ არის შეზღუდული „ბუნებრივი“ ადამიანური საუბრით და შეუძლია, ყოვლისმცოდნე მთხრობელის პოზიციის დაკავება. ფიქციონალური ტექსტის ავტორს არ შეუძლია საკუთარ ტექსტში გამოთქმული მოსაზრებების ჭეშმარიტების ხარისხზე აილოს პასუხისმგებლობა, რადგან ის ტექსტის პროდუცენტია, მეტიც, ტექსტში არის წარმოსახვითი/გამოგონილი მთხრობელი, რომელიც წინადადებებს ჭეშმარიტების

პრეტენზიით გადმოსცემს. მკითხველის მოლოდინები ფაქტუალური და ფიქციონალური ტექსტის შემთხვევაში სხვადასხვაგვარია.

ფიქციონალურობის სიგნალებად მათიას მარტინესი შემდეგ ნიშნებს ასახელებს:

1. პირველი ნიშანი ფიქციონალური ტექსტისა არის ის, რომ რეალური ავტორის ვინაობა და პიროვნება მთხრობელისას არ ემთხვევა, რასაც ტექსტიდან ვიგებთ;
2. მეორე ნიშნად შესაძლოა, ჟანრის მახასიათებლები მივიჩნიოთ, რომლებიც ტექსტს თავიდანვე ფიქციონალურად ახასიათებენ;
3. ტექსტმა შიდა მახასიათებლებით ტექსტის ფიქციონალურობაზე შესაძლოა მიგვითითოს. ამ ნიშნებს მიეკუთვნება, პირველ რიგში, მთხრობელის გამონათქვამები, რომლებიც ზეადამიანურ-ყოვლისმცოდნეობას ამჟღავნებს, განსაკუთრებით პირდაპირი კავშირი მოქმედი პირების სურვილებთან და ფიქრებთან. შიდა ტექსტობრივ ნიშნებს ასევე მიეკუთვნება მოთხრობილი სამყაროს ფანტასტიკური ელემენტები, რომლებიც ემპირიული სამყაროს ცოდნასთან არის დაუკავშირებელი: მოლაპარაკე ცხოველები, მთვარეზე მოგზაურობა მე-19 საუკუნის რომანებში, ვამპირები საშინელებათა ამბებში. ტექსტმა თავისი ფიქციონალურობა შესაძლოა, მეტაფიქციონალურ პასაჟებში აჩვენოს - ექსპლიციტური ან იმპლიციტური მითითებით ტექსტის ფიქციურობაზე, მაგალითად, პარადოქსული მეტალეფსების ფორმით (Martínez 2011, 10).

უკვე დასახელებული ფიქციონალურობის მახასიათებლები და რეცეფციის შესაძლებლობები რელევანტურია თხრობითი და დრამატული ლიტერატურისთვის, ხოლო რამდენად არის ლირიკა ფიქციონალური ლიტერატურა, კვლევების მიხედვით სადავოა.

კეტე ჰამბურგერის მიხედვით, ის ესთეტიკური გამოცდილება, რომელიც ლექსს აქვს, კატეგორიულად განსხვავდება რომანისა და დრამის ესთეტიკისგან: თუ თხრობითი და დრამატული ტექსტები ფიქციის ან არარეალობის გამოცდილებას გადმოსცემენ, ლირიკა განიცდება, როგორც რეალობა, ამის მიზეზად კი ავტორი ლირიკის ენობრივ სტრუქტურას მიიჩნევს, რომელიც განსხვავდება უკვე დასახელებული ორი გვარისგან. ჰამბურგერის ძირითადი თეზაა ის, რომ სუბიექტი, რომელიც ლირიკულ გამოთქმას უდევს საფუძვლად, ემპირიულ ავტორთან იდენტიფიცირდება (Burdorf 1997, 167).

კეტე ჰამბურგერის შეხედულება გამოთქმის სუბიექტის ემპირიულ ავტორთან იდენტიფიცირების შესახებ გაკრიტიკებულია ბურდორფის მიერ, რადგან აღნიშნული შეხედულება კლასიკურ-რომანტიკულ ლექსებზე არის ორიენტირებული და სხვა ლექსების შერეული ფორმები (ლირიკისა და ფიქციონალური ლიტერატურის ნაზავი - ბალადები, ვიზუალური ლექსები) „განსაკუთრებულ ფორმებად“ არის მიჩნეული (Burdorf 1997, 167).

გამართლებულად მიაჩნია ბურდორფს შემდეგი მოსაზრება, რომ ლირიკა იმ ტიპის ლიტერატურული გვარია, რომელშიც ფიქციონალურობას, ფიქტიურ მოქმედებებსა და მოქმედ გმირებს უფრო ნაკლები მნიშვნელობა აქვს, ვიდრე ეპიკასა და დრამაში და რომ ლექსის სიმოკლისა (უმეტეს ლექსებში) და ენობრივი გამოსახულებების თვითრეფლექსურობის მუხედევად, ლექსებში შინაარსობრივი განზომილება გვხვდება, ლექსები ასევე მოიცავს მოქმედი გმირების განსხვავებულ პერსონალურ სურათებს და კომპლექსურ მოქმედებებს, როგორც რომანებსა და დრამაში (Burdorf 1997, 167-168).

ბურდორფის მიხედვით, ლექსებში წარმოქმნილი რეალობა, ფიქტიურია ის თუ რეალურად წარმოჩენილი მკითხველის მიერ, ე.წ. შინაგანი თვალთ რეკონსტრუირდება - საკუთარი წარმოდგენის ელემენტებით შეივსება. ლირიკის (ასევე სხვა

ლიტერატურული გვარების) ეს უნარი, რეალობები მისი ფიქციურობის ხარისხისგან დამოუკიდებლად შექმნას, მიჩნეულია ასევე „ევოკაციის“ შესაძლებლობად. ლირიკაში ევოცირებულია სივრცეზე წარმოდგენები.

რეალობიდან გადახვევის ორგვარი შემთხვევა შეიძლება დავასახელოთ;

1. ზოგადი - მასში მოიაზრება გადმოცემულის ზოგადი განმსაზღვრელი პარამეტრები, როგორებიცაა, მაგალითად: ადგილის დასახელება ან დროითი მონაცემი (როდესაც ლექსში დასახელებულია კონკრეტული დრო და ადგილი);
2. ინდივიდუალური - პერსონების საკუთარი სახელები, როდესაც ის, ვიზუალურ ლაპარაკი არის ტექსტში, მხოლოდ ფიქტიურად არსებობს.

ძალიან ხშირად ვხვდებით ლექსებში ფიქტიურ, სახელებით წოდებულ ფიგურებს, რომლებიც რეალურ გეოგრაფიულ და ისტორიულ კონტექსტებში ჩნდებიან, ხოლო მეორე შემთხვევაში რეალურ პირებს ლექსებში სხვა საკუთარი სახელი შეესაბამება, თუმცა ამ მოქმედი გმირის გამოთქმა შეიძლება ფიქტიური იყოს. მაშინ, როცა საქმე ფართოდ ცნობილ პირებს ეხება, ამ შემთხვევაში ლექსების ფიქციურობა იმით იზომება, ლექსში მოყოლილი რამდენად შეესაბამება ისტორიულად ცნობილ ფაქტებს. დოკუმენტურ და პოლიტიკურ ლექსებში ზოგადი და ინდივიდუალური დევიაცია ხშირ შემთხვევაში არ არის ფიქტიური. ლირიკული ტექსტები, რომლებიც რეალური ფაქტებისა და სახელების სიზუსტეზე იღებს ორიენტირს, განიცდის თვითმყოფადი რეალობის არსებობას.

1.4.2 დრო და სივრცე

დროისა და სივრცის ფუნქციები ლირიკაში რომ განისაზღვროს, მნიშვნელოვანია, ორივე ცნება განიმარტოს. დრო და სივრცე ადამიანური გამოვლინების მთავარი ფორმებია. ყველაფერი, რასაც არსიანად აღვიქვამთ და რეალობის კომპლექსურ წარმოდგენებად

ვაქცევთ, ამ ორ განზომილებაში წარმოიქმნება. კანტის მიხედვით, დრო შინაგანი არსის ფორმაა და აწესრიგებს წარმოდგენებს ცნობიერში, სივრცე კი გარეგანი არსის ფორმაა და აგებს გარეგან სამყაროს ცნობიერის მიღმა (Kant 1976, 80). დრო არის შინაგანი და ენობრივად მწელად გადმოსაცემი ფენომენი, რომელიც სივრცეში სხეულის ცვალებადობით აღქმადია. სწორედ ამიტომ, რომ (დასავლურ ევროპულ ენებში სულ მცირე) სივრცითი მეტაფორები დროითი ცვალებადობის გამოსახატად უფრო ხშირად გამოიყენება (დრო მირბის), ვიდრე დროითი მეტაფორები სივრცითის გამოსახატად (სინათლის წელიწადი).

ენა, ბურდორფის მიხედვით, არ არის თვითდინამიკური სისტემა, რადგან ენის ყველა გამოყენებას აქვს საწყისი პუნქტი - მოლაპარაკე ან ინფორმაციის (ზეპირი თუ წერილობითი) საყოველთაო გამცემი. კარლ ბიულერის მიხედვით, ელემენტარული მისათითებელი სიტყვების - *ახლა*, *აქ* და *მე* - გამოყენებით მოლაპარაკე ქმნის შთაბეჭდილებას და ყურადღებას ამახვილებს ადგილსა და ინფორმაციის გამგზავნზე (ანუ თავის თავზე). დასახელებული მისათითებელი სიტყვები ასევე მარკირებენ წარმოჩენილი მოლაპარაკის ნულოვან პუნქტს (der Deixis), დანარჩენი მისათითებელი სიტყვები აღნიშნულ საწყის პუნქტს (აქ და ახლა) უკავშირდება (მაგალითად: მარჯვნივ, მარცხნივ, მანამდე, შემდეგ და ა.შ.). აღნიშნული სიტყვების დახმარებით მოლაპარაკე აგებს საკუთარი თავის ირგვლივ სუბიექტურ სივრცეს და დროით კონტინუუმს, რომელსაც ფიზიკურ სამყაროსთან არ აქვს კავშირი, მაგრამ წარმოქმნილ სამყაროში ორიენტაციას შესაძლებელს ხდის. ბიულერი აღნიშნულ დროსა და სივრცეს განცდილ სივრცეს და განცდილ დროს უწოდებს (Burdorf 1997, 172). დემონსტრაციული ლაპარაკი მხოლოდ იმ შემთხვევაში არ არის შესაძლებელი, როდესაც ის სიტუაციაზე მიმართული და ინფორმაციის გამცემი და მიმღები გვხვდება ტექსტში, თუმცა შესაძლოა, არცერთი არ გვხვდებოდეს. ამ შემთხვევაში ბიულერი მსჯელობს „ნულოვან პუნქტზე მოჩვენებაში“ (Deixis am Phantasma), მოჩვენებაში ავტორი მოიაზრებს საყოველთაო ფანტაზიის სურათს, რომელიც არარსებულში მოიაზრება (Bühler 1982, 121-140). ბიულერის

„საჩვენებელი ველის თეორია“ ლიტერატურაში სივრცისა და დროის კავშირის ანალიზისას მნიშვნელოვანია, კერძოდ, ლირიკაში. ბიულერი მსჯელობს იმის შესახებ, რომ მისათითებელ სიტყვებს ტექსტებში გავლენა აქვს მასში მონაწილე სუბიექტებისა და ობიექტების რეალობის ხარისხის მიუხედავად, განსხვავება მხოლოდ თხრობით ტექსტში მათი გამოყენების სტილისტურ განსხვავებებშია, მაგალითად: თუ ტექსტში გვხვდება სიტყვა *იქ*, ამით დისტანცია მოლაპარაკის ადგილსა და მოქმედების ადგილს შორის ნარჩუნდება, ხოლო *აქ* სიტყვის გამოყენების შემთხვევაში მთხრობელი და მკითხველი თავს რომანის მოქმედი გმირის სიტუაციაში წარმოიდგენენ (Burdorf 1997, 173).

კეტე ჰამბურგერის მიხედვით: „მხოლოდ სივრცეში ნიშანი არის ნამდვილი ნიშანი, ხოლო დროში ნიშანი გადატანითია“³⁵(Hamburger 1987, 115). ბიულერის თეორიაც არ უვლის გვერდს დასავლური ენების სივრცეზე მიდრეკილ ტენდენციას, თუმცა გვხვდება შემდეგი სირთულე: დროითი კავშირები/მიმართებები ტექსტებში მარტო დროის გამომხატველი სიტყვებით კი არ გადმოიცემა, არამედ გრამატიკული დროის ფორმებით (ზმნები). განსაკუთრებული დამაბულობა მაშინ იქმნება, როდესაც დროის გამომხატველი სიტყვა აწმყოზე, ხოლო ზმნის გრამატიკული ფორმა წარსულზე მიგვითითებს, მაგალითად: ხვალ იყო შობა.

ლესინგი „ლაოკოონში“ (Laokoon) (1766) პოეზიას ხელოვნების იმ დარგად წარმოაჩენს, რომლის გამომხატვის საშუალება დროში არტიკულირებული ხმებია და, შესაბამისად, გაცილებით უფრო მოსახერხებელია მოქმედებების გადმოცემა, მაგალითად, მხატვრობისგან განსხვავებით, რომლის მედიები „სივრცეში არსებული ფიგურები და ფერებია“ და ყველაზე კარგად სხეულების გადმოცემა შეუძლია (Lessing 116). ბურდორფის შეფასებით, ლესინგის აღნიშნული მოსაზრება მოიცავს ლირიკისათვის მნიშვნელოვან ჭეშმარიტებას - ლირიკა მოძრაობაშია და ეს სულ მცირე მისი ერთ-ერთი

³⁵ „Allein ein Zeigen im Raum ist ein echtes Zeigen, ein Zeigen in der Zeit nur ein übertragenes“

შესაძლებლობათაგანია. ვინაიდან ლირიკა ის ჟანრია, რომელიც პოეტური ენის თვითრეფლექსიას გვთავაზობს, ის პოეტური ენის დროითი განზომილების თემატიზირებას უფრო მეტად შეძლებს, ვიდრე სხვა ჟანრები.

ჰეგელის მიმდევარი, ფრიდრიხ თეოდორ ვიშერი, თავის ტექსტში „ესთეტიკა“ (Ästhetik) (1846-1857) ცდილობს, უფრო ზუსტად წარმოაჩინოს ლირიკის სპეციფიკური კავშირი დროსთან, სხვა ჟანრებისაგან განსხვავებით: „ლირიკული პოეზია [...] არის სამყაროს მყისიერი აფეთქება სუბიექტში: ასე იქმნება იმ მომენტში სუბიექტის გამოცდილება“³⁶ (Vischer 1922/23, 208). სუბიექტი ამ შემთხვევაში არის პოეტი. ვიშერის მოდელი მე-20 საუკუნის მეორე ნახევრამდე უკონკურენტო იყო, თუმცა ვოლტერ კელი განასხვავებს ერთმანეთისაგან თავად 1) ლექსის დროსა და 2) ლექსში თემატიზირებულ დროს, შესაბამისად, ლექსის წაკითხვისას ორ დროსთან გვაქვს საქმე: დრო მისი წარმოშობისა და მისი ხელახლა წარმოქმნისა. ლექსის წარმოშობის ისტორიული პირობები უცვლელია, თუმცა მისი ყოველი ახალი წაკითხვისას წარმოქმნის პირობები ახალ სინათლეს ხედავენ. ავტორებისა და მკითხველთა ცხოვრების დროისგან განსხვავებით ლექსის დრო განმეორებადია. დაწერილი და დაბეჭდილი ლექსი ფურცლის სივრცეს იკავებს და საინტერესოა იმის შესწავლა, თუ რამდენადაა აღნიშნული სივრცითი განზომილება როგორც გამოხატვის საშუალებად, ასევე თვითრეფლექსიად თემატიზირებული. ნამდერი ან ნათქვამი ლექსი კი იკავებს დროის კონკრეტულ მონაკვეთს. ეს ლექსის დრო სტრიქონებად, რიტმებად არის დანაწევრებული. გრაფიკული და რიტმული გამოხატვის საშუალებებთან ერთად გრამატიკული სტრუქტურები მნიშვნელოვან როლს თამაშობენ სივრცითი და დროითი წარმოდგენების კონსტრუირებაში. ვინაიდან არსებითი სახელები და ზმნები დროითი და სივრცითი კავშირების გადმოსაცემად თანაბარმნიშვნელოვანია, შესაძლებელია ვიმსჯელოთ წარმოსახვითი სივრცეების შესაქმნელად არსებითი სახელების უპირატესობაზე, ხოლო ბევრი ზმნა დროში

³⁶ „Die lyrische Poesie [...] ist ein punktuellles Zünden der Welt im Subjekte: In diesem Moment erfasst die Erfahrung dieses Subjekt auf diese Weise“

მოდრაობას გამოხატავს და წარმოდგენილ სივრცეს დინამიკას ანიჭებს. მაშასადამე, ლექსების ანალიზისას აუცილებელია, შესწავლილი იყოს, თუ რა მნიშვნელობა აქვს დროს და სივრცეს ლექსის შინაარსობრივ დონეზე და როგორ ურთიერთმიმართებაშია ერთმანეთთან ფორმალური და სემანტიკური სტრუქტურები. ხშირად სათაურივე გვამღევს მთავარ მითითებას ლექსის სივრცესა და დროზე.

1.4.3 ლირიკული მე - კომუნიკაციის სტრუქტურა ლექსში

საკითხი, თუ ვინ ლაპარაკობს ლექსში - თავად ავტორი ლექსის საშუალებით, თუ ლექსი ავტონომიურია და მასში წარმოჩენილი სუბიექტი პროდუცირებული, ვის მიმართავს ლექსი, ვინ არის ადრესატი, ლირიკის კვლევებში მეტად მნიშვნელოვანია.

შეხედულება იმის შესახებ, რომ ლირიკას, სხვა ლიტერატურული გვარებისაგან განსხვავებით, მჭიდრო კავშირი აქვს სუბიექტურობასა და ავტორის გამოცდილებასთან, წამყვანი იყო დიდი ხნის განმავლობაში. მე-19 საუკუნეშიც ლირიკა პოეტის შინაგანი სამყაროს ადეკვატურ გამოხატულებად მიიჩნეოდა და სწორედ ამიტომ ის აქტიურად გამოიყენებოდა პოეტების ბიოგრაფიების შესწავლისას. ლირიკული ნათქვამის ავთენტურობის გარანტს, რომ პოეტი ლექსში საკუთარ თავს გადმოსცემდა, უზრუნველყოფდა ცნება *გამოცდილება*. გამოცდილება, ერთი მხრივ, არის მყისიერი კონფრონტაცია უცხოსთან, მეორე მხრივ, ამ პროცესის „გამოცდილება“. ესთეტიკური გამოცდილება, გადამერის მიხედვით, არის გამოცდილების ძირითადი ფორმა: ნაწარმოების პირდაპირი დანიშნულებაა, ესთეტიკურ გამოცდილებად იქცეს.

გამოცდილება, რომლისგანაც მხატვრული ტექსტი წარმოიქმნება, რეცეფციის პროცესში რეაქტივიზაციას განიცდის და სხვა გამოცდილებასთან ურთიერთმიმართებაში

ამოქმედდება. კეტე ჰამბურგერი ცდილობს, ცნება *გამოცდილება*ს ტექსტის თეორიული განმარტება მოუძებნოს. თუ ფიქციონალურ ჟანრებში - მოთხრობა, დრამა - გვხვდებიან მოქმედი გმირები, სათხრობი ინსტანციები, ლირიკაში გვხვდება *გამოთქმის სუბიექტი*, ე.წ. *ლირიკული მე*, რომელიც რეალურ ავტორთან უნდა იდენტიფიცირდეს: „გამოცდილება შესაძლოა იყოს „ფიქტიური“ წარმოსახვითის მნიშვნელობით, მაგრამ გამოცდილება და მასთან ერთად *გამოთქმის სუბიექტი*, *ლირიკული მე*, მხოლოდ რეალურია და არასოდეს ფიქტიური“³⁷ (Hamburger 1987, 246).

კეტე ჰამბურგერის მიხედვით, ლექსში აღწერილი მოვლენები არ არის აუცილებელი, ყოველთვის ავტორის რეალურ ცხოვრებაში არსებული იყოს. მიუხედავად ამისა, ავტორი საკუთარ თავს ამჟღავნებს, როდესაც ლექსში *მე* პირის ნაცვალსახელს იყენებს, რომელიც იდენტურია ნათქვამის შინაგანი ჭეშმარიტებისა, შესაბამისად, გამოთქმის სუბიექტი გამოთქმის შინაარსად გამოცდილების ობიექტს კი არ აქცევს, არამედ ობიექტის გამოცდილებას. ლამპინგი უფრო შორს მიდის, ვიდრე ჰამბურგერი და პოლიტიკურ ლექსებში, განცდების ლექსებში ავტორის, ტექსტის მესა და შინაარსობრივ დეტალებს შორის ერთ იდენტობას ასაბუთებს და მსჯელობს იმაზე, რომ ამ ტიპის ლექსების კითხვისას მკითხველები პოეტის საუბარს სიმართლედ მიიჩნევენ. კეტე ჰამბურგერი ლექსის კითხვას ლექსში გახმოვანებული მოვლენების თანაგანცდად წარმოაჩენს და მსჯელობის იმაზე, რომ მკითხველი ლირიკულ გამოთქმებს, როგორც რეალურს/ჭეშმარიტს, ისე განიცდის, რომლებიც გამოთქმის ნამდვილ სუბიექტს ეკუთვნის და სწორედ ის განასხვავებს, მკვლევრის მიხედვით, ლირიკას რომანისა და დრამისგან, რომ მკითხველი ლირიკული ლექსის გამოთქმას ფიქციად, ილუზიად არ განიცდის, რაც რეცეფციისას თანაგანცდის მიზეზია (Burdorf 1997, 185-186). ჰამბურგერის მიხედვით, რეციპიენტები ლექსში არტიკულირებულ გრძნობებს, განცდებს, ფიქრებს მხოლოდ კი არ თანაგანიცდიან, არამედ საკუთარ გამოცდილებებს უკავშირებენ და

³⁷ “Das Erlebnis kann “fiktiv” im Sinne von erfunden sein, aber das Erlebnis und mit ihm das Aussagesubjekt, das lyrische Ich, kann nur als ein reales und niemals ein fiktives vorgefunden werden“.

ახლებურად შეიგრძნობენ ან საკუთარ გამოცდილებებთან კონტრასტს ავლენენ. ბურდორფი აკრიტიკებს კეტე ჰამბურგერის შეხედულებებს და მსჯელობს იმაზე, რომ ის ლექსის ფორმალურ და მხატვრულ სტრუქტურებს არ ითვალისწინებს და მეტიც, უგულებელყოფს, როდესაც მის კონცეფციას ახმოვანებს, რადგან ჰამბურგერი არ ასახელებს იმ კრიტერიუმებს, რომლებითაც ლექსები დღიურების, წერილების, მოთხრობებისა და ეპისტოლარული რომანებისაგან განსხვავდება. ეს უკანასკნელნი კი, ჰამბურგერის აზრით, მიეკუთვნება ფიქციურ ლიტერატურას. მხოლოდ ფიქციონალური ლირიკა, როგორიცაა: ბალადა, დიალოგური და როლური ლექსები, რომლებშიც *მე* არ გვხვდება ან სხვა ფიქტიური პერსონაჟები *მეს* ამბობენ, ლირიკიდან ამორიცხულია. (Burdorf 1997, 186-187). ცხადია, *მე* ბევრ ლექსში ცენტრალურ როლს თამაშობს, მაგრამ ამას ყველა ლექსზე ვერ განვაზოგადებთ. მარგარეტ სუსმანის მიხედვით, *ლირიკული მე* არ არის „მე ემპირიული თვალსაზრისით“, ის გამოთქმა, ობიექტური ფორმაა მესი (Susman 1965, 188), რომელსაც პოეტი თავისი *მე*-დან ქმნის, მაგრამ ამასთან ერთად, ნაწარმოების შექმნისას თავის ემპირიულ *მეს* ანადგურებს.

ენის თეორიის კონტექსტით რომ განვმარტოთ, ის, რასაც მარგარეტ სუსმანი *ლირიკული მეს* ობიექტურობას უწოდებს, შეიძლება *მეს* ენობრივ ფორმად დავახასიათოთ: მე ლირიკული ტექსტის ამგები ერთეულია მხატვრულ და მეტრულ სტრუქტურულ ნიშნებთან ერთად და კარგავს *ემპირიული მეს* უშუალო თვითგამომჟღავნების ხასიათს. ოსკარ ვალცერმა *ლირიკული მეს* ცნება წიგნში „ცხოვრება, განცდა, შექმნა“ (Leben, Erleben, Dichten) შემდეგნაირად ახსნა: ლირიკა *მე-პოეზიაა*, ხოლო დრამა - *შენ*, თხრობით ტექსტებში კი მესამე პირი დომინირებს. თუმცა ლირიკაში გვხვდება სხვა შესაძლებლობებიც: როდესაც *შენ-ლირიკის* ან *ის-ლირიკის* მაგალითები ჩნდება. *შენ-ლირიკის* ნიმუშად ავტორს თრაკლის ლექსები მოჰყავს, რომლებშიც სიტყვა *მე* თითქმის არ გვხვდება, რადგან საკუთარი *მე* არის *შენით* ჩანაცვლებული, ხოლო ინსტანციას, რომელშიც *თვით* *მე* მოიაზრება, ვალცერი ავტორთან აიგივებს. აღნიშნული მოსაზრებით სუსმანის განსხვავება ემპირიული და ლირიკული მესი კითხვის ნიშნის ქვეშ არის

დაყენებული. ლანდშაპტურ ან როლურ ლირიკაში *ლირიკული მეს* არანაირი მნიშვნელობა არ აქვს. ვალცერი მისი თანამედროვე ლექსების ანალიზისას მიდის შემდეგ დასკვნამდე: „სწავლება იმის შესახებ, რომ ლირიკა, განსხვავებით ეპოსისა და დრამისაგან, სუბიექტურია, უფერულად მეჩვენება“ (Walzer 1926, 264).³⁸ მარგარეტ სუსმანისა და ვალცერის ანალიზმა და *ლირიკული მეს* დეფინიციამ შემდეგ კვლევებში მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა.

ვოფგანგ მიულერმა *ლირიკული მეს* ცნება ინგლისურ ლირიკაში პირველად სისტემურად გააანალიზა. მისი თეზის მიხედვით, *ლირიკული მე* გვხვდება იმ ტექსტებში, რომლებშიც უხსნადი კავშირი ენასა და ენის მიერ შექმნილ სუბიექტს შორის ჩნდება, რაც იმის დასტურია, რომ ავთენტური პერსონა არის ენობრივ კომპოზიციაში (Müller 1979,32). სუბიექტ ავტორისა და მის მიერ პროდუცირებული ენობრივი ფორმის სიახლოვე ლირიკის მახასიათებელია, თუმცა ლექსებში ეს ნიშანი მკაფიოდ ან სუსტად შეიძლება იყოს გამოხატული. თავად ლექსებში მიულერი გამოყოფს 2 ტიპს: ა) რომლებშიც *ლირიკული მეს* ინდივიდუალურობა ხაზგასმულია, ბ) ნაკლებ ინდივიდუალურია *ლირიკული მე*. ამ უკანასკნელის მაგალითად მიულერი ხალხურ სიმღერას ასახელებს, მასში მე ლაპარაკობს, თუმცა ის ნაკლებ ინდივიდუალურია.

შპინერი ლირიკულ მეს *ცარიელ ნულოვან პუნქტად* (Leerdeixis) მოიხსენიებს და ბიულერის *ნულოვანი პუნქტის* ცნებას უკავშირებს რეცეფციის ესთეტიკურ წარმოდგენას იმ ცარიელი ადგილის შესახებ ლიტერატურულ ტექსტებში, რომელიც კითხვის დროს ივსება. *ლირიკული მე* შპინერთან არის ნიშნის ამოსავალი წერტილი ტექსტში კონსტრუირებული დროისა და სივრცის მარკირებისთვის. აღსანიშნავია ის, რომ შპინერთან *მე* ყოველთვის კონკრეტული პერსონა/ნათქვამის წამომწყები არ არის, ის შეიძლება მკითხველის მიერ შევსებული *მეც* იყოს (იდენტიფიცირების მცდელობა).

³⁸ “Die alte Lehre, Lyrik sei im Gegensatz zu Epos und Drama subjective Dichtung, scheint zu wanken”

ცხადია, ტექსტის თეორიის თვალსაზრისით ის, რომ *მეს* ლექსებში ერთდროულად ტექსტის შიდა და რეცეფციის მაკონტროლებელი ფუნქციაც აქვს, ანალიზისათვის ნაყოფიერია: „პოეტური მე ავტორსა და მკითხველს შესაძლებლობას აძლევს, მიჰყვეს საკითხს, რას ნიშნავს სხვა სუბიექტისთვის საკუთარ თავად ყოფნა“³⁹ (Burdorf 1997,192).

ლირიკულ ლექსებში მნიშვნელოვანია, შესწავლილი იყოს პირის ნაცვალსახელების სპეციფიკური გამოყენება, რაც ტექსტის ანალიზს აადვილებს. მათ შორის უნდა გამოიკვეთოს განსაკუთრებული და ნორმიდან გადახვეული გამოყენების შემთხვევები. ლირიკული ტექსტები განიცდის სამოქმედო სიტუაციებში უშუალოდ ჩართულობას (უმეტეს ლექსებში არ გვხვდება), რაც სასაუბრო ენისთვის არის დამახასიათებელი და პირის ნაცვალსახელების დახმარებით იქმნება. სწორედ ამიტომ პირის ნაცვალსახელებს მე, შენ, ჩვენ და ა.შ. ხშირად ვერ მივაკუთვნებთ კონკრეტულ პირს ან ჯგუფს, ამიტომაც ლექსები ქმნიან დიდ საინტერპრეტაციო სივრცეს, რომელიც მხოლოდ სტრუქტურულად არის შემოსაზღვრული, მაგრამ შინაარსობრივად ღიაა, ლექსების ამ მახასიათებელს შპინერის უკვე დასახელებული *ცარიელი ნულოვანი პუნქტის* (Leerdeixis) ცნება შეესაბამება.

თუ ჩვენ ლექსებს არ აღვიქვამთ როგორც თვითნებური ძალის ან ზეადამიანური ძალაუფლების პროდუქტს და არც დავაშორებთ მთლიანად ერთმანეთს ლექსსა და მის პროდუცენტს, მაშინ ლექსის ამგებ (სტრუქტურირება) ინსტანციად სუბიექტი შეგვიძლია მოვიაზროთ, რომელიც ემპირიული ავტორის თანასწორი იქნება ტექსტში. ნარატოლოგიაში ამ ინსტანციას *აბსტრაქტულ ავტორად* აღნიშნავენ, ხოლო ლირიკაში *იმპლიციტურ ავტორზე* მსჯელობენ.

³⁹ “das poetische Ich eröffnet Autor und Leser die Chance, der Frage nachzugehen, *was es für ein anderes Subjekt bedeutet, es selbst zu sein*“

ბურდორფი სახელმძღვანელოში აღნიშნულ ინსტანციას *ტექსტის სუბიექტად* მოიხსენიებს, რომელიც, ავტორის მიხედვით, ანალიტიკური კონსტრუქციაა, რაც იმის წინაპირობაა, რომ ლექსს, პოეტურ ტექსტს, კოჰერენტულობა და ლიტერატურული თვითღირებულება მიეწეროს, რომელიც არც ტექსტში არტიკულირებული მესაგან და არც ტექსტის მიღმა არსებული ემპირიული ავტორისაგან არ მომდინარეობს (Burdorf 1997, 193-194). ტექსტის სუბიექტი, მაშასადამე, არის ტექსტში ენობრივად გამოხატულ მესა და ტექსტის რეალურ პროდუცენტს შორის აღმოცენებული და ტექსტის პერსპექტივას აგებს ისე, რომ მესთან იდენტური არ ხდება. ამიტომაც ტექსტის სუბიექტი სხვა პერსონების ამოსავალ შიდა პუნქტად შეიძლება აღვიქვათ და, ცხადია, ის (ტექსტის სუბიექტი) იმ ლექსებში არის, რომლებშიც *მე* ენობრივად არ არის გამოხატული. ხშირ შემთხვევაში დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ლექსის დასაწყისს, რომლითაც სუბიექტი ცდილობს, მკითხველი ლექსში ჩართოს. ასეთ შემთხვევაში ლექსში გამოთქმულ შიშს, სურვილებს, შეხედულებებს ტექსტის სუბიექტი ირეკლავს. შესაძლოა, პასუხგაუცემელი კითხვები დაისვას ტექსტის დასაწყისშივე, რითაც ტექსტმა ჩაითრიოს მკითხველი.

როლურ ლირიკაში ტექსტის სუბიექტი არის ინსტანცია, რომლისგანაც როლები ყალიბდება და არ აქვს მნიშვნელობა იმას, ლექსი დაწერილია მხოლოდ ერთი თუ სხვადასხვა პერსონის პერსპექტივიდან. არის გამონაკლისი შემთხვევები, როდესაც განსხვავება ტექსტის სუბიექტსა და მეს შორის თვალშისაცემია - გარემოებები ან ზეპუნებრივი ძალები ლაპარაკობენ *მეს* ფორმით. ხოლო მაშინ, როდესაც ტექსტში მხოლოდ ერთადერთი *მე* არის არტიკულირებული, რთულია, *მეს* ტექსტის სუბიექტისაგან გამიჯვნა. სწორედ ამით აიხსნება, თუ რატომ მიაკუთვნებდნენ *მეს* ემპირიულ ავტორს უმეტეს კვლევებში.

მოდერნულ ლირიკას ხშირად მარტოობის ლირიკად მოიხსენიებენ. გოთფრიდ ბენი 1951 წელს თავის ძალიან მნიშვნელოვან და გავლენიან გამოსვლაში *ლირიკის პრობლემები* ლირიკის მონოლოგურ ხასიათზე ამახვილებს ყურადღებას და ლექსის ჰერმეტულობაზე მსჯელობს. პაულ ცელანი იზიარებს ლირიკის მარტოობაზე ორიენტირს, მაგრამ ამბობს,

რომ ეს მარტოობა გააზრებული აქტის შედეგია: „ლექსი ილტვის სხვისკენ, მას სჭირდება სხვა, მიაკვლევს მას და ელაპარაკება“⁴⁰ (Burdorf 1997, 202). ცელანის პოზიცია მყარი არგუმენტიტაა გაჯერებული - ლირიკა, რომელიც მხოლოდ საკუთარი თავისთვის იწერება, მაინც არ ეკუთვნის მხოლოდ ავტორს, მას გამოქვეყნების შემდეგ მკითხველი ეცნობა და, შესაბამისად, პუბლიკის ყურადღების ცენტრში ექცევა. ენის თეორიის თვალსაზრისითაც ნებისმიერ *მე-გამოთქმაში* *შენ* არის იმპლიცირებული, არსს მოკლებული და შეუძლებელი იქნება მსმენლის/თანამოსაუბრის გარეშე საკუთარ თავს *მე* უწოდო⁴¹ და პირიქით, ყველა *შენ* ან *თქვენ* მიგვითითებს *მე-ზე* ან *ჩვენზე*, თუნდაც ისინი ენობრივად გამოხატული არ გვხვდებოდეს ტექსტში. აღნიშნული ელემენტარული შრე ყურადსადებია ლირიკის კომუნიკაციის სტრუქტურების ანალიზისას. ამ ტიპის ანალიზისას მეორე პირის ნაცვალსახელის გამოყენების შემთხვევები და მნიშვნელობა ცენტრალურია.

საინტერესოა გაირკვეს, ვინ იგულისხმება ლექსში მოხსენიებულ *შენ*ში. ის შეიძლება იყოს გარეშე, სივრცობრივად დაშორებული, რეალური ან გამოგონილი *შენ* (Burdorf 1997, 204). როდესაც ლექსში მიმართვის *შენ* *ობიექტი* დასახელებულია, აუცილებელია, შემოწმდეს, საქმე ეხება ფიქტიურ თუ ისტორიულად გადამოწმებად/რეალურ სახელს, რაც ტექსტის შინაარსზეც მიგვითითებს და ისტორიულ სინამდვილესთან მის კავშირსაც გვიჩვენებს.

ლექსების ნაწილში მხოლოდ მესამე პირია გამოყენებული, რაც იმას ნიშნავს, რომ ლექსში ტექსტის ზედაპირზე არ გვხვდება არც მოლაპარაკე და არც მიმართვის ინსტანცია და იმ პერსონებსა და საგნებზეა ლაპარაკი, რომლებიც კომუნიკაციის სიტუაციებში არ არიან ჩართულები. ხშირად მესამე პირის გამოყენებით ლექსში წარმოჩენილის ობიექტურობას ესმება ხაზი. ლექსების სახეობები, რომლებშიც მესამე პირი ჩანს: ბალადები,

⁴⁰ "Das Gedicht will zu einem Andern, es braucht dieses Andere, es braucht ein Gegenüber. Es sucht es auf, es es spricht sich ihm zu. Gespräch-oft ist es verzweifelteres Gespräch"

⁴¹ ჰუმბოლტის მოხსენება „დუალიზმის შესახებ“ (Über den Dualis- 1827)

დიდაქტიკური ლექსები, პეიზაჟური ლექსები, ცხოველთა ეპოსი. ცხადია, ის, რომ მესამე პირის გამოყენებით ობიექტურობას ესმება ხაზი, არ ნიშნავს იმას, რომ ყოველ შემთხვევაში აღწერა, რეფლექსია თუ ნათქვამი ტექსტის სუბიექტის პერსპექტივით არის განსაზღვრული. მესამე პირის გამოყენებით ლექსებში ხანდახან მონოტონურობა იქმნება (Burdorf 1997, 211).

1.4.4 რეფერენციულობა

ლიტერატურის, განსაკუთრებით ლირიკის, საზოგადოებრივი განზომილება მე-20 საუკუნის 60-იანი წლებიდან კითხვის ნიშნის ქვეშ აღარ დგება და *ახალი კრიტიკის* (New Criticism) ერთგვარ რეაქციად აღიქმება. სამეცნიერო წრეებში ფემინისტური და კულტურის კვლევების პარადიგმის წინ წამოწევამ ლიტერატურასა და საზოგადოებას შორის კავშირი კიდევ უფრო თვალსაჩინო გახადა.

თუ რომანის სოციოლოგიური ანალიზი დაშვებულად იყო მიჩნეული, დიდი ხნის განმავლობაში დომინირებდა აზრი იმის შესახებ, რომ ლირიკა საზოგადოებრივ ანალიზს არ ექვემდებარება, რადგან ლირიკა⁴² ინტიმურია, თუმცა, ამავდროულად, ანტიკურობიდან მოყოლებული ლიტერატურა დემონსტრირებს, რომ დრამისა და რომანის გვერდით ლირიკაც, მთლიანობაში ლიტერატურა, საზოგადოებრივი ურთიერთობების რეფლექსიას ახდენს.

თავის საუბარში „ლირიკისა და საზოგადოების შესახებ“ (Rede über Lyrik und Gesellschaft) (1957) თეოდორ ადორნო მსჯელობს ლირიკისა და საზოგადოების ურთიერთკავშირის შესახებ. თეოდორ ადორნო იკვლევს ლირიკის საზოგადოებრიობას, რომელიც, უპირველესად, საზოგადოებრივის მოჩვენებით უარყოფაშია მანიფესტირებული.

⁴² ამ შემთხვევაში იგულისხმება სენტიმენტალური ლირიკა -Erlebnislyrik

ადორნოსათვის ლექსი თავის წილ საყოველთაო-საზოგადოებრიობას სწორედ ინდივიდუალიზაციით აღწევს, ვინაიდან ლექსის „ჯამაგირი“ უბრალოდ ინდივიდუალური გამოცდილებებისა და გრძნობების გამოხატვა არ არის. ინდივიდუალური გრძნობები და გამოცდილებები მაშინ გარდაიქმნება ხელოვნებად, როდესაც მოახერხებს ესთეტიკური გამომხატველობით საყოველთაობის მინიჭებას, თუმცა ეს იმას არ ნიშნავს, რომ „რასაც ლექსი გადმოსცემს, აუცილებლად ის იყოს, რასაც ყველა განიცდის. ლექსის საყოველთაობა არ არის *volonté de tous* (უმრავლესობის სურვილი - ფრანგ.), არ არის ცარიელი კომუნიკაცია იმისა, რასაც დანარჩენები ვერ შეძლებენ“⁴³ (Adorno 1958, 74). ინდივიდუალური ლირიკული ლექსი საყოველთაობას იმით აღწევს, რომ ჯერ კიდევ ჩაუწერელს, დაუკავშირებელს წარმოაჩენს და ერთგვარად წინასწარმეტყველებს გარკვეულ მდგომარეობას. ადორნო აჩვენებს, რომ ლირიკის გამოყოფა საზოგადოებრივისაგან თავად საზოგადოებრივია. ლირიკა იმპლიცირებს საზოგადოებრივი მდგომარეობის წინააღმდეგ პროტესტს, ისეთ მდგომარეობას, რომელსაც თითოეული ადამიანი მტრულად, უცხოდ, დამღუპველად აღიქვამს. ლექსებში კი ამოთქმულია ისეთი სამყარო, რომელშიც ყველაფერი სხვაგვარადაა. ლირიკული სულის სიძულვილი საგნებით (Dinge) ძალადობაზე არის ერთგვარი რეაქციის ფორმა სამყაროს მატერიალიზაციის წინააღმდეგ, ადამიანებით ვაჭრობის წინააღმდეგ, რომელიც ახალი დროების, ინდუსტრიული რევოლუციის შემდეგ დაიწყო (Ludwig 2005, 222). ინდივიდისა და საზოგადოების დიალექტიკა ლირიკაში შეესაბამება სუბიექტისა და ობიექტის დიალექტიკას, რომელიც ენით არის გადმოცემული. ენა, ადორნოს მიხედვით, არის ცნებების მედიუმი, რომელიც საზოგადოებრივისა და საყოველთაობის არსებით მიმართებას წარმოშობს.

ალკაიოსისა და პინდაროსის ლირიკას ადორნო ასახელებს იმის მაგალითად, რაც ლირიკის შესახებ ჩვენი წარმოდგენებისათვის უცხოა, რადგან მათ ლირიკაში

⁴³ “Nicht , dass was das lyrische Gedicht ausdrückt, unmittelbar das sein müsste, was alle erleben. Seine Allgemeinheit ist keine *volonté de tous* keine bloßen Kommunikation dessen, was die anderen nur eben nicht kommunizieren können.“

პოლიტიკურ-სოციალური გავლენა პირდაპირ იგრძნობა⁴⁴. ვილფრიდ ბარნერის შეფასებით, ალკაიოსის პოლიტიკური სიმღერები კონკრეტული, განსაზღვრული სიტუაციებიდან მომდინარეობს და მეგობრების ქმედებების მართვის მცდელობაა. პინდაროსის „ეპინიკიათა“ კრებული მიჩნეულია შემთხვევის პოეზიად, მასში გაერთიანებულია ობიექტური (ისტორიული), სუბიექტური (პოეტის პერსონასთან დაკავშირებული) და ფორმალური (ჟანრისთვის ტიპური) მომენტები (Ludwig 205,227-228). ვოლფგანგ შადევალდტის შეფასებით, პინდაროსის ქეხებს შეესაბამება რეალური საზოგადოების განცხადებები, ვისთვისაც პინდაროსი ქმნიდა და ამით მისი ქმნილებები რეპრეზენტირებს ისტორიულ რეალობას: „დამთხვევა არ არის, რომ პინდაროსის უმნიშვნელოვანესი ნაწარმოებები იმ მაღალი დამაბულობისაგან იქმნება, რომელიც პინდაროსის შინაგან სამყაროსა და გარემომცველ სამყაროს შორის წარმოიქმნება“⁴⁵(Schadewaldt 1966, 3).

ხალხური ბალადები ყველაზე კარგად აირეკლავდნენ ისტორიულ ცვლილებებს და შესაბამისად იცვლებოდნენ. ფოლკლორული ნაწარმოების გაზიარება და გადაცემა სოციალური აქტია, რადგან ყოველ ახალ გადაცემაზე ახლებურად რეალიზდება. რომან იაკობსონის მიხედვით, ფოლკლორი იმ ფორმებს იძენს, რომელიც მოცემულ საზოგადოებაში გამოყენებადია, შესაბამისად, შესაძლებელია, ფორმის ერთი ფუნქცია მეორით ჩანაცვლდეს: „როგორც კი ფორმა უფუნქციო ხდება, ის ფოლკლორში კვდება, მაშინ, როცა ლიტერატურულ ნაწარმოებში საკუთარ პოტენციურ არსებობას ინახავს“⁴⁶

⁴⁴ ძვ. წ. აღ-ით დაახლოებით 620 წლისთვის დაზადებული ლირიკოსი (ალკაიოსი) გვამცნობს ამბებს და კუნძულ ლესბოსის ქალაქ მიტილენეს პოლიტიკურ ისტორიებს, მიტილენეს მმართველობისათვის გაჩაღებულ ბრძოლას წარჩინებულ ოჯახებს შორის, თუ როგორ დაარღვია ფიცი პითაკოსმა, როგორ გააძევეს ალკაიოსი ქალაქიდან და წავიდა ემიგრაციაში ეპირის ოლქში. მამაკაცთა კავშირს (Hetairien) ალკაიოსთან ახალი მნიშვნელობა აქვს და ნაჩვენებია, თუ როგორი სპეციფიკური გუნდურობის გრძნობა ჰქონდათ მათ და თითოეული შეფერხება ამ სულიერ გუნდში აღქმული იყო მეგობრის ღალატად (პითაკოსის ღალატი).

⁴⁵ “Es ist gewiss nicht Zufall, dass aus der höchsten Spannung zwischen Pindars innerer Welt und der Welt, an die er sich wandte, die bedeutendsten Werke Pindars stammen”

⁴⁶ “Sobald aber Form funktionslos wird, stirbt sie in der Folklore ab, während sie in einem Literaturwerk ihre potentielle Existenz bewahrt”

(Jakobson 1972, 24). დევიდ ბუშანი მსჯელობს იმაზე, რომ აგრარულ, ინდუსტრიულ და ბოლოს, სოციალურ რევოლუციებს 1750-1830 წლებში სოციალური სტრუქტურის ძირეული ცვლილებები მოჰყვა, რაზეც გავლენა სატრანსპორტო საშუალებების განვითარებამ და, შესაბამისად, ჩრდილო-აღმოსავლეთის სივრცითი იზოლაციისაგან განთავისუფლებამ მოიტანა: „ეს ახალი კომუნალური კოოპერაცია ჩანაცვლდა სოციალური დამაბულობითა და თანამედროვე კონკურენტული ინდივიდუალიზმით“⁴⁷(Buchan 1972, 189). განათლების გავრცელებამ რეგიონის კულტურა შეცვალა და ზეპირ ტრადიციებზე დაფუძნებულმა კულტურამ ცვლილებები განიცადა. ინდუსტრიულ რეგიონებში ბალადის ტრადიცია წყდება და მათ ახალი *ხალხური სიმღერა* (folk song) ანაცვლებს, თავად მღერის პროცესი კი მკვლევართან მიიჩნევა კომუნალურ აქტივობად. სიმღერა თვითგამოხატვის შესაძლებლობას იძლეოდა და თან უკუაგდებდა პირქუშ გარემოს. ბალადის მსგავსად, სიმღერასა და ტექსტს აერთიანებს ჩვენი თანამედროვე პოპმუსიკა (Popsongs), რომელიც მასობრივ ლირიკად არის მიჩნეული (Ludwig 2015, 240).

ზემოთ თქმულიდან გამომდინარე, პოეზიას საზოგადოებრივი ფუნქცია ჰქონდა და საზოგადოებრივი ნორმატივებით განისაზღვრებოდა მე-17 საუკუნესა და მე-18 საუკუნის დასაწყისში. *თავისუფალი ავტორები* ჩნდებიან მე-18 საუკუნის მიწურულიდან, როდესაც *ავტონომიურმა პოეზიამ*, რომელიც გარე მოთხოვნების დაკმაყოფილებაზე არ იყო ორიენტირებული, დაიწყო არსებობა. ამ ცვლილების შემდეგ იქმნება წარმოდგენა ავთენტური პოეზიის შესახებ: ინსპირაციას, შეგრძნებებს, ქმნილებას პოეტი თავად ეძებს და აღიარებულ ტექსტებზე მიბაძვა უკვე აღარ ითვლებოდა კარგ ტონად, ამიტომ პოეტი მუდმივ კონკურენციაში იყო წინამორბედებთან, რომელთა ტექსტები კანონიკურად მიიჩნეოდა. რიტორიკაში მცდელობას, უკეთესი შექმნა ან, სულ მცირე, უკვე არსებულ ხარისხს მიაღწიო, უწოდებენ *aemulatio* (მეტოქეობა, შეჯიბრი) (Strobel 2015, 258-259).

⁴⁷ „In this new communal co-operation was replaced by social tension and modern competitive individualism“.

2. ფემინისტური ლიტერატურათმცოდნეობა და ნარატოლოგია

2.1 ფემინისტური და გენდერული ნარატოლოგიის ადგილი თხრობის პოსტკლასიკურ თეორიებში

ფემინისტური ლიტერატურათმცოდნეობა და ნარატოლოგია ერთმანეთს თითქოს მნელად უკავშირდება მათი განსხვავებული შემეცნების ინტერესების, თეორიული მიდგომებისა და მეთოდოლოგიური ინსტრუმენტების გამო. სტრუქტურალისტური ნარატოლოგია ცდილობს, სისტემურად და რაციონალურად აღწეროს ტექსტის სტრუქტურები. ფემინისტური კვლევები ითვალისწინებს საზოგადოებრივ-იდეოლოგიურ შეხედულებებსა და კონცეფციებს და გასაანალიზებელ ტექსტებში ქალთა საზოგადოებრივი დისკრიმინაციის ელემენტების აღმოჩენასა და მათზე ზემოქმედებაზეა ორიენტირებული.

ტრადიციულ ნარატოლოგიაში კატეგორიები არ ამახვილებს ყურადღებას სქესისთვის დამახასიათებელ თხრობის ხერხებზე. ფემინისტურ მიდგომებში აქსიომად არის აღიარებული ქალი ავტორების, ქალი რეციპიენტებისა და კრიტიკოსების გავლენა როგორც ლიტერატურული ტექსტის სტრუქტურაზე, ასევე თემატიკაზე. თუ ნარატოლოგია სემიოტიკურ-ფორმალურზეა ორიენტირებული, ფემინისტური ინტერპრეტაციები უმეტესად მიმეტურ-შინაარსობრივზე იღებს ორიენტირს. ნარატოლოგიაში მოქმედ პირთა ფუნქციურ როლებზეა კონცენტრაცია, ხოლო ფემინისტურ კვლევებში ხშირად მოქმედი პირები „ნამდვილობის“ კრიტერიუმებით არის შეფასებული და როგორც ფიქტიური ადამიანები, ისეა გამოკვლეული.

ნარატოლოგიას ამბავი (story) და დისკურსი (discourse) ერთდროულად აინტერესებს, ფემინისტური კვლევები მეტად ინტერესდება საკითხით „რა“, ვიდრე „როგორ“, შესაბამისად, ქალი მოქმედი პირების განვითარებისა და იდენტობის პრობლემებია წინ წამოწეული, ამიტომაც ფემინისტური ლიტერატურათმცოდნეობის ამოცანას წარმოადგენს ფიქციურ ტექსტებში ქალთა სურათების კრიტიკული გაანალიზება, მოქმედ პირთა გადმოცემისას სექსისტური ტენდენციების გამოვლენა/გამოაშკარავება (Nünning 2004, 2-5).

გები ოლროსისა და მერიონ გიმნიჩის მიხედვით, თხრობის თეორიასა და ფემინისტურ ლიტერატურაზე ორიენტირებულ ლიტერატურის თეორიას ერთმანეთის ნაყოფიერად შევსება შეუძლია იმ მიზნით, რომ ნარატიული ტექსტების ფორმალურმა და სტრუქტურულმა თავისებურებებმა პასუხი გასცენ სექსისტურობის დამახასიათებელ თხრობის ხერხების განსხვავებებს მამაკაც და ქალ ავტორებს შორის (Allrath, Gymnich 2002).

სუზან ლანსერის 1986 წლიდან დაფუძნებული ფემინისტური ნარატოლოგია, რომელიც ილტვის ფემინისტური ლიტერატურათმცოდნეობისა და ნარატოლოგიის დაკავშირებისაკენ, გარკვეული თვალსაზრისით ახალ ან პოსტკლასიკურ თხრობის თეორიაში მოწინავე პოზიციას იკავებს. ფემინისტური ნარატოლოგიისთვის მნიშვნელოვანია, ლიტერატურულ ტექსტებში თხრობის ხერხების ანალიზისას ტექსტის პროდუცირებისა და რეცეფციის გარემოებების სექსისტურობის დამახასიათებელი კონოტაციები გაითვალისწინოს და აჩვენოს კორელაცია ნარატოლოგიურ ასპექტებსა და სოციო-კულტურულ კატეგორიებს შორის, როგორიცაა: *სექსი, გენდერი და სექსუალობა*. ფემინისტური თხრობის თეორია ცდილობს, კვლევის ორი მიმართულება დაუკავშიროს ერთმანეთს: 1. ფემინისტური ლიტერატურათმცოდნეობა და 2. სტრუქტურალისტური ნარატოლოგია. ტრადიციულ, სტრუქტურალისტურ ნარატოლოგიაში, რომელიც ყურადღებას ნარატიული ტექსტის ფორმალურ ასპექტებზე ამახვილებს, გენდერის,

სქესისა და სექსუალობის კატეგორიები ყურადღების მიღმაა დარჩენილი. ფემინისტური ლიტერატურათმცოდნეობა კი, პირიქით, კონცენტრირებულია ტექსტის შინაარსობრივ და იდეოლოგიურ ასპექტებზე, ასევე მათი პროდუქციისა და რეცეფციის პირობებზე და ნარატიულ სტრუქტურებს შესაბამისი ყურადღება არ ეთმობა (Allrath, Gymnich 2002, 35).

ნარატოლოგიისა და გენდერის კვლევების კავშირისათვის გასათვალისწინებელი ფაქტორია ლიტერატურული ფორმების სემანტიზირების საკითხი, რომლის მიხედვითაც, ლიტერატურული ხერხები და ტექსტის სტრუქტურები მხოლოდ ფორმალური ასპექტები კი არ არის, რომელთაც ტექსტის მნიშვნელობებთან საერთო არაფერი აქვთ, არამედ თავად არის (ფორმები) თვითმყოფადი მნიშვნელობების მატარებელი (Nünning, Nünning 2004, 11). სქესის კულტურული კონტექსტით კვლევების შემთხვევაშიც თხრობის ტექნიკები სემანტიზირებული ნარატიული მოდუსებია, რომლებიც სქესთა იდენტობისა და როლების კონსტრუირებაში იღებს მონაწილეობას.

ფრედერიკ ჯეიმსონი მსჯელობს „ფორმის იდეოლოგიის“ კონცეპტზე, რომ თხრობის ფორმები თავად არის იდეოლოგიის სახეობები, ისინი ღირებულებებს და ნორმებს გამოხატავენ: „ფორმა იმანენტურია და ფაქტობრივად იდეოლოგია მასში“ (Jameson 1981, 99).⁴⁸ გენდერის კვლევებისა და თხრობის თეორიის ანალიზის შედეგად შინაარსი და ფორმა, ეთიკა და ესთეტიკა ერთმანეთს მჭიდროდ უკავშირდება: საზოგადოებრივი, სოციალურ-პოლიტიკური ან ეთიკური საკითხები ჩაშლილია არა მარტო მოთხრობილ შინაარსებში და თემებში, არამედ რეპრეზენტაციის ფორმებშიც: ვინ ლაპარაკობს, ვისზე ლაპარაკობს, ვინ წარმოჩნდება, როგორც შესაცნობი/შეუცნობელი სუბიექტი, ვინ არის მდუმარე ობიექტი, როგორ კავშირშია რეპრეზენტაციის ფორმები კლასების, ჯგუფების, საზოგადოების ღირებულებებთან და ნორმებთან.

⁴⁸ Form is immanently and intrinsically an ideology in its own right

ტრადიციული თხრობის თეორიიდან გამორიცხული კატეგორია *სქესი* ნარატიულ ტექსტებში სხვადასხვა დონეებზე ფუნდამენტურ როლს თამაშობს და აისახება როგორც ნარატიული ტექსტის მოქმედ პირებში, ასევე ყველა ინსტანციაში, რომელიც მოთხრობილი ტექსტის კომუნიკაციაში მონაწილეობს.

ფემინისტურ ნარატოლოგიაში თხრობითი ტექსტების ანალიზისას ითვალისწინებენ ამბისა (story) და დისკურსის (discourse) შრეებს:

1. ამბავი (story) - იმ მოვლენათა ჯამი, რომლებიც ერთმანეთთან არის დაკავშირებული
2. დისკურსი (discourse) - მოვლენათა პრეზენტაცია ნარატიულ ტექსტში

თუ ამბავზე ორიენტირებული ნარატოლოგია მოთხრობილი ამბის სტრუქტურაზე ამახვილებს ყურადღებას და ინტერესდება, თუ რას გადმოგვცემს ნარატიული ტექსტი (შესაბამისად - მოთხრობილი სქესი), დისკურსზე ორიენტირებულის შემთხვევაში მნიშვნელოვანია, როგორ არის შესაძლებელი თხრობითი ხერხებით მიღწეული იქნას ცნობიერების წარმოჩენა და პერსპექტივიზაცია (შესაბამისად - მოთხრობილი სქესი: ვინ მოგვითხრობს და ვისი თვალსაზრისით არის წარმოდგენილი სამყარო აღწერილი) (Nünning, Nünning 2004,15).

ფემინისტური ნარატოლოგია წარმოჩინდება, როგორც ჰიბრიდული და ინოვაციური მიდგომა, რომელიც ცდილობს, ორი განსხვავებული კვლევის მიმართულების პროდუქტიურ ინტეგრაციას. ფორმალური და შინაარსობრივი, ასევე კონტექსტუალური ასპექტების გათვალისწინების შედეგად, ფემინისტური ნარატოლოგია, თხრობის თეორიაზე დაფუძნებულ კვლევებში სოციალური და კულტურული კონტექსტების მნიშვნელობას ყურადღების მიღმა არ ტოვებს. აღნიშნული მიდგომით ფემინისტურ ნარატოლოგიას ასევე წვლილი შეაქვს ლიტერატურათმცოდნეობისა და კულტურის

კვლევების მიდგომათა ბმაში. 1986 წლის ლანსერის გავლენიანი სტატიის შემდეგ გამოჩნდა უამრავი კვლევა, რომლებმაც აჩვენა, თუ რამდენად ნაყოფიერი შეიძლება იყოს ფემინისტური ნარატოლოგიის დახმარებით ლიტერატურული ტექსტების ანალიზი. ბოლო, უახლეს კვლევებში კი მსჯელობენ აღნიშნული მიდგომით აუდიო-ვიზუალური მედიის ანალიზის ნაყოფიერებაზეც. მიუხედავად იმისა, რომ უამრავი კვლევითი მიმართულება ჩნდება, ფემინისტური ნარატოლოგია მათ შორის ნარატოლოგიის დამკვიდრებულ შტოდ განიხილება (Allrath, Gymnich 2002, 36). ნარატოლოგიაში ფემინისტური შტოს გაზრდილი მიმდებლობა და აღიარება ერთგვარად დასტურდება სხვადასხვა უახლეს ლიტერატურულ და კულტურის კვლევებში გამოყენებული ფემინისტური ნარატოლოგიის ლექსიკით.

თუ ფემინისტური ნარატოლოგიის მსგავსად, ამოვალთ იმ მოსაზრებიდან, რომ ნარატიული გადმოცემის ხერხები თვითმყოფადი მნიშვნელობის მატარებელია, მაშინ შესაძლებელია, ისეთი ანალიზის ინსტრუმენტების შემუშავება და განვითარება, რომელიც ნარატიული ფორმებისა და მათი ფემინისტური ღირებულების შეფასებას შეძლებს. ამისათვის კი აუცილებელია ინოვაციური კონცეპტები და ტერმინები, რომლებიც მოახერხებენ ტექსტუალური სტრუქტურების ზუსტ აღწერას. სტრუქტურალისტურ და ფემინისტურ ნარატოლოგიაზე დაკვირვებით შეინიშნება თვალსაჩინო განსხვავება დასახელებულ ორ მიდგომას შორის ტერმინოლოგიის თვალსაზრისით:

- სტრუქტურალისტური თხრობის თეორია იყენებს ისეთ ცნებებს, რომლებიც ფორმალური და სტრუქტურული ნიშნების სისტემურ აღწერას მოახერხებს, ხოლო ფემინისტური ნარატოლოგია აქცენტს ისეთ ტერმინოლოგიაზე ამახვილებს, რომლებიც გააერთიანებს ტექსტუალური სტრუქტურების აღმწერ და პროდუქციისა და ანალიზის პირობების ამსახველ ცნებებს.
- სტრუქტურალისტური ნარატოლოგია ილტვის ერთმნიშვნელოვანი ტერმინოლოგიისაკენ და იკვეთება ტენდენცია ნეოლოგიზმებისკენ, მაშინ, როცა

ფემინისტური ნარატოლოგია უპირატესობას ადვილად აღქმად ტერმინებს ანიჭებს და ამ მიზეზით თავს არიდებს ნეოლოგიზმებს.

სწორედ ზემოთ დასახელებული განსხვავებული მისწრაფებები გახდა საფუძველი იმისა, რომ ლანსერი ცდილობდა, იმ თხრობითი სიტუაციებისათვის, რომელთათვისაც უკვე არსებობდა სტრუქტურალისტური ტერმინები, ახალი ცნებები მიესადაგებინა. ერთი შეხედვით, მსგავსი მიდგომა აღქმული იყო, როგორც მარკირებათა ამოყირავება, თუმცა ლანსერის მისწრაფების მიღწევა ის არის, რომ თხრობითი სიტუაციების შინაარსობრივი კონოტაციები ხაზგასმულია და ამით იმ ასპექტებზე მახვილდება ყურადღება, რომლებიც სტრუქტურალისტურ ნარატოლოგიაში არ იყო გათვალისწინებული.

პოსტმოდერნული ნარატოლოგიისაგან განსხვავებით, ფემინისტური ნარატოლოგია რადიკალურად არ განუდგა სტრუქტურალისტურ ნარატოლოგიას, მეტიც, ის გაცნობიერებულად უკავშირდება სტრუქტურალისტურ ნარატოლოგიურ კონცეპტებს (მაგალითად, ხმის კონცეპტს - voice). 1996 წელს გამოცემულ ტექსტში „თხრობის პოსტმოდერნული თეორიისაკენ“ (Towards a Postmodern Theory of Narrative) გიბსონი აკრიტიკებს ფემინისტური ნარატოლოგიის მყარ კავშირს სტრუქტურალისტურ და ამით მამაკაცურ კონცეპტებთან, მათ შორის, ბინალურ ოპოზიციებთან და მხარს უჭერს რადიკალურ გამოყოფას სტრუქტურალისტური ნარატოლოგიისაგან, რაც, თავის მხრივ, გულისხმობს სრულიად ახლებური კონცეპტებისა და ცნებების შექმნას (Allrath, Gymnich 2002, 38). უკვე არსებულ კონცეპტებს (ხმა, რეპრეზენტაცია, ფორმა, ნარატიული დრო) ანაცვლებს ექსპერიმენტული ტერმინებით, რომლებსაც არ აფუძნებს ემპირიულ სინამდვილეს/კანონზომიერებას. გები ოლროსისა და მერიონ გიმნიჩის შეხედულებით, გიბსონის მოსაზრება მისი უტოპიურობისა და ინოვაციურობის გამო პრობლემურია და ის ეწინააღმდეგება ასევე ფემინისტური ნარატოლოგიის მიზანს, მარტივად აღქმადი ტერმინების გამოყენებასთან დაკავშირებით, რითაც ამწელებს დიალოგს სტრუქტურალისტურ და ასევე პოსტსტრუქტურალისტურ ნარატოლოგიასთან.

გიბსონის კრიტიკა მიემართება სტრუქტურალისტური ნარატოლოგიის მახასიათებელს ე.წ. „ტექსტის გეომეტრიზაციას“ (geometrisation of the text), თუმცა სწორედ ნარატოლოგიის „იერარქიული გეომეტრია“ წარმოადგენს ოლროსისა და გიმნიჩის თანახმად ცენტრალურ კონცენტრირების საკითხს ანგლო-ამერიკული თხრობის თეორიისათვის, რადგან ამ უკანასკნელისთვის ტექსტის იერარქიული მიმართებები ხშირად საზოგადოებრივი ურთიერთმიმართებების კორელაციურია და გავლენას ახდენს ტექსტების პროდუცირებისა და რეცეფციის პირობებზე.

ფემინისტურ თეორიაში გრამატიკიდან დამკვიდრდა ცნება *გენდერი* იმისათვის, რომ დიფერენცირებული ყოფილიყო, ერთი მხრივ, ბიოლოგიური განსხვავება ქალისა და კაცის სხეულებს შორის (სქესი) და, მეორე მხრივ, მასკულინურად და ფემინურად კონოტირებული სოციო-კულტურულად მიწერილი მნიშვნელობები (გენდერი-სოციალური სქესი). *სოციალური სქესი* ფელდმანისა და შიულთინგის განმარტებით: „არ არის მიზეზობრივად ბიოლოგიურ სქესთან დაკავშირებული [...], ის სხეულის კულტურულ ინტერპრეტაციად უნდა აღვიქვათ“ (Feldmann, Schülting 2001, 217).⁴⁹ სოციო-კულტურული კონსტრუქტის - *გენდერის* - ფემინისტურ ნარატოლოგიაში ინტეგრაცია შესაძლებელს გახდის, რომ სქესის კატეგორიისა და ტექსტის პროდუქციისა და რეცეფციის პირობების ურთიერთკავშირი და დამოკიდებულება და მათი ისტორიული ცვალებადობა ანალიზისას გათვალისწინებული იყოს. მიუხედავად იმისა, რომ *გენდერის*, *სქესისა* და *სექსუალობის* კატეგორიები ფემინისტური ნარატოლოგიის თანამედროვე კვლევებში ცენტრალურ ადგილს იკავებს, აღნიშნული კატეგორიების ფემინისტურ-ნარატოლოგიური დეფინიციები პრობლემურია. *გენდერის*, *სქესისა* და *სექსუალობის* კატეგორიების ფემინისტური ნარატოლოგიის კონტექსტში დეფინიციის ერთადერთი მცდელობა ლანსერს ეკუთვნის, რომელსაც შემდეგ ფლუდერნიკმა განვრცობილი განსაზღვრებები დააფუძნა (1999). კატეგორია *სქესს* ლანსერი

⁴⁹ „nicht kausal mit dem biologischen Geschlecht verknüpft [...], sondern ist eine kulturelle Interpretation des Körpers zu verstehen“

შემდეგნაირად განმარტავს: „ტექსტუალური ფიგურის, როგორც ქალის ან კაცის ფორმალური იდენტიფიკაცია ექსპლიციტური გამოთქმების [...] ან სხვა ლინგვისტური მარკერების, როგორებიცაა: ნაცვალსახელები და ცხადი ზედსართავი სახელების საფუძველზე“ (Lanser 1990, 170).⁵⁰ წინამდებარე დეფინიციაში პრობლემურია ის, რომ ყველა ენაში ნაცვალსახელები, ისევე როგორც არსებითი სახელები, არ გვამღევს ინფორმაციას რეფერენტის სქესის შესახებ. გენდერს ლანსერი შემდეგნაირად განმარტავს: “ტექსტში ან ტექსტის დახმარებით კონსტრუირებული მახასიათებლები, რომლებიც გრაისის მიხედვით, მიანიშნებენ მამრობით ან მდედრობით სქესზე კულტურული კოდების დემონსტრირებით, როგორებიცაა: საკუთარი სახელები ან მეტონომიური მითითება ტანსაცმელზე, სხეულის ნაწილებზე ან ჩვევებზე“ (Lanser 1990, 170).⁵¹ სექსუალობა კი ლანსერისთვის წარმოადგენს „ეროტიკულ დამოკიდებულებას შერჩეულ ობიექტზე“⁵². ფლუდერნიკი განავრცობს ლანსერის დეფინიციებს და სქესის, გენდერისა და სექსუალობის შემდეგ განმარტებას გვთავაზობს: „ბიოლოგიური ადამიანური სქესი (მამრობითი, მდედრობითი) კონსტრუირებულია ნარატიულ ტექსტებში ექსპლიციტური ან იმპლიციტური ხერხით: ექსპლიციტურად ფიზიკური აღწერითა და მასკულინური/ფემინური ნაცვალსახელების საშუალებით (he vs. she), იმპლიციტურად - კულტურული აღჭურვილობისა (ლამაზი-მშვენიერი, პერანგი-ბლუზა) და ჰეტეროსექსუალურად ნაგულისხმევი სტრუქტურით (თუ ა-ს უყვარს ბ და მათ შორის ა არი კაცი, მაშინ ბ უნდა იყოს ქალი)“ (Fludernik 1999, 154).⁵³

⁵⁰ “the formal identification of a textual persona as male or female either through explicit pronouncement [...] or through other linguistic markers such as pronouns or inflected adjectives”

⁵¹ „characteristics constructed in and by texts that, in the Gricean⁵¹ sense, implicate male or female sex by drawing on conventional cultural codes such as proper names or metonymic references to clothing, body parts, or behaviors”

⁵² „erotic orientation with respect to object choice”

⁵³ “Biological human sex (male, female) is constructed in narrative texts in explicit and implicit manner: explicitly by graphic physical description and masculine/feminine gender (pro)nominal expressions (he vs. she); implicitly by the paraphernalia of our heavily gendered culture (handsome vs. Beautiful, shirt vs. Blouse) and by the heterosexual default structure (if A loves B, and A is a man, then B must be a woman)”

მიუხედავად იმისა, რომ კატეგორიები - სქესი, გენდერი და სექსუალობა ფემინისტური თხრობის თეორიისათვის აუცილებელია და მნიშვნელოვან პერსპექტივებს წარმოქმნის, მათი გამოყენება ტექსტუალურ ინსტანციებზე მორგებით სხავადასხვა პრობლემას იწვევს. გასათვალისწინებელია ის გარემოება, რომ ფიქციონალური პერსონები (მოქმედი პირები და სათხრობი ინსტანციები) ტექსტუალური ინფორმაციების რეცეფციის პროცესში იგება. ანთროპომორფიზირების ხარისხის მიხედვით კონსტრუქციის პროცესში მოქმედ პირებსა და სათხრობ ინსტანციებს სქესის, გენდერისა და სექსუალობის კატეგორიები მიეწერებათ. შეხედულება იმის შესახებ, რომ ყველა ტექსტუალური ინსტანცია ანთროპომორფირებადია, რაც ბევრ მოდერნულ და პოსტმოდერნულ ტექსტში გვხვდება, არ არის მყარი. ბევრ ტექსტში, რომელშიც ცხოველი ან მდგომარეობა სათხრობ ინსტანციად გვევლინება, ნათელი ხდება, რომ ყველა სათხრობი ინსტანცია ადამიანური მახასიათებლებით ვერ წარმოჩინდება, მაშინაც კი, თუ არაადამიანური სათხრობი ინსტანციების ანთროპომორფირება შესაძლებელია.

ნარატიული ფორმების, როგორც მნიშვნელობის მატარებლების, *სქესის, გენდერისა და სექსუალობის კატეგორიების* ტექსტის ანალიზისას გათვალისწინებასთან ერთად ნარატიული *ავტორიტეტის* საკითხი ასევე მნიშვნელოვანია; *ავტორიტეტულობა* ფემინისტურ თეორიაში დიდ როლს თამაშობს. მისი მნიშვნელობა ფემინისტურ თხრობის თეორიაში წინ წამოსწია ლანსერმა ტექსტით „ავტორიტეტულობის ფიქცია: ქალი-ავტორები და ნარატიული ხმა“ (1992) (Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice). ავტორიტეტულობა, რომელიც ავტორს, ტექსტს რეციპიენტების მხრიდან მიეწერება სოციო-კულტურული და რიტორიკული ნიშნების ერთობლიობით იქმნება და ამით კულტურულად და ისტორიულად ცვალებადი ხდება (Allrath, Gymnich 2002, 42).

ლანსერის მიხედვით, ბოლო ათწლეულების დასავლური კულტურა წარმოადგენს დისკურსული ავტორიტეტულობისა და მამაკაცურობის კავშირს, რითაც სოციალური

პრივილეგირებულობა დასტურდება: „დისკურსული ავტორიტეტულობა განსხვავებული ინტენსივობით ყველაზე მეტად დაკავშირებულია ჰეგემონური იდეოლოგიის თეთრ, განათლებულ მამაკაცებთან“ (Lanser 1992, 171)⁵⁴. მკვლევრის თვალსაზრისით, ნარატიულ ავტორიტეტულობაზე მეტყველებს კონკრეტული ტექსტუალური ხერხი, მაგალითად, იმ რიტორიკული სტრატეგიის გამოყენება, რომელიც აუქტორული სათხრობი ინსტანციისათვის არის დამახასიათებელი.

2.2 ფემინისტური და გენდერული ნარატოლოგიის თეორიული წანამძღვრები

არც ფემინისტური ლიტერატურათმცოდნეობის და არც გენდერის კვლევების (Gender Studies) ერთ თეორიული ჩარჩოში მოქცევა არ შეგვიძლია. ორივე ცნება თეორიული და მეთოდოლოგიური თვალსაზრისით ჰეტეროგენულ მიდგომებს აერთიანებს, რომლებმაც ფუნდამენტური იმპულსები 1960-იანი წლებიდან, განსაკუთრებით ანგლო-ამერიკული კულტურული სივრცისაგან, მიიღეს. ფემინისტური ლიტერატურათმცოდნეობის წარმოშობა და კონსოლიდაცია ქალთა მეორე მოძრაობასთან არის დაკავშირებული. როცა ქალთა მეორე ტალღა 1960-იანი წლების მიწურულს პოლიტიკურ მოძრაობად ჩამოყალიბდა, ლიტერატურათმცოდნეობაში გაჩნდა ინტერესი ფემინისტურ საკითხებზე, ინტერესი კიდევ უფრო გაძლიერდა 1970-იანი წლებიდან, როდესაც ლიტერატურათმცოდნეობით-თეორიული მიდგომები განვითარდა. ფემინისტურმა ლიტერატურათმცოდნეობამ დაისახა მიზნად, დაკვირვებოდა ლიტერატურულ ტექსტებში ქალთა რეპრეზენტაციას და იმასაც, როგორ მიმართებაში იყო ეს უკანასკნელი საზოგადოებრივ წესრიგთან (Nünning, Nünning 2010, 251-252).

ფემინისტური პერსპექტივით ლიტერატურული ტექსტების კვლევა ახალ, დამატებით ძალას ქალთა კვლევების (Women's Studies) ცალკე, დამოუკიდებელ დარგად

⁵⁴ “Discursive authority has, with varying degrees of intensity, attached itself most readily to white, educated men of hegemonic ideology”

ჩამოყალიბებით იძენს, რადგან ანგლო-ამერიკული სივრცის უამრავ უნივერსიტეტში ინსტიტუციონალიზებული დისციპლინა გენდერის კვლევების მსგავსად კულტურის კვლევებსაც მოიცავდა და, შესაბამისად, ინტერდისციპლინალურ მიდგომას წარმოადგენდა. ქალთა კვლევები დაინტერესებული იყო არა მხოლოდ ფიქციური ნაწარმოებების შესწავლით, არამედ განსხვავებული კვლევის საკითხებით. ვინაიდან ფემინისტური ლიტერატურათმცოდნეობა ქალთა მეორე ტალღის ერთგვარი რეაქციას წარმოადგენდა, წარმოქმნისთანავე დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა საზოგადოებრივ კრიტიკას და ლიტერატურულ ტექსტებს აღიქვამდა არა მხოლოდ როგორც სიმბოლურ სისტემას, არამედ როგორც სოციალურ სისტემას, შესაბამისად, შეგვიძლია ვიმსჯელოთ, რომ ფემინისტური ლიტერატურათმცოდნეობა, ერთი მხრივ, დაინტერესებული იყო ლიტერატურული ტექსტის შინაარსობრივი და სტრუქტურული ასპექტებით კატეგორია „სქესის“ გათვალისწინებით (მოქმედი პირები, ამბავი, სივრცე, დრო და ა.შ.), მეორე მხრივ, ლიტერატურული ტექსტის წარმოქმნის, გადმოცემისა და რეცეფციის პროცესებით (Nünning, Nünning 2010, 252). მაშასადამე, სოციალურ-ისტორიული პერსპექტივიდან ლიტერატურული ტექსტის მთავარი ფუნქცია ისტორიული ფაქტების რეპრეზენტაციაა. სოციალურ-ისტორიულად რეკონსტრუირებადი ფაქტები კონკრეტული დროის და კულტურის ქალურობის და კაცურობის სპეციფიკურ სურათებს მიეკუთვნება, რომლის მიხედვითაც მოქმედი პირები ტექსტში იქმნებიან. ამავე დროს, ეს სურათები მიგვითითებენ ქალი ან კაცი ავტორების წარმოდგენებზე ქალური და მამაკაცური იდენტობის შესახებ (Köppe, Winko 2008, 213-214).

ფემინისტურ ლიტერატურათმცოდნეობას პირველ ფაზაში (1960-1970) განსაკუთრებით აინტერესებდა ქალთა სურათების კვლევა (Images of Women Criticism). აღნიშნული მიდგომა მერი ელმანის „ფიქრები ქალების შესახებ“ (Thinking about Women) (1968) და კეიტ მილეტის „სექსუალური პოლიტიკის“ (Sexual Politics) (1969) დიდ გავლენას განიცდის და კვლევის საგნად აქცევს მამაკაცური პერსპექტივით რეპრეზენტირებულ სქესთა სტერეოტიპებს, თუ როგორ არის ქალურობა ლიტერატურულ ტექსტებში

წარმოჩენილი მამაკაც ავტორებთან, განსაკუთრებით, კლასიკოს ავტორებთან. ლამაზი და საშიში ქალების (femme fatale) სურათებით მამაკაცები აცხადებენ საკუთარ სურვილებსა და შიშებს, ამიტომ ქალთა სურათების ანალიზით, როგორც ლიტერატურულ ტექსტებში, ასევე აუდიო-ვიზუალურ მედიებში, წარმოჩინდება პატრიარქალური აზროვნების ნიმუშები.

1970-იანი წლებიდან ფემინისტური ლიტერატურათმცოდნეობა ყურადღებას ამახვილებს ქალების შექმნილ ლიტერატურულ ნიმუშებზე. ამ გინოცენტრულ ფაზაში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება იმ ქალი ავტორების ტექსტებს, რომლებიც ლიტერატურათმცოდნეების მიერ უგულებელყოფილი იყო. გინოცენტრულ ფაზაში ტექსტებთან ერთად გაანალიზებულია ის სოციო-კულტურული გარემო, საიდანაც ქალი ავტორების ტექსტები წარმოიქმნებოდა, მამასადამე, ინტერესს იჩენს დასახელებული ფაზა ქალთა ყოფაზე: სქესთა როლების გადანაწილებაზე, ქალთა სოციალიზაციასა და ემანსიპაციაზე. სწორედ ამ უკანასკნელ შეხედულებას ეფუძნება მეთოდოლოგიური მიდგომა, რომლის მიხედვითაც, ტექსტები სტრიქონებად უნდა იყოს წაკითხული ფარული შეტყობინებების, მსგავსებების, ნაწარმოებებში ჩადებული სურათების გასაშიფრად და ინტერპრეტაციისათვის. ელენ შოუვოლთერი *ორხმიან დისკურსზე* (double-voiced discourse) მსჯელობს ქალთა ლიტერატურაში - ქალები პატრიარქალურ საზოგადოებრივ სტრუქტურებში საკუთარ სურვილებს, შიშებს, მისწრაფებებსა და საზოგადოებრივი ნორმების წინააღმდეგ მესიჯებს იმპლიციტურად, სუბტექსტების ფორმით არტიკულირებდნენ (Gutenberg 1999).

თუ ანგლო-ამერიკული ფემინისტური ლიტერატურათმცოდნეობა დიდ ყურადღებას ანიჭებს სოციო-კულტურულ ასპექტებს და მათ გავლენას ქალი ავტორების ლიტერატურულ ტექსტებზე, ფრანგული ფემინისტური ლიტერატურათმცოდნეობა, რომელიც ელენ სიქსუს, ლუსი ირიგარეისა და იულია კრისტევას სახელთან არის დაკავშირებული, ეფუძნება ფსიქოანალიზისა და პოსტსტრუქტურალისტურ თეორიებს.

ფრანგი ფემინისტი თეორეტიკოსები აკრიტიკებენ ჟაკ ლაკანის მოსაზრებას სიმბოლურ წესრიგსა და ქალის ადგილთან დაკავშირებით. სქესთა შორის განსხვავებები ენაშია ასახული და ქალის ადგილი სიმბოლურ წესრიგში არ არის. საკუთარი ადგილი ქალმა ენობრივ-სიმბოლურ წესრიგში კი არ უნდა ეძებოს, არამედ პრეოდიპალურ, წინა ენობრივ სემიოტიკურ ფაზაში (იულია კრისტევა). ფრანგ ფემინისტებს გამოსავლად სემიოტიკური ენის ხელახლა აღმოჩენა და შედეგად ქალური წერით (*écriture féminine-Cixous*) და ქალური ლაპარაკით (*parler femme-Irigaray*) მიკუთვნებული დუმილის დარღვევა ესახებათ (Weber 1994,21).

1980-იანი წლების დასასრული ჯუდიტ ბატლერი „გენდერზე შფოთვა“ (Gender trouble 1989) დაუპირისპირდა ფემინისტურ მიდგომას, კერძოდ, მკვლევარს სქესისა და გენდერის კატეგორიების განსხვავებულობა საექვოდ მიაჩნია, რადგან ბიოლოგიური სქესიც სოციალურად, დისკურსულად წარმოქმნილია და სოციალური სქესი წარმოქმნის ანატომიურს.

ფემინიზმი კონცენტრირებულია დაჩაგრულ ქალურობაზე, გენდერის კვლევები კი სოციალურ სქესზე ამახვილებს ყურადღებას. გენდერი კულტურულად ნაგულისხმევი სქესთა როლებია, რომლებსაც საზოგადოება იყენებს და აკრძალვით, დასჯით, წახალისებით სავალდებულოდ წარმოაჩენს. ტანსაცმელი, ქცევის წესები (ქალი საჯაროდ არ სვამს), მიმიკა, ჟესტები (ხმამაღლა სიცილი არაქალურია) მიაჩნიან ქალურობასა და მამაკაცურობაზე. აღნიშნული ქცევის ნორმები დაკვირვების საგნად თუ იქცევა, მოხერხდება სქესის, როგორც პროცესის აღწერა. სიმონ დე ბოვუარის მიხედვით, სქესი არის ქმედება ან ჯუდიტ ბატლერის სიტყვებით პერფორმანსიული აქტის ეფექტი (Schöflier 2008, 12), მამასადამე, როგორ ლაპარაკობს, რას იცმევს ცალკეული ინდივიდი, ამით იქმნება სქესი. სხვადასხვა კულტურა განსხვავებულად განსაზღვრავს სქესს და სქესთა საზღვრებს.

საზოგადოებებში დომინირებს ბინარული წესრიგი, რომელშიც ჰეტეროსექსუალური ვნება დამკვიდრებულია (ქალს უყვარს კაცი და პირიქით). გენდერის კვლევებმა გამოაშკარავა ბინარულობა, როგორც ნორმად ქცეული მიდგომა. სქესის ორ ნაწილად დაყოფა, საპირისპირო სქესის მიმართ ლტოლვა „ბუნებრივად“ და ღმერთისთვის მისაღებ სიყვარულის ფორმად გამოცხადდა, სხვა ტიპის ვნებები კი დაიმალა. გენდერის კვლევებისათვის ფუნდამენტურია ზიგმუნდ ფროიდის ფსიქოანალიზი, რომლის მიხედვითაც, ნებისმიერი ადამიანი ბისექსუალია და ჰეტეროსექსუალობის ნორმად ქცევა მხოლოდ კულტურული ჩაგვრის, კონტროლის შედეგია. გენდერის კვლევებში ყურადღება გამახვილებულია ჰომოსექსუალურ ვნებებზე და იკვლევს მათი დაფარვის ადგილს და მნიშვნელობას ჰომოგენურ კულტურაში. 1990-იანი წლებიდან ჯუდიტ ბატლერის ნაშრომების გავლენით წარმოიქმნა ქვირის კვლევები, რომელიც ნაწილობრივ გენდერის კვლევებს ემთხვევა. ქვირის კვლევები კონცენტრირებულია სექსუალობის კატეგორიაზე, რომელიც თავისუფალი მისწრაფება კი არ არის, არამედ ცივილიზაციის შედეგი (Schöflier 2008, 12-14).

ფემინისტური/გენდერზე ორიენტირებული ლიტერატურული ინტერპრეტაციები მეთოდოლოგიური თვალსაზრისით მთავარ გამოწვევად გადმოცემის ხერხების სემანტიზირების გაანალიზებას და ამით გენდერის რელევანტური ასპექტების გამოკვეთას ემსახურება. ქალის ცხოვრების სოციო-კულტურული ასპექტების შესწავლამ ასახვა ჰპოვა ფემინისტურ ლიტერატურათმცოდნეობაშიც. ისეთი თემების განხილვა და ინტერპრეტაცია, როგორებიცაა: სქესისთვის სახასიათო განვითარების ეტაპები, ქალური და კაცური როლების ანალიზი, მოითხოვდა სხვა დისციპლინებიდან კონცეპტების გამოყენებას, მაგალითად, სოციოლოგიიდან ან ფსიქოლოგიიდან. ასეთი ინტერდისციპლინარული მიდგომების გამოყენება ტექსტების ანალიზისას არ ნიშნავს იმას, რომ ლიტერატურული ტექსტები მიმეტურად, რეალობის პირდაპირ ასახვად უნდა იყოს აღქმული, პირიქით, გასათვალისწინებელია ის თავისებურებები, რომლებიც

გადმოცემულია ტექსტებში. თუ ფემინისტური ლიტერატურათმცოდნეობის პირველ ფაზაში შინაარსობრივი ასპექტები კვლევის ცენტრში იყო მოქცეული და ჟანრისთვის დამახასიათებელი ფორმალური სტრუქტურები ყურადღების მიღმა რჩებოდა, ფემინისტურმა ნარატოლოგიამ (სუზან ლანსერი და რობინ ვარჰოლი) მიზნად დაისახა, ფემინისტური ლიტერატურათმცოდნეობის შინაარსობრივი თავისებურებანი სტრუქტურალისტური ნარატოლოგიისათვის დაეკავშირებინა და კატეგორია *სქესი* გადმოცემის ხერხების სემანტიზირების საშუალებით გაენაწილებინა. ანსგარ და ვერა ნიუნინგები ასახელებენ ლიტერატურული ტექსტების იმ ასპექტებს, რომელთა გაანალიზება თხრობითი ნარატოლოგიის დახმარებით განსაკურებით პროდუქტიული შეიძლება აღმოჩნდეს:

- სათხრობი ინსტანციების, ლირიკული მეს, გადმომცემი მოლაპარაკის (დრამაში) და ფიქტიური ადრესატის სქესი;
- სივრცის ანალიზი - სივრცითი ოპოზიციებისა და ტრადიციული დამკვიდრებული სქესთა დიქტომიების კორელაციის ანალიზი;
- დროის კატეგორიის ანალიზი - ამ შემთხვევაში საინტერესოა, დრო გაანალიზდეს სქესთა ცვალებად სუბიექტურ გამოცდილებასთან კავშირში (Nünning, Nünning 2010, 265).

ხმის, პერსპექტივის, სხეულის კონცეპტების დახმარებით შესაძლებელი ხდება სტრუქტურული და შინაარსობრივი ასპექტების თეორიული განხილვათა ერთმანეთთან დაკავშირება. იმის გარკვევა, ვინ ლაპარაკობს და რაზე ლაპარაკობს ლიტერატურულ ტექსტში იძლევა ერთგვარ მითითებას, როგორ არის ძალაუფლებრივი ურთიერთმიმართებები რეპრეზენტირებული. ქალური თხრობითი ინსტანციის ლაპარაკი ფემინისტურ თხრობით თეორიაში მამაკაცურად კონოტირებული ნარატიული ავტორიტეტულობის დაუფლებას ნიშნავს. ქალური ხმის სმენადობა კი ემანსიპაციის პოტენციალად არის აღქმული, თუმცა ფრანგულ ფემინიზმში ქალთა ლაპარაკი ლიტერატურულ ტექსტებში არ არის ემანსიპაციის

გამოხატულება, ემანსიპაციად ფრანგ თეორეტიკოსებთან ლოგოცენტრულ-პატრიარქალური ენობრივი ფორმების უარყოფა და ქალური ენის გამოყენება დასახელებული. ფემინისტური ლიტერატურათმცოდნეობითი ანალიზისთვის ასევე მნიშვნელოვანია, როგორ არის ტექსტუალურად გადმოცემული მამაკაცური და ქალური თვალსაზრისი, სუბიექტისა და ობიექტის პოზიციები ტექსტში როგორ არის გადანაწილებული და როგორ მიმართებებშია ნაწარმოებში წარმოჩენილი პოზიციები საზოგადოებაში არსებულ სქესთა წესრიგთან. მამაკაცური და ქალური პოზიციების რეპრეზენტაციის ანალიზთან ერთად ლიტერატურული ტექსტების ანალიზისას ითვალისწინებენ სხეულის კონცეპტს, ეს უკანასკნელი კულტურულად და ისტორიულად ცვალებადია და ახლოს დგას *სქესის* კატეგორიასთან. ხშირად ფიქციონალურ ტექსტებში მამაკაცური და ქალური სხეულების კონტრასტი ექსპლიციტურად არის გადმოცემული და შესაბამისობაშია კულტურაში არსებულ სხეულის კონცეპტთან, თუმცა ასევე გვხვდება ტექსტებში სხეულზე მინიშნებები. ლიტერატურული ტექსტის მოქმედების ანალიზისას გასათვალისწინებელია კორელაცია მოქმედი პირის სქესსა და მოქმედების მსვლელობაზე მის გავლენას შორის. მაგალითად, თუ მე-19 საუკუნის კლასიკურ მამაკაცურ რომანში პროტაგონისტის მოგზაურობის ინიციატივა მის განვითარებაზე მიგვითითებს, სივრცითი გადაადგილება ქალთა განვითარების რომანში მეორეხარისხოვან როლს თამაშობს ტრადიციულად ქალის სახლთან ბმულობის გამო (Nünning, Nünning 2010, 258).

როდესაც მე-18 საუკუნის დასასრულს ქალებმა რომანების გამოქვეყნება დაიწყეს, როგორც წესი, პროგრესული შეხედულებებით არ გამოირჩეოდნენ. უმეტესობა სოციალურად პრივილეგირებულ ჯგუფს მიეკუთვნებოდა და წერის გამბედაობას ეს მდგომარეობა აძლევდათ. ბევრ მათგანს არ სურდა, ახლად მოპოვებულ თავისუფლებას საფრთხე დამუქრებოდა ეპითეტებით: „რადიკალური“,

„რევოლუციონერი“ა. მერი უოლსტონკრაფტიდან იწყება ახალი ერა ქალი ავტორებისა, რომლებმაც პროგრესზე უდიდესი გავლენა იქონიეს.

2.2.1 ფემინისტური აზროვნების სათავეებთან — მერი უოლსტონკრაფტი, ვირჯინია ვულფი, სიმონ დე ბოვუარი

ფრანგი პოლიტიკოსის, შარლ მორის ტალეირანის, საფრანგეთის ეროვნული ასამბლეის წინაშე წაკითხული მოხსენების შემდეგ, რომლის მიხედვითაც, ქალებს განათლების მიღება მხოლოდ არაფორმალურ გარემოში შეეძლოთ, მერი უოლსტონკრაფტი იწყებს „ქალის უფლებების დაცვის“ (A Vindication of the Rights of woman) (1791) წერას. აღსანიშნავია ის, რომ ქალების უფლებების შესახებ მსჯელობა მერი უოლსტონკრაფამდეც იყო დაწყებული. მე-17 საუკუნის მიწურულიდან აღნიშნულ თემას ეხმაურება აფრა ბენი, მერი ასტელი და ქეთრინ მაქოლეი. ფრანგი განმანათლებელი მარკიზ დე კონდორსეც უსვამდა ხაზს ქალებისათვის პოლიტიკური უფლებების მინიჭების მნიშვნელობას. ოლიმპ დე გუჟმა, ფრანგმა აქტივისტმა, გააპროტესტა საფრანგეთის რევოლუცია და მისი მონაპოვარი *ადამიანისა და მოქალაქის უფლებების დეკლარაცია*, რადგან აქტივისტის აზრით, ის მხოლოდ მამაკაცთა შორის თანასწორობას მოიაზრებდა და ქალთა თანასწორობის საკითხს უგულებელყოფდა, ამიტომ ოლიმპ დე გუჟი ადგენს „ქალისა და ქალი მოქალაქის უფლებების დეკლარაციას“.

მერი უოლსტონკრაფტი ყველა არგუმენტს აფუძნებს განმანათლებლურ იდეას გონების განვითარებისა და გამოყენების მნიშვნელობასთან დაკავშირებით, როგორც ინდივიდის, საზოგადოების პროგრესის წინაპირობას. უოლსტონკრაფტის რწმენით, გონება არის ადამიანში ღვთაებრივი და მისი გამოყენება ქალის და კაცის დანიშნულებას წარმოადგენს (ცხადამე 2017, 236). მერი უოლსტონკრაფტი ტექსტში „ქალის უფლებების დაცვა“ აკრიტიკებს ქალურობის შესახებ გაბატონებულ მოსაზრებას, რომ ქალსა და კაცს ბუნებრივად აქვთ განსხვავებული ხასიათი, სურვილები, უნარები და შეხედულებები და

მიიჩნევს, რომ ქალური ხასიათი არ არის თანდაყოლილი, ბიოლოგიური მახასიათებელი, ის სოციალური ურთიერთობებისა და განსხვავებული აღზრდის მეთოდის შედეგად ყალიბდა. სწორედ სოციალური ნორმებისა და აღზრდის გავლენის გამოა, რომ ქალებს მიაწერენ ხასიათის ისეთ ნიშნებს, როგორებიცაა: პრანჭვისა და ჭორობის სიყვარული, ფიზიკური და გონებრივი სისუსტე, ნაკლები ინტერესი ზოგადსაკაცობრიო პრობლემების მიმართ (ცხადაძე 2017, 239). მერი უოლსტონკრაფტი აჩვენებს, როგორ განსაზღვრავს ქალურობის შესახებ დამკვიდრებული წარმოდგენები ქალთა განვითარებას.

თამარ ცხადაძის შეფასებით: „გენდერული სტერეოტიპებისა და როლების ქალის ცხოვრებაზე ზეგავლენის ანალიზით უოლსტონკრაფტის ტექსტი გამორჩეულია არა მხოლოდ მისი ეპოქის ტექსტებს შორის, არამედ მე-19 საუკუნის ბოლოსა და მეოცე საუკუნის დასაწყისის, ანუ პირველი ტალღის ფემინიზმის იდეებზე უფრო რელევანტურადაც კი ჟღერდეს თანამედროვე გადმოსახედიდან“ (ცხადაძე 2017, 241).

თუ მერი უოლსტონკრაფტმა თვალსაჩინო გახადა ქალის კაცზე დაქვემდებარებულობისა და ქალის სოციალურ-ისტორიულად განპირობებული მახასიათებლები, ვირჯინია ვულფი ყურადღებას ამახვილებს ქალური შემოქმედებითობის ეკონომიკურ, სოციალურსა და ისტორიულ პირობებზე. ვირჯინია ვულფი პირველი ქალია, რომელიც ქალთა ლიტერატურის (ინგლისური) ისტორიას წერს, შესაბამისად, ის არის ფემინისტური ლიტერატურათმცოდნეობის ინიციატორი მხოლოდ ქრონოლოგიური თვალსაზრისით კი არა, თავისი გაბედულებითა და რადიკალურობითაც, კულტურაში გამეფებული პატრიარქალური ღირებულებები კითხვის ნიშნის ქვეშ დაეყენებინა. სიმონ დე ბოვუარამდე კარგა ხნით ადრე ვირჯინია ვულფმა დაიწყო ქალურობის პატრიარქალური განსაზღვრების ისტორიზაცია, თუმცა სიმონ დე ბოვუარისაგან განსხვავებით, ვირჯინია ვულფი საკუთარ თავს ქალურ ტრადიციაში აქცევს და შემდეგ მის რეკონსტრუქციას მიმართავს. პოსტსტრუქტურალისტი თეორეტიკოსის, გაიატრი

სპივაკის შეფასებით, ვირჯინია ვულფის შორსმჭვრეტელობამ, რომელიც მხოლოდ ლიტერატურის თეორეტიკოსს კი არა, ლიტერატურის პრაქტიკოსს შეეძლო, კომპლექსური პრობლემათა ჰორიზონტი ხილული გახადა (Lindhoff 2003, 30). ვირჯინია ვულფის ნაშრომებიდან ნათელი ხდება, რომ ვირჯინია ვულფი თავისი ეპოქის დროებაზე ფიქრებით გარშემორტყმულია, თუმცა მის ნაშრომებში ბევრი შეხედულება ურთიერთწინააღმდეგობრივია.

„საკუთარ ოთახში“ (A Room of One's Own) ავტორი მსჯელობს იმის შესახებ, რომ ქალები ინგლისური ლიტერატურის ისტორიაში მე-18 საუკუნემდე არ არსებობენ. ქალთა ცხოვრების ისტორიული ფაქტების ნაკლებობა უბიძგებს ვირჯინია ვულფს, შეთხზას ფიქტიური ამბავი შექსპირის დის შესახებ, რომელიც ძმის მსგავსად ნიჭითა და შესაძლებლობებით არის დაჯილდოვებული, თუმცა ძმისაგან განსხვავებით, სახლშია გამოკეტილი და ლონდონში გაქცევაც არ შეუძლია, ის თვითმკვლელობით ასრულებს სიცოცხლეს. სანდრა გილბერტი და სუზან გუბარი შექსპირის დას ახალ მითიურ ქალ ავტორად მოიაზრებენ, ის ისტორიის ცვლასთან ერთად ისისხლხორცებს რეალობას და აჩვენებს მას. შექსპირის დის ხატება მკვლევრებთან ყველა ქალი ავტორის „დედად“ არის დასახელებული (Gilbert, Gubar 1979, 101).

ვირჯინია ვულფი ახსენებს და კითხულობს დავიწყებულ ქალ ავტორებს: ანა ფინჩი (Anne Finch), ეფრა ბენი (Aphra Behn), ფანი ბარნეი (Fanny Burney), მარგარეტ ქვენდიში (Margaret Cavendish), ილაიზა ქარტერი (Eliza Carter). ვულფის შეფასებით დასახელებულ ავტორებს მაღალი ლიტერატურული ღირებულებების ტექსტები არ შეუქმნიათ, მაგრამ მათ მისცეს ერთგვარი ბიძგი ქალთა რომანების შემქნას მე-19 საუკუნეში, რადგან ვირჯინია ვულფის შეფასებით: „შედევი თავისით არ წარმოიქმნება, იგი შედეგია მრავალი წლის საზოგადოებრივი აზროვნებისა, მასის გამოცდილება თავს იყრის ერთი ხმაში“ (ვულფი 2009, 77).

ვირჯინია ვულფს მაღალი ლიტერატურის შემქნელად ჯეინ ოსტინი მიაჩნია, რომელმაც მოახერხა და ტექსტებში, მიუხედავად წერის შემზღუდავი პირობებისა, არ დაუპირისპირდა ქალურ ბედისწერას, რაც ავტორის შეფასებით, ოსტინის ტესტებს ხელოვნების ნიმუშებად აქცევდა: „ყველაზე საოცარი ესაა: 1800-იან წლებში წერდა ქალი და მის ნაწერებში არაა სიმწარე, შიში, პროტესტი, ქადაგება. აი, ასე წერდა შექსპირი“ (ვულფი 2009, 79). დანარჩენი ქალი-ავტორების შემთხვევაში ვირჯინია ვულფი მსჯელობს წყვეტებსა და დეფორმაციებზე წერის პროცესში, რაც წერის პროცესის სირთულეს და, შესაბამისად, ქალის ცხოვრების პირობებს უსვამს ხაზს. შარლოტა ბრონტეს პროზა ამის დასტურია ვულფთან, რომელიც ვერ ახერხებს ქალურ ბედისწერასთან დაპირისპირების, პროტესტის გამო საკუთარი ნიჭის სრულად გამოვლენას. წინააღმდეგობრივია ვულფის შეხედულება იმის შესახებ, რომ მარადიულია მხოლოდ ის ლიტერატურული ტექსტი, რომელიც ავთენტურ ცხოვრებას სწყდება, ახალ რეალობას ქმნის და ცხოვრების მრავალფეროვნებას ემოციით, სტრუქტურით აღწევს. ცხოვრების პირობები კი არ აძლევდა ქალებს საშუალებას, ტრადიციულ ღირებულებებთან შესაბამისი ტექსტები შეექმნათ, თუმცა ვირჯინია ვულფი განსხვავებულ ქალურ წერაზე იწყებს ფიქრს საკუთარ რომანში „გზა შუქურისკენ“ (To the Lighthouse). ტექსტის პროტაგონისტის, მხატვარ ლილი ბრისკოს სახით ვირჯინია ვულფი გვაჩვენებს ხელოვან ქალს, რომელსაც პატრიარქალურ ფილოსოფიას, ბატონ რემზის დაუპირისპირებს (Lindhoff 2003, 32). მართალია, ვირჯინია ვულფი ჯეინ ოსტინის თანმიმდევრულ პროზას ქალური წერის პარადიგმად ასახელებს, თუმცა ვულფის ტექსტები საპირისპიროზე მეტყველებს: ხშირად გადალახულია ადგილის, დროის, სათხრობი ინსტანციისა და ჟანრის ერთიანობა მის ნაწარმოებებში. მაგალითად: სეირნობის დროს იცვლება ეპოქები, ან ფიქრის დროს მოქმედების ადგილები. ვულფს დისტანცირებული წერის სტილი აძლევს იმის შესაძლებლობას, რომ სქესთა იერარქიული ურთიერთმიმართების რადიკალური ჭეშმარიტებები და მისი რეპროდუქცია ლიტერატურაში გამოხატოს. ლენა ლინდჰოფის შეხედულებით ვირჯინია ვულფის ტექსტების კითხვისას ავტორის შიში ამოიკითხება: „ხაზებს შორის

ამოიკითხება შიში იზოლაციის, აწმყოსგან მოწყვეტასა და დისოციაციის წინაშე, შიში, რომელიც საკუთარი სულის ერთიანობას ეჭვქვეშ აყენებს“ (Lindhoff 2003, 36).⁵⁵ ერთიანობის დაკარგვა აუტანელი აღმოჩნდა ვირჯინია ვულფისთვის და ცდილობდა, გამოეკვლია ეს ავადმყოფობა, რომელიც, ავტორის შეხედულებით, ქალურ ეგზისტენციაზე გავლენას ახდენს.

განსხვავებით ვირჯინია ვულფისაგან, სიმონ დე ბოვუარი „მეორე სქესში“ ქალ ავტორთა ტექსტებს არ განიხილავს ლიტერატურულ ტექსტებად, ისინი მისთვის „ნაცხოვრები გამოცდილებაა“, ერთგვარი დოკუმენტური მასალა, ხოლო ქალური წერა, მასში ფიქციური ელემენტების მიუხედავად, ავტობიოგრაფიებთან არის გაიგივებული, რითაც ბოვუარი ქალთა ტექსტებს გამორიცხავს ლიტერატურის ისტორიიდან.

სიმონ დე ბოვუარის მოსაზრებით, დასავლური კულტურა მამაკაცურია. სიმონ დე ბოვუარმა სქესთა განსხვავებულობის განსაზღვრებისათვის ჩამოაყალიბა მთავარი ცნებები, რომლებსაც ფემინისტური თეორიები დღემდე ეყრდნობა, ესენია: ერთი/სხვა, ტრანსცენდენტური/იმანენტური, ქალურობის „მითი“, ბიოლოგიური/სოციალური სქესი. ფემინისტისთვის „მამაკაცურისა“ და „ქალურობის“ თანაბარი მდგომარეობის საკითხი მხოლოდ გარეგნულია, რეალურად კი - მამაკაცური მთლიანი და პოზიტიურია, რომელიც ფრანგული სიტყვით „homme“ (კაცი) გამოიხატება და ადამიანის აღმნიშვნელადაც გამოიყენება. ქალი კი არ არის მნიშვნელოვანი არსება კაცთან შედარებით.

ფემინისტის აზრით, გოგონებს ბინალური არქეტიპებით ზრდიდნენ, როგორებიცაა: გარყვნილი-პატიოსანი, ევა-მარიამი, მედეა-ივდიითი და ასწავლიდნენ, რომ

⁵⁵ “Zwischen den Zeilen wird eine Angst vor Isolierung, Diskontinuität und Dissoziation erkennbar, eine Angst, die Einheit des eigenen Geistes in Frage zu stellen”

შესაძლებლობა ჰქონდათ, ერთ-ერთს დამსგავსებოდნენ, თუმცა საზომად „ნორმალურობის“ სტანდარტს აძლევდნენ. „მამაკაცი არის სუბიექტი, აბსოლუტი, ხოლო ქალი - სხვა“ (Beauvoir 1968, 10). აღნიშნული ციტატის საფუძველი ადორნოსა და ჰორკჰაიმერის „განმანათლებლობის დიალექტიკაში“ გვხვდება, სიმონა დე ბოუვარი პირველი იყო, რომელმაც სცადა ქალის, როგორც „სხვა, განსხვავებულის“ სისტემური ანალიზი. ქალის „განსხვავებულობა“, ავტორის მიხედვით, მთავარი სააზროვნო კატეგორიაა, ვინაიდან ადამიანი ვერ განსაზღვრავს „ერთის“ ცნებას, თუ არ იცის მისი ბინალური ოპოზიცია, ამ კონსტრუქციიდან გამომდინარე, კოლექტიურ საზოგადოებაში „განსხვავებულს“ ობიექტად, საარსებოდ უმნიშვნელოდ მიიჩნევენ, თუმცა ჰეგელის „გონის ფენომენოლოგიას“ (ბატონი და ქვეშევრდომი) აფუძნებს სიმონ დე ბოუვარი თავის მოსაზრებებს და მსჯელობს საკითხზე, რომ სუბიექტს შეუძლია ისე იმოქმედოს, როგორც არსებითმა/უმნიშვნელოვანმა და სხვას უმნიშვნელოს/ობიექტის ფუნქცია მიანიჭოს. ცნობიერება საკუთარ არსებობას თავისით კი არ პოულობს, არამედ სხვა ცნობიერის აღიარებით (Beauvoir 1968, 152).

ისტორიულად ჩაგრული ჯგუფები (ფერადკანიანები, მონები, პროლეტარები) „ჩვენ“-ში მოიაზრებდნენ სუბიექტების ერთობლიობას. ქალებმა კი „სხვა“/„ობიექტის“ სტატუსი მიიღეს წინააღმდეგობების გარეშე. ქალები განსხვავდებიან სხვა ჩაგრული ჯგუფებისაგან, რადგან ისინი არ ქმნიან საზოგადოებას და არა აქვთ საკუთარი ისტორია, რომელიც შეაძლებინებდა იდენტობის პოვნას: „კავშირს, რომელსაც ჩაგრული მჩაგვრელთან ამყარებს, სხვა ვერცერთ კავშირს ვერ შეადარებ“ (Beauvoir 1968, 13).⁵⁶

სიმონ დე ბოუვარის მიხედვით, ქალებს სხვა დაქვემდებარებული ჯგუფების მსგავსად, მიეწერებათ ისეთი თვისებები, რომლებიც დამქვემდებარებელს ბატონობის ლეგიტიმაციის საშუალებას აძლევს და ამით მჩაგვრელს აკავშირებს, ეს თვისებებია: ბავშვურობა, პასუხიმგებლობის აღების უუნარობა, ფსიქიკური და მორალური

⁵⁶ „Das Band, das sie an ihre Unterdrücker fesselt, kann mit keinem anderen verglichen werden“

არასრულფასოვნება. მიწერილ თვისებებს „მბრძანებელი“ წარმოაჩენს, როგორც ბუნებრივს, შესაბამისად, დროთა განმავლობაში ამ თვისებებს დაქვემდებარებული ითვისებს.

ქალებს არ აქვთ საკუთარი კულტურა და არსებობს „წარმოდგენა, რომ სამყარო მამაკაცების პროდუქტია და სწორედ მამაკაცების პერსპექტივით აღწერენ მას, რადგან ქალებს არ შეუქმნიათ მითოსი, რელიგია, პოეზია, მეტიც, როდესაც ოცნებობენ, ოცნებებიც კი მამაკაცთა ოცნებებით განისაზღვრება“ (Beauvoir 1968, 155). ქალები პატრიარქალური სამყაროს მიწერილი თვისებებით არიან შემოსაზღვრულები და არ გააჩნიათ თვითგანსაზღვრულობა, თუ რა არის „ქალურობა“, ამიტომაც მსჯელობს ავტორი ქალზე, როგორც სოციალურად კონსტრუირებულ სქესზე: „ქალად არ იბადებიან, ქალად იქცევიან“.

სიმონ დე ბოვუარი არ მალავს, რომ ქალის სხეულის სპეციფიკურობა მისთვის არასრულფასოვნებასთან/ნაკლოვანებასთან არის დაკავშირებული. ქალის სხეული „სისუსტეებით“, „დევიაციით“, „უსუსურობით“ არის დაცემული (Lindhoff 2003, 5). ქალის სხეულის გადარჩენის შესაძლებლობად კი ფემინისტს მიაჩნია სხეულის ტრანსცენდირება (არსებული საზღვრიდან გადასვლა) მამაკაცის სხეულის მსგავსად.

ქალი, როგორც „სხვა“, მამაკაცის მითია. ის ემსახურება მამაკაცს და, ამავე დროს, მამაკაცის იმედების და შიშების პროექტორია. ქალის მითოლოგიზაციის ასახსნელად სიმონა დე ბოვუარი ჰეგელის „გონის ფენომენოლოგიას“⁵⁷ იშველიებს.

ცალკეული ჰიპოთეტური ცნობიერება არსებობს სხვა ადამიანური ცნობიერების პარალელურად, რომელთანაც ბრძოლა იმართება აღიარებისათვის. თავდაპირველად

⁵⁷ ჰეგელი გვიხასიათებს მიმართებას სუბიექტსა და ობიექტს, ცნობიერსა და საგანს შორის. თავდაპირველად საგანი ევლინება აზრს, როგორც უცხო, მისგან განსხვავებული რამ. ცნობიერების დიალექტიკური განვითარების პროცესი ამ გაუცხოების გადალახვაა.

ცნობიერი არის „სხვის“ (ცნობიერის გარეშე) წინაშე. სუბიექტის დამოკიდებულება ორივე ინსტანციის მიმართ პრობლემურია: სუბიექტისთვის „სხვა“/ობიექტი ან სრულიად უცხოდ დარჩება, ან სრულფასოვნად იპყრობს. პარალელური ცნობიერი, რომელიც ობიექტისაგან განსხვავებით, წინააღმდეგობას უწევს სუბიექტს, აიძულებს სუბიექტს არსებითად აღიაროს. ასეთ სიტუაციაში კაცი/სუბიექტი ოცნებობს შუალედურ არსებაზე, რომლსაც ის ქალში პოულობს და ცდილობს, ოცნება რეალობაში გადმოიტანოს. ქალში მამაკაცი ბუნებასთან შუამავალს ხედავს და მას განსაზღვრავს „იმანენტურად“: ბუნებრივი, მყუდრო არსებობა, მთლიანი. მამაკაცი კი განისაზღვრება, როგორც რეალობისაგან დაშორებული, ნაკლული არსებობა, რომელიც საკუთარ არსებობას „სხვასთან“ დაპირისპირებაში ქმნის. მამაკაცურის ადამიანური არსებობის ნაკლოვანება ამავედროულად ნიშნავს ინდივიდუალიზაციასა და თავისუფლებას, ბუნებისა და სხეულის ურთიერთკავშირის გადალახვას, წარმავლობასა და სიკვდილს (Lindhoff 2003, 6). სიმონ დე ბოვუარის მიხედვით: „ადამიანმა იცი, რომ ის იქამდე არსებობს, სანამ ცოცხლობს. პატრიარქატში გადანაცვლებით ცხოვრება ორმაგ ასპექტს იძენს: ის ცნობიერია, ნება, ტრანსცედენტულობა, გონი, მაგრამ ასევე ის მატერია, პასიურობა, იმანენტურობა და ხორცია“ (Beauvoir 1968,156).⁵⁸

ამათგან ცნობიერება, ნება, ტრანსცედენტულობა, გონი მიეწერება მამაკაცს, ხოლო ქალმა ადამიანის ყოფის წარმავალი და ადამიანური ბუნების მხარე საკუთარ თავზე უნდა აიღოს: არაცნობიერი, პასიურობა, სხეული. სიმონ დე ბოვუარის რწმენით, ქალებმა თავიანთი შეზღუდული, იმანენტური არსებობა უნდა გადალახონ და სუბიექტებად იქცნენ. თეორეტიკოსთან მამაკაცურ მახასიათებლებს (გონი, ტრანსცედენტულობა, ბრძოლა) პოზიტიური კონოტაცია აქვს, ხოლო ქალურს - ნეგატიური (Lindhoff 2003, 6-7). ქალებმა, მამაკაცების მსგავსად, არსებობა ნაკლოვანად და, შესაბამისად, დაუსრულებელ ბრძოლად უნდა მიიღონ და ამით საკუთარი თავის პროექტებად იქცნენ. ამით ფემინისტი

⁵⁸ „Der Mensch weiss wohl, dass er nur existiert, solange er lebt. Aber seit dem Aufkommen des Patriarchats hat das Leben in seinen Augen einen zweifachen Aspekt bekommen: es ist Bewusstsein, Wille, Transzendenz, ist Geist, aber es ist auch Stoff, Passivität, Immanenz, ist Fleisch“

სხეულსა და ცხოვრებას აუფასურებს პოსტსტრუქტურალისტი თეორეტიკოსებისაგან განსხვავებით (ლუსი ირიგარი, ელენ სიქსუ, იულია კრისტევა), რომლებიც სუბიექტის ახალ ცნებას წამოსწევნ წინ.

2.2.2 ქალური წერა— ელენ სიქსუ, ლუსი ირიგარი, იულია კრისტევა
ლოგოცენტრიზმი ანტიკურ ეპოქაში აღმოცენდა, თუმცა აპოთეოზს მიაღწია განმანათლებლობის ეპოქაში. არისტოტელე თავის ნაშრომში „ორგანონი“, რომელშიც პირველად გვხვდება ტერმინი ლოგიკა და ის მსჯელობასთან არის დაკავშირებული, აცხადებს, რომ ფორმალური ლოგიკის საშუალებით შესაძლებელია რეალობის წვდომა/დაუფლება. სწორედ ეს მოსაზრება აისახა დასავლური ფილოსოფიის ვარაუდში რეალობის სტრუქტურისა და სააზროვნო სტრუქტურის იდენტობის შესახებ, რასაც პოსტსტრუქტურალიზმში „ლოგოცენტრული ილუზია“ ეწოდა (ჟაკ დერიდა). განმანათლებლობაში ეს ილუზია კულმინაციას აღწევს ავტონომიური სუბიექტის პროექტით: „cogito ergo sum“ (ვაზროვნებ, მაშასადამე, ვარსებობ). დეკარტი აზროვნების აქტით განსაზღვრავს არსებობას, აზროვნებით „ბატონი ხდები საკუთარ სახლში“ (Weber 1994, 13), რაც იმას ნიშნავს, რომ სუბიექტი საკუთარ ფიქრებს, ენობრივ გამოთქმებს და ქმედებებს აკონტროლებს.

ლოგოცენტრული ილუზიის მიხედვით, ენა რეალობას მყისიერად ასახავს, კავშირი რეალობასა და ენას შორის მიმეტურია და ენა წინასწარ მოცემული რეალობის ილუსტრაციაა. ამ მოსაზრების საპირწონედ ფერდინანდ დე სოსური ენის ავტონომიურობაზე ამახვილებს ყურადღებას, ენა მისთვის არის „თვითნებური“ ნიშანი⁵⁹,

⁵⁹ არ არსებობს ობიექტური მიზეზი იმისა, თუ რატომ აღინიშნება რომელიმე ცნება კონკრეტულ ბგერათა შეთანხმებით,

რომელიც თავის თავში აერთიანებს აღმნიშვნელს (სიგნიფიკანტი - ბგერა) და აღსანიშნს (სიგნიფიკატი - ცნება, მნიშვნელობა, რომელზეც ბგერა არის მიბმული). სიგნიფიკანტი და სიგნიფიკანტი ერთმანეთთან განუყოფლად არიან დაკავშირებულები, აღნიშნულ კავშირში კი სიგნიფიკანტებს სიგნიფიკატების „მსახურების“ ფუნქცია აქვთ. სიგნიფიკატი იმისათვის წარმოიქმნება, რომ მნიშვნელობის ტრანსპორტირება გახდეს შესაძლებელი. სოსურის ამ მოსაზრებას ლოგოცენტრული აზროვნების ნარჩენად მიიჩნევს პოსტსტრუქტურალიზმი და სოსურის აქსიომის რადიკალიზაციას სიგნიფიკანტების ავტონომიურობის გამოცხადებით ახდენს.

პოსტსტრუქტურალისტებამდე ზიგმუნდ ფროიდმა დაამსხვრია შეხედულება „ერთიანი სუბიექტის“ შესახებ არაცნობიერის ბნელი სამყაროს მისწრაფებების წარმოჩენით. ლაკანი ფროიდის შეხედულებათა რეკონსტრუქციას ფსიქოანალიზის ლინგვისტურ ჭრილში განიხილავს. მისთვის ენა არის აზროვნების ინსტრუმენტი საკუთარი გამოცდილებების გამოსახატავად, მეტიც, აზროვნება და გამოცდილება სწორედ ენაში ვლინდება. ამ მოსაზრებით ნადგურდება სუბიექტის მთლიანობის შესახებ მოსაზრება და სუბიექტი უკვე გახლეჩილად/დეცენტრირებულად განისაზღვრება (Weber 1994, 14-15)

ადამიანი იბადება უმწეო არსებად და კიდევ კარგა ხანს რჩება ამ მდგომარეობის გამო დედასთან სიმბიოზურად დაკავშირებული. ლაკანი ამ კავშირის (ერთობის) გამოსახატავად იყენებს ცნებას „წარმოსახვითი“. წარმოსახვითი პერიოდი მოიცავს მთელ წინაენობრივ და პრეოიდიპალურ ფაზას ბავშვისას, რომლისთვისაც დამახასიათებელია სურვილების პირდაპირი დაკმაყოფილება. ამ კვაზისამოთხისებურ ფაზაში ბავშვისთვის ჯერ კიდევ უცნობია დედისა და საკუთარ სხეულს შორის ზღვარი, მესა და შენს (გარე სამყარო) შორის განსხვავება. ამ პერიოდში ყველაფერი, რაც გარე სამყაროს შესახებ იცის ბავშვმა, ეს მხოლოდ დედის სხეულია. „სარკის სტადიით“ იწყება საკუთარი თავის შეცნობის პროცესი, რომელსაც ლაკანი იდენტიფიკაციას უწოდებს: „სარკის სტადია შესაძლებელია გავიგოთ, როგორც იდენტიფიკაცია...“ (წერილები 1,4) ⁶⁰

⁶⁰ Man kann das Spiegelstadium als seine Identifikation verstehen..

სარკის ხატებით მეს აღმქმელ ფუნქციას ლაკანი მტრედების მდგომარეობას ადარებს. მტრედები საკუთარი ჯირკვლების მომწიფებას თავისივე სახეობის მტრედზე დაკვირვებით ხვდება, ის მისთვის სარკის ფუნქციას წარმოადგენს. მსგავსია ადამიანის შემთხვევაში: *მეს* ხატება სარკეში ჩანს, როგორც მთლიანი და სხეულის აღქმით იწყება ინდივიდუალიზაციის პროცესი. ინდივიდუალიზაციის პროცესში ჩართულია შემდეგი ორი რეზულტატი:

- მოლოდინი, წინათგრძნობა - გამოსახულება სარკეში ერთიანია და ის ბავშვის გამოცდილებასთან, მისი სხეულის არაკოორდინირებულობასთან ვერ თავსდება, რასაც ავტორი „დანაწევრებულ სხეულს უწოდებს“;
- იმედგაცრუება - სარკის გამოსახულება, რომელთან იდენტიფიკაციასაც მიმართავს ბავშვი, მას ეჩვენება, როგორც ფსიქიკური მთლიანობა, ამიტომ სხვისგან გამოყოფილ მედ რომ შეიცნოს თავი, კვაზისამოთხე უნდა დატოვოს და გადანიაცვლოს სიმბოლურ წესრიგში, ენობრივ დისკურსში.

სიმბოლურ წესრიგში გადანიაცვლება ხდება არა საკუთარი ნებით, არამედ იძულებით, რაც მამასთან არის დაკავშირებული. მამა ბავშვს აკრძალული ვნების (დედის მიმართ) სანაცვლოდ ენას სთავაზობს. მამა სუბიექტს ენის საშუალებით ბადებს. ეს საზოგადოებრივი დაბადების ტოლფასია, დედის შემთხვევაში კი ფიზიკურ დაბადებასთან გვაქვს საქმე. ცხადია, მამაში ლაკანი „რეალურ“ მამას არ მოიაზრებს, ის „სიმბოლურ“ მამას გულისხმობს, რომელიც „არასთან“ ასოცირდება. ინცესტის აკრძალვა არის პირველადი ტაბუ საზოგადოებაში. ლაკანის მიხედვით, „არაცნობიერი ენის მსგავსად არის სტრუქტურირებული“ (Weber 1994, 17) ცნობიერი და არაცნობიერი პირველადი შევიწროების (სიმბოლურ წესრიგში გადასვლა) შედეგად წარმოიქმნება. თუ არაცნობიერი ისეა სტრუქტურირებული, როგორც ენა, მაშინ მისი წაკითხვა, ტექსტის მსგავსად, შესაძლებელია. ლაკანისათვის მეტაფორა და მეტონიმია არის მთავარი

გასაღები ენობრივი და არაცნობიერი ტექსტებისა, რადგან მათი დახმარებით მნიშვნელობები ტექსტში წინ არის წამოწეული.

სარკის სტადიაში სუბიექტი აღიქვამს საკუთარ თავს გარედანაც - „სხვები როგორ ხედავენ“. სიმბოლურ წესრიგში შესვლით სუბიექტის გახლეჩილობა განახლდება შემდეგი სახით: 1. გამონათქვამის მე სუბიექტი და 2. გამონათქვამის მე ობიექტი. ლაკანის პროვოკაციული განცხადებით: „La femme n'existe pas“ (ქალი არ არსებობს), მკვლევარი ქალის ადგილს სიმბოლურ წესრიგში ვერ ხედავს, ქალი მოიაზრება წინარეენობრივ და წინარესაზოგადოებრივ წარმოსახვაში, სადაც ის დედასთან არის იდენტიფიცირებული (Weber 1994, 20). ქალური არის დედობრივი, რომელიც მამაკაცურ კულტურას მსხვერპლად შეეწირა. ლაკანი ქალურს მიაწერს სიამოვნებას/ტკბობას (jouissance), რომელიც მამაკაცურ წესრიგს საფრთხეს უქმნის, რადგან ის მხოლოდ თეორიულად არის შემოსაზღვრული, პრაქტიკულად კი არაცნობიერშია და იქედან იჭრება სიმბოლურ დისკურსში, აჯადოებს მამაკაცს, რომელშიც აღვიძებს მოგონებას წარმოსახვით ვნებაზე.

შიზოფრენიით დაავადებულ ადამიანებთან მუშაობისას ლუსი ირიგარეიმ შენიშნა, რომ კაცები შეშლილობის მდგომარეობაშიც ლაპარაკის უნარს არ კარგავენ მაშინ, როდესაც ქალები მუნჯდებიან და საკუთარ ტკივილებს სხეულებრივ სიმპტომებში ინსცენირებენ. ამ დაკვირვების შედეგად ის ასკვნის, რომ ქალები თავიანთ სურვილებს გაბატონებულ დისკურსში ვერ ამჟღავნებენ და ამიტომ მსჯელობს ფემინისტი ქალურობის ენობრივ „დევნილობაზე“.

ფემინისტური ლიტერატურათმცოდნეობისთვის მნიშვნელოვანია ლუსი ირიგარეს დისერტაცია „სხვა სქესის სარკე“ (Speculum de l'autre femme), რომელშიც ის არა მარტო რევიზიას ახდენს მთლიანი დასავლური ფილოსოფიის ისტორიისა, არამედ ცდილობს, სხვა წერა „ფალოსური: დისკურსის მიღმა განახორციელოს“ (Lindhoff 2003, 119). დასავლურ ფილოსოფიურ დისკურსში, ანტიკურობიდან მოყოლებული, ქალს მამაკაცის სხვა/მეორე ნეგატიურის ფუნქცია აქვს. თუ ქალებს სურთ, კვლავ იპოვონ „მოლაპარაკე

ქალი“, ირიგარეის მიხედვით, უნდა დაამსხვრიონ პატრიარქალური სარკე, რომელიც მათ მაზოხისტებად და პენისზე დაშურებულებად წარმოაჩენს.

ფროიდის თეორიის მიხედვით, ქალი „კასტრაციით“ არის დეფინირებული და ამიტომ ნაკლულ კაცად არის წარმოჩენილი, რაც ირიგარეის აძლევს იმის საფუძველს, რომ თქვას: არსებობს რეალურად არა ორი, არამედ ერთი სქესი - მამაკაცური (Lindhoff 2003, 119). დისერტაციაში ლუსი ირიგარეი პლატონის, დეკარტის, არისტოტელეს, ჰეგელის, კანტის, ფროიდის ტექსტებიდან ამოდის, მათ ტერმინოლოგიას, მეტაფორებს ისაკუთრებს და ხშირად მიჰყვება მათ არგუმენტებს წინადადებიდან წინადადებამდე. ეს მიმეტური მიდგომა ერთ-ერთი შესაძლო დისკურსია ქალისთვის, თუ არ უნდა მამაკაცური დისკურსისა და მამაკაცური სუბიექტურობის შეთვისება.

ყოველსმომცველ პატრიარქალურ წესრიგში ქალს არ აქვს თავისი ადგილი, რომელსაც საკუთარ იდენტობას დააფუძნებს, შედეგად ის რჩება, საკუთარი ადგილის რეკონსტრუქცია მამაკაცური მახასიათებლების „გადამუშავებით“ მოახერხოს. ირიგარეის მიერ სინტაქსის გამიზნული დარღვევა მიმართულია არა ენის განადგურებისაკენ, არამედ მის ტრანსფორმაციაზე, „ორმაგ ხედვაზე“, რის შედეგადაც განსაზღვრულ, ნათელ მნიშვნელობას თან ბუნდოვანი ახლავს. საკუთარი აზრები ირიგარეის კითხვათა ჯაჭვებად აქვს წარმოდგენილი, რომლებიც განსაზღვრული მიმართულებით მიდიან, თუმცა განაჩენი არ გამოაქვთ. მკვლევრისთვის მნიშვნელოვანია ის მეტაფორები, რომლებიც ტექსტებშია გამოყენებული

დასავლური თეორიის დისკურსებში აღწერილია სხეულის, სქესის, დაბადებისა და სიკვდილის ელემენტარული სურათები, ასევე აღწერილია სიმბოლურ წესრიგში შევიწროებული „წარმოსახვითის“ ნაკვალევი და მოცემულია იერარქიულ ღირებულებათა სისტემა: მყარი-თხევადი, ერთი-ბევრი, მსგავსი-განსხვავებული. ამ სისტემაში დამორჩილებული ყოველთვის ქალთან არის დაკავშირებული. ირიგარეი ცდილობს, გამყარებული სამყაროს სურათების აღმოჩენასა და დეკონსტრუქციას. მისი

სტრატეგია იერარქიის შემოზღუდვას იმისათვის, რომ ქალს საკუთარი ღირებულება მიენიჭოს, საბოლოო მიზანი კი - იერარქიის დაძლევა და ქალისთვის სუბიექტის სტატუსის მინიჭებაა.

ირიგარეს მიხედვით, ქალი საკუთარ არაცნობიერთან, წარმოსახვასთან და სექსუალობასთან გაუცხოებულია და მასზე ხელი არ მიუწვდება. ქალს საზოგადოებაში მამაკაცური სექსუალობის, წარმოსახვისა და არაცნობიერის შეთვისების დავალება აქვს მიცემული (Irigaray 1980, 81). ლუსი ირიგარესთან, იულია კრისტევას მსგავსად, მნიშვნელოვანია, ქალებმა პრეოდიპალური მოგონება სხეულსა და დედაზე სიმბოლურ წესრიგში შეიტანონ, რაც ქალურობის ახალ სოციალურ ინტერაქციას ნიშნავს. ქალები ერთმანეთს კონკურენტებად აღიქვამდნენ - „საქონელი“, რომელიც მამაკაცურ „მყიდველს“ ეძებს და ქალების თვითიდენტიფიკაცია მხოლოდ მამაკაცურთან/მამასთან კავშირში იყო შესაძლებელი და არა ქალთან/დედასთან. ირიგარე ერთადერთი თეორეტიკოსია, რომელიც ცდილობს, თავი დააღწიოს პოსტსტრუქტურალისტურ არაქალურობას და დაადგინოს ქალური სუბიექტურობა. თეორეტიკოსი გამოთქვამს სურვილს, რომ ქალები დიდხანს არ უნდა იყვნენ ჩუმად ან, როგორც ცნობილმა ისტერიულმა არსებებმა, სხეულით ილაპარაკონ.

ლუსი ირიგარეს უტოპიური ხილვა ბატონობისაგან (დომინანტობისაგან) თავისუფალი საზოგადოებისა ეფუძნება წარმოდგენას იმის შესახებ, რომ ორივე სქესს შეეძლება, თავიანთი ბუნების თანახმად, არსებობით დატკბნენ იმ საზოგადოებაში, სადაც ყველაფერი სქესობრივად დიფერენცირებული იქნება: სამართალი, ღმერთზე წარმოდგენები, ენა: ორმაგი სტილი, ორმაგი სინტაქსი (Weber 1994, 36). მამაკაცებისთვის ეს ნიშნავს ძალაუფლებაზე უარის თქმას, თუმცა ინარჩუნებს ფალოსურ ლოგიკას. მამაკაცური პენისი „ძალაუფლების ინსტრუმენტიდან“ იქცეოდა ჭიპლარისა და დედის მკერდის ჩამნაცვლებლად, რომელიც „სხეულს კვლავ გააერთიანებდა, გააცოცხლებდა და ახლებურად ცენტრირდებოდა“⁶¹ (Irigaray 1980, 40). ეს ყოველივე მამაკაცის რეინკარნაციას

⁶¹ Der die Körper wieder verbindet, lebendig macht, nährt und neu zentriert.

უტოლდებოდა, რაც ქალისთვის საჭირო, მაგრამ რთული განსახორციელებელი იყო, ვინაიდან ქალს ამ დრომდე შეთვისებული ჰქონდა უნივერსალური ნორმები, რომლებიც მას პასიურობასა და დუმილს უწესებდნენ, შედეგად, ქალი არ იცნობდა საკუთარ თავსა და მისწრაფებებს. იმისათვის, რომ საკუთარი თავი ხელახლა აღმოეჩინა, ქალს პრეოდიპალური ახლიდან უნდა დაემორჩილებინა, დედასთან კავშირი ახლებურად უნდა შეეფასებინა: „ჩვენ ვერ შევძლებთ სრულფასოვან სიყვარულს დედის მიმართ თანდაყოლილი დანაშაულის მოგონების გარეშე“⁶² (Irigaray 1980, 118).

ირიგარეი დისკურსის ძალაუფლებაში იყენებს ცნებას *მიმეზისი* და თამაშობს ცნებათა ორმნიშვნელობიანობით:

- ირიგარეი ცდილობს „ამოფრქვევის“ საშუალება მისცეს იმ დეფინიციებს, რომლებსაც მუდამ ერთმნიშვნელოვნება სწადიათ. ის დეფინიციების მრავალმნიშვნელობებს აჩვენებს და ამტკიცებს, რომ დეფინიციების ერთმნიშვნელოვნება გამოგონილი უფროა, ვიდრე ფაქტი. თეორეტიკოსი მეტაფორების კომპლექსურ კონოტაციასაც აჩვენებს. მნიშვნელობების მრავალფეროვნება ერთმნიშვნელოვან კითხვას და ერთმნიშვნელოვანი ჭეშმარიტებების დადგენას შეუძლებელს ხდის.
- ლუსი ირიგარეი ცნობილ თეორიებს სასაცილოს ხდის მათი ამოყირავებით - ხუმრობის ტექნიკით (მაგალითად, ფროიდის ფსიქოანალიზი). ამ ტექნიკით ის ყურადღებას ამახვილებდა იმ მამაკაც მკვლევრებზე, რომლებიც ქალ მკვლევართა მოსაზრებებს დასცინოდნენ (Brüggmann 1989, 403)
- თეორეტიკოსი იყენებდა საუბრისა და წერის სტილთა შერევის ტექნიკას, მაგალითად, ლირიკული ფორმისა და პოლიტიკური მანიფესტისა
- ფემინისტი ხშირად იყენებს კითხვით წინადადებებს და არ ამბობს ამა თუ იმ საკითხზე: „ეს ასეა“, არამედ კითხვით ფორმულირებას აძლევს: „არის ასე?“ ამით სტილისტურ ტრიუკს მიმართავს იმის საჩვენებლად, რომ ჩვენ საკითხს

⁶² Wir können nicht vollkommen lieben ohne Erinnerung an eine eingeborene Schuld gegenüber unserer Mutter

ჭეშმარიტებისა და ერთმნიშვნელოვნების დადგენის გარეშე შეიძლება მხოლოდ მივუახლოვდეთ, ერთმა ჭეშმარიტებამ შეიძლება მეორეზე მიგვითითოს (Brügmann 1989, 404).

ლუსი ირიგარეისათვის არც ნაწერშია ჩადებული ერთმნიშვნელოვნება. ხშირად ის ორ ნაცვალსახელს ერთად აერთიანებს, მაგალითად je/tu (მე/შენ), რითაც სუბიექტის გახლეჩილობას აჩვენებს, რომელშიც სოციალური, ინდივიდუალური, ცნობიერი, არაცნობიერი კომპონენტები ერთმანეთთანაა დაკავშირებული. ამასთან ერთად, ამ სტილისტური ფიგურის გამოყენებით ტექსტის ერთმნიშვნელოვანი ინტერპრეტაცია შეუძლებელია.

ელენ სიქსუს მიხედვით, ქალები მამაკაცის ჩრდილიდან უნდა გამოვიდნენ და დაარღვიონ დუმილი, რომელიც მათ პატრიარქალურ წესრიგში მიუსაჯეს; წერით, წარმოსახვის ენის აღმოჩენით საკუთარი თავი უნდა იპოვონ. სიკვდილის მელოდიის ნაცვლად, რომელიც სიმბოლური წესრიგის თანმდევი მელოდიაა, ჰელენ სიქსუ ქალური წერით ცხოვრების სიმღერის/დედის სიმღერის მღერაზე მსჯელობს (Weber 1994, 22) და იქ, სადაც მამის წესრიგია (სიმბოლური) გაბატონებული, დედის წარმოსახვის წესრიგი უნდა იყოს, რომელიც ისეთ სუბიექტს წარმოშობს, რომელიც შესაძლებლად მიიჩნევა ბატონობისაგან თავისუფალი საზოგადოების უტოპიის რეალობად ქცევას.

პოსტსტრუქტურალისტებს მიაჩნდათ, რომ ენა/ნაწერი არის ის ადგილი, სადაც საზოგადოებრივი რეალობა და ინდივიდუალური ცნობიერება ცხადდება, ხოლო, ფემინისტური თვალთახედვით, ქალებმა პრეოდიპალურ წარმოსახვაში, რომელიც ლაკანს წინარეენობრივ და კულტურის მტრად მიაჩნდა, ფემინურ ენას უნდა მიაყურადონ და მას (ფემინურ ენას) კულტურულ-რევოლუციური ძალა მისცენ (Weber 1994, 22-23). ცნება „ფემინური“ ბიოლოგიურს კი არ მიემართება, არამედ ქალურს, წარმოსახვითს, რაც იმას ნიშნავს, რომ მამაკაცებსაც შეუძლიათ ფემინურად წერა, თუ წარმოსახვის

შევიწროებას საკუთარ თავში შეასუსტებენ. ამის მაგალითად სიქსუ ასახელებს ჯეიმს ჯოისის *ულისეში* მოლის მონოლოგს.

თეორეტიკოსისთვის ქალური წერა (*écriture féminine*) ქალურ-დედობრივი სხეულის სიმღერას მღერის, რადგან ქალად ყოფნა ნიშნავს სხეულად ყოფნას ფემინისტთან: „ქალი არასოდეს არ არის შორს „დედისგან“ (Cixous 1975,881). სხეულით წერა ნიშნავს საშვილოსნოდან ტექსტის წერას - ტექსტი შვა, როგორც შვილი, დიდი ტკივილებისა და სრული, დაუსრულებელი სიყვარულით. სიყვარულის პირველი გამოხატულება არის იავნანა, რომელიც „დედის რმით დაწერილია“ (Cixous 1975, 884) და ინახავს ქალურ კავშირს სიმღერასთან, ის ქალური ხმის გამოძახილია. წერით ამჟღავნებს ქალი ტექსტში თავს და სწორედ ტექსტშივე პოულობს საკუთარ იდენტობას - *your seeking text* (Cixous 1975, 889) და იქცევა „ახალ ქალად“, რომელიც დუმბილს არღვევს, მისი სხეულებრიობით უსაზღვრო კოსმიური ლიბიდო ტკბება. „ახალი ქალი“ ახლოსაა ქალის ხატების მამაკაცურ წარმოდგენასთან. ის კვლავ დედაა, მხოლოდ „ახალი ქალის“ დედობრიობა ცდება ძველი ხატების ჩარჩოებს და აღარ აქვს „ოჯახის ანგელოზის“ (*angel in the house*) როლი, ახალი სუბვერსიული ძალით ბიძგს იძლევა (Cixous 1975, 882). დედა სიქსუსთან ლაკანის მამის საწინააღმდეგოა და ამით წარმოადგენს ახალი საზოგადოებრივი წესრიგის უტოპიას.

ქალურობის ცნება ელენ სიქსუს ტექსტებში მერყეობს ნორმატიულ ქალურობასა (როგორც წარმოსახვითის რეაქტივიზაცია) და ბიოლოგიურ-ისტორიულ ქალურობას შორის. ცნების ეს მერყეობა არის იმის მცდელობა, რომ ქალური წერის საშუალებით ლოგოცენტრული აზროვნება ბინარულ ოპოზიციებში, რომელიც ქალურობის გაუფასურებაზეა ორიენტირებული, დაარღვიოს: აქტიური-პასიური, მზე-მთვარე, კულტურა-ბუნება, გონება-გრძნობა. საუკუნეების განმავლობაში დასახელებულ წყვილებში ქალს პასიურის ადგილი ჰქონდა მინიჭებული. ელენ სიქსუს სურს, ბინარული ოპოზიცია დაარღვიოს და ამისათვის ის მიმართავს პრეოდიპალურ პერიოდს (Cixous 1980, 70). მკვლევრისთვის მწერალ სუბიექტს სქესი კი არ განსაზღვრავს, არამედ მისი უნარი, კულტურისაგან ნაკარნახევი წარმოსახვის შევიწროება შეზღუდოს და ამით

ემპათიური ურთიერთობები დაამყაროს სხვებთან. სიქსუ წერას „ლიბიდოზურ ქმნადობად“ მოიაზრებს (Cixous 1980, 67), შედეგად, მამაკაცებსაც ქალური ლიბიდოთი ქალური წერა შეუძლიათ. ამ ტიპის მამაკაცებში ავტორი მოიხსენიებს: კლაისტს, ჰოლდერლინს, ჰოფმანს, ჯოისს და თავის საყვარელ ავტორს - ჟან ჟენეტს.

განმანათლებლობაში სუბიექტი იყო აბსტრაქტული და აზროვნების აქტით ავტონომიური, ყოველგვარი უცხო (გონების მიღმა მდგომი) - გამორიცხული. ელენ სიქსუ ამ მიდგომის გამოვლინებად აღიქვამს აუსშვიცს, ისევე, როგორც ყველა მიზოგენურ გამოვლინებებს: „რასიზმი, ქალთმომძულეობა არის ორი გზა, სხვა არარსებულად წარმოაჩინო“⁶³(Cixous 1980 93).

მართალია, ლაკანი მოაზროვნე სუბიექტის (cogito subject) წარმოდგენებს, როგორც ავტონომიურის, კოჰერენტულის შესახებ, ამსხვრევს და ხაზს უსვამს მის გახლეჩილობას, მაგრამ მოაზროვნე სუბიექტის იდენტიფიკაცია მასთან სხვისი (ქალურის) გამიჯვნით ხდება (La femme n'existe pas). სიქსუ „სხვაზე“ ამახვილებს ყურადღებას და აღნიშნავს, რომ სხვა არ უნდა დაივიწყონ, რადგან გამოსავლად მას: „მეს და სხვის ერთიანობა მიაჩნია“ (Cixous 1980, 101).

ელენ სიქსუ იზიარებს ლაკანისეულ შეხედულებას, ლაპარაკი/წერა ლიბიდოზური პროდუქციის შედეგია და განასხვავებს ტექსტის ორ ენას:

1. ენა, რომელიც ასოებით წარმოჩინდება/პრეზენტირდება, ზედაპირული, ხილვადი სტრუქტურაა ტექსტისა;
2. ენა, რომელიც „მდერის“ და როგორც „ტექსტუალური არაცნობიერი“ რეციფიენტის ყურში გაჟღერდება (Cixous 1980, 61).

უმეტესად მამაკაცები ცდილობენ ასო-ბგერებს მნიშვნელობები მიანიჭონ, ქალები კი ქალური სხეულების რიტმებს ტექსტებში აღწერენ, პირველად ტექსტუალურ

⁶³ „Der Rassismus, der Frauenhaß sind zwei Wege, Andere/s nicht existieren zu lassen“

არაცნობიერს ააქტიურებენ - რიტმებს, ენის მელოდიას, ასო-ბგერების მუსიკალურობას. ქალური ტექსტები ხმებიდან იქმნება ხმებისთვისვე და არის „ყურის ტექსტები“, ნაცვლად „თვალის ტექსტებისა“ (მამაკაცური ტექსტები). მამაკაცურ ტექსტებს სიქსუ „სიტყვების მავზოლეუმს“ უწოდებს, ხოლო ქალურ ტექსტებს - „სიყვარულის ტექსტებს“. ქალური ტექსტები მეტაფორულ-მეტონიმიურია. ისინი თამაშობენ სიტყვებით, ჟღერადობით, რითაც მნიშვნელობები იცვლება, რითაც რეციფიენტები იქ მიჰყავთ, საიდანაც ისინი წარმოიშვა: არაცნობიერი ფანტაზია, გრძნობა. ამით ავტორი აღარ ხდება ტექსტის ერთადერთი „მფლობელი“ და არც „ყოვლისმცოდნე ავტორი“, არც პლაგიატია ტექსტი (Weber 1994, 31).

ქალური ტექსტები ერთმანეთს ემსგავსება რისკით, ქაოტურობით. ისინი არღვევენ გრამატიკის, სინტაქსის წესებს, ლაპარაკობენ ელიფსური ენით, არღვევენ ამბების მწყობრ თანამიმდევრულობას და ხშირად არ იცავენ ჟანრისთვის დამახასიათებელ ნორმებს. ქალური ტექსტებისთვის არ არსებობს „დოზები“ და „მზა პროდუქტი“. ისინი ემსგავსებიან ქალურ ლიბიდოს - უკონტროლონი არიან, არ იციან არც დასაწყისი და არც დასასრული. ქალურ წერას ელენ სიქსუ „დახუჭული თვალებით“ წერას ან ფხიზელ ძილს ადარებს (Cixous 1980, 77).

ელენ სიქსუ მიისწრაფვის ლიბიდოზური არაცნობიერის ტექსტებში გადამუშავებისკენ. ეს ახლოს დგას ფროიდის შეხედულებასთან, რომ სიზმარი რეალურად აზროვნების განსაკუთრებული ფორმაა, რომელიც ძილის დროს გაცხადდება. სიქსუს მიხედვით, ქალებს არ სჭირდებათ წარსულის რეკონსტრუქცია იმისათვის, რომ გამოთქვან სათქმელი. ისინი ვერ აიღებენ კულტურიდან ვერაფერს, რადგან ის მათი არ არის (Bürgmann 1989, 412). ელენ სიქსუსთვის ტექსტები წარმოადგენს კონგლომერატს. ის მოიცავს ცნობიერ და არაცნობიერ ელემენტებს, რომლებიც ერთმანეთს წარმოქმნიან და, ამავე დროს, ანგრევენ. მარგარეტ ბიურგმანის აზრით, დორას პორტრეტით (ისტერიკით შეპყრობილი დორას სიზმრების ანალიზი ზიგმუნდ ფროიდის მიერ), ქალი პროტაგონისტის სიზმრებით წარმოიქმნება „არსი“, რომელიც იმაზე მიგვითითებს, რომ

ქალები საზოგადოებრივად ისტერიკულებად არიან აღქმული და, შესაბამისად, პატრიარქალური დისკურსიდან გადევნილი, რაც ქალის „პრივილეგიზებულიობასაც“ ქმნის - სიმბოლური ენის დეკონსტრუქცია მოახდინოს (Bürgmann 1989, 413).

ელენ სიქსუს გვერდით იულია კრისტევა ფსიქონალიზსა და ფემინიზმთან დაკავშირებულ დისკურსებში მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს. 1966 წელს ის პარიზში მიემგზავრება სტიპენდიით და უმოკლეს დროში ერთ-ერთი წამყვანი ავანგარდისტი თეორეტიკოსი ხდება. მისი კვლევების ცენტრში მოქცეულია ლინგვისტიკა. მისთვის მნიშვნელოვანია ენაში იმ სტრუქტურების წარმოშობის პროცესი, რომლებიც ტექსტებს სპეციფიკურ არსს ანიჭებს ან არსის გარეშე ტოვებს.

იულია კრისტევა თავის თეორიებში იყენებს ლაკანის *გახლეჩილი სუბიექტის* კონცეპტს და მსჯელობს იმის შესახებ, რომ ენაში შესაძლებელია შემდეგი ორი კომპონენტის თანადროულად არსებობა: *სემიოტიკურისა* და *სიმბოლურის*, რომელთაგან სემიოტიკურს კრისტევა უკავშირებს ხშირად ქალურს, ხოლო სიმბოლურს - მამაკაცურს. კრისტევას მიხედვით, სანამ ბავშვი სიმბოლურ წესრიგში გადაინაცვლებს, მას ხმის, ჟღერადობის, ფერის, რიტმის და სხეულის გამოცდილება აქვს, თუმცა ეს ელემენტები არ არის სტრუქტურირებული და სიმბოლურ წესრიგში გადანაცვლების შემდეგ (ოიდიპოსის ფაზაში) გრამატიკის, სინტაქსისა და საზოგადოებრივი წესებით ერთმანეთს უკავშირდება და გამოთქმას მნიშვნელობა ეძლევა (Bürgmann 1989, 408-409).

კრისტევას მოსაზრებით, მოლაპარაკე სუბიექტზე ბიოლოგიურ-ფიზიოლოგიური, არაცნობიერი და ისტორიულ-სოციალური გარემოებები ახდენენ გავლენას. აქედან მტკიცდება, რომ ყოველი ნიშანი თავის თავში ზეგანსაზღვრებას მოიცავს და ტექსტის ერთმნიშვნელოვნება ყოველთვის არაცნობიერი ზეგანსაზღვრებით ნადგურდება. მარგარეტ ბიურგმანი სვამს შეკითხვას: შესაძლებელი იქნება თუ არა, გამოთქვა რაიმე, როცა ერთმნიშვნელოვნება შეუძლებელია? ამ კითხვაზე კი შემდეგ პასუხს იძლევა მკვლევარი: თუ მნიშვნელობებს მიჰყვები და მათ პარადოქსულობას არ დაფარავ, მაშინ

შესაძლებელი გახდება ტექსტის აღწერა, რომელიც ტექსტის პოლილოგიკას მეტად შეესაბამება, ვიდრე მის ერთმნიშვნელოვნებას (Bürgmann 1989, 409).

იულია კრისტევა როსამ გიონთან ინტერვიუში ეჭვს გამოთქვამს იმის შესახებ, თუ რამდენად არსებობს ტექსტები, რომლებიც მხოლოდ ქალებმა შეიძლება დაწერონ: „თუ ეს სიმართლეა, რომ არაცნობიერი უარყოფასა და დროს იგნორირებს, მაშინ შემძლია ვთქვა, რომ წერის ხერხები სქესსაც იგნორირებს“⁶⁴ (Bürgmann 1989, 409). იულია კრისტევას მიხედვით, მამაკაცურ და ქალურ არაცნობიერს არა აქვთ განსხვავებული სტრუქტურები და სჯერა, რომ ხელოვნების ნიმუშები სემიოტიკურისა და სიმბოლურის ლიბიდოზური პოლუსების ურთიერთკავშირის შედეგია.

ზიგმუნდ ფროიდის მიხედვით, ოიდიპალურ ფაზაში ქალი უპირატესობას მამას ანიჭებს (კრისტევაც იზიარებს ამ აზრს), ხოლო კრეატიულ პროცესში ქალმა ისევ „დედობრივ“ (სემიოტიკურს) უნდა მიმართოს. ამ დროს ჩნდება საშიშროება იმისა, რომ ქალს დეპრესია დაეწყოს და ფსიქოზური გახდეს. მაგალითად კრისტევას ვირჯინია ვულფის შემთხვევა მოჰყავს, რომელიც ტექსტის შექმნის შემდეგ ნერვული აშლილობით იტანჯებოდა. ეს საშიშროება მამაკაცებს არ აქვთ, თეორეტიკოსის მიხედვით, რადგან მათთვის ქალი მუზა, საყვარელი და დედაა, მათში საწინააღმდეგო პოლუსის შექმნა შეუძლია. ქალები, ამ სირთულის მიუხედავად, მაინც წერენ, ეს ქმედება კი ისევ ფსიქოანალიზით აიხსნება: ქალური კრეატიულობა დედის მიმართ ამბოხებად არის ინტერპრეტირებული კრისტევასთან და ამ ამბოხების შედეგად წარმოქმნილი აგრესია კრეატიულობის მაპროვოცირებელია.

იულია კრისტევას მიხედვით, ენა არ არის სტატიკური და ჰომოგენური სისტემა. ის ენას წარმოაჩენს, როგორც ცოცხალი მოლაპარაკე სუბიექტის პრაქტიკას, რომელიც ცნობიერად

⁶⁴ “Wenn es wahr ist, dass das Unbewusste die Negation und die Zeit ignoriert.. dann würde ich sagen, dass die schreibweise das Gescglecht ignoriert“

სიმბოლურ წესრიგს ემორჩილება, თუმცა სიმბოლური წესრიგის საწინააღმდეგოდ არაცნობიერ ლიბიდოზურ ორიენტაციას იღებს, რაც იცავს ენის სისტემას გაქვავებისაგან.

კრისტევას სურს ქალურობის სოციო-პოლიტიკური პოზიციის განსაზღვრა. ქალი მას პატრიარქალურ-მონოთეისტური საზოგადოების მარგინალად მიაჩნია. პატრიარქალურისა და მონოთეიზმის კავშირმა ქალურობის სტერეოტიპულ სახემდე და მის „სხვა“ კონცეპტამდე მიგვიყვანა: მდუმარე, ცოდნისა და ძალაუფლებისაგან გამორიცხული, რომელიც კაცის ღვთიურ კანონებთან შესაბამისობაში მოდის (Kristeva 1986, 154).

2.2.3 სქესი, როგორც კულტურული დისკურსი — ჯუდიტ ბატლერი

სქესისა (sex - ბიოლოგიური სქესი) და გენდერის (gender - სოციალური სქესი) კატეგორიებთან დაკავშირებულ ფემინისტურ დებატებში, რომელიც მე-20 საუკუნის 90-იან წლებში ამერიკელი ლიტერატურათმცოდნის, ჯუდიტ ბატლერის წიგნებში გვხვდება, სიმონ დე ბოვუარის წინადადება: „ქალად არ იზადებიან, ქალად იქცევიან“, ახალი აქტუალობა შეიძინა. ფემინისტურ თეორიებში დიდი ხნის განმავლობაში არსებობდა კონსესუსი ორი ბიოლოგიური სქესის ბუნებრიობასთან დაკავშირებით. ბატლერისა და სხვა მკვლევართა მოსაზრებებით, დაიწყო სქესისა და გენდერის ერთმანეთისაგან გამიჯვნა. ბატლერის მიხედვით, სქესი კულტურული დისკურსის შედეგია. სიმონ დე ბოვუართანაც ვხვდებით მოსაზრებას იმის შესახებ, რომ მამაკაცური და ქალური სხეული საზოგადოებრივი გარემოცვის შედეგია: „იქამდე სანამ ის თავისთვის არსებობს, ბავშვი საკუთარ სხეულს განსხვავებების გარეშე აღიქვამს. თვალებით, ხელებით და არა სასქესო ორგანოებით ჩასწვდება უნივერსუმს“ (Beauvoir 1968, 265).⁶⁵

⁶⁵ „Insofern es für sich existiert, vermag das Kind sich als sexuell undifferenziert aufzupassen... Mittels der Augen, der Hände und nicht mittels der Geschlechtsteile begreifen sie das Universum“

ჯუდიტ ბატლერის „გენდერზე შფოთვა“ (Gender Trouble) პირველად გამოჩნდა 1990 წელს, ის არ არის ლიტერატურათმცოდნეობითი ტექსტი, მასში გადმოცემულია სქესთა მოდელების კულტურული, იდეოლოგიური და ფილოსოფიური ანალიზი და კვლევები. ბატლერის არგუმენტაცია მკითხველისათვის ბუნდოვანი აღმოჩნდება, თუ მისთვის ფრანგული პოსტსტრუქტურალიზმი და ამერიკული დეკონსტრუქცია უცხოა. ეს იმას ნიშნავს, რომ ჯუდიტ ბატლერი კვლევებში იყენებს ფროიდის, ლაკანის, ფუკოსა და ფრანგული ფემინიზმის შეხედულებებს სქესისა და გენდერის მიმართებების დასადგენად. ბატლერის მიხედვით, ბიოლოგიური სქესი (sex), ბიოლოგიური სხეული არასდროს არ არის ავთენტური, დასაბამიერი, ის სოციო-კულტურული კონსტრუქციაა, შესაბამისად, სქესი და სქესობრივი იდენტობა ერთი და იგივეა. სქესის იდენტობა, ასევე სუბიექტის იდენტობა წარმოიქმნება არა მოცემული ინდივიდუალური და სქესობრივი ბუნების განვითარებით, არამედ პერფორმაციულად. სუბიექტი და გენდერი დისკურსულად არის კონსტრუირებული და დისკურსულადვე წარმოიქმნება ოპოზიცია ქალსა და კაცს შორის. გაბატონებული დისკურსი სქესის, გენდერისა და ლტოლვის სუბსტანციურ ურთიერთკავშირსა და ჰეტეროსექსუალობას წარმოაჩენს ნორმად, ე.ი. ანატომიური სქესი განსაზღვრავს, თუ ვის მიმართ ექნება ადამიანს ლტოლვა. გენდერული იდენტობები: ქალურობა და კაცურობა სოციო-კულტურული პრაქტიკების მუდმივი გამეორებების შედეგს წარმოადგენს. სოციო-კულტურული წესები, ჟესტები და ნორმები წარმოქმნიან სქესის იდენტობას ნაცვლად მათი ბუნებრიობისა. მაგალითად, როცა ამტკიცებენ, რომ ქალის ბუნებრივი როლია იყოს დედა და დიასახლისი, ეს უკანასკნელი მტკიცება სხვა არაფერია, თუ არა დამკვიდრებული კულტურული ნორმა. ბატლერი ინცესტსაც სოციო-კულტურულ ნორმად განიხილავს, რომელიც სქესთა განსხვავებულობის წარმოჩენას ემსახურება და ამით სექსუალობის რეგულირებას აღწევს (Osinski 1998, 112-112). ბატლერის მიხედვით, ინცესტის აკრძალვა სხვა ნორმების მსგავსად ნაყოფიერია, რადგან ის იქცევა როგორც ეფექტი, წნეხი. ინცესტის აკრძალვის მაგალითზე მკვლევარი მსჯელობს იმაზე, რომ სქესთა დიფერენციაცია ამავედროულად იერარქიულ ძალაუფლებრივ ურთიერთმიმართებებს ამკვიდრებს და შესაბამის სქესთა იდენტობებს კაცებისა და ქალებისათვის აიძულებს.

ჯუდიტ ბატლერი აკრიტიკებს ფემინისტურ და გენდერულ თეორიებს, ვინაიდან, როგორც უკვე ვახსენეთ, ის უარყოფს სქესისა და გენდერის განსხვავებულობას. მკვლევრის მოსაზრებით, კაცი და ქალი, როგორც სოციო-კულტურული კონსტრუქციები, კარგავენ სტაბილურ გენდერულ იდენტობებს, ამის სანაცვლოდ კი ისინი იქცევიან დაუსრულებელი პერფორმაციის შედეგად. ბატლერის აღნიშნული მოსაზრების საფუძვლად, ქალებს როგორც ბუნებრივ სქესს, ვედარ მიეწერებოდა „ჩვენ - გრძნობები“, ამით კი მკვლევარმა ტრადიციული ფემინისტური პოზიცია კითხვის ნიშნის ქვეშ დააყენა, რადგან ემანსიპაცია მისთვის აღარ არის პოლიტიკური ქმედება პატრიარქალური ან ფალოცენტრული წესრიგის წინააღმდეგ, არამედ სოციო-კულტურული გენდერის კონსტრუქციების დეკონსტრუქცია საზღვრის გადაწევით სხეულს, სქესს, გენდერის იდენტობასა და გენდერის პერფორმაციულობას შორის (Osinski 1998, 112).

გენდერის პერფორმაციულობა წარმოიქმნება კულტურული პრაქტიკების (მიწერილი მახასიათებლების) გაცნობიერებულად საკუთარ სხეულზე გამეორების შედეგად, ამით სქესის კულტურული გამოცდილებები სხეულზე ცხადი ხდება. იმის საჩვენებლად, რომ სქესთა იდენტობები კულტურული პრაქტიკების პერფორმაციული უნარია, იშველიებს ბატლერი ტრავესისის ცნებას. სწორედ ტრავესიით დასტურდება ის, რომ სქესი მიბადვით, ჩაცმულობითა და მიმოხვრით არის განსაზღვრული და არა სუბსტანციით. თუ სხეულის იდენტობა სხეულის ზედაპირზე წარმოიქმნება, ამით ბატლერი აუქმებს შინაგანისა და გარეგნულის განსხვავებულობას. ტრანსვესიტების შემთხვევაში სხეული არის მამაკაცური, სქესი მამაკაცურია, ხოლო გენდერული იდენტობა არის ქალური, რომელიც გენდერული აქტით, გაცნობიერებული პერფორმანსით მიიღწევა, ამიტომ ხილული სხეული ქალურია, მაგრამ არა ბუნებრივად მოცემული (Osinski 1998, 112-113), ამით კი დასტურდება სქესის, გენდერული იდენტობისა და გენდერული პერფორმანსის დაუკავშირებლობა. ბატლერის თანახმად: „პარადოქსულია იდენტობის, როგორც

ეფექტის ახლებური აღქმა, ე.ი. როგორც პროდუცირებული ანდა გენერირებული ფენომენისა და მოქმედების შესაძლებლობების, რომელიც ფერხდება პოზიციით, რომლის მიხედვითაც, იდენტობის კატეგორიები საფუძვლადმდებარედ არის შეფასებული. ეფექტად ყოფნა იდენტობისთვის არ ნიშნავს არც იმას, რომ ის მტკიცედ განსაზღვრულია და არც იმას, რომ მთლიანად ხელოვნური და თვითნებურია“⁶⁶(Butler 1991, 216).

ჰეტეროსექსუალობაც ნორმატიული იდეალის მიბაძვას წარმოადგენს ბატლერთან და ნორმის ფარგლებში მოქცევისათვის ადამიანი თვითდისციპლინურობას მიმართავს, რადგან ეს უკანასკნელი ძალაუფლების ინსტრუმენტს წარმოადგენს, ყველაფერი ნორმის შესაბამისი კი ძალაუფლების პროდუქტია (ცაგარელი 2016, 241).

1995 წელს გამოიცა ჯუდიტ ბატლერის მეორე წიგნი „სხეულების მნიშვნელობა: სქესის დისკურსულ შეზღუდულობაზე“ (Bodies that matter: On the discursive limits of sex), რომელშიც მკვლევარი „გენდერზე შფოთვაში“ წამოჭრილ მოდელებსა და თეზისებს განაწვრცობს. მიშელ ფუკოს ეფუძნება ბატლერი, როდესაც მსჯელობს, რომ დისკურსული პრაქტიკები და ძალაუფლების ტექნოლოგიები მატერიალურ სტრუქტურებშია ფესვგადგმული, რისთვისაც სხეული სქესის ბუნებრივ რესურსად იქცევა. მატერია კი დისკურსით არის ფორმირებული. სხეულის მატერიალურობა სოციალურ პროცესთან არის დაკავშირებული და ისტორიის შემადგენელ ნაწილად იქცევა, თუმცა ამასთან ერთად, ის არ წყვეტს სხეულად ყოფნას. სქესთა სხეულები ქმნიან შესისხლხორცებულ სოციალურ რეალობებს, რომლებიც მათ მატერიალურ ეგზისტენციას უზრუნველყოფენ, შესაბამისად, სქესთა განსხვავებები წარმოჩინდებიან სქესთა სხეულების განმსაზღვრელად, როგორც სოციალური ძალაუფლებრივი პრაქტიკების ეფექტი.

⁶⁶ „Paradoxerweise eröffnet das neue Verständnis der Identität als Effekt, also als produziertes oder generiertes Phänomen, Möglichkeiten der Handlung, die durch jene Positionen, die die Identitätskategorien als grundlegend und feststehend auffassen, insgeheim verhindert werden. Ein Effekt zu sein, bedeutet für eine Identität weder, dass sie schicksalhaft determiniert ist, noch dass sie völlig künstlich und arbiträr ist“

ამასთან, სხეულთა მატერიზაცია „პროდუქტიულ ზემოქმედების ძალაუფლებად“ იქცევა. სხეულებრივი მატერია ტექნოლოგიური წარმონაქმნის ზემოქმედებად სახელდება, ხოლო ბიოლოგიური - კულტურული ნორმების ორგანიზმზე აღბეჭდვით (Bublitz 2018, 68-69).

ჯუდიტ ბატლერის ტექსტით „სქესით უკმაყოფილება“ საფუძველი ჩაეყარა ქვირის კვლევებს (Queer Studies), რაც მოიცავს არაჰეტეროსექსუალურ ლტოლვათა ფორმების გამოკვლევასა და შესწავლას. ქვირის კვლევების მიზანს წარმოადგენს ჰეტერონორმატიულობის ფსევდოზნებრიობის გამოაშკარავება და იერარქიული წესრიგის გადალახვა. თავად ჰეტერონორმატიულობა სქესობრივი ბინარიზმით არის განსაზღვრული და მისი დიქტატურა ვრცელდება ყველა ინსტიტუციაზე, სქესი და სექსუალობა, შესაბამისად, პოლიტიკური კატეგორიაა და ძალაუფლებრივი სისტემის ნაწილია, რაც იმას ნიშნავს, რომ კონტროლდება ინდივიდთა ქცევები, მათგან ცალკეული ქცევა დაისჯება ან წახალისდება.

ქვირის კვლევებში ასევე გაანალიზებულია მამაკაცური კავშირები და მათ შორის ჰომოსექსუალობის დათრგუნვის მიზეზები და მიჩნეულია, რომ ჰომოსექსუალობა იგმოზა მათ შორის იმ მიზნით, რომ საშიშროება იქმნება ჰომოსექსუალური ლტოლვით კაცთა დაჯგუფებების ფარული სტრუქტურის მხილების. მაშასადამე, ქვირის კვლევები ილტვის სექსუალური მრავალფეროვნების აღიარებისაკენ და მოიცავს არა მხოლოდ ჰომოსექსუალობას, არამედ ტრანსსექსუალობასა, ბისექსუალობასა და ა.შ. (ცაგარელი 2016, 242-243).

3. ქალური ნარატივის ელემენტები ინგებორგ ბახმანის, ანა კალანდაძისა და ლია სტურუას პოეტურ ტექსტებში

3.1 მხატვრული სივრცის გენდერული სემანტიკა

სივრცე, რომელიც ტოპოლოგიურად ნათლად განსაზღვრული არ არის,⁶⁷ მაინც მიემართება კონკრეტულ სივრცეებს, სივრცით გამოცდილებებს, როგორებიცაა: ბუნება და ქალაქი, სამშობლო და უცხო მხარე. სივრცეებით ხდება არა მარტო ემოციური მნიშვნელობების რეპრეზენტაცია, არამედ ისინი იდეოლოგიზირებულია, ვინაიდან ბუნდოვანების გამო არაცნობიერ სურვილებსა და შიშს მიესადაგება. სივრცის აღქმისას მნიშვნელოვან როლს თამაშობს სქესისთვის რელევანტური ანაბეჭდები, მაგალითად, ტრადიციული, მამაკაცური პერსპექტივიდან აღქმული ბუნება ისე, როგორც ქალი, რომელიც აერთიანებს ქაოსსა და უკონტროლობას, მიმზიდველობასა და დამორჩილებას, იმპულსურობასა და ცივილიზაციისაგან დაშორებას, სიკვდილსა და სიცოცხლეს. არსებობს ასევე მეორე, ცივილიზებული პოლუსი - ქალაქი: „ის (ქალაქი), როგორც დამყრობელის სურვილის ობიექტი, სტუმრებისთვის სასურველი მეძავი, რომელიც ასევე ბედნიერების აღქმელის სექსუალიზაციაა“. ქალაქი ზემოთ დასახელებულ მახასიათებლებთან ერთად ცივილიზაციისა და კულტურის ადგილიც არის, რომელიც მამაკაცურ თვისებებს მიეწერება (Nünning, Nünning 2004, 50).⁶⁸

განსაკუთრებით მგრძნობიარეა პრეოდიპალური ფანტაზიებისათვის ცნება „სამშობლო“, რომელშიც დაცულობის, კუთვნილების, დასაბამისა და იდენტობის წყურვილი მოიაზრება, რაც მიგვითითებს ქალურ განსხეულებაზე, რომელიც დედის, შეყვარებულისა და ცოლის ერთ კონგლომერატში არის განსხეულებული. „უცხო“,

⁶⁷ სივრცე, როგორც კულტურული ფენომენი, მრავალგვარ სემანტიზირებას ემორჩილება და, ამასთან ერთად, მიმეტურად კონკრეტულ სოციალურ რეალობაზე მიგვანიშნებს. სივრცის გადმოცემისას ხშირად შეტყობინება იგზავნება სქესთა პრობლემის შესახებ (Nünning, Nünning 2004).

⁶⁸ „Die als Objekt des Begehrens für den Eroberer, als willige Hure für den Besucher, aber auch als Glücksversprechen sexualisiert“

პირიქით, რეპრეზენტირებს ისეთ მდგომარეობას, სადაც არ გვხვდება ჩვეული წესრიგი და ითვისებს ცვალებადსა და ირაციონალურს, ამით დაკავშირებულია ხსნასთან და, შესაბამისად, სამოთხის ძიებასთან (Nünning, Nünning 2004, 50). ქალებზე მიწერილი დასახელებული ამბივალენტობები პატრიარქალური შთაგონების წყაროს წარმოადგენს, რითაც მამაკაცი მოგზაურების დამპყრობლური როლი ჩანაცვლდა (Schülting 1997).

სივრცეების სქესთა სტერეოტიპული მნიშვნელობები ხშირად რეალობას მოწყვეტილია და მისი ახსნა კოლექტიური პროექციითაა შესაძლებელი, განსხვავებით საზოგადოებრივ სივრცეთა სოციო-კულტურული მნიშვნელობებისაგან, რომლებიც რეალობასთან კავშირს ამჟღავნებენ. ეთნიკურ წარმოშობასა და კლასს მიკუთვნებულობასთან ერთად, სქესი გადამწყვეტ გავლენას ახდენს საზოგადოებრივ სივრცეებზე ინდივიდებისა და ჯგუფების მხრიდან მახასიათებლების მიწერაში. თეორიულად, სივრცეზე მიწერილი მახასიათებლების გადამოწმება დაფუძნებულია იმ არგუმენტზე, რომ მნიშვნელობები ენობრივად არის კონსტრუირებული, პრაქტიკულად კი ძალაუფლებრივი მიმართებების გათვალისწინებით, საზოგადოების წევრის მოძრაობა (საზღვრის გაფართოება ან გადაკვეთა) განსხვავებულად არის შეფასებული. ძალიან ხშირად ტერიტორიული შემოსაზღვრულობით შიდა და გარე სივრცეთა სემანტიკა ტექსტის თანამედროვე რეალობის აღქმის რელევანტურია. კონკრეტული სივრცეების მნიშვნელობების ცვლა, მოქმედი პირების მიერ საზღვრის გადალახვა მათ პიროვნულ განვითარებაზე მიგვითითებს. ქალთა მისწრაფებები ემანსიპაციისაკენ ასახულია ასევე სივრცით ცვლილებებში/მოძრაობაში, რომლებიც ხშირად სიძნელეებთან და კონფლიქტებთან არის დაკავშირებული (Ardener 1993, Spain 1992, Blunt/Rose 1994, MacDowell 1996, Würzbach 2001).

დასავლური კულტურებისთვის განსაკუთრებით რელევანტურია სივრცეების საჯარო და პირად სფეროებად დაყოფა. ამისი მიზეზი არის ქალთა გამორიცხვა საჯარო სფეროებიდან მე-20 საუკუნის დასაწყისამდე. სქესთა გადანაწილების კონტექსტში ცენტრალური მნიშვნელობა ენიჭება სოციალურად განსაზღვრულ სფეროებს: სახლი და

ბაღი, თავისუფალი ბუნება და დედაქალაქი, სამუშაო ადგილი, უცხო ქვეყნები და საომარი ველები. თხრობით ტექსტებში, რომლებშიც ქალი და მამაკაცი პერსონაჟები, როგორც ფოკალიზაციის ინსტანციები და მოქმედების მატარებლები, ერთსა და იმავე სოციალურ სივრცეს ინაწილებენ, სქესისთვის დამახასიათებელი განსხვავებები განცდებსა და მოქმედებებშია გაცხადებული. სივრცის რეპრეზენტაციისას შესამჩნევია სქესის ანაბეჭდები ნარატიულ ტექსტებში და მათი კულტურული ცვლილებები. ქალური და მამაკაცური სივრცითი გამოცდილებები ამჟღავნებენ კულტურულ ქცევათა სპექტრს.

სახლი ტრადიციულად განისაზღვრება მამაკაცის დროებით მყუდრო ადგილად, რომლიდანაც იგი კვლავ უბრუნდება საჯარო სივრცეს. ქალისათვის კი, პირიქით, მე-20 საუკუნეშიც სახლი მისთვის განკუთვნილ სოციალურ სივრცედ მოიაზრებოდა, რომლის საზღვრებს იშვიათად გადააბიჯებდა. მართალია, სახლი სოციო-კულტურულად დაცულობასა და ოჯახურ სიმყუდროვესთან ასოცირდება, მაგრამ, თუ ამ სივრცეში მამაკაცური ძალადობა ვლინდება, სახლის მნიშვნელობა იცლება. ამისი მაგალითია ემილი ბრონტეს „ქარიშხლიანი უღელტეხილი“, რომელშიც ჰიტკლიფი საშინელ სიმკაცრეს ავლენს ოჯახის წევრების მიმართ. ნიჭიერი ქალიშვილებისათვის მშობლების სახლი ის ციხეა, გადაულახავი კონვენციებით, რომელთანაც ისინი სიყვარულისა და მორჩილების სახელით არიან მიჯაჭვული. ქალებისათვის ტიპური გაქცევის (თავის დაღწევის) შესაძლებლობას წარმოადგენს ფსიქიკურ, შიდა სივრცეში გაქცევა (Nünning, Nünning 2004, 52-53).

ბიურგერულ სივრცეში ამბივალენტური კავშირი დამახასიათებელია არა მარტო ქალიშვილებისათვის, არამედ ცოლებისთვისაც. პირველი და მეორე ტალღის ქალთა მოძრაობის გავლენით მე-20 საუკუნის უამრავ საოჯახო რომანში ვხვდებით აღნიშნული ამბივალენტური ურთიერთობის კრიტიკულ ანალიზს. ქალების მიერ სახლის ზღურბლის გადაკვეთა გათავისუფლების მიზნით იშვიათად ხერხდება. ხშირად შინაგან ემიგრაციაში გაქცევას ან ფსიქოზს მოქმედების ადგილი პერსონაჟის შიგნით გადააქვს და ამით აქცენტი ქალთა გამოუვალ მდგომარეობაზე კეთდება, ხოლო პროტაგონისტის მიერ

ფანჯრიდან მზერა, რომელიც შინაგან და გარეგან საზღვრებს შუამდგომლობს, სიმბოლოა საზღვრის გადაკვეთის სიმბოლოსა. ეს განსაკუთრებით ხაზს უსვამს ქალის გაურკვეველ ადგილს საზოგადოებაში, ქალის მუდმივი ძიების პროცესს, რაც განპირობებულია მისი ორმაგი ადგილით საზოგადოებაში: ერთი მხრივ, ქალის მამაკაცური განსაზღვრულობით და, მეორე მხრივ, ქალის მისწრაფებით თვითგანსაზღვრულობისაკენ. სწორედ ზემოთ დასახელებულ ამბივალენტურობაზე არის ქალური სივრცითი გამოცდილებები დაფუძნებული.

ბაღნარი ქალებისათვის მანამდე, სანამ მათი პროფესიული საქმიანობა საზოგადოებრივ-პოლიტიკურად აღიარებული შესაძლებლობა გახდებოდა, ის თავისუფალი სივრცე⁶⁹ იყო, რომელიც მამაკაცთა ინტერესის მიღმა რჩებოდა და გარდამავალი ზონა იყო ბუნებასა და ცივილიზაციას შორის. ბაღნარი მამაკაცების მხრიდან აღიქმებოდა, როგორც ქალთა კრეატიულობის გამოვლენის ველი, მაგალითად, ელიზაბეტ ფონ არნიმის ავტობიოგრაფიულ რომანში „ელიზაბეტი და მისი გერმანული ბაღი“ (Elizabeth and her german Garden) (1898). სახლიდან ბაღისკენ გადადგმული ნაბიჯი თავისუფალი ბუნებისაკენ მიმავალ გზად არის გაცხადებული, რომელიც მამაკაცისთვის აღიარებისა და დაპყრობის შესაძლებლობაა, განსხვავებით კონვენციებით შემოსაზღვრული, სხეულით სუსტი და შიშით შეპყრობილი ქალისაგან, რომელსაც თავისუფალი ბუნება მიუწვდომელ ადგილად ეჩვენება. ჯეინ ოსტინის „სიამაყესა და ცრურწმენაში“ ელიზაბეტ ბენეტის გადაწყვეტილება, ფეხით გაემუროს მშობლების სახლიდან მოშორებით მდებარე ნეზერფელდის პარკში ავადმყოფის მოსანახულებლად, ხაზს უსვამს მის თვითმყოფადობასა და გაბედულებას.

თავისუფალი ბუნების საპირისპიროა სივრცეა ქალაქი, განსაკუთრებით დიდი ქალაქი, რომელიც მე-20 საუკუნის ფენომენია. ამ საზოგადოებრივ სივრცეშიც ქალისთვის

⁶⁹ თავისუფალ სივრცედ მკვლევრები მიიჩნევენ ბუნებასა და ცივილიზაციას, შესაბამისად, პირად და საჯარო სივრცეს, რომელიც კონვენციებით შემოსაზღვრული, სხეულებრივად სუსტ და ბუნებით მშიშრად აღქმული ქალებისათვის მიუწვდომელ ადგილად რჩებოდა.

მამაკაცის გარეშე შესვლა შეფერხებული იყო, ამიტომაც დიდი ქალაქის ქუჩებში გასვლა და ქალაქის საჯარო სივრცეების სტუმრობა მე-20 საუკუნის პირველი ნაწილის ნარატიულ ტექსტებში წარმოჩნდება ემანსიპაციის აქტად. ქალაქი ქალებისათვის, ერთი მხრივ, წარმოადგენს თავისუფლების, განათლების, მუშაობის შესაძლებლობას, მეორე მხრივ კი, ის რჩება დამცირების, მუქარის ადგილად, რითაც ხაზი ესმევა ქალის ორმაგ ადგილს საზოგადოებაში.

მე-19 საუკუნიდან მომუშავე ქალების რიცხვი იზრდება, თუმცა რომანებში ისინი უმეტესად დაუქორწინებელნი არიან და, შესაბამისად, სამუშაოს მსვლელობის სივრცითი გამოცდილება ნაკლებად არის აღწერილი ტექსტებში. ფემინისტური მოძრაობის მეორე ტალღის გავლენით ლიტერატურაში ჩნდება ქალების „ორმაგი როლის“ პრობლემატიკა. ამისი მაგალითია დორის ლესინგის, მარგარეტ ფორსტერის რომანები (Nünning, Nünning 2004, 57).

მოთხრობილ სივრცეში სქესთა პრობლემატიკის კონკრეტიზაციისა და რეცეფციისას შემდეგი ასპექტებია გასათვალისწინებელი:

- მისაწვდომობა და საზღვრის გადალახვა;
- მოქმედი პირების საწყისი ადგილმდებარეობა და ცვალებადობა;
- სქესისთვის დამახასიათებელი განცდები და მნიშვნელობები (Nünning, Nünning 2004, 57).

გასათვალისწინებელია ის გარემოება, რომ მოქმედების სივრცეთა პრეზენტაცია განსხვავდება მათი ინფორმაციულობით. იმ შემთხვევაში, თუ კულტურულად ტიპური მოქმედების სივრცეა გადმოცემული, შესაძლებელია, მოქმედი პირის სოციალური სტატუსითა და ინტენციით დაკონკრეტდება და განისაზღვრება უფრო ზუსტად. საცხოვრებელი ადგილი კლასების მიხედვით სპეციფიკურია და გავლენას ახდენს ასევე მასში მაცხოვრებლების მახასიათებლებიც.

3.1.1 პოეტური სივრცის ფემინიზაცია/გაქალაურება ანა კალანდაძის : „საქართველოო ლამაზო“ და ინგებორგ ბახმანის „ქვეყნის, მდინარისა და ტბების შესახებ“ მიხედვით ანა კალანდაძის პოეზია აღქმულია პოეტური დისკურსის საბჭოთა პოლიტიკური წნეხისა და ზეგავლენისაგან თავის დაღწევის მცდელობად. ანა კალანდაძის ფიგურა იმ პერიოდში ჩნდება ქართულ შემოქმედებით სივრცეში, როდესაც ქალთა ლიტერატურა მარგინალიზებული იყო, შესაბამისად, ქალი ავტორის მოღვაწეობას ერთგვარი გენდერული დანიშნულება ჰქონდა (რატიანი 2016, 213). ანა კალანდაძის შემოქმედება ინდივიდუალური მახასიათებლებით, სტილისტური და ენობრივი თავისებურებებით უკავშირდება მისი თანადროული ქალი ავტორების შემოქმედებას. წინამდებარე ქვეთავში გაანალიზდება პოეტური სივრცის მნიშვნელობა ანა კალანდაძისა და ინგებორგ ბახმანის ლექსების მიხედვით.

დრო და სივრცე ადამიანური გამოვლინების მთავარი ფორმებია. ყველაფერი, რასაც ჩვენ არსიანად აღვიქვამთ და რეალობის კომპლექსურ წარმოდგენებად ვაქცევთ, სწორედ ამ ორ განზომილებაში წარმოიქმნება. აუცილებელია, ლექსების ანალიზისას შესწავლილი იყოს, თუ რა მნიშვნელობა აქვს დროს და სივრცეს ლექსის შინაარსობრივ დონეზე და როგორ მიმართებაშია ერთმანეთთან ფორმალური და სემანტიკური სტრუქტურები. ძალიან ხშირად სათაურივე გვამღევეს მთავარ მითითებებს ლექსის სივრცესა და დროზე. ანა კალანდაძის ლექსში „საქართველოო ლამაზო“, რომელიც ნაციონალური ნარატივის საკულტო ნიმუშად არის აღიარებული (ირმა რატიანი, ბელა წიფურია), ლექსის სამოქმედო სივრცე სათაურშივეა გაცხადებული და ის საქართველოს მოიცავს. ლექსში „აქ“ ადგილის გარემოების გამოყენებით მოლაპარაკე ქმნის შთაბეჭდილებას და ყურადღებას ამახვილებს ადგილსა და ინფორმაციის გამცემზე (თავის თავზე): „აქ დაიბადა „სულიკო“ / მზისკენ გაფრინდა მერანი“ (კალანდაძე 1976, 28).

დასახელებული ადგილის გარემოება მარკირებს მოლაპარაკის მიერ წარმოჩენილი სამყაროს ნულოვან პუნქტს, რომელსაც კარლ ბიულერი მიმათითებელს (Deixis)

უწოდებს (Bühler 1982, 121-140). ლექსში სხვა მისათითებელი სიტყვები „აქ“ ადგილის გარემოებას უკავშირდება და მოლაპარაკე საკუთარი თავის ირგვლივ სუბიექტურ სივრცესა და დროით კონტინიუმს აგებს, რომელსაც შეგვიძლია, განვადილო დრო და განვადილი სივრცე ვუწოდოთ. ლექსში „აქ“ დროის გარემოების გამოყენებით მოლაპარაკე და მკითხველი ლექსის სამოქმედო სივრცეში უშუალოდ აღმოჩნდებიან და, შესაბამისად, დისტანცია მოლაპარაკის ადგილსა და მოქმედების ადგილს შორის ქრება. პირველი პირის ნაცვალსახელი *მე* ბევრ ლექსში ცენტრალურ როლს თამაშობს, მაგრამ ამას ყველა ლექსზე ვერ განვაზოგადებთ, მაგალითად, ბაროკოს ეპოქის ლექსებში *მე* (მაშინაც კი თუ მასში ექსპლიციტურად ავტორი მოიაზრებოდა) უმეტეს შემთხვევაში ინდივიდუალურ *მედ* არ მოიაზრებოდა, მას (მეს) უფრო მეტად რეპრეზენტაციული ფუნქცია ჰქონდა და *მეს* ბედისწერა თითოეული ადამიანის ან, სულ მცირე, კონკრეტული კლასის წარმომადგენლებისთვის, სამაგალითო უნდა ყოფილიყო, ამიტომ *მე* თავისუფლად შეიძლება ლექსში *შენ* ან *ის*-ად გადაქცეულიყო (Burdorf 1997, 187). ლექსის დასაწყისში „შენ“ მიმართვის ობიექტი: „ქარი გიმღერის ნანასა“ (კალანდაძე 1976, 28) გადაიქცა „მე“ სუბიექტად: „მეწნამ ალერსით ამავსო“... (კალანდაძე 1976, 28). მარგარეტ სუსმანის მიხედვით, *ლირიკული მე* არ არის „მე ემპირიული თვალსაზრისით“, ის გამოთქმა, ობიექტური ფორმაა *მესი* (Susmann 1965, 188), რომელსაც პოეტი თავისი მედან ქმნის, მაგრამ ამასთან ერთად, ნაწარმოების შექმნისას თავის *ემპირიულ მეს* ანადგურებს. *ლირიკული მეს* საყოველთაოობა და ზეინდივიდუალურობა ხალხური სიმღერებისა და მინეზანგისთვის იყო დამახასიათებელი, რომელსაც ასევე უახლეს ლირიკაშიც ვხვდებით. ანა კალანდაძის ლექსის შემთხვევაში, ის, რასაც ტექსტის სუბიექტი განიცდის, არ შეიძლება მივიჩნიოთ მხოლოდ ინდივიდუალურ განცდად, რაზეც ტექსტში ჩართული ციტატიც მოწმობს: „სხვა საქართველო სად არის?“. აღნიშნული ფრაზა გრიგოლ ორბელიანს ეკუთვნის, რომლის შემოქმედებაშიც დომინირებს აზრი იმის შესახებ, რომ სამშობლოში ყოფნა ბედნიერების ერთადერთი შესაძლებლობაა. ლექსში „საქართველოო ლამაზო“ შესაბამისი კონოტაციის ციტატის ჩასმა მოწმობს *ლირიკული მეს* მისწრაფებას, გახდეს ორგანული და, შესაბამისად, ბედნიერი მშობლიურ სივრცეში. ქალი პოეტის ლექსში აღწერილი სივრცე ნაგრძნობი სივრცეა და გადმოგვცემს აღმქმელი

სუბიექტის განცდებსა და შეგრძნებებს, რომელსაც მასში აღქმული სივრცე იწვევს. აღქმული სივრცე ლექსში ლამაზი, მშობლიური და, შესაბამისად, ნაცნობია, რაზეც მიგვანიშნებს შემდეგი ბუნების მოვლენებისა და შინაგანი განცდების ურთიერთთანხვედრა: „მთვარე რომ ამობრწყინდება, / გული გაფრენად მზად არის“, „როს ვარსკვლავები ხმაურით, აინთებიან ცათანი, / კლდეს მოაწყდება ზღვაური... გორში იტირებს ატამი“ (კალანდაძე 1976, 28-29).

ლირიკულ სუბიექტში ქალური სივრცითი გამოცდილებები არქექტიპულია და აკუმულირებულია ქართული/მშობლიური გამოცდილება, რომელიც უკავშირდება ნაციონალურ ცნობიერებას. ვინაიდან კულტურული არქექტიპები სწორედ კულტურული გამოცდილებების სქემატიზაციის შედეგად ჩნდება, ისინი მხოლოდ პერსონალური ვერ იქნება და უფრო მეტად ტრანსპერსონალურია. ლექსში დასახელებული კულტურული არქექტიპები: „მერანი“, „სულიკო“, „ლელაი“, ალუდა“, რომლებიც დინამიკურებად წარმოჩნდებიან ტექსტში და ცდილობენ პირობითი საზღვრების გადაკვეთას: „მზისკენ გაფრინდა მერანი“, „ბახტიონს მიდის ლელაი“ (კალანდაძე 1976, 29), ხოლმეობით-შედეგობითი მწკრივის გამოყენებით: „მარჯვენს მოსჭრიდა ალუდა, / სით გაუშვებდა ლელაი?“ ნათელი ხდება, რომ ტექსტის სუბიექტი ილტვის ნაგრძნობ, მშობლიურ სივრცეში დაცულობისა და მიკუთვნებულობისაკენ. პოეტი სივრცის გარე სემანტიკის აღწერით თავისუფალი, თვითმყოფადი, იმპულსური ბუნების ფონზე კონტრასტულად ხატავს განცდებს, რომლებიც ლირიკულ სუბიექტს დასნეულებულად წარმოგვიდგენს, რის გამოხატულებასაც ადასტურებს „ეჭვებით ნაავადარი“ მდგომარეობა.

ირმა რატიანი წიგნში „ტექსტი და ქრონოტოპი“ მიხეილ ბახტინის მიხედვით მსჯელობს იდილიური ცხოვრების პირობებზე: „ლიტერატურაში არსებობს იდილიის სხვადასხვა ტიპი: სასიყვარულო, მიწათმოქმედებითი, სახელოსნო და ოჯახური იდილია“ (ბახტინი 1986, 273). იდილიური ცხოვრება დაკავშირებულია იმ სივრცით ნაწილთან, რომელიც გამოცალკევებულია დანარჩენი სამყაროსაგან და ამ ნაწილში ფუნდამენტური

ცხოვრებისეული მოვლენები აღიბეჭდება, ასეთია: დაბადება, სიყვარული, ქორწინება, შრომა, ჭამა-სმა და სიკვდილი და ამ გამოყოფილ სამყაროში მოცემული დროითი რიტმი თავსებადია მასში მცხოვრები ადამიანების ტრადიციებისა და მომავლის ხატებებისა (რატინი 2010, 235). ანა კალანდაძის ტექსტში ლირიკული სუბიექტი, სავარაუდოდ, სწორედ იდილიის დაკარგვას განიცდის, რადგან ის სივრცე, რომელიც მისთვის სიმყუდროვესთან იყო დაკავშირებული, ვეღარ თავსდება *მეს* იდილიის პერიოდის ცხოვრებისეულ ნორმებთან.

ტექსტში დასახელებული ფიქციური პერსონაჟებისაგან განსხვავებით, მოლაპარაკე სუბიექტი ვერ აღწევს თავს თანამედროვე სამყაროს სურათს, რომელიც აფერხებს მის გათავისუფლებას და კუთვნილი ადგილის მოპოვებას, რასაც ადასტურებს ლექსის ფინალური სტროფი, რომელშიც მეორდება მოლაპარაკე სუბიექტის საწყისი განცდები და მიგვანიშნებს ჩაკეტილობასა და გადაულახავ მდგომარეობაზე:

ქარი გიმღერის ნანასა,

ზღაპარს გიამბობს ჭადარი...

ძეწნამ ალერსით ამავესო

ექვებით ნაავადარი...

საქართველოო ლამაზო,

„სხვა საქართველო სად არი?“ (კალანდაძე 1976, 28)

თუ გავითვალისწინებთ საქართველოს ტოტალიტარულ გამოცდილებას, რომელიც მჭიდრო კავშირშია ასევე კოლონიურ გამოცდილებასთანაც (წიფურია 2016, 41), დამპყრობლური გამოცდილება არ შეიძლება გავრცელდეს მხოლოდ ერთ ინდივიდზე, მეტიც, ის მთელ ერზე ვრცელდება.

ლექსში სივრცითი კონტრასტით „ცაში-ქვემოთ“ (ზემოთ-ქვემოთ) ნაჩვენებია ტექსტში მოლაპარაკე სუბიექტის თანამედროვე სამყაროს სურათი, რომელშიც ცაში მტაცებელი ძემა არის აჭრილი, ხოლო ქვემოთ - გაუყელავი ყანა, რაც მიგვითითებს რეალურ გამოცდილებაზე, თუ როგორ უჭირავს თვალი მტაცებელ, დიდ იმპერიას პატარა, მაგრამ უხვ და ლამაზ სამშობლოზე. ტექსტის სუბიექტის თანამედროვე სამშობლო დამდაბლებულ პოზიციაზეა, აღნიშნული მოსაზრება ლექსში ორჯერ მეორდება:

მთათ ორბის ფრთები მოისხეს,

ცაში ასულა ძერაი... (კალანდაძე 1976, 28)

მიხეილ ბახტინის მიხედვით, დამდაბლება ამბივალენტური ხასიათისაა; ერთი მხრივ, დამდაბლება მოიაზრებს ციდან მიწაზე დაშვებას, მაგრამ, ამასთან ერთად, დაშვება შესაძლოა, ხელახლა დაბადების მომასწავლებელი იყოს. მაშასადამე, „დაღმასვლა“ და „აღმასვლა“ გენეტიკურად ერთმანეთთან კავშირშია (რატიანი 2010, 84). თუ გავითვალისწინებთ წინამდებარე შეხედულებას, ლექსში ჩნდება შესაძლებლობა იმისა, რომ სამშობლომ თავიდან დაიწყოს დაბლიდან მაღლა გადანაცვლება.

ავტორი ტექსტში მიმართავს გაჩუმების/ აპოზიოპეზისის სტილისტურ ხერხს, რომელიც საშუალებას აძლევს, მკითხველზე ზეგავლენა მოახდინოს და ცნობიერებით მანიპულირებას მიმართოს, რაც სტრიქონებში გადმოცემული აზრის მრავალმნიშვნელობის შესაძლებლობით მიიღწევა (ლომიძე 2018) - მნიშვნელობები არ არის არტიკულირებული, თუმცა ნაგულისხმევია, მაგალითად, იდეისათვის ტრაგიკული თავგანწირვა „მზისკენ გაფრინდა ძერანი...“ რომანტიზირებულია და ლექსში ორჯერ მეორდება ჩარჩო ფრაზის სახით, რაც ლექსს სასოწარკვეთას ანიჭებს, ვინაიდან თვითმყოფადობის შენარჩუნების ერთადერთი გზის გარდაუვალობა - დადგენილი საზღვრის გადაკვეთა - გაცნობიერებულია, შესაბამისად, ლექსში ის ნაციონალური

ღირებულებებია წარმოჩენილი, რომლებმაც ქართველში საკუთარ სამშობლოსთან ერთიანობის განცდა უნდა შექმნას და, ამასთან ერთად, დაეჭვებულ მამულიშვილს სიმშვიდე და ბედნიერება მოჰგვაროს, რადგან სხვა ალტერნატივა არ არსებობს: „სხვა საქართველო ვინ ნახა?“ (კალანდაზე 1976, 29).

განალიზებული ლექსის საფუძველზე შეგვიძლია ვთქვათ, რომ პოეტურ ტექსტში წარმოდგენილი სივრცე პოეტის განცდებით არის კონსტრუირებული, რომლებიც გამოწვეულია ქვეყნის კოლექტიური გამოცდილებით, რომლსაც ქალი პოეტი *ლირიკული მეს* შინაგან მდგომარეობაში არეკლავს და გამოუთქმელი მნიშვნელობებითა და კონტექსტებით ემოციური, თვითმყოფადობისაკენ მიდრეკილი ტექსტის სუბიექტის შეხედულებათა მრავალმნიშვნელობაზე მიგვითითებს.

1956 წლის შემოდგომაზე მიუნხენში გამოიცა ინგებორგ ბახმანის ლექსების მეორე კრებული „დამახილი დიდი დათვისადმი“, რომელმაც უკვე 1957 წელს ბრემენის ლიტერატურული ჯილდო დაიმსახურა. თუ ბახმანის ლექსების პირველი კრებული „გაგრძელებული დრო“ „შპიგელის“ სტატიის შემდეგ აღიარეს, მეორე კრებული კრიტიკამ გამოსვლისთანავე დადებითად შეაფასა. ბახმანის მეორე კრებულში ლირიკული მე მოუხერხებელ ადგილზე იმყოფება და ამბავი მე-ს ნაწილს წარმოადგენს (Kein objektives Urteil- nu rein lebendiges 1989, 262).

იური ლოტმანის ტექსტობრივი მოდელის მიხედვით, ლიტერატურულ ნაწარმოებში ნარატიულობაზე მიგვანიშნებს ის, რომ წარმოდგენილ სამყაროში სულ მცირე ერთი მოვლენა მაინც ხორციელდება. მოვლენა ლოტმანისათვის მოქმედებათა ელემენტარული ერთიანობა კი არ არის, არამედ მოქმედების გლობალური სტრუქტურაა. მოვლენას ის სიუჟეტად მოიხსენიებს, რომელშიც „ნორმიდან გადახვევა“, „აკრძალვის

უგულებელყოფა“ იგულისხმება. სიუჟეტი, ლოტმანის აზრით, სამი ელემენტისაგან შედგება:

1. სემანტიკური ველი, რომელიც დაპირისპირებული სივრცეებისგან შედგება;
2. კლასიფიკატორული ზღვარი. ის დაპირისპირებულ სივრცეებს შორისაა. ზღვარი სიუჟეტურ ტექსტში გადალახვადია, უსიუჟეტო ტექსტებისგან განსხვავებით;
3. გმირი, რომელიც მოქმედებს.

ხოლო სივრცის ნაწილებს შორის დაპირისპირება შეიძლება ტექსტში შემდეგი სახით შეგვხვდეს: ტიპოლოგიური (შიდა/გარე, მარცხნივ/მარჯვნივ), სემანტიკურ-ღირებულებითი (კეთილი/ზოროტი, ნაცნობი/უცნობი) და ასევე ტოპოგრაფიული (ქალაქი/ტყე, სამოთხე/ჯოჯოხეთი) (Schmidt 2005, 166-167).

აღნიშნული მოდელის სიძნელე იმაში მდგომარეობს, რომ საჭიროა ლიტერატურულ ტექსტში დადგინდეს წესი (ზღვარი), რომლის დარღვევაც ხდება. როგორც წესი, ისინი ნაწარმოებებში ექსპლიციტურად არ არის მოცემული, ამიტომ მათი განსაზღვრა ინტერპრეტაციის შედეგად ხდება.

ინგებორგ ბახმანის ლექსში „ქვეყნის, მდინარისა და ტბების შესახებ“ მითოლოგიური, ზღაპრული, რელიგიური მოტივები კომპლექსურადაა წარმოდგენილი, შესაბამისად, მასში ბევრი სიმბოლო და დაპირისპირებული ცნებების ერთობლიობა შეიძლება შეგვხვდეს. ლექსი იწყება ტექსტის სუბიექტის მისწრაფებით, მოძებნოს გზა/ნაკვალევი, რომელიც საზღვარს გადააკვეთინებს და შეაძლებინებს, განერიდოს „მდინარისა და იდუმალი ტბების“ ქვეყანას, იმ რეალურ ქვეყანას, რომელშიც ცხოვრობს (ბახმანი 2010, 101). პირველ სტროფშივე გაცხადებულია, რომ საზღვრის გადალახვა მიღწევადია და განხორციელებულა კიდეც:

შიშის შეცნობა ვისაც სურდა, ვინც გაერიდა,

მდინარისა და იდუმალი ტბების ქვეყანას,

მის კვალს დავეძებ, სულთქმას ვითვლი ამიერიდან (ბახმანი 2010, 101).⁷⁰

ტექსტის სუბიექტი აცნობიერებს, რომ ყველა ოდისეა ერთმანეთის მსგავსია და დაბრკოლებების გადალახვასთან არის დაკავშირებული. ცხადია, ის, ვინც აირჩევს წინაღობების დაძლევას და საზღვრის მიღმა გადასვლას, წინ არსებულ გამოწვევას აცნობიერებს: „ის ბედის მიმქრალ ვარსკვლავს წინასწარ მზერდა“⁷¹ (ბახმანი 2010, 101). მან, ვინც უკვე ზღვრის გადალახვა შეძლო, რთული გზა გაიარა, რასაც მოწმობს მისი სივრცითი ადგილმდებარეობა, ის შარაგზაზეა, რომელიც მიჯნურ, სასაზღვრო სივრცეს წარმოადგენს სახლსა და სახლის მიღმა, ამ შემთხვევაში, უცხო მხარის სივრცეს შორის. სასაზღვრო სივრცეში მყოფი პირი მარგინალია, რადგან საკუთარი სივრცე „შარაგზაა“, რომელზეც „ლიანდაგიც“ არ არის, ორიენტაციას რომ მისცემდა:

„გამოარიდა მან ურიკა შეხსნილ ლიანდაგს,

და შარაგზაზე მიმოსვლისას სძლია ცდუნებას“⁷² (ბახმანი 2010, 101).

სივრცე, რომელშიც „იდუმალი ტბების“ ქვეყანას დაშორებული პირი აღმოჩნდა, არის ტყე, ცივილიზაციის საპირისპირო სივრცე, რომელსაც არა აქვს არც გეოგრაფიული და არც დროითი საზღვრები და ამიტომ გვხვდება „ნორმალურისაგან“ განსხვავებული სივრცე, რომელში ყოფნაც ანტისივრცეში ცხოვრებას უტოლდება - საცხოვრისი არის ტყე-ანტისახლი (ლოტმანი 2012, 42-43). ანტისივრცეში დროის მიღმა ცხოვრების დასტურია შემდეგი სტრიქონი: „მისთვის ყოველდღე კვირა იყო - დღე, რაც დაკარგა“⁷³ (ბახმანი 2010, 101).

⁷⁰ Von einem, der das Fürchten lernen wollte
Und fortging aus dem Land, von Fuß und Seen,
zähl ich die Spuren und des Atems Woklen...

⁷¹ in die sein Sternbild durch die Schleier sah...

⁷² Er zog die Karren aus verweichten Gleisen,
von keinem leichten Rädergang verführt... (წინამდებარე ლექსის თარგმანი ეკუთვნის ლულუ დადიანს)

⁷³ Sonntag war jeder Tag, den er verlor...

კლასიფიკატორული საზღვრის გადამლახავი მოქმედი გმირი ბიბლიურ სიუჟეტს იმეორებს და ამით არღვევს „ნორმალური“ სამყაროს ლოგიკურობასა და კონვენციურობას: „შვიდი ქვა მაინც შვიდ პურად იქცა, როცა გუმანით/თვალშეუდგამი ღამის წიაღს არ განერიდა“⁷⁴ (ბახმანი 2010, 101). ამ მონაკვეთით ავტორი ლექსში ინტერტექსტუალურად მიგვანიშნებს იესო ქრისტეზე, რომელიც ისეთივე მარგინალი იყო ებრაელ ხალხში, როგორიც თავად მოქმედი გმირი, თუმცა პურის გაბეწვება სწორედ იმის დასტური იყო, რომ რწმენა არის საჭირო, რათა მოახერხო დაბრკოლების სახით შენ წინ არსებული საზღვრის გადაკვეთა. იესო ქრისტეს სიმბოლოს შემოტანით ავტორი ახმოვანებს მსახურების იდეას⁷⁵: მოქმედი პირი, რომელმაც მოახერხა საზღვრის გადაკვეთა და ახალ სამყაროში აღმოჩნდა, ზრუნავს „დაკარგულებზე“, მათზე, ვინც ვერ კვეთს საზღვარს, თუმცა ცდილობს, ისევე, როგორც *ლორიკული მე*. იური ლოტმანის მიხედვით, საზღვარი ორმხრივია და მისი ერთი მხარე ყოველთვის გარე სივრცისკენაა მიმართული, შესაბამისად, თუ არ არსებობს საზღვარი, არ არსებობს ცნება „ჩვენ“ და „ისინი“ (ნაცნობი, უცნობი) (ლოტმანი 2012, 48). *ლორიკული მე* ბახმანის ლექსში საზღვრის გადამლახავ გმირს პერიოდულად უკან დაბრუნებას ავალდებულებს, რადგან ის „ჩვენ“ სივრცეს ეკუთვნის, იმ სივრცეს, რომელშიც დრო გაჩერდა, მაშასადამე, აწმყო გაქრა. „ჩვენ“, ერთობამ კი, აწმყოს კონსტრუირების ორიენტირი ერთად უნდა იპოვოს გადავადებულ დროში (gestundete Zeit):

გაიხსენებდე! მოვლე ღამის ქვეყნიერება:

ვინც ერთგულია, შინ ბრუნდება ადრიან დილით.

დახანებული დრო-ჟამია და ჩვენ გვეძლევა!

რაც დავივიწყე, მომიბრუნდა მსახვრალი სხივით⁷⁶ (ბახმანი 2010, 103).

⁷⁴ Doch sieben Steine wurden sieben Brote,

Als er im Zweifel in die Nacht entwich...

⁷⁵ მსახურების იდეა გვხვდება პლატონის ფილოსოფიაში, პლატონის „სახელმწიფოში“.

⁷⁶ Erinnre dich! Du weißt jetzt allerlanden:

Wer treu ist, wird im Frühlicht heimgeführt.

O Zeit gestundet, Zeit uns überlassen!

Was ich vergaß, hat glänzend mich berührt.

ლექსის მეორე ნაწილში მოქმედება ინაცვლებს ცივილიზებულ სივრცეში-ქალაქში, რომელშიც კვირა დღეს, განსხვავებით კლასიფიკატორული საზღვრის მიღმა გამქრალი კვირა დღისა, დროითი არსი აქვს. ქალაქის სივრცე, რომელიც ლექსშია აღწერილი, მასკულინურ მახასიათებლებს ატარებს, სადაც ქალები საოჯახო საქმეებით არიან დაკავებულები, მამაკაცები - ტრაპეზობისას სადღეგრძელოებით, მსახურ ქალებთან სექსუალური მოთხოვნილებების დაკმაყოფილებით: „აქ წინდებს ქსოვენ, იქ ქვეშაგებს ამზეურებენ.../ ვაჟები მოახლეებთან ჩასახვენ უსიტყვოდ ბიჭებს“⁷⁷(ბახმანი 2010, 103). მასკულინური, ქალაქის სივრცეში აღწერილი მოქმედებები უშედეგოა, ისინი რუტინულია და იმეორებს ყოველი კვირა დღის განრიგს, რაზეც მიგვანიშნებს ციური სხეულების აღწერაც: „უნაყოფო მთვარე მიგორავს“ ⁷⁸ (ბახმანი 2010, 104). გადავადებულ, გაჩერებულ დროში შემორჩენილია წარსული სივრცის ნაშთები, რომლებიც *ლირიკული მესთვის* მშობლიურია და „ჩვენი“, საერთო, სივრცის ერთადერთი დასტურია. რადგან აწმყო გაჩერდა, შესაბამისად, სახელმწიფო არ არსებობს, ამიტომ გერბს (ქვეყნის, საკუთარის გამოხატულებას) მტაცებელი ძერა დაპატრონებია. იმისათვის, რომ აწმყო შეიქმნას, საჭიროა არა ლოდინი ახლად მორგებულ რეალობაში, არამედ გათავისუფლება და თავისუფლების საშუალებით ხელოვნურად აღმართული მავთულხლართების გადალახვა. ცხადია, ბახმანი მოიაზრებს მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი პერიოდის რთულ აწმყოს, რომელშიც ავსტრია იდენტობის ძიების პროცესში აღმოჩნდა, თუ გავითვალისწინებთ იმ მოცემულობას, რომ ნაციონალ-სოციალიზმმა როგორც გეოგრაფიულად, ასევე ლინგვისტურად ავსტრიის ოკუპაცია მოახდინა (Niederstätter 2013, 233).

⁷⁷ Die Nadel springt im Strumpf, Gewöll zerreißt...
Und ihre Söhne zeugen wortlos Söhne
Mit Mägden, die der Gott als Regen traf.

⁷⁸ Der unfruchtbare Mond

ადამიანი იმ რეალურ სივრცეში აღმოჩნდა, რომელშიც ის ბუნებამ მოაქცია, შესაბამისად, ადამიანი სამყაროს მოდელს საკუთარ ცნობიერში ბუნებრივი ციური მოდელების გავლენით ქმნის, თუმცა, მექანიკის სამყაროსაგან განსხვავებით, კოსმოსური სივრცის აგება მხოლოდ წარმოდგენებშია შესაძლებელი, ამიტომაც შეიქმნა სივრცითი ოპოზიცია: ზემოთ-ქვემოთ, რომელთა სემიოტიკური მნიშვნელობა უნივერსალური გახდა (ზემოთ: ნათელი, მწვერვალი, ღმერთი, ზეცა; ქვემოთ: უფსკრული, ჯოჯოხეთი, ეშმაკი, წყვდიადი) (ლოტმანი 2012, 23-24). ინგებორგ ბახმანის ლექსში „ქვეყნის, მდინარისა და ტბების შესახებ“ *ლირიკული მე* აგებს წარმოსახვაში იდეალურ სივრცეს - ზერეალურ იდეალურ ქალაქს, რაც მიგვანიშნებს მის ლტოლვაზე ახალი სივრცის შექმნისაკენ. ლექსში ასეთ სივრცედ მდიდარი, ზეციური ქალაქი-ქვეყანაა დასახელებული. საინტერესოა ის, რომ, თუ ლექსის პირველ ნაწილში *ლირიკული მე* გზას/ნაკვალევს ეძებს, რომელიც გაუადვილებს საზღვრის გადალახვას, ლექსის მეოთხე ნაწილში მისთვის ცნობილია, სად არის გადასალახი საზღვარი და ასევე, თუ როგორ მოახერხებს მის დაძლევას:



❖ დიაგრამა ეფუძნება იური ლოტმანის სივრცითი ღერძის მოდელს

ეს შესაძლებელია მთის ანკარა წყაროს გავლით, რომელიც სიმბოლური გამოხატულებაა ბუნებრივისა და თვითმყოფადის, გარეგანი, ხელოვნური ჩარევებისაგან თავისუფალის, მაგრამ ბუნებრივ, კუთვნილ თავისუფლებას, რომელიც საზღვრის გადაკვეთის წინაპირობად არის ლექსში გაცხადებული, სწორედ ხელოვნური, საგანგებოდ, გამიზნულად გაბმული მავთულხლართები აფერხებს. აღწერილ სივრცის ნაწილებს შორის დაპირისპირება სემიოტიკურ-ღირებულებითად არის გამოხატული (ხელოვნური-ბუნებრივი, ნაცნობი-უცნობი). ნაცნობ სივრცეში უკან დაბრუნებულ *ლირიკულ მეს* ისევ

ხვდებიან რიტუალების შემსრულებელი მამაკაცები, რომლებიც ტრადიციებს იცავენ, მსხვერპლს სწირავენ, წინაპრებს იხსენებენ. ბახმანი მსხვერპლშეწირვის სცენით აჩვენებს, როგორ თანამონაწილეობენ მისი თანამემამულეები რიტუალის აღსრულებაში, იმ მორალურ დანაშაულში, რომელსაც მეზობელი (გერმანია) მოიაზრება, „მარილს და პილპილს“ აყრის, ამ შემთხვევაში:

უფრო უჭერენ საბელს ყელზე განწირულ პირუტყვს,

ხარებს ლაშებზე დასდით დუჟი, აგდებენ ენას;

უკვე ამზადებს მეზობელი მარილს და პილპილს

და ეცდებიან მსხვერპლის ზუსტი წონის დადგენას ⁷⁹(ბახმანი 2010, 111).

გერჰარდ ჰოფმანი მოთხრობებს ყოფს მობილობისა და იმობილობის კატეგორიების მიხედვით, რომელთაგან მობილობა გვხვდება იმ ტექსტებში, რომლებშიც გზა მნიშვნელოვანია და სივრცე - დიდი, ხოლო იმობილობა, პირიქით, დამახასიათებელია იმ ნაწარმოებებისთვის, რომლებშიც სივრცე შეზღუდულია და, შესაბამისად, მოქმედება ერთ შემოსაზღვრულ ადგილს არ სცილდება (ცაგარელი 2012, 105). ინგებორგ ბახმანის ლექსში მერვე ნაწილი წარმოადგენს *ლირიკული მეს* შინაგან მონოლოგს და ფრჩხილებშია მოქცეული. *ლირიკულ მეს* ეჭვი უჩნდება, რომელი უფრო ნამდვილია - ის რეალური სივრცე, რომელშიც ცხოვრობს („ეს მდინარე და ტბები, ნუთუ, გამოვიგონე!“)⁸⁰, თუ წარმოსახვითი. *ლირიკული მე* აცნობიერებს, რომ სივრცე შემოსაზღვრულია: „რომ მოიარო, გადალახო მთები, პიკები! / მაინც იქამდე ვერასოდეს შენ ვერ მიაღწევ“⁸¹(ბახმანი 2010, 115). ეს სივრცითი შეზღუდვა იმ საზოგადოებრივი გარემოების შედეგია, რომელშიც ცხოვრობს *ლირიკული მე*, სივრცითი შეზღუდვა კი მასში აღძრავს ლტოლვას შორეული ქვეყნისკენ.

⁷⁹ Die Stricke werden fester angezogen,
die Mäuler schäumen, und die Zunge schwimmt,
der nachbar sorgt für Salz und Pfefferkörner,
und das Gewicht der Opfer wird bestimmt.

⁸⁰ Hab ich sie nicht erfunden, diese Seen und diesen Fluß!

⁸¹ Fahr diesen Erdball ab, roll mit den Tränen
Die Welt entlang! Dort kommst du niemals an.

იმობილობა ქალთა ტექსტებში ხშირად წინაპირობაა ინტროსპექციული სვლისა საკუთარ სულში და ათავისუფლებს გონებასა და ფანტაზიას. ლექსში ჩართული შაშვისა და ლირიკული მეს დიალოგი გვამცნობს ლირიკული მეს მოგზაურობის შესახებ საკუთარ შინაგან სამყაროში. დიალოგში ტექსტის სუბიექტი საკუთარ თავში არსებულ „ველურ“ , თავისუფალ საწყისს სთხოვს, რომ შეადლებინოს ზეციურ ქალაქში ფრენა (ქვემოთ-ზემოთ), მაგრამ მასკულინური სამყარო („აი, ძმა მოდის, მოისწრაფვის.../ მკერდზე ბუდიდან ასაფრენი ბარტყების მახით...“)⁸² ხაფანგში ამწყვდევს ფრინველს და თავისუფლების ფრთებს აგლეჯს (ზემოდან-ქვემოთ), თუმცა ლექსის ბოლოს „იქ“ ადგილის გარემოების გამოყენებით „იქ, ხმაჩამწყდარნი, ქვა-ქანებზე რომ აღბეჭდილან...“⁸³ (ბახმანი 2010, 119) ავტორი მიგვითითებს, რომ ტექსტის სუბიექტი სხვა სივრცეში იმყოფება და აღარ ეკუთვნის სივრცეს, რომელშიც მსხვერპლშეწირვით, ხაფანგების დაგებითა და რიტუალური ლოცვით არიან დაკავებული. მართალია, ტექსტის სუბიექტმა საზღვარი გადაკვეთა, რომელიც გონებრივი განთავისუფლების მომტანი აღმოჩნდა (მენტალური საზღვარი), თუმცა კვლავ წინააღმდეგობაშია გარე რეალურ სივრცესთან, აღნიშნული წინააღმდეგობა ოქსიმორონით არის გამოხატული: „თავისუფალი ხელი მაინც ვერ იხსნის ბორკილს“⁸⁴ (თავისუფალი-ბორკილიანი) (ბახმანი 2010, 121).

ინტერპრეტაციის საფუძველზე შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ინგებორგ ბახმანის ლექსში ტექსტის სუბიექტი ლახავს მენტალურ კლასიფიკატორულ ზღვარს, რომელიც შეადლებინებს შინაგან გათავისუფლებას, თუმცა ამავე დროს, ლექსში ნაჩვენებია სიძნელე, რომელშიც ის აღმოჩნდა ორიენტაციადაკარგულ სამშობლოსთან ერთად. არ ჩანს გამოსავალი, თუ როგორ შეიძლება რეალურ სამყაროში (რომელიც სტატიკურია და

⁸² Es kommt der Bruder mit den Weißdornaugen,
den Hecken auf der Brust, dem Vogelleim..

⁸³ Im Land der tiefen Seen und der Libellen...

⁸⁴ Zu allem frei, wird sich die Hand nicht lösen..

ფრთებს კვეცს ყველას, ვინც უკეთესი სამყაროსაკენ ლტოლვას ამჟღავნებს) თავისუფლების გზით მომავლისკენ სვლა.

ანა კალანდაძე და ინგებორგ ბახმანი წინამდებარე ლირიკულ ნიმუშებში ნათლად წარმოაჩენენ ტოტალიტარული ანაბეჭდით დაღდასმულ სივრცეებს. აღნიშნული სივრცეები კი ლექსებში მოლაპარაკე სუბიექტებში იწვევს შფოთვის და ამასთანავე სწრაფვას უკეთესი სივრცისაკენ/სამყაროსაკენ. ანა კალანდაძემ სივრცითი კონტრასტებისა და ტრანსპერსონალურობის საშუალებით ცხადყო ლექსში გადმოცემული განცდებისა და შეგრძნებების კოლექტიურობა და, კერძოდ, ნაციონალური მიკუთვნებულობა. „საქართველოო ლამაზოში“ განცდილ სივრცესა და გარე სივრცეს შორის შეუთავსებლობა და განსხვავება გაცნობიერებულია, რამაც გამოიწვია მოლაპარაკე სუბიექტის დაბნეულობა და ჩაკეტილობა, თუმცა შინაგანი ბალანსის მიღწევის გზად ლექსში ნაციონალური იდენტობის განმსაზღვრელი ღირებულებების გაცნობიერება და, შესაბამისად, თვითმყოფადობის მოპოვებაა დასახელებული. ინგებორგ ბახმანის ლირიკულ ტექსტში თვითმყოფადობის დაბრუნების შესაძლებლობად საზღვრის გადაკვეთა და ახალი რეალობის შექმნაა მიჩნეული. ლექსში გაცნობიერებულია ლირიკული მეს თანამედროვე სივრცეში რუტინული ქმედებების ამაოება, რომელიც აწმყოს ფუნქციონირებას აყოვნებს და მომავლის კონსტრუირების შეუძლებლობას იწვევს. საზღვრის გადაკვეთა ინგებორგ ბახმანის ლექსში მიემართება მორგებული რეალობის დაძლევის აუცილებლობასა და გათავისუფლების გზით ყველა იმ დაბრკოლების დაძლევას, რომელიც წარმოქმნა მეზობელმა გერმანიამ. ლირიკული მე თავის თანამემამულეებს ადანაშაულებს საყოველთაო დანაშაულში მონაწილეობაში, რაც მათ უმოქმედობასა და შედეგად - იდენტობის, სახელმწიფოებრიობის დაკარგვაში გამოიხატა.

3.2 მხატვრული სამყაროს გენდერული კონცეპტუალიზაცია

პოეტურ ტექსტებში ქალური ნარატივის ანალიზისათვის განსაკუთრებით ნაყოფიერია კონტექსტური ნარატოლოგია,⁸⁵ რადგან მას შემდეგ, რაც წარმოიშვა და განვითარდა კონტექსტური ნარატოლოგია, ამბის კვლევის პარადიგმაც შეიცვალა, რაშიც ფემინისტურ ლიტერატურულ კრიტიკას და გენდერის კვლევებს დიდი წვლილი მიუძღვის. გენდერის კვლევებისათვის ამბის შემდეგი ასპექტებია განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი:

- ✓ ამბის (plot) პარადიგმატული მნიშვნელობა, როგორც რეფერენციალური (ცხოვრებისეულ სინამდვილეზე მიმართული) და ტრანსლიტერატურული კონცეპტი.
- ✓ ამბისა (Plot, story-line) და მოქმედი პირების გენდერული იდენტობის ურთიერთდამოკიდებულება.
- ✓ ვირტუალურად დარჩენილი მოქმედებებისა და მოვლენების რეცეფციის მნიშვნელობა, რომელიც ტექსტის ლოგიკურ კომპლექსურობას ზრდის (Nünning, Nünning 2002, 99).

ლიტერატურის ისტორიაში ქალი ავტორების ქალზე ორიენტირებული ტექსტები ხშირად *ამბის გარეშე* და, შესაბამისად, დეფიციტურ ტექსტებად არის შეფასებული, რადგან მათში ხშირად დარღვეულია კლასიკური თხრობის სტრუქტურა: მოვლენათა კოჰერენტულობა, გარეგან მოქმედებებში გამოხატული მოვლენები, ტექსტში დროითი განვრცობა და ა.შ., თუმცა გენდერზე ორიენტირებულ ნარატოლოგიაში აღნიშნავენ, რომ ნარატიულ ტექსტებში ამბის არარსებობა შეუძლებელია და განსხვავება ამბავზე ხაზგასმულ და ამბის გარეშე ტექსტებს შორის მხოლოდ ხარისხობრივია (Gutenberg 2000, 80-88).

⁸⁵ იგულისხმება პოსტკლასიკური ნარატოლოგიური თეორიები, როგორებიცაა: პოსტკოლონიური ნარატოლოგია, გენდერული ნარატოლოგია, კოგნიტური, ინტერკულტურული ნარატოლოგია და სხვა.

ფემინისტურ კვლევებში ანალიზის საკითხს წარმოადგენს როგორც ზოგიერთი ქალი მოქმედი პირის (დედა, ასაკოვანი გაუთხოვარი ქალი) არარსებობა ტექსტში, ასევე სუბტექსტების, შეუმჩნეველი/მიჩქმალული ამბების, რომლებიც ტექსტის ზედაპირზე მხოლოდ კონტურების სახით ჩნდება, ანალიზი/ინტერპრეტაცია.

ვირტუალური, გადამალული ფენომენის შესასწავლად და გასაანალიზებლად პოსტკლასიკურ ნარატოლოგიაში 1990-იანი წლებიდან ფსიქოანალიტიკური და რეცეფციაზე ორიენტირებული მოდელების გვერდით დიდი მნიშვნელობა ენიჭება შესაძლო სამყაროთა არსებობის ფილოსოფიურ თეორიას (Possible World Theory-PWT). თავდაპირველად PWT ნარატოლოგიისაგან დამოუკიდებლად ანალიტიკურ ფილოსოფიაში ჩამოყალიბდა. თხრობის თეორიასა და ლიტერატურაში ის 1970-იან წლებში უმბერტო ეკოს, თომას პაველის, ლუბომირ დოლექელის მეშვეობით შემოვიდა, რომლებმაც აღნიშნული კონცეფციით ფიქციური სამყაროების აღწერის შესაძლებლობა აღმოაჩინეს.

აღნიშნული თეორია განსაკუთრებით ნაყოფიერია გენდერული ნიშნით მარკირებული ამბის კვლევისას, რადგან შესაძლო სამყაროთა არსებობის თეორიის კონტექსტში ამბავი დინამიურ პრინციპად არის შეფასებული. გოთფრიდ ვილჰელმ ლაიბნიცის კონცეპტი „შესაძლო სამყაროთა“ შესახებ ფიქციურ ტექსტებზეა გადატანილი, რითაც ინტერესის საკითხს ფიქციურ ტექსტებში არააქტუალიზირებულ მოვლენათა თანამიმდევრობა (შესაძლო სამყაროთა) და სამყაროთა პლურალობისა და შესაძლებლობის კონცეფცია წარმოადგენს. ალტერნატიულ სამყაროთა კონსტრუქციის სემიოტიკურ მექანიზმად აღქმულია ფიქციური ტექსტები, რომლებიც რეალობას მიმეტურად არ ქმნიან: „ფიქციური სამყაროები არ არის იმიტაცია და რეპრეზენტაცია ფაქტობრივი სამყაროსი, არამედ შესაძლებლობათა სუვერენული სფეროებია...“ (Dolezel 1998, 788).⁸⁶

⁸⁶ „Fictional worlds are not imitations or representations of the actual world but sovereign realms of possibility... ”

შესაძლო სამყაროთა ფილოსოფიურ თეორიას საფუძვლად უდევს მოსაზრება, რომ საგნები სამყაროში შესაძლოა სხვაგვარადაც არსებობდნენ, ვიდრე ისინი რეალობაში არიან, რაც იმას ნიშნავს, რომ რეალობა შეიძლება აღვიქვათ, როგორც მოდალური სისტემა, რომელიც სამყაროთა სიმრავლისაგან შედგება, ესენია:

- ფაქტობრივი სამყარო (actual world) ე.ი. ის სამყარო, რომელშიც ვცხოვრობთ;
- არააქტუალიზირებული, ვირტუალური სამყარო (possible worlds), რომელიც ფაქტობრივ სამყაროს შესაძლო ალტერნატივების სახით გარს აკრავს.

სწორედ ამ მოსაზრების საფუძველზე განავითარა ამერიკელმა ლოგიკოსმა საულ კრიპკემ 1960-იანი წლების დასაწყისში შესაძლო სამყაროთა მოდელი (P-Model), რომ ენასა და სამყაროს შორის ურთიერთმიმართება შეესწავლა. P-Model გამოთქვამს ვარაუდს იმის შესახებ, რა შეიძლებოდა მომხდარიყო რეალობაში შემთხვევის სხვაგვარად განხორციელებისას (Surkamp 2002, 155).

სამყაროთა შესაძლებლობა/შეუძლებლობას განსაზღვრავს ცნება „წვდომის/წვდომადობის“ დეფინიცია, ის მოიაზრებს ლოგიკური კანონების თავსებადობას. ფაქტობრივი (actual world) სამყაროდან შესაძლო სამყარო მისაწვდომი ხდება, თუ შესაძლო სამყარო თავის თავში წინააღმდეგობებს არ მოიცავს. კრიპკეს მიხედვით, ფაქტობრივი სამყარო თავისი ონტოლოგიური სტატუსით განსხვავდება შესაძლო სამყაროებისაგან და მხოლოდ მას გააჩნია ავტონომიური ეგზისტენცია, ყველა დანარჩენი სამყაროები კი მენტალური აქტივობების (როგორებიცაა: სიზმრები, სურვილები, ჰიპოთეზები, ფიქციები და ა.შ.) პროდუქტებია. თუ ლაიბნიცთან შესაძლო სამყაროებს ტრანსცედენტული სტატუსი აქვთ და ადამიანური წარმოსახვითა და ინტელექტუალური ძალისხმევით მათი აღმოჩენა შეიძლება, კრიპკესთვის ადამიანური გონის კრეატიული ქმედებით მათი კონსტრუირებაა შესაძლებელი: „შესაძლო სამყაროები დადგენილია და არა ძლევამოსილი ტელესკოპების მიერ აღმოჩენილი“ (Surkamp 2002, 156).⁸⁷

⁸⁷ “Possible worlds are stipulated, not discovered by powerful telescopes”

მერი რაიანი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს შესაძლო სამყაროთა არსებობის თეორიას *ამბის* კვლევაში. ის ტექსტის უნივერსუმს განმარტავს ფაქტობრივი სამყაროსა და მისი თანამგზავრი სამყაროების (ფიგურათა მენტალური კონსტრუქციები) ერთობლიობად და გამოყოფს შესაძლო სამყაროთა ორგვარ მნიშვნელობას გენდერით გათვალისწინებულ კონტექსტში:

1. გარე მოქმედებათა განზომილება (ფიზიკური, ვერბალური) ივსება შიდა მენტალური ქმედებებით. შიდა ქმედებების ანალიზი/შესწავლა შესაძლებელია მოქმედ პირთა შემდეგი რეპრეზენტაციის ფორმების საშუალებით: ცოდნა, ღირებულებები, სურვილები, სიზმრები, ფანტაზია, ჰალუცინაცია.
2. სამყაროთა წარმოშობის რეცენტრირების კონცეპტი (recentering), რომლის მიხედვითაც, ნებისმიერი სუბიექტი რეალურ-ადამიანურია თუ ფიქტიურ-ანთროპომორფული, საკუთარი პრივატული სამყაროს სისტემას იმის მიხედვით აგებს, თუ რას აღიქვამს/მიიჩნევს ის (ქალი/კაცი) რეალურად, შესაბამისად, როგორც კი ჩვენ საკუთარ თავს ფიქციური ტექსტის რეციფიენტად დავუშვებთ, მოქმედი პირები ფსევდორეალობას შეითვისებენ და ის სამყარო, რომელშიც მოქმედი პირები ცხოვრობენ, ჩვენი სამყაროს გარდამავალი გახდება (Rayan 1991,21).

მკვლევარი აღნიშნავს იმ ფაქტს, რომ ნარატიულ ტექსტებში ზოგიერთი მოქმედება განხორციელდება, ხოლო ზოგიერთი შესაძლო ალტერნატივად ვირტუალურად რჩება. ამბის სტრუქტურისა და მკითხველის მოლოდინისათვის, თუ როგორ განვითარდება მოქმედება, არააქტუალიზირებული შესაძლებლობები მნიშვნელოვანია.

იმის მიხედვით, თუ რომელი კოგნიტური ოპერაციის შედეგად წარმოიქმნება მოქმედ პირებში შესაძლო ალტერნატიული სამყარო, რაიანი განასხვავებს მის შემდეგ ტიპებს:

- K (knowledge) - მოქმედი პირის ცოდნა, შესაძლებლობა;
- I (intention) - მოქმედი პირის განზრახვები (ინტენცია);

- W (wish) - მოქმედი პირის სურვილები, საჭიროებები;
- O (obligation) - მორალური და ეთიკური წარმოდგენები, ნორმათა და ღირებულებათა სისტემები და ასევე მოქმედ პირთა მიერ შეთვისებული მოვალეობები და კონვენციები;
- F –universes - ფანტაზიის უნივერსუმი.

ერთიანობაში ისინი ქმნიან სუბიექტური რეალობის მოდელს, რომელსაც მკვლევარი „პერსონაჟის პირად სამფლობელოს“ („the private domain of the character“) უწოდებს და ის წარმოადგენს ნარატიული ტექსტის მთლიანი მნიშვნელობის პატარა სემანტიკურ ერთიანობას (Surkamp 2002, 168-169).

რაიანი აღწერს კონფლიქტის სხვადასხვა ტიპს, რომლებიც ნარატიული ტექსტის თოთოეულ სამყაროთა შორის შეიძლება წარმოიშვას: ა) „კონფლიქტის პირველადი დონე“ („primary level of conflict“) - TAW-სა და ერთ-ერთი მოქმედი პირის სამყაროს შორის კონფლიქტი, რომელიც კონფლიქტის ყველაზე გავრცელებული ფორმაა და მოქმედი პირის სასურველი სამყაროს რეალიზაციის ნაკლებობით არის გამოწვეული; ბ) კოგნიტური პროცესების შედეგად წარმოქმნილ სამყაროებს შორის კონფლიქტი; გ) მოქმედი პირის ცოდნის (K) სამყარო ინფორმაციის დეფიციტის გამო კონფლიქტში შედის ფაქტობრივ სამყაროსთან, რაც ამბავში შემთხვევით, იმედგაცრუებით ვლინდება.

ვინაიდან მოქმედება ლირიკული ტექსტების გარკვეულ ნაწილში ხდება და ეს მოქმედება უმეტესად შინაგანია (ლირიკული ნაწარმოებების მოკლე ფორმიდან გამომდინარე), შესაძლო სამყაროთა თეორიის (PWT) დახმარებით შესაძლებელია *ლირიკული მეს* შეხედულებების, სუბალტერნატიული მდგომარეობისა და ფარული სურვილების რეკონსტრუქცია, შესაბამისად, გამოაშკარავება.

3.2.1 შესაძლო/ალტერნატიული სამყაროები ინგებორგ ბახმანისა და ლია სტურუას პოეტურ ტექსტებში

უახლესი ამბის თეორიები (Plottheorien) ისეთ მიდგომას ეძებდნენ, რომელიც გაცილებით უფრო მოქნილი იქნებოდა და მოქმედების ანალიზისას ტექსტის კონკრეტულ შინაარსსა და თემებზე აიღებდა ორიენტირს, ასევე გაითვალისწინებდა იმ შეხედულებას, რომ მკითხველს ამბის შექმნაში (აგებაში) მნიშვნელოვანი როლი ეკისრება. მსგავს მიდგომას, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, გვთავაზობს *შესაძლო სამყაროთა თეორია*, ვინაიდან შესაძლო სამყაროთა თეორია ამოდის იმ შეხედულებებისაგან, რომ ალტერნატიულ სამყაროს წარმოდგენებს (possible world) იგივე მნიშვნელობა უნდა მიენიჭოს, როგორიც ფაქტობრივ სამყაროს (actual world), რადგან ამბავში არააქტუალიზირებულ, შესაძლო მოქმედების მსვლელობას, ან მოქმედ პირთა მისწრაფებებსა თუ წარმოსახვით მოვლენებს ცენტრალური მნიშვნელობა ენიჭება. უკანასკნელი შეხედულების თანახმად, ამბავი თხრობისთვის ღირებულია, ვინაიდან ფაქტობრივ მოქმედების მსვლელობაში მთელი რიგი ვირტუალური, ალტერნატიული მოქმედებების ხაზი გვხვდება, რომლებიც მკითხველს მთხრობელის ან მოქმედ პირთა ფიქრების საშუალებით გადაეცემა (Busse 2004, 32).

ინგებორგ ბახმანის ლექსში „Curriculum vitae“ სათაურშივე ცნობილია ტექსტის სამოქმედო სივრცე და ის, სავარაუდოდ, პოეტური სუბიექტის ეგზისტენციაა, რომელიც, მცდელობების მიუხედავად, არ იცვლება და მუდამ „გრძელი და ბნელია“. ლირიკული ტექსტი 9 მონაკვეთისაგან შედგება. ყოველი მონაკვეთის სტრიქონის რაოდენობა განსხვავებულია. მთლიანი ტექსტი ურითმოა, თუმცა მასში ხშირია ალიტერაცია და ასონანსი.

ალიტერაცია: schneeweiße Schwester - თოვლივით თეთრი (2 მონაკვეთი), Rachen des Lachens (3) - სიცილის ხახა, Luft troft vom Saft (7)-ჰაერს წყვეთავდა წვენი. ასონანსი: Lang Nacht - გრძელი-ღამე, lang – Mann გრძელი-კაცი, Aug-Aug- Geruch (1) - თვალი-თვალი-

სუნი. ლექსის ბოლო, მეცხრე მონაკვეთში გვხვდება შემდეგი ანაფორები: immer- immer (მუდამ-მუდამ) läg- läg, hätt- hätt, რომელთა მეშვეობითაც ავტორს ისტერიკული ტონი შემოაქვს ლექსში და *ლირიკული მეს* ტრაგიკულობას უსვამს ხაზს.

ფიქციური ტექსტის ფაქტობრივ სამყაროში *ლირიკული მეს* ბედი წინასწარ განსაზღვრულია, ამაზე მეტყველებს ერთგვარი წინასწარმეტყველება, რომელიც ამავე დროს ლექსში წარმოადგენს *მოვლენას* (ნორმიდან გადახვევა): „თმა არასოდეს გამითეთრდება“ (mein Haar wird nicht wieß) (Bachmann 2010, 109). ტექსტის ფაქტობრივ სამყაროში, სადაც ადამიანები „მანქანების ბნელი საშოდან იბადებიან“ („knoch aus dem Schoß von Maschinen“) (109), ჩნდება ტენდენცია ადამიანების გაერთგვაროვნების, რაც ცალკეული ინდივიდებისათვის დამლუპველია. ფაქტობრივ სამყაროში მასში არსებული კონვენციების, წესების, ნორმების დამორჩილება ასევე დღესასწაულების, ტრადიციების პატივისცემა კულტურული წესრიგის წინაპირობად ისახება და ამით ლირიკულ ნიმუშში წარმოდგენილი ფაქტობრივი სამყარო სიმბოლურ/კულტურულ სამყაროს ემსგავსება. ლირიკული მე იბრძვის გადარჩენისთვის, თუმცა გასათვალისწინებელია ცნება გადარჩენის კონოტაციური ორაზროვნება - ფიზიკური გადარჩენა, რომელიც დაკავშირებულია აქტუალური სამყაროს მხრიდან ლირიკული მეს მიმღებლობასთან და მენტალური გადარჩენა, იდენტობის დაკარგვის გარეშე არსებობა. *ლირიკული მეს* ბრძოლა გამოხატულია მის შესაძლო ორ სამყაროს - სურვილებისა და ვალდებულების სამყაროთა შორის კონფლიქტით: ტექსტის სუბიექტი ცდილობს, სურვილებისა და მისწრაფებების დათრგუნვას, რადგან ისინი მასში სიმყუდროვის რღვევას იწვევს და ამიტომაც სულის მღრღნელთან არის შედარებული, რომლის ჩახშობაც ერთგვარ გამოსავლად ეჩვენება *ლირიკულ მეს*. მიუხედავად მცდელობისა, ლექსში ნათლად ჩანს, რომ კონფლიქტი სამყაროებს შორის გადაულახავია:

ფეხქვეშ ვთელავდი ნამისჭიებს ჩემი სულისას
ტყავის ზეცის ქვეშ, სად ათჯერდასჯერასიათასი
მწვავე სურვილი შერიგებისა

კონფლიქტის დაძლევის შეუძლებლობის მიზეზი *ლირიკული მე*ს დუალისტური მისწრაფებებია, რაც ქალური ეგზისტენციისათვის სახასიათოა და მის ორხმიან დისკურსს ააშკარავებს და მჭიდრო კავშირშია ქალურობის ცნების ასევე დუალისტურ გაგებასთან: ქალურობა, როგორც წარმოსახვის რეაქტივიზაცია და ქალურობა, როგორც ბიოლოგიურ/ისტორიულ-რეალური. დასახელებული ქალურობის მნიშვნელობები მკვეთრად განსხვავდება ერთმანეთისაგან და ქალ ავტორებს უბიძგებს ალტერნატიული სამყაროს კონსტრუირების მცდელობისაკენ, როგორც ეს ინგებორგ ბახმანის ლექსშია. იულია კრისტევას მიხედვით, ქალებს ორგვარი შესაძლებლობა აქვთ სიმბოლურ წესრიგში იდენტობის მოსაპოვებლად: 1. სიმბოლურ წესრიგს შეუერთდნენ, იმისათვის, რომ მათი ხმა პოლიტიკურ-ისტორიულ პროცესებში გასაგონი გახადონ ან 2. წესრიგის საწინააღმდეგოდ იცურონ და ისე იმოქმედონ, როგორც „ყველაზე რადიკალმა ათეისტმა და ყველაზე თავდადებულმა ანარქისტმა“ (Kristeva 1986, 156). ინგებორგ ბახმანის ტექსტში *ლირიკული მე* აცნობიერებს იმას, რომ სიმბოლურ/კულტურულ სამყაროში გაერთიანებით უშფოთველი ცხოვრების შესაძლებლობა იქმნება, ამას კი უნდა შესწიროს ის ლტოლვები და სურვილები, რომლებიც საკუთრივ მისთვის არის სახასიათო ან მეორე გზა აირჩიოს და პატრიარქალურ საზოგადოებაში ინტეგრაციის სანაცვლოდ შინაგანი ბალანსი იკმაროს. ლექსში მოლაპარაკე სუბიექტის გახლეჩილობას გამოხატავს შემდეგი ოპოზიცია: „ანგელოზის უშფოთველობა“ - „სანადირო ადგილები“. ლექსში პროტაგონისტი ცდილობს, იდენტობის მოსაპოვებლად დასახელებული ორივე შესაძლებლობა გამოსცადოს: ერთი მხრივ, ადასრულებს პატრიარქალური სამყაროს განაწესს, მეორე მხრივ, ვერაფერს უხერხებს აქტუალური სამყაროსათვის შეუფერებელ წარმოდგენებს, სურვილებს:

⁸⁸ Mein Fuß trat auf die Seelenasseln unterm Lederhimmel,
aus dem zehnmahlhunderttausend Friedenspfeifen
hingen kalt. (წინამდებარე ლექსის თარგმანი ეკუთვნის დალი ფანჯიკიძეს)

დიდ პატივს ვცემდი დღესასწაულებს,
და მხოლოდ მაშინ,
აღთქმის ვადა რომ გავიდოდა,
პურს ერთ ლუკმას თუ მოვატეხდი...
სამარცხვინო სიზმრებში მყოფი -
აზროვნების უნარს დაგვარგავ
და იმ ფოჩებით დავიწყებ თამაშს,
გველები რომ ძვრებიან ხოლმე (Bachmann 2010, 110-111).⁹⁰

შესაძლო სამყაროთა თეორიის მიხედვით, თითოეულ ტექსტში ავტორის მიერ წარმოდგენილი ამბის ტექსტუალური სამყაროს (textual actual world) გვერდით არსებობს ცალკეული მოქმედი გმირის რეალობის მოდელთა სიმრავლე (characters' domains). თავის მხრივ, აღნიშნული სუბიექტური სინამდვილის მოდელები სხვადასხვა სამყაროთა ნაწილებისგან (private worlds) წარმოიქმნება, რადგან მოქმედი პირის მოქმედება სხვადასხვა მოტივაციის სისტემებისაგან იმართება, კერძოდ, სურვილების სამყაროთი (wish-world, მისწრაფებები, სურვილები), მოვალეობების სამყაროთი (obligation-world, მორალურ-ეთიკური ღირებულებათა სისტემა, გათავისებული ვალდებულებები და კონვენციები), ცოდნის სამყაროსაგან (knowledge-world, ინფორმაციული მდგომარეობა, ცოდნა და უნარები). ვინაიდან ზემოთ ჩამოთვლილი სამყაროები, როგორც ტექსტის სამყაროსთან, ასევე ერთმანეთთან, ხშირად წინააღმდეგობაში მოდიან, ამით მთხრობელს საშუალება ეძლევა, მოქმედების მასტიმულირებელი კონფლიქტები წარმოშვას ტექსტში. წინამდებარე ცხრილში წარმოდგენილია ოთხი ძირითადი შესაძლო კონფლიქტის ტიპი, რომელიც მოქმედების მასტიმულირებელ კონფლიქტებად სახელდება (Busse 2004, 35-36):

⁹⁰ Ich hielt die hohen Freiertage,
und erst wenn es gelobt war,
brach ich das Brot

ძირითადი ტიპი	ქვედა ფორმები	მაგალითები

1. ტექსტუალურ სამყაროსა და მოქმედ პირთა სამყაროს შორის კონფლიქტი	1.1 კონფლიქტი მოქმედი პირის ტექსტის სამყაროსა და სურვილების სამყაროს შორის	• სოციალური ამოცანა (მოქმედი პირი ისწრაფის საზოგადოებრივი ადიარებისაკენ) • სულიერი ამოცანა (მოქმედი პირი ისწრაფის ახალი თვითშეფასებისაკენ)
	1.2 კონფლიქტი მოქმედი პირის ტექსტის სამყაროსა და ვალდებულებათა სამყაროს შორის	• Lonesome hero plot (მორალური გმირისა და ამორალური სამყაროს დაპირისპირება) • Villain plot (ამორალური გმირისა და მორალური სამყაროს დაპირისპირება)
	1.3 კონფლიქტი მოქმედი პირის ტექსტის სამყაროსა და ცოდნის სამყაროს შორის	• Tragic plot (მოკლევადიანი ცოდნის დეფიციტი ტრაგიკულ შეცდომას განაპირობებს) • Mystery plot (გრძელვადიანი ცოდნის დეფიციტი საიდუმლოს წარმოქმნის)

2. მოქმედი პირის ორ სამყაროს შორის კონფლიქტი	2. კონფლიქტი მოქმედი პირის სურვილებისა და ვალდებულებების სამყაროთა შორის	• Revenge plot (მოქმედი პირის შურისძიების მისია და ბრაზი მისი განხორციელების გამო)
3. კონფლიქტი მოქმედი პირის სამყაროთა შორის	3.1 კონფლიქტი მოქმედი პირის სურვილების სამყაროს შიგნით	• ფსიქოლოგიური, შინაგანი მოქმედება
	3.2 კონფლიქტი მოქმედი პირის ვალდებულებათა სამყაროს შიგნით	• მოქმედი პირი კონვენციათა კონფლიქტში
4. კონფლიქტი სხვადასხვა მოქმედის გმირის სამყაროებს შორის	4. მოქმედ პირ A და მოქმედ პირ B შორის კონფლიქტი	• დედისა და ქალიშვილის ამბავი (დედის ვალდებულებების სამყაროსა და ქალიშვილის სურვილების სამყაროს შორის კონფლიქტი) • „სასიყვარულო სამკუთხედი“ ამბავი (მოქმედი პირი A-ს სურვილების სამყაროსა და მოქმედი პირი B-ს სურვილების სამყაროს შორის კონფლიქტი)⁹¹

ლექსის მეხუთე ნაწილში ძირითადი ტიპის კონფლიქტებიდან პირველი ტიპი იჩენს თავს, რომელიც ორი ქვედა ფორმით ვლინდება ტექსტში: ტექსტის სამყაროსა და სურვილების სამყაროს შორის კონფლიქტს *ლირიკული მე* ახალგაზრდობის თანმდევ

⁹¹ წინამდებარე ცხრილი არ ითვალისწინებს, რომ, შესაძლოა, კონფლიქტთა კონფიგურაცია მოქმედების მსვლელობისას შეიცვალოს, რადგან მოქმედი პირის სურვილების, მოვალეობებისა და ცოდნის სამყაროები შეიძლება შეიცვალოს.

მოვლენად აცხადებს. როგორც ჩანს, ის მთელი ახალგაზრდობა ისწრაფოდა სოციალური ამოცანის შესრულებისკენ და ამ წადილით შეპყრობილმა გამოტოვა ახალგაზრდობა, რომლის კვალი არაცნობიერ სურვილებში ჩნდება:

გადაჩაჩხული ფეხებით და გაშლილი ფრთებით

ახალგაზრდობამ თავზე თეთრად გადამიარა... (ბახმანი 2007, 37)⁹²

სიზმარში გადანაცვლებით ცხადდება არაცნობიერი სურვილები, ფანტაზიები, რომელთა დათრგუნვას („ფეხქვეშ ვთელავდი ნამისჭიებს ჩემი სულისას“ - „und mein Fuß trat auf die Seelenasseln unterm Lederhimmel“) (Bachmann 2010, 109) პროტაგონისტი ცდილობს შემდეგი ანაფორის გამოყენებით: „ათჯერდაასჯერათიათასი - ათჯერდაასჯერათიათასი (zehnmahlhunderttausend - zehnmahlhunderttausend)“. მიუხედავად მცდელობისა, *ლირიკულმა მემ* მოიპოვოს ახალი თვითშეფასება და შეარიგოს ეს ორი სამყარო ერთმანეთს, სურვილებისა და ფანტაზიების სამყაროები და ფაქტობრივი სამყარო მაინც ვერ ზავდება.

სურვილების სამყაროში დომინირებს „სამარცხვინო სიზმრები“, რომლებიც *ლირიკულ მემ*ი აზროვნების უნარის დაკარგვას იწვევს და კონფლიქტს *ლირიკული მეს* ტექსტის სამყაროსა და ცოდნის სამყაროს შორის. ცოდნის დეფიციტის საფუძველზე ტექსტის სუბიექტისთვის საიდუმლოდ იქცევა, თუ როგორ უნდა იცხოვროს იმ ისტორიულ რეალობაში, რომელიც ყალბია, ამიტომაც ლექსში გვხვდება შეხედულება იმის შესახებ, რომ ისტორიის მსვლელობა *ლირიკული მეს* გარეშე მიმდინარეობს და ის ისტორიიდან გამორიცხულია:

ძალაუფლების ნაოცნებარ კვალს მიუყვება

და გადამივლის

თავზე მარხილი, გაყალბებული ისტორიის ფურცლებით სავსე

(ბახმანი 2007, 39).⁹³

⁹² Mit gespreizten Beinen und Flügeln,
binsenweis stieg die Jugend über mich...

⁹³ Licht, fegt in der Machttraumspur

ტექსტის ფაქტობრივი სამყაროდან ხილულია პარალელური/შესაძლებელი (possible world) სამყარო:

მთის მწვერვალიდან რა დიდებულად
მოჩანან ტბები,
ტბებში კი - მთები. ღრუბლის ქულებში
ირხევიან სხვა სამყაროს უცხო ზარები (Bachmann 2010, 111).⁹⁴

ალტერნატიული სამყარო ტექსტში არააქტუალიზირებული რჩება, რადგან თავად პროტაგონისტში არსებობს მის სამყაროებს შორის კონფლიქტები W-O სურვილებისა და ვალდებულებების სამყაროს შორის კონფლიქტი, რაც კავშირშია ქალური იდენტობის კონსტრუირების სირთულესთან: მასში თანაცხოვრობს ინდივიდუალურობისაკენ სწრაფვა, მექანიკური და კონვენციური კულტურისაგან გამოყოფის სურვილი, რაც ავთენტური მახასიათებლების ამოფრქვევის შედეგად გათავისუფლებას ნიშნავს და მოვალეობების, დაკისრებული პასუხისმგებლობების სამყარო, რომელიც სურვილების რეალიზაციას შესაძლო წალეკვის და, შესაბამისად, ეგზისტენციალურ იზოლაციაში აღმოჩენის შიშით უკუაგდება:

სიკვდილის შიში რომ არ მქონოდა,
მაშინ სიტყვები მექნებოდა მოძიებული,
(და მაშინ მიზანს არ ავაცდენდი)
ჩემს გულში გვიმრა რომ არ მქონოდა,
(მაშინ მზეს ქვემოთ ჩამოვაგდებდი) (Bachmann 2010, 111).⁹⁵

Über mich (das halt ich nicht ab)
Der Schlitten mit der verbrämten
Geschichte hinweg.

⁹⁴ Von den Bergen
Sieht man Seen, in den Seen
Berge, und im Wolkengestühl
Schaukeln die Glocken
Der einen Welt

⁹⁵ O hätt ich nicht Todesfurcht!

ქართველი პოეტის, ლია სტურუას, ლექსში „იქიდან“ ლირიკულ მე-ში წარმოჩნდება ასევე ახალი, შესაძლო სამყარო, რომელიც აქტუალიზირებულია ტექსტში, ის პროტაგონისტის მენტალური აქტივობის შედეგია. სხვა, აქტუალიზირებული სამყარო შესაძლებლობას აძლევს ასევე ლირიკულ მეს, დაძლიოს ის ენობრივი სისტემა, რომელშიც მანამდე ცხოვრობდა და განსხვავებით ინგებორგ ბახმანის „curriculum vitae“-საგან პროტაგონისტი არ ცდილობს, შეეგუოს დადგენილ წესებს, ნორმებს, რადგან მას არსებული რეალობის (ენის) ჭეშმარიტებაში ეჭვი ეპარება: „რამდენი ხანია, ფეხებს ეჭვი ეპარებათ ნიადაგის არსებობაში“ (სტურუა 2016, 16). ელენ სიქსუს მოსაზრებით, მამის (სიმბოლური) წესრიგისაგან განსხვავებით დედის წარმოსახვის - წესრიგში წარმოქმნილ სუბიექტს უტოპიის რეალობად ქცევის სჯერა, ამისათვის კი მნიშვნელოვანია ლაკანის მიერ შეფასებულ კულტურისათვის მტრულ ადგილას - პრეოდიპალურ წარმოსახვაში გადანაცვლება და იქ არსებული ქალური ენისთვის რევოლუციური მნიშვნელობის მინიჭება (Weber 1994, 22-23). ლია სტურუას ლექსში ლირიკული მე კავშირს წყვეტს ფაქტობრივ სამყაროსთან, რაც ლირიკული მეს მეხსიერების დაკარგვით გამოიხატება:

„მე ის მეხსიერება არ მაქვს,

სახლს რომ სახლი დავარქვა

ან შენს დანახვაზე გადაბრუნებულ სკამს -სიხარული“ (სტურუა 2016, 16).

სიმბოლური სამყაროს დატოვების შემდეგ ლირიკული მე შესაძლო, წარმოსახვით (სემიოტიკურ) სამყაროში ინაცვლებს და ტექსტის ადრესატს მოუწოდებს, შეუერთდეს მას ახალ სამყაროში: „ახალ მკვდრებს ჰკითხე ჩემი მისამართი და მოდი!“ (სტურუა 2016, 16). ლირიკული მე აცნობიერებს მისი ენის კულტურულ-რევოლუციურ მნიშვნელობას, რომელიც საფუძველი უნდა გახდეს პატრიარქალური/ფაქტობრივი სამყაროს ცვალებადობისა და ახლის დასაწყისის, ამიტომაც აცხადებს თანამოაზრეებთან ერთად

Hätt ich das Wort,
(vielfehlt ich's nicht)
Hätt ich nicht Disteln im Herz,
(schlug ich die Sonne aus).

ენის და ენის გარდაქმნით რეფორმების დასაწყისის გარდაუვალობას: „ქვეყანას მოვუხდებით. პატარ-პატარა რეფორმები, ანუ პოეტები“ (სტურუა 2016, 16).

ღია სტურუას ლექსში „უპასუხოზა“ თუ გამოვიყენებთ ჰილარი დონენბერგის დიაგრამას (1995),⁹⁶ რომელიც მან ჯეინ ოსტინის „მენსფილდ-პარკის“ ანალიზისას გამოიყენა, შესაძლებელი გახდება ლექსში მოვლენათა განვითარების სხვადასხვა ხაზის გამოკვეთა:

1. მოვლენების ფაქტობრივი განვითარება

2. მთხრობელის მიერ შეთავაზებული მოვლენების განვითარების შესაძლო ხაზი

3. მოქმედი პირის მიერ წარმოდგენილი (წარმოსახვა) შესაძლო განვითარების ხაზი

4. მთხრობელის მიერ ექსპლიციტურად დასახელებული მოქმედების შესაძლო განვითარების ხაზი

⁹⁶ წინამდებარე მოდელი არის ბარტისა და ჩატმანის იდეის გრაფიკული განხორციელება, რომელთა მიხედვით, მოქმედება ალტერნატიული ბირთვებისა და ბირთვების დამაკავშირებელი სატელიტებისაგან შედგება. ახალი კი შესაძლო სამყაროთა თეორიის მიდგომაში ისაა, რომ აღნიშნული ინსტრუმენტი ასევე ყველა იმ ვირტუალურ მოვლენას მოიცავს, რომელიც თხრობის დისკურსში ექსპლიციტურად ან იმპლიციტურად მთხრობელისა თუ მოქმედი პირის მიერ მოქმედებაში ჩართულია. მოქმედების ანალიზისას გრაფიკული მოდელის გამოყენება რელევანტურია, რადგან ის არა მარტო ხილვადსა და შესამჩნევს ხდის მოქმედებას, ასევე აჩვენებს, რომელი შესაძლო, ალტერნატიული მოვლენებითა და მოქმედებათა მსვლელობებით შეუძლია მკითხველს ამბის შეკავშირება. პრობლემას აღნიშნულ მოდელში წარმოადგენს ის, რომ ალტერნატიულ, შესაძლო მოვლენათა და მოქმედებათა ხაზის იდენტიფიკაცია ხშირად მკითხველის სუბიექტურ აღქმაზეა დამოკიდებული, თუმცა გასათვალისწინებელია ასევე ის გარემოება, უმეტესად ალტერნატივები ტექსტში მთხრობელის ან მოქმედი პირის კომენტარების საფუძველზე გადმოიცემა და ამ მიზეზით ისინი ისე ბუნდოვნადაც არ წარმოჩინდება, როგორც ერთი შეხედვით შეიძლება ჩანდეს.

ლექსში მოვლენათა ფაქტობრივი განვითარების მიხედვით, *ლირიკული მე* რუტინულ ყოველდღიურობაში ცხოვრობს, რომელშიც თითოეული დღის საქმე განსაზღვრულია, თუმცა ამ დღეთა თანმიმდევრულობას ტექსტის სუბიექტი აცდენილია, რისი მიზეზიც მისი სიზმრები და წარმოდგენებია. ფაქტობრივ სამყაროში *ლირიკული მე* მკურნალობას საჭიროებს, რადგან მისი წარმოსახვები ნერვულ აშლილობასთან არის გაიგივებული და შესაბამისი პროფილის ექიმი მკურნალობს:

ექიმების მობილიზაცია იმ მიზნით,
რომ ნერვები, ბოლოს და ბოლოს, ივარცხნება
ნარკოტიკით, სავარცხლით... (სტურუა 2016, 47)

ფაქტობრივ სამყაროში ადამიანები კოლექტიურობის პრინციპით ცხოვრობენ და იმისათვის, რომ საზოგადოებამ უწყვეტად არსებობა გააგრძელოს, ფუნქციები ნაწილდება: დედას მარჩენლის, მზრუნველის ფუნქცია მიეწერება, გუნდურობა კი საერთო ამოსავალი პრინციპია ამ საზოგადოებაში შემავალი თითოეული წევრისთვის.

ლექსში „უპასუხოება“ *ლირიკული მე*ს ალტერნატიულ, მენტალურ სამყაროში, რომელიც მის სიზმარშია წარმოჩენილი, ქალი პროტაგონისტი სუბიექტია, მას მთავარი როლი აქვს მოქმედებაში, რაზეც მიგვითითებს სიზმარში დანახული აფიშა მისი გამოსახულებით:

თუმცა აფიშა ჩემს მკაფიობას
ადასტურებდა მთავარი როლით (სტურუა 2016, 48).

*ლირიკული მე*ს წარმოსახვით სამყაროში სუბიექტად ქცევა მიგვანიშნებს მის მისწრაფებაზე, სუბიექტის მნიშვნელობა ჰქონდეს ზოგადობის პრინციპზე აგებულ საზოგადოებაში. სუბიექტი იქცევა და მოქმედებს, როგორც არსებითი, ხოლო ობიექტად ყოფნა ნიშნავს „სხვად“ ყოფნას, რომელიც არ მოქმედებს და უმნიშვნელოა (Beauvoir 1968,

152). სწორედ ამ ფაქტორებით უნდა იყოს გამოწვეული *ლირიკული მეს* თვითშემეცნების სირთულე. ქალმა მოქმედმა გმირმა არ იცის, ვინ არის, რადგან განსხვავებით ისტორიულ-პოლიტიკურად გაბატონებული კლასებისაგან, ქალები არ ქმნიდნენ ისტორიას, რაც საკუთარი თავის ამოცნობის სირთულეს ხსნის. თუ გავითვალისწინებთ სიმონ დე ბოვუარის მოსაზრებას, რომლის მიხედვითაც, მჩაგვრელი (კულტურა, პატრიარქატი) ქალებზე მიწერილ მახასიათებლებს ბუნებრივად ასაღებს, გასაგები ხდება, თუ რატომ არის ქალისთვის განსაკუთრებით რთული თვითამოცნობის და თვითგანსაზღვრის პროცესი:

რიტორიკული მისამღერით - ვინ? საიდან? საითკენ?

შეკითხვა, რომელსაც ყველაზე კარგად ვერ ვპასუხობ,

მკაფიოების მიუხედავად, თუ სწორედ ამის გამო... (სტურუა 2016, 48)

მოქმედი გმირის ალტერნატიულ სამყაროში თავს იჩენს განხეთქილება K სამყაროს (მოქმედი პირის ცოდნა) და W სურვილების სამყაროს შორის. მართალია, *ლირიკულ მეს* სურს ჰქონდეს სუბიექტის როლი პატრიარქალურ წესრიგში, მაგრამ ლექსის მესამე სტროფში პროტაგონისტს ცოდნა ფაქტობრივი სამყაროს შესახებ კარნახობს, რომ ქალს კოლექტიურ საზოგადოებაში „სხვა“ როლი მიუჩინეს კარგა ხანია.

ლექსში გვხვდება ამბის გადმომცემის მიერ მოქმედების განვითარების ხაზი: სიზმარი, რომელსაც *ლირიკული მე* ნახულობს, აირეკლავს მის შიშს. მართალია, სიზმარში მას სუბიექტის/მოქმედის/მთავარის როლი აქვს შეთვისებული, მაგრამ მის პერფორმანსში არ მონაწილეობენ სხვები და, შესაბამისად, წარმოდგენა მხოლოდ საკუთარი თავისთვისაა: „მაგრამ გუნდი, ქორო, ხალხი? /შავ-თეთრი კლასიკა! „(სტურუა 2016, 48). ამ ფრაზით ნათლად წარმოჩინდება ექსპლიციტური შეტყობინება, რომ საზოგადოება შედგება ცალკეული ინდივიდებისაგან, მაგრამ მას არ სჭირდება წესების მრღვეველი, მკაფიო და

მყვირალა ინდივიდი, რადგან მკაფიო ინდივიდი საზოგადოებას ვერ უერთდება და ამის გამო რჩება „ალისფერ სოლოდ“ (48):

მრავლობითი რიცხვი

მხოლობითისაგან კი შედგება

მაგრამ არა მკაფიობისაგან,

რომ დაანაწევრო, ნერვები გადაუხლართო,

ასეთი ნაწნავი დავდივარ კედელზე -

ალისფერი სოლო! (სტურუა 2016, 48)

ინგებორგ ბახმანისა და ლია სტურუას ლირიკული ტექსტების ანალიზმა შესაძლო სამყაროთა თეორიის (possible world Theory) დახმარებით შესაძლებელი გახდა ვირტუალურად დარჩენილი მოქმედებებისა და მოვლენების რეცეფცია. ორი ლექსის ანალიზის შედეგად ქალური მენტალური სამყაროების კონსტრუირებით დადგინდა ქალურ ენას/სამყაროებსა და ტექსტებში დასახელებულ ფაქტობრივ სამყაროს შორის ურთიერთმიმართება - დასახელებულ ლექსებში *ლირიკული მე* იდენტობის ძიებაშია, რომლის პოვნა პატრიარქალურ/სიმბოლურ სამყაროში, რომელიც მყარი წესებითა და კონსტრუქციებით ხელმძღვანელობს, რთულია. სიმბოლური წესრიგის ალტერნატივად ავსტრიელი და ქართველი პოეტების ლექსებში შესაძლო/მენტალური სამყაროები დასახელდა, როგორც თვითმყოფადობის მოპოვების შესაძლებლობა.

3.3 სუზან ლანსერის ხმების ტიპოლოგია

სუზან ლანსერის მიერ დაფუძნებული ფემინისტური ნარატოლოგია დისკურსის შრიტაა დაინტერესებული. მკვლევარი ნარატიულ ფორმებს არ აფასებს მხოლოდ როგორც საზოგადოებრივი იდეოლოგიის პროდუქტს, ნარატიული ფორმები ითვისებენ

სოციალურ, ეკონომიკურ და ლიტერატურულ გარემოებებს და, მეტიც, მკვლევრისთვის რომანები თავად წარმოადგენენ ტექსტობრივად მანიფესტირებულ იდეოლოგიებს. ლანსერი ნაშრომში „ავტორობის ფიქცია“ (Fiction of Authority) ავითარებს მთხრობელი ხმების ტიპოლოგიას (narrative voice), მის მიზანს წარმოადგენს სოციალურ იდენტობასა და ტექსტობრივ ფორმებს შორის მჭიდრო კავშირის ჩვენება. ლანსერი მსჯელობს ტერმინზე „ხმა“ (Voice), რომელიც, როგორც ნარატოლოგიური ტერმინი, ყურადღებას ამახვილებს ტექსტუალური პრაქტიკების სპეციფიკურ ფორმებზე და უგულებელყოფს მათ ფემინისტურ გამოყენებას: „როდესაც ნარატოლოგიის თეორეტიკოსები ხმაზე მსჯელობენ, ჩვენ, როგორც წესი, ფორმალური სტრუქტურით ვინტერესდებით და არა მიზეზით, იდეოლოგიით ან განსაზღვრულ ნარატიულ პრაქტიკათა სოციალური კონოტაციით“⁹⁷ (Lanser 2018, 4). როგორც პოლიტიკური ტერმინი „ხმა“ საშუალებას იძლევა იხსნას ტექსტუალური კვლევა ფორმალური იზოლაციისაგან და ამით ლიტერატურული მოვლენები ადამიანურ ისტორიასთან შეუთავსებელი არ დატოვოს. თუ ცნება „ხმას“ ეს ორი გამოვლინება გაერთიანდება „სოციოლოგიურ პოეტიკაში“ (მიხაელ ბახტინის ტერმინი), მაშინ შესაძლებელი გახდება ნარატოლოგიური ტექნიკა არა მარტივად იდეოლოგიის პროდუქტად, არამედ თავად იდეოლოგიად აღვიქვათ. ნარატოლოგიური ხმა განასახიერებს იმ სოციალურ, ეკონომიკურ და ლიტერატურულ პირობებს, რომელთა გავლენითაც ის იქმნება: „მე ვამტკიცებ, რომ ნარატიული სტრუქტურა და ქალური წერა განსაზღვრულია არა არსებითი თვისებითა და იზოლირებული ესთეტიკურობით, არამედ კომპლექსურობითა და კონვენციათა ცვლით“⁹⁸ (Lanser 2018, 5).

სუზან ლანსერი, რომელიც ამოდის თეზიდან, რომლის მიხედვითაც, წერა თვითავტორიზაციის ფორმაა (Lanser 1992, 6), შესაბამისად, მკვლევრისთვის

⁹⁷ “When narrative theorists talk about voice, we are usually concerned with formal structures and not with the causes, ideologies, or social implications of particular narrative practices” .

⁹⁸ “I maintain that both narrative structures and women’s writing are determined not by essential properties or isolated aesthetic imperatives but by complex and changing conventions” .

მნიშვნელოვანია დადგინდეს, თუ რომელ მთხრობელ ხმას იყენებენ კონკრეტული ეპოქის ქალი ავტორები. პატრიარქალურ საზოგადოებაში, რომელშიც საზოგადოებრივი და რიტორიკული მანიფესტაციის ფორმების ავტორიტეტი მამაკაცებს აქვთ, ქალ ავტორებს შეუძლიათ იმ სტრუქტურების რეპროდუცირება, რომლებსაც ეჭვქვეშ აყენებენ (Nünning, Nünning 2004, 18).

ცნება „ფემინისტური ნარატოლოგია“ პირველად ჩნდება 1986 წელს სუზან ლანსერის სტატიაში „ფემინისტური ნარატოლოგიისკენ“ (Toward a Feminist Narratology). აღნიშნული სტატია ლანსერის წინამორბედ ფემინისტურ ლიტერატურათმცოდნეობასთან არის დაკავშირებული, რომელიც ცდილობდა, ტექსტის შინაარსობრივი და ფორმალური ასპექტები ერთმანეთთან დაეკავშირებინა. ლანსერი ჯერ კიდევ 1981 წელს, მონოგრაფიაში „ნარატიული ქმედება“ (The Narrative Act), მხარს უჭერს სტრუქტურალისტურ და ფემინისტურ თეორიათა ალიანსს.

თხრობის ფემინისტურ კვლევებში ერთ-ერთ პირველ მნიშვნელოვან მიგნებად მიიჩნევა საჯარო თხრობისა (public narration) და კერძო თხრობის (private narration) დასახელება. საჯარო თხრობის დროს ამბის მიმღები ინსტანცია ტექსტის ფარგლებს გარეთ არის და მიესადაგება მკითხველთა საჯარო წრეს, ხოლო კერძო თხრობის შემთხვევაში მოთხრობილ სამყაროში გვხვდება ექსპლიციტური მსმენელი. წინამდებარე ორ კატეგორიას განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ტექსტის წარმოქმნის ტრადიციული გენდერული სპეციფიკა ანიჭებს, რომლის მიხედვითაც, საჯაროდ გამოსაქვეყნებელი ტექსტების წერა მამაკაცთა დომინანტური პრეროგატივა იყო ქალებისაგან განსხვავებით, რადგან ისინი ნეგატიური სანქციების გარეშე მხოლოდ პირადი სახის ტექსტების წერას ახერხებდნენ (წერილები) (Nünning, Nünning 2002, 43-44).

სუზან ლანსერი ვარაუდობს, რომ: „ქალური ხმა [...] იდეოლოგიური დამაბულობის ადგილია, რომელიც ტექსტუალურ პრაქტიკებში ხილული ხდება“⁹⁹ (Lanser 1992,6) და, შესაბამისად, ნაშრომში „ავტორობის ფიქცია“ („Fiction of Authority“) ასახელებს მთხრობელი ინსტანციების ტიპოლოგიას იმისათვის, რომ სოციალურ იდენტობასა და ტექსტობრივ ფორმებს შორის არსებული მჭიდრო კავშირი წარმოაჩინოს. მკვლევრის მიერ დასახელებულ ორ კატეგორიას საფუძვლად ორი კრიტერიუმი უდევს: პირველ შემთხვევაში სუზან ლანსერი ერთმანეთისაგან მიჯნავს საჯარო და კერძო ხმას, მეორე შემთხვევაში ის განასხვავებს მთხრობელ ინსტანციებს. მთხრობელი ინსტანციები მოიაზრებს იმ მთხრობელებს, რომლებიც საკუთარი რეფლექსიით, განსჯით, განზოგადებებითა და მსმენელისადმი პირდაპირი მიმართვით, ალუზიით გაპიროვნებულ მოსაუბრეებად გვევლინებიან (Nünning, Nünning 2002, 44).

ცნებას *ავტორული ხმა* სუზან ლანსერი იყენებს ისეთი სათხრობი სიტუაციის აღსაწერად რომელიც ჰეტეროდოქსური, საჯარო და პოტენციურად ავტორეფლექსიურია. მთხრობელის ასეთ ხმას პრივილეგირებული სტატუსი აქვს, ვინაიდან ავტორული ხმა წარმოქმნის როგორც ავტორისა და მთხრობელის, ასევე მკითხველისა და მსმენელის იდენტურობის ილუზიას. სუზან ლანსერის მიერ დასახელებული ავტორული ხმა ემთხვევა ფრანც შტანცელის აუქტორულ მთხრობელს, თუმცა აღსანიშნავია ის, რომ ავტორული ხმის კონცეპტში ფემინისტურ ასპექტებზეა ყურადღება გამახვილებული, რადგან ლანსერი ითვალისწინებს კონცეპტის ისტორიულ კონტექსტუალიზაციას და მიუთითებს თხრობის სიტუაციასა და მამაკაცურ კონვენციურ კონოტაციებს შორის კორელაციაზე, შესაბამისად, მამაკაცურისა და (ნარატიული) ავტორიტეტის ტრადიციულ კავშირზე. სუზან ლანსერის მიხედვით, თუ ავტორული ხმა ქალი ავტორების ტექსტებშია გამოყენებული, ეს შეიძლება ორ რამეზე მეტყველებდეს: ქალი ავტორის პოტენციურ ალიანსზე ანდროცენტრულ პოზიციებთან, რადგან აღნიშნული თხრობის სტრატეგია მასკულინურია (ავტორიტეტული) ან ანდროცენტრულ ტენდენციებთან

⁹⁹ “female voice [...] is a site of ideological tension made visible in textual practices”

დაპირისპირებაზე იმ შემთხვევაში, თუ ავტორული ხმა ფემინისტურად არის წარმოდგენილი. ამავე დროს, აღნიშნული სტრატეგია საფრთხის შემცველია, რადგან ფემინური ავტორული ხმა, რომელიც მიდრეკილია მამაკაცურად კონოტირებული ავტორიტეტის რღვევისკენ, შესაძლოა, ქალი რეციპიენტების თვალში ანულირდეს.

პერსონალური ხმა ლანსერის მოსაზრებით იმ მთხრობელებს გააჩნიათ, რომლებიც საკუთარ (პირად) ამბებზე გვიამბობენ: „მთხრობელები, რომლებიც გაცნობიერებულად ყვებიან საკუთარ ისტორიებს“ (Lanser 1992, 10), შესაბამისად, აქ ლანსერი მოიაზრებს იმგვარ თხრობის ინსტანციებს, რომელშიც მთხრობელი მოთხრობილი ამბის მოქმედი გმირია. წინამდებარე კატეგორიას ჟერარ ჟენეტის ტერმინოლოგიით ავტოდიეგეტური მთხრობელი შეესაბამება, ვინაიდან პერსონალური ხმა ავტორული ხმისაგან განსხვავებით გენდერულად ნეიტრალური ნილბით არ არის შემოსაზღვრული, რითაც ქალური პერსონალური ხმა უკავშირდება შესაბამისი ეპოქის ისტორიულ და კულტურულ გენდერულ ნორმებს.

კომუნალური ხმა აღნიშნავს ნარატიული პრაქტიკების ერთობლიობას, რომელიც კოლექტიურ ხმას ან საერთო ნარატიული ავტორიტეტის მქონე ხმების კოლექტივს გამოხატავს. სუზან ლანსერი გამოყოფს კომუნალური ხმის სამ განსხვავებულ გამოვლინებას: პირველ შემთხვევაში მთხრობელი ინსტანცია მხოლოდითი რიცხვის ნაცვალსახელს იყენებს და ფორმალური თვალსაზრისით ჰომოდიეგეტური მთხრობელის იდენტურია, თუმცა დეინდივიდუალიზაციის შედეგად კონკრეტული ჯგუფის ან გაერთიანების წარმომადგენლად გადაიქცევა. მეორე შემთხვევაში მთხრობელი ინსტანცია საკუთარ თავს კონკრეტული ჯგუფის ნაწილად წარმოგვიდგენს და ამის საილუსტრაციოდ იყენებს მრავლობითი რიცხვის ნაცვალსახელს „ჩვენ“. მესამე შემთხვევაში ამბავს გადმოსცემს ერთი და იგივე ჯგუფს მიკუთვნებული ინსტანციები

ერთმანეთის მონაცვლეობით. სუზან ლანსერი ყურადღებას ამახვილებს იმ ფაქტზე, თუ რატომ უგულებელყოფდნენ კომუნალურ ხმას ლიტერატურათმცოდნეობაში, არგუმენტად კი შემდეგ მიზეზს ასახელებს: ვინაიდან თხრობის ასეთი ფორმა არ გვხვდებოდა თეთრკანიანი მამაკაცების ინდივიდუალისტურ და მასკულინურ რომანებში და ლიტერატურათმცოდნეობაში კი სწორედ ამ უკანასკნელი ტიპის ტექსტების კვლევას ენიჭებოდა უპირატესობა. ლანსერი ჯეინ ოსტინის ტექსტების ანალიზის საფუძველზე აჩვენებს, რომ ნარატიული ფორმები ისტორიულად განსაზღვრული და ცვალებადია, რომ ის თავად არის მნიშვნელობის მატარებელი. ანსგარ და ვერა ნიუნიგების მიხედვით, ლანსერის ტიპოლოგიის აშკარა ხარვეზს წარმოადგენს ის, რომ მკვლევარი არ ითვალისწინებს ექსპერიმენტულ ფორმებს (you-narrative) (Nünning, Nünning 2002, 49-50).

ვინაიდან სუზან ლანსერი სქესის კატეგორიას ტექსტის ანალიზისას წინა პლანზე წამოსწევს და მიაჩნია, რომ სქესის კატეგორია ფემინისტურ ნარატოლოგიაში ისეთივე მნიშვნელოვანი გასაანალიზებელია, როგორც თხრობის ინსტანციის ამოცნობა (ჰეტერო თუ ჰომოდიეგეტურია), თხრობის ქრონოლოგია და ა.შ., დაკვირვების საგნად სქესის მარკერების ნაკლოვანებებს აქცევს და შემდეგ დაკვირვებებს გვთავაზობს: ჰეტეროდიეგეტურ-ექსტრადიეგეტურ თხრობის ინსტანციისას თხრობის ინსტანციის ბიოლოგიური სქესი არ არის ხაზგასმული, როგორც წესი, ხოლო ჰომოინტრადიეგეტური თხრობისას კი - პირიქით. იმ ტექსტებში, რომლებშიც მთხრობელი ინსტანციის ბიოლოგიური სქესი ღიად არის დატოვებული, მკითხველები მთხრობელ ინსტანციას ავტორის სქესს მიაწერენ, თუ ტექსტის შემქმნელის სქესისგან დამოუკიდებლად „ნორმატიული მასკულინურობით“ (normative masculinity) ხელმძღვანელობენ.

სუზან ლანსერი ლიტერატურულ ტექსტებზე დაკვირვების საფუძველზე ასკვნის, მამაკაცი ავტორების ტექსტებში მთხრობელი ინსტანციები ტენდენციურად მამაკაცურით არის კონცეპტუალიზებული, ქალი ავტორების შემთხვევაში სურათი ასეთი ნათელი არ

არის, სწორედ ამიტომ ჰეტეროდოქსური ინსტანციის დასადგენად ავტორის სქესთან ერთად სხვადასხვა კულტურული ფაქტორის გათვალისწინება მნიშვნელოვანია.

3.3.1 ლირიკული ხმის ფემინიზაცია ინგებორგ ბახმანისა და ანა კალანდაძის პოეტური ტექსტების მაგალითზე

ანა კალანდაძის ლექსი „ბოშა ქალი“, რომელიც სამი სტროფისაგან შედგება, ეთმობა ბოშა ქალის ხასიათის, გარეგნობისა და იმ მასკულიზური გარემოს აღწერას, რომელშიც ის ცხოვრობს. ანა კალანდაძე ლექსში იყენებს ავტორულ ხმას, რომელიც ჰეტეროდოქსური მოთხოვნის თანასწორია და გარე, ზემდგომი პერსპექტივიდან გვიყვება ამბავს, შესაბამისად, არ არის მოთხოვნილი სამყაროს წევრი. ნარატორი ლექსის დასაწყისში ბოშა ქალის გარეგნული მახასიათებლების გადმოცემისას ხაზს უსვამს ბოშა ქალის განსაკუთრებულობას:

და რა ქალი?! ხელისგულზე სატარები...

რა თვალები?! ელვის ცეცხლის დამჭერი...

ბოშა ქალი, ვარსკვლავების სადარები... (კალანდაძე 1976, 61)

ლექსში გამოყენებულია ელიფსური ენა, რომელიც ქალური წერისთვის სახასიათოა და მას ერთ-ერთ ძირითად ინდივიდუალურ ნიშნად მიიჩნევს ელენ სიქსუ სინტაქსის, ამბის თანმიმდევრულობისა და გრამატიკის წესების რღვევასთან ერთად (Cixous 1980, 77). ლექსში ელიფსური ენის გამოყენებით მკითხველს შესაძლებლობა ეძლევა, მასში გადმოცემული ამბის რეკონსტრუქცია თავად მოახერხოს. მართალია, ანა კალანდაძე ამბის გადმოსაცემად ავტორულ ხმას იყენებს, რომელიც მასკულიზური კონოტაციით არის სახასიათო, თუმცა მეტაფორებისა და შედარებების (ხელისგულით სატარები, ელვის ცეცხლის დამჭერი, ვარსკვლავების სადარები, სიყვარულის დოსტაქარი) გამოყენებით ირღვევა „ყოვლისმცოდნე ავტორის“ სახე და რეკონსტრუქციის შედეგად მარგინალი ბოშა

ქალის ამბავი აიგება. ლექსში კითხვა-მახილის წინადადებების გამოყენებით: „და რა ქალი?!“ , „რა თვალები?!“ (კალანდაძე 1976, 61) ნარატორი აცხადებს კითხვებთან ერთად ძლიერ გრძნობას, რომლებზე პასუხები, ახსნა დაუსრულებელი წინადადებებითაა გადმოცემული, რითაც ცხადყოფილია მთხრობელის ჩანაფიქრი, აჩვენოს მოსაზრებათა მრავალმნიშვნელოვნება: ვინაიდან სუზან ლანსერის ავტორულ ხმას როგორც მამაკაცურ, ასევე იმპერიალისტურ დომინაციას უკავშირებენ (Nünning, Nünning 2004, 40), ლექსში აღნიშნული ხმის გამოყენებით ნაჩვენებია იმ საზოგადოების ანარეკლი, რომელშიც ცხოვრობს პროტაგონისტი¹⁰⁰, გაცხადებულია ბოშების, როგორც სოციალური ჯგუფის ყოფა (Schaff 2011, 91-93). ლექსში კოლექტიური ფიქრები სოციალური წესრიგის მიღმა მცხოვრები ბოშების შესახებ ცნობიერად არის გადაქცეული და გვამცნობს, თუ რა მიდრეკილებებს, აზრებსა და ქცევებს ავლენს კოლექტიური ფიქრები: ლექსიდან ვიგებთ, რომ ლამაზი ბოშა ქალი მასკულინური, დომინანტური პერსპექტივის გათვალისწინებით არღვევს „ღირსეული ქალის“ ნიშნებს და იქცევა იმ სექსუალური ლტოლვის ობიექტად, რომელიც ამბივალენტურ განცდებს იწვევს მამაკაცებში: „ შეხედეს და... შეუკურთხეს გამჩენი...“ – „ხელგაშლილი გადუდგება მეზღვარე:/ - მხოლოდ ერთხელ მაკოცეო, სულიკო!...“ (კალანდაძე 1976, 61).

სიმონ დე ბოვუარი „მეორე სქესში“ აცხადებს მოსაზრებას იმის შესახებ, რომ გოგონებს ბინარული არქეტიპებით ზრდიდნენ, როგორებიცაა: გარყვნილი-პატიოსანი, ევა-მარიამი, მედეა-ივდიითი და ასწავლიდნენ, რომ შესაძლებლობა ჰქონდათ, ერთ-ერთს დამსგავსებოდნენ, თუმცა, ამასთან ერთად, საზომად ნორმალურობის სტანდარტი ეძლეოდათ (Beavours 1968, 10). ბინარული ოპოზიციით: „**ხელისგულზე სატარები**“ - „**შეუკურთხეს გამჩენი**“ ტექსტში წარმოჩენილია „ნორმალურობის“ მიღმა მყოფი ბოშა ქალი, რომელიც როგორც გენდერულად, ასევე კლასობრივად (ცივილიზაციის,

¹⁰⁰ უნგრელი ლიტერატურათმცოდნე ჯორჯ ლუკაჩი (Georg Lukács) თავის კვლევებში სვამს შეკითხვას, თუ რამდენად არის ლიტერატურული ტექსტის თანამედროვე სოციალური, ეკონომიკური და ისტორიული კონტექსტები მათში ჩაშენებული და რამდენად ახდენს გავლენას საზოგადოების იდეალები და ღირებულებები ლიტერატურაზე და, პირიქით, ლიტერატურა რა გავლენას ახდენს საზოგადოებაზე.

კულტურის მიღმა მყოფი ბოშები) ეკუთვნის მარგინალ ჯგუფს, რაც საშუალებას აძლევს მამაკაცებს, მისი სხეული დევიაციურად წარმოიდგინონ. სხეული პატრიარქალური სამყაროს მიერ ლექსში აღქმულია როგორც პროფანული სიცარიელე, ცოდვით დაცემა, იმედგაცრუება, რაზეც ზემოთ ნახსენები ამბივალენტური განწყობებიც ნათლად მიგვითითებს.

თუ გავითვალისწინებთ იმ შეხედულებას, რომლის მიხედვითაც, თხრობის ფორმები მამაკაცური და ქალური გამოცდილებებითა და გაბატონებული სქესთა ნორმებით არის განპირობებული, შეგვიძლია ვიმსჯელოთ ავტორის შეტყობინებაზე, რომელიც გარეგნულად ავტორულ თხრობის სტრატეგიას იყენებს ამბის გადმოსაცემად, თუმცა მასში ვხვდებით სუბვერსიულ ნიღაბს, რომლის დახმარებითაც ვიგებთ მარგინალი ქალის დამცირების ამბავს, რომელიც ნარატორის შეხედულებით, სევდისთვის და ნალველისთვისაა განწირული: „განა დარდობს, თვალებს ცრემლით იოსებს?“ (კალანდაძე 1976, 61). ბოშა ქალის სილამაზითა და გაბედულებით აღფრთოვანება: „მხიარული, ფეხშიშველი ბოშა ქალი/ სტვენით მიდის პორტის სანაპიროზე... (კალანდაძე 1976, 61) ფასადური საფარველია დაფარული/განსხვავებული ინფორმაციისა, რითაც მკითხველისათვის ნათელი ხდება, რომ მასკულიზურ სამყაროში ნორმებს მიღმა მყოფი ქალი ვნებისდამცხრობ გასართობ სათამაშოდ იქცევა. ფასადურ/გარეგნულ ტექსტში მამაკაცთა ვნებათა აშლის, გაღიზიანების მიზეზი ნახსენებია და ბრალი ბოშა ქალს მიუძღვის: ლამაზია, თავნება, დაუმორჩილებელი: „მეზღვაურებს გამომწვევად გვერდს აუვლის/ ეტყვიან და... ისიც ეტყვის ურიგოს“ (კალანდაძე 1976, 61). აქედან შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ აღნიშნული ტექსტი ორხმიან დისკურსს რეპრეზენტირებს: პირველ შემთხვევაში ბოშა ქალი გამორჩეული, განსაკუთრებულია, ხოლო მეორე შემთხვევაში - მისი ფუნქცია მხოლოდ სიყვარულის „დოსტაქრობაა“. ზემოთ ჩამოთვლილი ნიშნების გათვალისწინებით ანა კალანდაძის „ბოშა ქალის“ შემთხვევაში შეგვიძლია ვიმსჯელოთ პალიმფსესტის ტიპის ტექსტზე. პალიმფსესტს უწოდებს სუზან ლანსერი ისეთი ტიპის

ტექსტებს, რომელთა შემთხვევაში ფასადური/გარე ტექსტი მალავს უფრო ღრმა, ნაკლებად ხელმისაწვდომ მნიშვნელობას (Lanser 2018, 13).

ინგებორგ ბახმანის ლექსში „ლურჯი საათი“ დრამატულად არის აღწერილი ქალიშვილის სამუდამო გადანაცვლება სიმბოლურ წესრიგში, რაც არ ხორციელდება ქალიშვილის სურვილით, არამედ პატრიარქალურ კულტურაში დამკვიდრებული რიტუალობით. ინგებორგ ბახმანი ლექსში ამბის გადმოსაცემად იყენებს კომუნალურ ხმას, ამის დასტურია პირის ნაცვალსახელთა ცვლა: მართალია, ლექსში გამოყენებულია პირველი პირის ნაცვალსახელი - „მე გავიყვან“, (მე) „ვეშვები, ვხტები“, „ჩემს უფლის ხელებს“ (ბახმანი 2010, 137-138) და ის უტოლდება ფორმალურად ჰომოდიეგეტურ მთხრობელს და თავად არის მოთხრობილი, ფიქციური სამყაროს წევრი, მაგრამ მე პირის ნაცვალსახელი ლექსში გვევლინება ასევე როგორც ის: „დუმს ქალიშვილი“ და იცვლება ასევე მამაკაცთა ასაკი, თუ პირველ ნაწილში მოლაპარაკე მამაკაცი მოხუცია, მეორე ნაწილში ახალგაზრდა ალაპარაკდება, რაც მიგვანიშნებს იმაზე, რომ მეს დეინდივიდუალიზაცია ხორციელდება ტექსტში და ქალური მე გამოხატავს საზოგადოდ ქალთა მდგომარეობას, რომლებიც მასკულინური დომინანტობის პირობებში სიმბოლურ წესრიგში გადანაცვლებით ემშვიდობება სურვილებს, ოცნებებს:

ანემონები! თაიგული, სამი სურვილის,

იყიდოთ უნდა, დასათრგუნად ნდომა-წყურვილის,

ცირკის გუმბათის ლავგარდნიდან ვეშვები, ვხტები... (ბახმანი¹⁰¹ 2010,139).

ინგებორგ ბახმანის ლექსის „ლურჯი საათი“ პირველ და მეორე მონაკვეთში ავტორი აჩვენებს ქალურ სურათებს, რომლებიც მამაკაცური ფანტაზიის ნაყოფია და ემსგავსება

¹⁰¹ Kauft Anemonen! Drei Wünsche das Bund,
die schließen vorm Hauch eines Wunsches den Mund.

Vom hohem Trapez im Zirkuszeit

Spring ich durch den Feuerreifen der Welt... (წინამდებარე ლექსის თარგმანი ეკუთვნის ლულუ დადიანს)

მამაკაცთა კანონიზირებულ ტექსტებში დასახელებული ქალთა სურათების აღწერილობას: პირველ ნაწილში მოხუცი მამაკაცი მიმართავს ქალიშვილს: „ჩემო ანგელოზო, როგორც შენ გასურდეს“¹⁰²(ბახმანი 2010, 137), რითაც ხაზი ესმება ქალიშვილის უმანკოებას და ამასთანავე მის მიკუთვნებულობას - უმანკო ანგელოზი მოხუც მამაკაცს ეკუთვნის. ქალიშვილი მოხუცი კაცისთვის ვნებების ამშლელია, მისი სახე პირქუში, ნაცრისფერი ქალაქის ლანდშაფტის ფონზე ბრწყინავს, ვნებების აშლას ხელს უწყობს მთვარე, რომელიც მაპროვოცირებელი ძალაა:

ლამპიონები, მოლურჯო და შეშუპებული,
ყრუ სახეები! შენი - ცხადი, გაბრწყინებული.
მკვდარი წიგნები, განმუხტული მსოფლიო ველი,
მრუმე ნაკადი რომ იურვებს, ერთობის მცველი,
უზადოდ შვენის თმასაკინძი შენს აზიდულ თმებს.
ორპირი ქარი ჩემს სახლს ისევ ჯიუტად უტევს,
მთვარის სტვენა და - გზა ხსნილი აქვს ნახტომს ვნებების (ბახმანი 2010, 137).¹⁰³

მეორე ნაწილში ყმაწვილი კაცი ითხოვს ქალიშვილისაგან ფიცს, რითაც ის სამუდამოდ მისი გახდება, ფიცის შემდეგ კი აღსრულდება პირველი ღამე, შესაბამისად, ფიცი სისხლით აღსრულდება: „სრულად ამოთქვი, თმები შენი ჩამოიშალე!“ (ბახმანი 2010, 137)¹⁰⁴

¹⁰² Mein Engel, wie du willst.

¹⁰³¹⁰³ Die Lampen, gedunsen, betreten im Blau,
letzte Gesichter! Nur deins glänzt genau.
Tot die Bücher, entspannt die Pole der Welt,
was die dunkle Flut noch zusammenhält,
die Spange in deinem Haar, scheidet aus.
Ohne Aufenthalt Windzug in meinem Haus,
Mondpiff-dann auf freier Strecke der Spannung

¹⁰⁴ Sag ihn her mit Blüten und öffne dem Haar!

ლექსში არ არის გაცხადებული ქალიშვილის თანხმობა, მისი შეგრძნებები და განცდები, მაშინ, როდესაც მამაკაცთა ფანტაზია, სურვილები ექსპლიციტურად არის დასახელებული, ამით ხაზი ესმება მამაკაცურის, როგორც საყოველთაოსა და ადამიანურის დომინანტობას - მამაკაცური ფანტაზია რეალობას ქალური სურათების შესახებ ანაცვლებს:

ყმაწვილი კაცი კი იკითხავს: იქნები მუდამ?

დამთანხმდები ფიცით, ჩემს ოთახში, აჩრდილთა გუნდთან,

ცაცხვთა შავბნელი განჩინება თუა ნიშანი... (ბახმანი 2010, 137)¹⁰⁵

მამაკაცური წარმოდგენა სიყვარულზე განპირობებულია პატრიარქალური სისტემით, რომლის იდეოლოგიურ ლეგიტიმაციას ლექსში ფსიქონალიზი წარმოადგენს: დილან ევანსის მიხედვით, ჟაკ ლაკანი არის პირველი ფსიქონალიტიკოსი, რომელმაც ცნებას *jouissance* (ტკბობა, სიამოვნება) ხელი ჩაავლო და თეორიული მნიშვნელობა მიანიჭა (Bidwell-Steiner, Babka 2013, 116). ფროიდი ცნება *სიამოვნებას*, *ტკბობას* (Genuss) და *სურვილს* (Lust) თანაბარი მნიშვნელობით იყენებს და არა ლაკანისეული მნიშვნელობით. „სურვილი“ არის ორმაგარსიანი და აღნიშნავს როგორც სექსუალურ აგზნებას, ასევე დაკმაყოფილებას“ (Freud 1905, 117)¹⁰⁶. იმას, რომ ტკივილს ვნების დაკმაყოფილება შეუძლია, აჩვენებს ფროიდის შეხედულება მაზოხიზმზე. ზიგმუნდ ფროიდი „სურვილის პრინციპის მიღმა“ (Jenseits des Lustprinzips, 1920) აჩვენებს, რომ სურვილის (Lust) შემთხვევაში მხოლოდ გადატანასთან კი არ გვაქვს საქმე, არამედ შენახვასთანაც. ლაკანისათვის კი ტკბობა (*jouissance*) და სურვილი (Lust) დაკმაყოფილების ორი სხვადასხვა ფორმაა. მოგვიანებით, 1950-იანი წლების დასასრულს, ლაკანი ცდილობს, ტკბობა და სურვილი ერთმანეთისაგან გამიჯნოს და ტკბობას სურვილის საზღვრად აქცევს: „სუბიექტი მარტივად ვერ იკმაყოფილებს სურვილს, ის ტკბება სურვილით და ეს

¹⁰⁵ Der junge Mann fragt: und wirst du auch immer?

Schwör's bei den Schatten in meinem Zimmer,
und ist der Lindenspruch dunkel und wahr...

¹⁰⁶ „Lust“ ist doppelsinnig und bezeichnet ebensowohl die Empfindung der Sexualspannung, als auch die der Befriedigung“

არსებითი ნაწილია ტკობის“ (Lacan 1957/1958)¹⁰⁷. ამ არგუმენტის საფუძველზე ჩნდება ბატონისა და მონის - სუბიექტისა და ობიექტის ურთიერთმიმართება. ობიექტი არის ტკობის ადგილი და ტკობას ისიხლხორცებს ობიექტი, რომელიც პირველი დაკარგული ტკობის ჩამნაცვლებელია. ბიდველ-შტაინერისა და ბაბკას მიხედვით, ეს მდგომარეობა ემსგავსება კაპიტალიზმში კაპიტალისტისა და დაქირავებულის (მუშის) მდგომარეობას.¹⁰⁸ მუშაობის პროცესთან მუშა გაუცხოებულია და წარმოიქმნება დანაკარგი, რაც მოიაზრებს იმას, რომ მუშის მიერ გამომუშავებული სარგებელი მისთვის მიუღწეველია (Bidwell-Steiner, Babka 2013, 116-118). აქედან გამომდინარე, მონის/მუშის ფუნქცია გამოიხატება იმაში, რომ ბატონის/სუბიექტის ტკობისთვის იმუშაოს და მის სურვილს მსხვერპლად შეეწიროს.

ინგებორგ ბახმანის ლექსში მასკულინური/პრივილეგირებული სქესის სურვილები ექსპლიციტურად გვხვდება:

ტუჩები შენი ჩემს ბაგეებს დაიგემოვნებს,

სანამ ტკივილი, სულ ოდნავი, არ შეგაგონებს:

ცოცხლობს ის სიტყვა, სამყაროს გულს უმაღ რომ იგებს,

თამაშობს, აგებს და სანაცვლოდ სიყვარულს იწყებს (ბახმანი 2010, 137).¹⁰⁹

მოლაპარაკე მამაკაცთა ვნებების ღიად გაცხადების ფონზე კონტრასტულია ლექსში „მდუმარე ქალიშვილის“ (Das Mädchen schweigt) მდგომარეობა, რომელიც მისი ბატონის („ჩემი ბატონის ხელებში“ (in die Hand meines Herrn) (ბახმანი 2007, 138) ტკობას მსხვერპლად ეწირება: ქალიშვილი მსხვერპლად წირავს საკუთარ სურვილებს, ოცნებებს

¹⁰⁷ „Subjekt befriedigt nicht einfach ein Begehren, es genießt zu begehren, und das ist ein wesentlicher Teil seines Genießens“.

¹⁰⁸ მკვლევრები ეფუძნებიან კარლ მარქსის შრომითი გაუცხოების ცნებას.

¹⁰⁹ Unter sanften Bissen dein Mund einkehrt

Bei meinem Mund, bis die Welt gewinnt,
ausspielt und verliert, und Liebe beginnt.

და მიდრეკილებებს. ინგებორგ ბახმანი სექსუალური აქტის სცენით აჩვენებს საზოგადოებრივ ორგანიზაციასა და სტრუქტურას: სექსუალური აქტის დროს ქალი მორჩილია მამაკაცის და არ გამოხატავს არავითარ ემოციას: „დუმს ქალიშვილი, თითისტარი ტრიალებს სანამ“ (ბახმანი 2010, 137)^{110, 111}

ქალიშვილობის დაკარგვა ლექსში აღქმულია ბედნიერების, თავისუფლების ხანის დასრულებასთან, სილალესთან გამოთხოვებასთან და საზოგადოების მიერ დაკისრებული ფუნქცია-მოვალეობების აღსრულებასთან, რომელიც, სავარაუდოდ, შვილების გაჩენას მოიაზრებს: „თქვენ, ბატონებო, ნუ აყოვნებთ მომეცით ხმალი,/ რომ ჟანა დ'არკმა მოიხადოს სამშობლოს ვალი“ (ბახმანი 2010, 137)¹¹². სიმბოლურ წესრიგში გადასვლაზე მიგვითითებს ციური სხეულების ჩაქრობა: „ქრება ვარსკვლავი, ვარდობისთვემ გალია ხანი“ (ბახმანი 2010, 138).¹¹³

სუზან ლანსერის ხმების ტიპოლოგიის დახმარებით ანა კალანდაძის ლექსში გამოიკვეთა ავტორული ხმა, რომელიც მამაკაცურ დომინაციას უკავშირდება. პოეტი ავტორული ხმის გამოყენებით გვამცნობს, თუ რა როლი ერგება ბოშა ქალს, რომელიც პატრიარქალური წესრიგის მიღმა აღმოჩნდება და, შესაბამისად, ლექსში იმ საზოგადოებრივი ჯგუფის წარმოდგენებსა და შეხედულებებს ირეკლავს, რომელიც ნორმალური ცხოვრების კონვენციურობას ამყარებს. ანა კალანდაძე პალიმფსესტის საშუალებით დამალულ შეტყობინებაზე მიგვანიშნებს ლექსში და ამით დევიაციური სხეულის ბედს მასკულინურ საზოგადოებაში ამოატივტივებს.

¹¹⁰ Das Mädchen schweigt, bis die Spindel sich dreht

¹¹¹ ქეით მილეტთან “Sexual Politics” (1969) ვხვდებით შეხედულებას იმის შესახებ, რომ სექსუალური აქტი აჩვენებს საზოგადოებაში ძალაუფლებრივ გადანაწილებას.

¹¹² Ihr Herren, gebt mir das Schwert in die Hand,
und Jeanne d’Arc rettet das Vaterland.

¹¹³ Sterntaler fällt. Die Zeit in den Rosen vergeht.

ინგებორგ ბახმანის ლექსში ახალგაზრდა გოგონას ქალიშვილობასთან გამოთხოვება სიმბოლურად გაიგივებულია ოცნებებთან და სურვილებთან გამომშვიდობებასთან, რასაც მოსდევს იძულებით ახალ რეალობაში გადანაცვლება, რომელშიც დეინდივიდუალიზირებული ლირიკული მე ტკბობის ობიექტად და კულტურული, ცივილიზებული სამყაროს გაგრძელების გარანტად იქცევა.

3.4 კოლონიურსა და პოსტკოლონიურ სივრცეებში ქალური ხმის დაქვემდებარებულობა (სუბალტერნულობა)

გაიატრი ჩაკრავორტი სპივაკი პოსტკოლონიალური ფემინიზმის წამყვან ფიგურად მიიჩნევა. ის დაიბადა კალკუტაში და იზრდებოდა ბიურგერულ, პრივილეგირებულ ოჯახში. მას შემდეგ, რაც სპივაკი 1960 წელს კორნელის უნივერსიტეტში გადავიდა, თარგმნა ჟაკ დერიდას ცენტრალური ტექსტი „გრამატოლოგია“ ინგლისურ ენაზე. ჟაკ დერიდას დეკონსტრუქცია სპივაკის ამოსავალი პუნქტია, რომელსაც მკვლევარი მარქსისტულ მიდგომებს უკავშირებს (Nandi 2018). გაიატრი ჩაკრავორტი სპივაკმა, როგორც პოსტკოლონიალური ფემინიზმის თეორეტიკოსმა, სახელი დაიმკვიდრა შემდეგი კვლევით: „სხვა სამყაროებში - ესეები კულტურის პოლიტიკაში“ (In other Worlds-Essays in Cultural politics) (Spivak 1988). სხვადასხვა ამერიკულ, ინგლისურ და ევროპულ უნივერსიტეტში მუშაობის შემდეგ 2007 წლიდან სპივაკი კოლუმბიის უნივერსიტეტის პროფესორია.

თუ პოსტკოლონიალური თეორეტიკოსები, ედვარდ საიდი (1978) და ჰომი ბჰაბჰა (1994) პირველ რიგში ჩაგვრის სტრუქტურებსა და წინააღმდეგობის შესაძლებლობებს იკვლევენ, რომელთა ფესვები ევროპულ კოლონიალიზმშია, სპივაკი გლობალური სამხრეთის ნაციებს შორის პროტესტზე ამახვილებს ყურადღებას და ფოკუსირებს სქესთა და კლასებში ურთიერთობათა პრობლემებზე პოსტკოლონიალურ საპროტესტო

მომრაობებში, აჩვენებს კონტრასტს ინდურ ელიტებსა და ქვედა (დაბალი) ფენის მოსახლეობას შორის, სამხრეთელი ქალების ძალადობრივ ჩაგვრას.

სპივაკი ინტერსექციური ფემინისტების (ინტერსექციური ფემინიზმი აღწერს დისკრიმინაციის რამდენიმე ფორმის თანხვედრას ერთ ინდივიდში) მსგავსად დეკონსტრუქციისა და მარქსიზმის საშუალებით იკვლევს შემდეგი პრობლემების გადაკვეთის წერტილებს: სქესთა განსხვავება, რასა და კლასი, ხოლო განმასხვავებელი ნიშანი ინტერსექციურ და სპივაკის მიდგომებს შორის არის ის, რომ სპივაკი ლიტერატურათმცოდნეობასა და, შესაბამისად, ლიტერატურულ ტექსტებზე და გეოგრაფიულად სამხრეთზეა ორიენტირებული. ძალიან ცნობილ ესეში „შეუძლია სუბალტერნს ლაპარაკი?“ (Can the subaltern speak?) (Spivak 1988) სპივაკი მსჯელობს რეპრეზენტაციის სხვადასხვა მნიშვნელობასა და ფორმაზე. მკვლევრის მიხედვით, სუბალტერნი არის ის, ვინც სტრუქტურულად გარიყულია და ვისი ამბოხიც უჩინარია. ესეში სპივაკი მსჯელობს იმაზე, რომ ინგლისელი კოლონიზატორების მიერ სატის (Sati)¹¹⁴ ტრადიციის აკრძალვამ აჩვენა, რომ როგორც კოლონიზატორებმა, ასევე ინდოელმა ელიტებმა გადაწყვიტეს, რომ ამ ქალების ნაცვლად ლაპარაკი შეეძლოთ - კოლონიზატორებმა ქალები პასიურ მსხვერპლად წარმოაჩინეს, რომლებსაც საკუთარი კულტურისაგან დაცვა სჭირდებოდათ, ხოლო ნაციონალურმა ელიტებმა სუიციდის ნებაყოფლობითობასა და ქალის ჰეროიზმს გაუსვა ხაზი. ირონიულად მიიჩნევს სპივაკი იმ ფაქტს, რომ აღნიშნულ დისკურსში არ ისმის და, შესაბამისად, დანაკლისია იმათი პერსპექტივის, ვისზეც მსჯელობენ - ქალების. კითხვა, რომელიც სპივაკს ესეს სათაურად აქვს გამოტანილი, რიტორიკული ხასიათისაა. სუბალტერნი ქალს არ შეუძლია ლაპარაკი, ვინაიდან არც ნაციონალურ და არც კოლონიალურ დისკურსში საკუთარი ხმა არ გააჩნია. სპივაკი კრიტიკულ მიმოხილვაში ფუკოს და დერიდას შესახებ შემდეგ კითხვას სვამს: თუ რამდენად მისაღებია მოსაზრება იმის შესახებ, რომ გარკვეულ სოციალურ ჯგუფს

¹¹⁴ ქვრივი ქალის დაწვის ცერემონია ინდოეთში, ინდუისტრიულ რელიგიურ საზოგადოებაში. ტრადიციის თანახმად, ქვრივ ქალს არ ჰქონდა დამოუკიდებელი სოციალური ეგზისტენცია, მეტიც, ქვრივი, როგორც იდეალური ცოლი, გარდაცვლილ ქმარს უნდა გაჰყოლოდა.

შეუძლია „თავად ისაუბროს საკუთარი თავის შესახებ“, თავად ამ ჯგუფის შიგნით არსებული განსხვავებიდან გამომდინარე. სპივაკი არ იზიარებს მოსაზრებას, რომ „მესამე სამყაროს“ ქალები იმდენად პასიურები არიან, რომ თავდაცვა არ შეუძლიათ. სპივაკის მიხედვით, ლაპარაკი ნიშნავს, ლაპარაკის აქტი სოციო-ლინგვისტური თვალსაზრისით სრულყო, რაც მოიაზრებს იმას, რომ მოლაპარაკის გზავნილი ადრესატის მიერ აღქმული უნდა იყოს. ვინაიდან ამ შემთხვევაში საქმე არა მხოლოდ სანდო კომუნიკაციის პრობლემას, არამედ პოლიტიკურ გავლენას ეხება, ასეთ ფენომენს სპივაკი უწოდებს „ეპისტემურ ძალადობას“ (epistemic violence) (Spivak 1988,70), რომელიც ვლინდება სრული სახით გლობალურ სამხრეთში სუბალტერნ ქალებთან.

სპივაკი ინგლისური ლექსიკური ელემენტის *რეპრეზენტაცია* (representation) ორმნიშვნელობიანობით თამაშობს: ერთი მხრივ, მას იურიდიულ-პოლიტიკურ ხასიათი აქვს, მეორე მხრივ, ესთეტიკურ-ლიტერატურული. სწორედ ამ ორმნიშვნელობის გათვალისწინებით პოსტკოლონიალურ ფემინისტებს პოლიტიკური დავალება აქვთ, თვითრეფლექსიის საშუალებით იშუამდგომლონ სუბალტერნ ქალებთან და შექმნან სივრცე, რომელშიც სუბალტერნი ქალები ლაპარაკის უნარიანები გახდებიან. თუ სუბალტერნებს კოლონიალურ კონტექსტში არა აქვთ ისტორია და არ შეუძლიათ ლაპარაკი, ქალი სუბალტერნი კიდევ უფრო ღრმად არის ჩრდილში გამწყვდებული (Götsche, Dunker 2017, 22). სუბალტერნი ქალები მარგინალიზირებულები არიან სქესობრივად, ეკონომიურად: „ნათელია, რომ იყო ღარიბი, შავი და ქალი, ნიშნავს: სამმაგად დავიწყებულს“ (Spivak 1988, 74).

ქალი სუბალტერნი კოლონიალურ და ასევე მშობლიურ პატრიარქატში გამომწყვდეულია და არ იღებს მონაწილეობას ცოდნის შექმნაში, უფრო მეტიც, ისინი დაკვირვების ობიექტები არიან, რომელზეც და რომლისთვისაც ლაპარაკობენ.

სპივაკი გამოსავლად არ მიიჩნევს სუბალტერნი ქალისათვის ლაპარაკის უფლების მინიჭებას, ვინაიდან დომინანტური ლაპარაკის ხერხებისა და დამკვიდრებული სამეცნიერო დისკურსების გათვალისწინებით კომუნიკაცია მარტივად ვერ შედგება, თუ სუბალტერნი ქალების ლაპარაკი შუამავალი ქალების (მკვლევრები, თეორეტიკოსები) მიერ არ „გადმოითარგმნება“ ან კომენტირდება მაინც იმისათვის, რომ ჰეგემონურ დისკურსში გასაგები იყოს მათი ნათქვამი (Götsche, Dunker 2017, 22-23).

ფუკოსთან და დელოზთან სუბალტერნის რეპრეზენტაცია განუხორციელებელი რჩება, ვინაიდან „სხვა“ ჰეგემონურ სტრუქტურაში ვერ აღიქმება და ამიტომ „სხვად“ რჩება. სპივაკი ამ შეხედულებას ჟაკ დერიდას თეორიულ მიდგომას უპირისპირებს. დერიდა აკრიტიკებს ევროპულ ეთნოცენტრიზმს და მსჯელობს იმაზე, რომ „სხვების“ ხმა: „შინაგანი ხმა, სხვისი ხმა ჩვენში უნდა იყოს“. დასახელებულ პროცესს სპივაკი უწოდებს „othering“, რომელიც წინაპირობაა იმისა, რომ განსზღვრული დისკურსებით, მოქმედებებითა და მოპყრობით „სხვების“ განსხვავებულობა დასაბუთდეს.

სპივაკი ესეში „The Rani of Sirmur“ (1985) სხვადაქცევის (othering) სხვა განზომილებად ასახელებს სამყაროდაქცევას (worlding). ის შესაძლოა, აღქმული იყოს, როგორც ნაწერის სახეობა ან იმპერიალისტური დისკურსის ანაბეჭდი, რომლის უკან, ცხადია, არავითარი ორიგინალური, ავთენტური ჭეშმარიტებები არ დგას. დანარჩენი დაკნინების (othering) ფორმები ილტვიან იმისაკენ, რომ ისეთი არასტანდარტული ქვეყნები, რომლებსაც აღწერენ ცნებებით: „გამცემლობა“ (perfidy), ღალატი (treachery), ულმოზლობა (Brutality) ცნება „სამშობლოსთან“ კავშირში ბუნებრივად წარმოაჩინონ (Götsche, Dunker 2017, 23).

3.4.1 გაცნობიერებული დავიწყებისა და ტრავმის გადალახვის მნიშვნელობა

პოსტკოლონიურ სივრცეში

ინგებორგ ბახმანის ლექსი „ნაცრისფერი დღეების შემდეგ“ („Nach grauen Tagen“) წარმოადგენს ლირიკული მეს შინაგან მონოლოგს, რასაც შინაარსთან ერთად ადასტურებს ლექსის სტრუქტურაც: ლექსი არ არის დაყოფილი სტროფებად და მასში გვხვდება ელიფსური წინადადებები, რომლებიც გვამოგზაურებენ წარსულიდან აწმყოში, აწმყოდან მომავალში, თუმცა აღსანიშნავია ის, რომ აწმყოშია თავმოყრილი წარსულისა და მომავლის სურათები და, შესაბამისად, ისინი თანადროული ხდება. ლირიკული მეს შინაგანი მონოლოგი იმ ემოციებსა და სურვილებს გამოხატავს, რომლითაც მოცულია პოსტკოლონიალურ მდგომარეობაში ლირიკული მე (იგულისხმება ავსტრიის მდგომარეობა მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ). იმაზე, რომ შინაგანი მონოლოგი ემთხვევა პოსტკოლონიალურ პერიოდს, მიგვითითებს თავად ლექსის სათაური - ნაცრისფერი დღეების შემდეგ. შინაგანი მონოლოგის საშუალებით, მაშასადამე, თვითრეფლექსიის, სუბვოკალიზაციისა და საკუთარი მენტალური სურათის აღწერით ლირიკული მე გვიზიარებს პოსტკოლონიალურ სიტუაციაში მყოფი ინდივიდის სულიერი გადარჩენის შესაძლებლობას.

ლექსის პირველი და ბოლო სტრიქონები კავშირებითი კილოს გამოყენებით იმეორებს

ლირიკული მეს მისწრაფებასა და სურვილს, იყოს თავისუფალი: „ერთი საათი მაინც ვიყო თავისუფალი!“ (ბახმანი 2010, 215)¹¹⁵. ლექსში ლირიკული მესთვის ცნობილია, თუ როგორ შეიძლება მოახერხოს გათავისუფლება, თუმცა ამისთვის საკუთარ თავზე მუშაობა არის საჭირო:

შორს ვიყო თუნდაც, ოღონდ ვიყო თავისუფალი!

ღამის სიმღერით სფეროებში მაღლა ასული

მინდა ავფრინდე დღეებზე მაღლა

¹¹⁵ Eine einzige Stunde frei sein! (წინამდებარე ლექსის თარგმანი ეკუთვნის დალი ფანჯიკიძეს)

და დავიწყება

სადმე ვეძებო... (ზახმანი 2010, 215)¹¹⁶

ლირიკული მე ილტვის დავიწყებისთვის და მიგვანიშნებს იმაზე, რომ დავიწყების მიგნებით შესაძლებელი გახდება ნანატრი თავისუფლების შეგრძნება. ალეიდა ასმანის მიხედვით, ადამიანური მეხსიერების უძველესი აღწერა, რომელიც რელევანტურია როგორც ინდივიდებისათვის, ასევე საზოგადოებისა და კულტურებისათვის, შემდეგია: ადამიანური მეხსიერების უდიდესი ნაწილი იკარგება (Assmann 2018, 67). მეხსიერება ყოველთვის შევიწროებულია, ვინაიდან ის მიემართება ცალკეული ინდივიდის ან ჯგუფის პერსპექტივებსა და გამოცდილებებს. იმისათვის, რომ რაიმე მეხსიერებაში მოათავსო, დიდი ძალისხმევაა საჭირო და ეს ღირებული პროცესია, ვინაიდან მეხსიერება ქმნის საზოგადოებას, თუმცა ასმანი აღნიშნავს, რომ ზემოთ ხსენებული პროცესი დავიწყების გარეშე წარმოუდგენელია, არგუმენტად კი ონორე დე ბალზაკის ფრაზას იშველიებს: „მოგონებები ალამაზებს ცხოვრებას, მაგრამ დავიწყება ცხოვრებას ასატანს ხდის“ (Assmann 2018, 68).¹¹⁷ გახსენებაცა და დავიწყებაც ადამიანური მახასიათებლებია და არცერთი არ არის არც ცუდი და არც კარგი, მათი ფუნქცია უფრო მეტად ცხოვრების დამორჩილებაა. ალეიდა ასმანი გამოყოფს დავიწყების 7 ფორმას: პირველ სამ ფორმას (ავტომატური დავიწყება - automatisches Vergessen, გადანახვითი დავიწყება - Verwahrensvergessen, სელექციური დავიწყება - selektives Vergessen) მკვლევარი ნეიტრალურად აფასებს და მათ ფუნქციად მენტალურ ფილტრს ასახელებს. მეოთხე - რეპრესიული (repressives Vergessen) და მეხუთე - დაცვითი დავიწყება (defenives Vergessen) ნეგატიური კონოტაციის მატარებელია, ვინაიდან მათ შემთხვევაში დავიწყება

¹¹⁶ Frei, fern!

Wie Nachtlieder in den Sphären.

Und hoch fliegen über den Tagen

Möchte ich

Und das Vergessen suchen...

¹¹⁷ „Die Erinnerungen verschönern das leben, aber das Vergessen macht es erträglich „ (წინამდებარე ლექსის თარგმანი ეკუთვნის დალი ფანჯიკიძეს)

აგრესიული ძალაუფლებრივი გარემოსა და რეპრესიული სოციალური კლიმატის სტაბილურობის იარაღს წარმოადგენს.

მეექვსე და მეშვიდე დავიწყების ფორმები - კონსტრუქტიული (konstruktives) და თერაპიული (therapeutisches) დავიწყება ცალსახად პოზიტიურია და ტრამული წარსულის დავიწყებას მიემართება (Assmann 2018, 67-68).

ინგებორგ ბახმანის ლექსში „ნაცრისფერი დღეების შემდეგ“ *ლირიკული მე* კონსტრუქტიული დავიწყების გზას ეძებს, ვინაიდან ამ ტიპის დავიწყებისას მნიშვნელოვანია არა წარსულის კვალის სწრაფი წაშლა (ძეგლების გაქრობა, ძველი ისტორიის სახელმძღვანელოების გაქრობა, ქუჩების სახელების გადარქმევა), არამედ *ტაბულა რაზას* შექმნა, რაც წინაპირობა იქნება იმისა, რომ ახალ გარემოს, მდგომარეობას მოერგო: ცუდი წარსულის ერთობლივი დავიწყება აშოშმინებს და ამშვიდებს ადამიანს:

მსურს ბნელი წყლები გადავიარო

და თეთრ ვარდებს ფეხდაფეხ ვსდიო,

სულს ფრთები მივცე.

ო, ღმერთო, ნეტავ, არაფერი აღარ ვიცოდე,

გრძელ ღამეებში რა სიმწარეა... (ბახმანი 2010, 215)¹¹⁸

ლექსში *ლირიკული მე* იხსენებს იმ „უსახელო ჭირს“, რომელმაც მოიცვა ინდივიდების მეხსიერება. „უსახელო ჭირის“ მიერ მიყენებული ზარალი ტექსტში განზოგადებულია და ავტორი წარსულის ტრავმის სიმძიმის გადმოსაცემად მრავლობითი რიცხვის პირველი

¹¹⁸ Über das dunkle Wasser gehen
Nach weißen Rosen,
meiner Seele Flügel geben
und, o Gott, nichts wissen mehr
von der Bitterkeit langer Nächte...

პირის ნიშანს იყენებს: „იქ ხომ თვალები გვიფართოვდება/ უსახელო ჭირის წინაშე“ (ბახმანი 2010, 215)¹¹⁹.

გასათვალისწინებელია ის გარემოება, რომ მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ დავიწყების მკურნალი თერაპია ახალი ევროპის ფუნდამენტი გახდა. ლექსში სურვილი, დაიმსხვრეს ის პირობითი მენტალური ბორკილი, რომელიც ზღუდავ *ლორიკულ მეს* და არ აძლევს „სიგიჟით სავსე ღამეებიდან“ თავის დაღწევის შესაძლებლობას, გაცხადებულია. წადილის მისაღწევად საჭიროა, დასწავლილის, განცდილის, ნაცნობის გაცნობიერებულად დავიწყება იმისათვის, რომ შესწევდეს უნარი და მზაობა ახალის დასწავლის და, შესაბამისად, ახლის დაწყების.

ღია სტურუა ლექსში „გადაარჩინეთ ჩვენი სულები“ მსჯელობს ქალის ხვედრზე პოსტკოლონიალურ (პოსტსაბჭოთა) სივრცეში, საკუთარი (ქალური) ხმის გასაგონად გადაქცევის შესაძლებლობაზე.

ლექსის დასაწყისშივე იკვეთება ჰეგემონურ (პატრიარქალურ) კულტურაში ქალის ჰეროიზმის სახასიათო მთავარი ნიშანი, რომელიც შვილის გაჩენასთან არის დაკავშირებული, ამით კი ხაზი ესმება ქალის მთავარ ღირებულებას - რეპროდუქციის უნარს:

ეს ქალი მალე უნდა მოკვდეს

და სულ უფრო ემსგავსება მცენარის ღეროს,

რომელიც პატარა ხნით

¹¹⁹ in denen die Augen groß werden
Vor namenloser Not.

გაითქვიფა ადამიანებში

და ისე გააბრუა მათმა ენამჭევრობამ,

რომ შვილიც კი გააჩინა (სტურუა 2013, 283).

ლექსში გადმოცემულია ცხოვრებაგამოვლილი ქალის სურვილი, შეინარჩუნოს ინდივიდუალური მახასიათებელი და მისწრაფება, რითაც ის გამოეყოფა ჰეგემონურ კულტურას, თუმცა ლექსის მეორე სტროფშივე ვიგებთ, რომ დედა ვერ ახერხებს ამას, რადგან მასში ინტეგრაციის სურვილი ჭარბობს:

... რომ შვილიც კი გააჩინა,

მათ სახეს და ბუნებას მიმგვანებული,

მაგრამ გულში მაინც მცენარის ღერო,

რომელსაც დედისგან განსხვავებით

ურჩევნია, მიწაზე გართხმული ბალახი იყოს,

ვიდრე თავმომწონე ადამიანი... (სტურუა 2013, 283)

ლექსში არ ისმის იმ ქალის პერსპექტივა, ვისზეც მსჯელობენ, მხოლოდ ნაჩვენებია, თუ როგორ და რა მეთოდით აქრობენ ქალის ხმას:

ჯერ მზეს და მთვარეს ადარებენ,

მერე კი შუაში მოიმწყვდევს

წამლებით, ნემსებით, რენტგენის სხივებით

შეირადებული კონსილიუმი (სტურუა 2013, 283).

პეროიზმიდან (შვილის გაჩენა, მზის და მთვარის შედარება) გაუჩინარებამდე გზას გადის ქალი და ამ გზით იქცევა სუბალტერნად, რომელსაც ისე დაუსვამენ „დიაგნოზს“ და გამოუტანენ განაჩენს - რა სჭირდება, რა სტკივა და როგორ შეიძლება ტკივილის გაყუჩება,

რომ არაფერი არ არის ნახსენები ინდივიდუალურ შეგრძნებებზე, განცხადებზე და, შესაბამისად, სუბალტერნის ხმა ქრება.

ღია სტურუა ლექსში ნათლად გვიჩვენებს, რომ სუბალტერნ ქალებში არის იმის პოტენციალი, რომ დაძლიონ მდუმარება, თუმცა ამის განხორციელება დამოუკიდებლად, შუამდგომლების გარეშე რთულია:

მიწაზე გართხმულ ბალახსაც
რა შეუძლია?
გარდა იმისა, რომ თავი მოგაგლეჯინოს,
ან გაგაცოცხლებს, ან - ვერა,
მტლად კი დაგედება... (სტურუა 2013, 283)

„მიწაზე გართხმული ბალახი“ შვილია, რომელსაც აქვს უნარი, მალამოდ იქცეს დედის ჭრილობისათვის („მტლად კი დაგედება“), თუმცა რამდენად მოახერხებს, სუბალტერნ ქალში გაადვივოს უკვე დათრგუნული ბრძოლის პოტენციალი, უპასუხოდ რჩება ტექსტში, რაზეც მიგვანიშნებს იმ გარემოს აღწერა, რომელშიც ცხოვრობს სუბალტერნი ქალი:

თვალებს რომ დახუჭავ
და გრძნობ, რომ შენი ზედა ქუთუთო
ვარსკვლავიანი ცაა...
მაგრამ თვალს გაახელ თუ არა,
ცა ისევ თავის ადგილზე ავარდება,
ხოლო სადაც კი გაიხედავ,
თვალსაწიერზე,
ყველგან გარდაუალი კონსილიუმში დგას (სტურუა 2013, 284).

ლექსში დასახელებულ კონსილიუმად შესაძლოა მშობლიური პატრიარქატი ვივარაუდოთ, რომელიც ცდილობს, სუბალტერნ ქალში ჩაკლას „მცენარის ღერო“, რაც ლექსში ინდივიდუალური მისწრაფებების სიმბოლოა. ინდივიდუალური მისწრაფებები სუბალტერნ ქალში არის ატავისტური უნარი, მაშასადამე, რამდენიმე თაობაში დაკარგული ის მახასიათებელი, რომელიც კვლავ ამოტივტივდა და დაბრუნდა, რაც წინაპირობაა სუბალტერნი ქალის სულიერი გადარჩენის.

ლექსის მეორე ნაწილში ღია სტურუა წინ წამოსწევს იმ ძირითად პრობლემას, რომელმაც პოსტსაბჭოთა მშობლიური სივრცე მოიცვა: არსებობს ორი მტრული ბანაკი - პრივილეგირებული ჯგუფი, რომელთა ენა დახვეწილი და ხატოვანია და მეორე მარგინალთა ჯგუფი („დიაგნოზდასმულთა უზარმაზარი არმია“), რომელთა ენა პირდაპირია და მიწაზე დანარცხებული ადამიანის ტკივილს შეულამაზებლად გადმოსცემს:

ორ სხვადასხვა ენაზე მოლაპარაკე,

ერთი ენა - დეპეშის და წაქცეული ბავშვის:

- მტკივა, ვიღუპები, მიშველეთ!

მეორე - ხატოვანი და ქვეტექსტებით დამძიმებული (სტურუა 2013, 284).

იმისათვის, რომ კომუნიკაცია შედგეს, აუცილებელია ინფორმაციის გამცემის შეტყობინება მიმღებმა აღიქვას, რაც წინამდებარე ლექსში განუხორციელებელი რჩება, ვინაიდან ენა, რომლითაც პრივილეგირებული („ჭირისუფლები“) ჯგუფი ლაპარაკობს, გაუგებარია მარგინალი ჯგუფისთვის და პირიქით. ბელა წიფურია წიგნში „ქართული ტექსტი საბჭოთა/პოსტსაბჭოთა/პოსტმოდერნულ კონტექსტში“ მსჯელობს პოსტსაბჭოთა საქართველოში წამოჭრილ პრობლემებზე: საბჭოთა მეტანარატივის ენის ტოტალურობის რღვევის ყველაზე ძლიერი სისტემა ნაციონალური ნარატივის ენა იყო, თუმცა ამ

უკანასკნელის შემთხვევაში საქმე სპეციფიკურ ენასთან გვექონდა იმ ფაქტის გათვალისწინებით, რომ ნაციონალური ნარატივის ენა საბჭოურ რეალობაში იქმნებოდა და ეს იყო იმის მიზეზი, რომ ენას ალეგორიული და ემოციურ-გამომხატველობითი ფუნქცია ჰქონდა, რაც მას თანამედროვეობისაგან აშორებდა (წიფურია 2016, 107-108). პოსტსაბჭოთა საზოგადოებაში დაგროვილი სულიერი პრობლემების ანალიზი არ ხდებოდა, რასაც ემატებოდა ის გარემოება, რომ პოსტსაბჭოთა სამშობლოში დიქტომიური - ოფიციალური და არაოფიციალური დისკურსი არსებობდა (წიფურია 2016, 106). ტრავმის გადასალახად გაცნობიერება მნიშვნელოვანია. როგორც უკვე ვახსენეთ, თერაპიული დავიწყება პოზიტიური კონოტაციის არის ალეიდა ასმანთან, რომლის დროსაც გახსენების ფუნქცია აღიარებასა და სინანულის საშუალებით ისტორიული წარსულის ტვირთის გადალახვას მოიაზრებს, ეს ყოველივე კი ჯგუფებს შორის შერიგების და სოციალური ინტეგრაციის წინაპირობაა¹²⁰ (Assmann 2018, 64).

ანა კალანდამის ლექსში მოლაპარაკე სუბიექტი აცნობიერებს ტრავმის გადალახვის მნიშვნელობას და ცდილობს იშუამდგომლოს ორ ჯგუფს შორის და შეაძლებინოს მარგიანალთა ჯგუფს ტრავმის განკურნება და შედეგად სიარულის/ცხოვრების ხელახლა სწავლა:

... და შევეშველო მცენარის ღეროდ გადაქცევაში,
უტკივილოდ, ულაპარაკოდ, უთალხოდ,
ისე უბრალოდ,
წაქცეულ ბავშვს რომ ფეხზე დააყენებს (სტურუა 2013, 285).

¹²⁰ ალეიდა ასმანის მიხედვით, თერაპიული დავიწყება ორ ფაზად მიმდინარეობს: პირველი ფაზა გახსენების ფაზას წარმოადგენს, როდესაც წარსულის გადამუშავება, შედეგად კი აღიარება და წარსულის გადამუშავება ხდება, ხოლო მეორე ფაზის - დავიწყების ფაზის დროს განმუხტვა, დაძლევა და დისტანცირება ხდება წარსულთან სოციალური მშვიდობის თვალსაზრისით, რათა ახალი დასაწყისი გამარტივდეს.

ინგებორგ ბახმანმა ლექსში „ნაცრისფერი დღეების შემდეგ“ *ლირიკული მე* აჩვენებს ავსტრიის მდგომარეობას მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ და პოლიტიკურ-ისტორიული ცვლილებების კვალდაკვალ მოლაპარაკე სუბიექტის მენტალურ მდგომარეობასა და მის მისწრაფებას თავისუფლებისაკენ. ლექსში *ლირიკული მე* სახავს იმ გზებს, თუ როგორ იქნება შესაძლებელი მძიმე ისტორიული გამოცდილების დაძლევა და ახალი აწმყოს კონსტრუირება, რაც ლექსში რთული დღეების დავიწყებითა და ხელახლა დაბადებით არის მიღწევადი. ლია სტურუას ლექსში „გადაარჩინეთ ჩვენი სულები“ ხაზგასმულია პოსტკოლონიალურ სივრცეში ქალის ობიექტად გარდაქმნის სიმძიმე, რაშიც თანამონაწილეობენ დედებიც და შედეგად ყალიბდება ჰეროიზმის სტადიიდან ქალის გაუჩინარებისა და სუბალტერნად ქცევის გზა. მიუხედავად ხელოვნურად შეთვისებული მახასიათებლებისა, ქალს შეუძლია თავი დააღწიოს მდუმარებას და ეს პირველ ეტაპზე ტრავმის გაცნობიერებით, შემდეგ კი მისი დაძლევით მიიღწევა.

3.5 მხატვრული დროის გენდერული სემანტიკა

გერმანელი მკვლევარი გიუნთერ მიულერი თხრობით ტექსტებში განასხვავებს ორგვარ დროს: მოთხრობილ დროსა და სათხრობ დროს (Müller 1968, 257). მოთხრობილი დროის მონაკვეთში მოქმედება ვითარდება, მაგალითად, ჩარლზ დიკენსის „დევიდ კოფერფილდში“ (1849-1850) მოთხრობილი დრო 37 წელს მოიცავს, ხოლო ვირჯინია ვულფის „მისის დოლოვეიში“ (1925) - 24 საათზე ნაკლებს - ნაშუადღევადან ღამემდე, 1923 წლის ივნისის დღეს. სათხრობი დროის მონაკვეთში თხრობა ხორციელდება, რაც ინდივიდუალურად მკითხველის კითხვის ტემპზეა დამოკიდებული და აბსტრაქტული კითხვის დროა, რომელიც ასევე წიგნის გვერდების რაოდენობასაც მოიცავს. ნარატიული ტექსტის ანალიზისთვის მნიშვნელოვანია მოთხრობილ და სათხრობ დროთა

ურთიერთმიმართება, რაც ხშირად გადამწყვეტია მოთხრობის სტრუქტურისათვის და ემსახურება ტექსტის არსის გამოკვეთას (Müller 1968, 261).

ჟერარ ჟენეტი იკვლევს მოთხრობილ და სათხრობ დროთა ურთიერთმიმართებას სამი ასპექტის გათვალისწინებით, ესენია:

1. თანამიმდევრობა
2. ხანგრძლივობა
3. სიხშირე

მოვლენათა გადმოცემის **თანამიმდევრულობისას** განიხილება მიმართება ტექსტში მოვლენათა ქრონოლოგიურ თანამიმდევრულობასა და მოვლენების გადმოცემის თანამიმდევრულობას შორის. მოთხრობელი მოვლენებს ან იმ თანამიმდევრულობით გადმოგვცემს, როგორი თანამიმდევრულობითაც მოხდა, ან მათ განსხვავებული თანამიმდევრულობით მოგვითხრობს: „თხრობისას მოვლენების გადანაცვლებას პერმუტაცია ეწოდება, მოქმედების გადანაცვლებულ ელემენტებს კი-ნარატიული ანაქრონები“ (ცაგარელი 2012, 50). თავის მხრივ ანაქრონია იყოფა ანალებსად და პროლებსად. ანალებსი ჟერარ ჟენეტთან შემდეგნაირად არის განმარტებული: „ამბავში იმ მოვლენის მოხსენიება, რომელიც უფრო ადრე მოხდა, ვიდრე თხრობის პროცესი დაიწყებოდა“ (Genette 1998, 25) . მაშასადამე, მოვლენა რეტროსპექტულად არის გადმოცემული. ის მოქმედების განვითარების აქტუალურ ეტაპთან შედარებით უფრო ადრე მოხდა. პროლებსის შემთხვევაში მოვლენა, რომელიც მოქმედების გვიან ეტაპზე უნდა მოხდეს, წინასწარ არის მოთხრობილი ტექსტში. თუ პროლებსის ადრესატი მოთხრობელია, მან წინასწარ იცის, თუ რა შეიძლება მოხდეს მომავალში და მის მიერ გადმოცემული ინფორმაცია სანდოა, ხოლო, თუ ადრესატი ტექსტის მოქმედი პირია, მან არ იცის, თუ რა შეიძლება გადახდეს თავს მომავალში, ამიტომ ნაწარმოებში გვხვდება სურვილები, სიზმრები და წინასწარმეტყველება (ცაგარელი 2012, 50).

მოვლენების გადმოცემის **ხანგრძლივობა** განიხილავს ურთიერთმიმართებას მოვლენის ხანგრძლივობასა და მისი გადმოცემის ხანგრძლივობას შორის. ეს ურთიერთმიმართება განსაზღვრავს თხრობის სიჩქარეს. ნარატოლოგიაში გამოყოფენ შემდეგ ხუთ თხრობის სიჩქარეს:

- ელიფსი - მასში დროის დიდი მონაკვეთები გამოტოვებულია, რომელიც ექსპლიციტურად ან იმპლიციტურად გვხვდება ტექსტში;
- შემაჯამებელი თხრობა - მოთხრობილი დრო უფრო ხანგრძლივია, ვიდრე სათხრობი დრო;
- სცენური თხრობა - ამ შემთხვევაში მკითხველს აქვს განცდა, რომ სათხრობი და მოთხრობილი დრო ერთმანეთს ემთხვევა;
- განგრძობითი დრო - მოთხრობილი დრო უფრო მოკლეა, ვიდრე სათხრობი დრო;
- პაუზა - პაუზა ტექსტში ხშირად ხორციელდება ვრცელი კომენტარებითა და აღწერებით (ცაგარელი 2012, 52-53).

მოვლენის გადმოცემის **სიხშირის** შემთხვევაში დგინდება მოვლენის განმეორებითობასა და მისი გადმოცემის სიხშირეს შორის ურთიერთმიმართება, რომელიც სამი ტიპის შეიძლება იყოს:

- სინგულარული თხრობა - როცა ერთხელ მომხდარი მოქმედება ერთხელ გადმოიცემა;
- რეპეტიციული თხრობა - ერთი მოვლენა რამდენჯერმე გადმოიცემა. ეს უკანასკნელი მულტიპერსპექტიული თხრობისთვის არის დამახასიათებელი, ერთი მოვლენა შესაძლებელია სხვადასხვა პერსპექტივით გადმოიცეს;
- იტერაციული თხრობა - მრავალჯერადი მოვლენა ერთხელ არის გადმოცემული (ცაგარელი 2012, 53-54).

ანსგარ ნიუნიგის მიხედვით, ჟერარ ჟენეტი უგულებელყოფს მნიშვნელოვან დროით განზომილებას - დროის მნიშვნელობას სუბიექტისთვის, მის დროით გამოცდილებას

(Nünning, Nünning 2004, 74). დროითი გამოცდილება ტექსტის ფიქციურ სამყაროს ცხოვრებისეულ რეალობასთან აკავშირებს. პოლ რიკიორი დროითი გამოცდილების უგულებელყოფას ასე აფასებს: “სისტემის გულგრილობა არაენობრივი სინამდვილის მიმართ”¹²¹ (Ricoeuer 1988, 53).

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

3.5.1 მხატვრული დროის ფემინიზაცია ინგებორგ ბახმანისა და ლია სტურუას პოეტური ტექსტებში

ინგებორგ ბახმანის ლექსში „გაუცხოება“ („Entfremdung“) სათაურივე მიგვანიშნებს ლირიკული მეს მდგომარეობაზე, რომელიც მის თანამედროვე სამყაროში გაუცხოებულია, რის დასტურადაც ლირიკული მეს მრავალმნიშვნელობებსა და ენის პარადოქსულობაში დაკარგვა შეგვიძლია მივიჩნიოთ:

ხეებში ხეებს ვეღარ ვხედავ,

ტოტებს ფოთოლი არ ასხია, ქარს რომ მიანდონ

ნაყოფი ტკბილი, მაგრამ უსიყვარულო (ბახმანი 2010,

233)¹²²

¹²¹ Gleichgültigkeit des Systems gegenüber der außersprachlichen Wirklichkeit.

¹²² In den Bäumen kann ich keine Bäume mehr sehen.

Die Äste haben nicht die Blätter, die sie in den Wind halten. (წინამდებარე ლექსის თარგმანი ეკუთვნის დალი ფანჯიკიძეს)

Die Früchte sind süß, aber ohne Liebe.

ანაფორა: „ხეები-ხეები“ აწმყოში *ლორიკული მეს* დაბნეულობას, გამოწვეულს ცნებების ერთმნიშვნელოვნების შეუძლებლობითა და ენის უძლურებით, გამოხატავს - ნაყოფი ტკბილია, მაშასადამე, მას მნიშვნელობა აქვს, მაგრამ მიუხედავად ამისა, მნიშვნელობა მაინც არ არის განცდების, ემოციებისა და შეგრძნებების ავთენტური. *ლორიკულ მეს* აწმყოში უჭირს ორიენტირება, თუმცა ლექსიკური ერთეულის „ვედარ“ (nicht mehr) გამოყენებით ნათელი ხდება, რომ *ლორიკული მე* ყოველთვის გაუცხოებული არ ყოფილა და მისთვის ადრე შესაძლებელი იყო საგნების შესატყვისი ცნებების მისადაგება, ხოლო აწმყოში იძულებულია, „ხეებს ხეები“ უწოდოს და თან აცნობიერებდეს, რომ აღსანიშნა და აღმნიშვნელს შორის დისონანსია. *ლორიკული მე* აღნიშნული მითითებით გვამცნობს იმას, რომ, მართალია, პატრიარქალურ სამყაროში ქალებს გამოსავლად მიმეზისი, მასკარადი, ისტერია რჩებათ, რომლითაც პატრიარქალური დისკურსის დეკონსტრუქციაა შესაძლებელი, მაგრამ დასახელებული ფორმები *ქალ ლორიკულ მეს* საკუთარი ადგილის პოვნას ვერ შეაძლებინებს, რადგან მიმეზისი, მასკარადიცა და ისტერიაც ისევ იმ ცნებებს აჯაჭვავს, რომელთა დამსხვრევაც სურს. მიჯაჭვულობით გამოწვეულ ტკივილს ლექსში გამოხატავს ე.წ. „ჩარჩო ფრაზა“: „რა უნდა მოხდეს ამაზე მეტი?“ (ბახმანი 2010, 233)¹²³

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მოვლენათა გადმოცემის თანამიმდევრულობისას მნიშვნელოვანია, მიმართება ტექსტში ქრონოლოგიურ თანამიმდევრულობასა და მოვლენის გადმოცემის თანამიმდევრულობას შორის. ინგებორგ ბახმანი ლექსში მოთხრობილ ამბავს, თუ როგორი გზა გაიარა *ლორიკულმა მემ* გაუცხოებამდე, გადმოგვცემს ქრონოლოგიური თანამიმდევრულობის გარეშე. ამბავი ანალებსურად არის გადმოცემული, შესაბამისად, თხრობისას ნახსენებია ის მოვლენები, რომლებიც უკვე მოხდა წარსულში, მაგრამ თავი აწმყოში იჩინეს. ის შეგრძნებები, განცდები და მოვლენები, რომლებიც წარსულში საკუთარ არსებობას ასატანს ხდიდა, აწმყოში იერს იცვლის და ბუნების სურათების მეტამორფოზასთან ერთად აირეკლავს *ლორიკული მეს*

¹²³ Was soll nur werden?

მდგომარეობის ცვლილებას აწმოში: „აი, ჩემს თვალწინ ტყე გარბის უკან,/ ჩიტები
ნისკარტს ხურავენ“ (ბახმანი 2010, 233)¹²⁴

ბუნების სურათების ჩვენებით კონტრასტულად მძაფრდება *ლირიკული მეს* შინაგანი
მდგომარეობა და ის კარგავს კავშირს ემოციურ, თავისუფალ, შემოქმედ ბუნებასთან, რაც
დისჰარმონიის მომასწავებელია: „მდელო საწოლის მაგივრობას ველარ გამიწევს“ (233)¹²⁵.
ლირიკული მე საკუთარი მდგომარეობის აღსაწერად შემდეგ ბინარულ ოპოზიციას
იყენებს: გამაძღარი-მშიერი (satt-hungre) (232), ბინარული ოპოზიციის დასახელებულ
ელემენტებში იერარქია დარღვეულია, რადგან „შიმშილი“ *ლირიკული მეს* ბუნებრივი
მდგომარეობაა და მის მოსაკლავად ღამეს მიმართავს, ღამე ლექსში
არაცნობიერთან/საწყისთან ასოცირდება და კითხვით: „და ამ ყველაფერს კვლავაც უნდა
მივუახლოვდე?“¹²⁶ (233) ნათელი ხდება, რომ *ლირიკულ მეს* ეს არაერთხელ გაუკეთებია,
რადგან მისი თანამედროვე სამყარო ავალდებულებს მომავლისაკენ სვლას, მაგრამ
ჰომოგენურ კულტურაში დაკისრებულ ვალდებულებას - წინ, მომავლისკენ სვლის
შესახებ - აპროტესტებს განყენებული სტრიქონით: „მე ვერცერთ გზაში გზას ველარ
ვხედავ“ (233)¹²⁷ და ნათელი ხდება, რომ გზა ფსევდოგამოსავალია, ვინაიდან მისი
მნიშვნელობა ორიენტირთან, გამოსავლის მიგნებასთან არ არის დაკავშირებული.

ლირიკული მე პროტესტის საფუძველზე უარს ამბობს სოციალურ დროში
თანაარსებობაზე, რომელიც, პოლ რიკიორის მიხედვით, ადამიანურია (Ricoeuer 1989,93).
ვინაიდან შეუძლებელია ლექსში გადმოცემული დროითი მონაკვეთების არსიანი
გაერთიანება, *ლირიკული მე* არაცნობიერში (სოციალური დროის მიღმა) ინაცვლებს .

¹²⁴ Vor meinem Augen flieht der Wald,
vor meinem Ohr schließen die Vögel dem Mund

¹²⁵ für mich wird keine Wiese zum Bett.

¹²⁶ Sol lich mich aufmachen, mich allem wieder nähern?

¹²⁷ Ich kann in keinem Weg mehr einen Weg sehen.

იდენტობის ნარატიულობის კონსტრუირებისთვის შემდეგი ორი პრინციპია მნიშვნელოვანი: კოჰერენტულობა და განგრძობითობა. ისინი ერთმანეთთან მჭიდროდ არის დაკავშირებული, თუმცა კოჰერენტულობა იდენტობის სინქრონულ შრეს მიემართება, ხოლო განგრძობითობა - დიაქრონულს. კოჰერენტულობა დროით შემოსაზღვრულ სიტუაციას, ცხოვრების აწმყოსთან კავშირს მოიაზრებს, განგრძობითობა კი დროისაგან დისტანცირებულ ერთიანობაზე „თვით“, „მე თვითონ“ ერთიანობაზე ამახვილებს ყურადღებას, სადაც მოგონებები და რეტროსპექციული კონსტრუქციები ცენტრალურ როლს თამაშობს (Nünning, Nünning 2004, 78-79). ინგებორგ ბახმანის ლექსშიც *ლირიკული მე* „მე თვითონ“ ერთიანობით უგულებელყოფს სოციალური დროის ცირკულაციას, ვინაიდან ცნობიერება დროის მიღმა სივრცეა, რომელშიც ყველაფერი ერთდროულად აწმყოა (მოგონებები, სიზმრები, ამბები), მოვლენათა თანმიმდევრულობა უგულებელყოფილია, დროითი და სივრცითი გამოცდილებები - ერთდროული. ამ შემთხვევაში საქმე სწორედ სუბიექტურ დროით გამოცდილებასთან გვაქვს, რომელიც ჟერარ ჟენეტის მოდელში არ არის გათვალისწინებული.

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

მიეწერება ექსტრალიტერატურული სინამდვილის¹²⁸ შემეცნებისა და აგების ფუნქცია (Nünning, Nünning 2004, 75).

რიკიორი მოსაზრებას არისტოტელეს მიმეზისის ცნებას აფუძნებს და მასთანაც, არისტოტელეს მსგავსად, მიმეზისი „შემოქმედებითი იმიტაციაა“. ის განასხვავებს მიმეზისის სამ ასპექტს:

1. მიმეზისი I - ის მიემართება ცხოვრებისეული რეალობისა და ტექსტის ურთიერთდაპტაციას. ეს ურთიერთმიმართება გამოცდილების ნარატიულობას უსვამს ხაზს, გამოცდილება კი მჟღავნდება დროით სტრუქტურებში და მატერიალიზდება და ხშირად ხელმისაწვდომი ხდება ნარატიული ფორმებით. ნათელ მაგალითად შეიძლება დასახელდეს ბიოგრაფიები.
2. მიმეზისი II - ის ემთხვევა არისტოტელესეულ ცნება „mytos“ და აღნიშნავს ფიქციური სამყაროს კონფიგურაციას, ანუ შიდატექსტუალური აგებულების, მოვლენების იმგვარ ორგანიზაციას, რომელიც თხრობის ერთიანობას ქმნის, რასაც რიკიორი „emplotment“ უწოდებს.
3. მიმეზისი III - ამ ასპექტში ფიქციური სამყაროს კონფიგურაცია მკითხველის სამყაროს ხვდება და ამ უკანასკნელის მიერ რეფიგურირდება. რეფიგურაცია კი მკითხველის რეალური გამოცდილებისა და ტექსტის დროითი ფორმაციის ინტერაქციაზე მიუთითებს (Nünning, Nünning 2004, 76).

სქესის კატეგორია მკვლევრის ანალიზში არავითარ როლს არ თამაშობს, მაგრამ მისი თეორიული საფუძვლები მოიცავს იმ მნიშვნელოვან საკითხებს, რომლებიც დროს და

¹²⁸ რიკიორი ერთმანეთს უკავშირებს არისტოტელეს მითოსის კონცეპტსა და ავგუსტინეს დროის ფილოსოფიას. ავგუსტინე განასხვავებს ღვთიურ (göttliche) და ადამიანურ დროს ერთმანეთისგან. პირველი უცვლელს, მარადიულს ნიშნავს, ხოლო მეორე - მიწიერი დრო დანაწევრებულობითა და წარმავლობით ხასიათდება. დანაწევრებული დროის არსიანი გაერთიანების შეუძლებლობის გამოცდილებას მკვლევარი უწოდებს ერთსულოვან განხეთქილებას (ფრანგ. „concordant discordance“) (Ricoeur 1989, 93).

სქესს ერთმანეთთან დააკავშირებს, ვინაიდან გენდერიც გამოცდილებას უკავშირდება: ტექსტში გადმოცემული გამოცდილების სამყარო ნაწარმოების თანამედროვე რეალური სამყაროს ორგანიზაციის ალტერნატიულ მოდელს გვთავაზობს.

სწორედ *ქალური მეს* გამოცდილების სამყაროა წარმოჩენილი ლია სტურუას ლექსში “მიმართეთ ექიმს“, რომელშიც *ლორიკული მე* ცივილიზებულ/პატრიარქალურ სამყაროში ქალური იდენტობის კონსტრუირების სირთულეზე მსჯელობს. ლექსის პირველსავე სტროფში ნათელი ხდება, რომ *ლორიკული მე* სტუმარია/უცხია მის თანამედროვე სამყაროში და მას მასპინძელი აძლევს მითითებებს: „ცხელა, გაიხადეთ!“ (სტურუა 2016, 104), რაც იმაზე მიგვითითებს, რომ კონვენციებისა და წესრიგის შემქმნელი „მასპინძელი“ *ლორიკულ მეს* კარნახობს და უთითებს, რა არის მისთვის უკეთესი და ვინ უნდა იყოს ის. სტრიქონით: „აღარაფერი მაქვს გასახდელი“ (104). ლია სტურუა გვამცნობს *ლორიკული მეს* თვითმყოფადობის კრიზისს, *ქალურ მეს* პატრიარქალურ სამყაროში იდენტობა არ აქვს და როლი, რომელიც ჰეგემონურმა კულტურამ მას მიანიჭა, რეპროდუქციის უნარის გამოყენებაა, რომლითაც მისი დანიშნულება აღსრულდება:

აღარაფერი მაქვს გასახდელი,

თავაზიანი ღიმილით მხდის კანს

ვრჩები: ჩვილი ბავშვების ზვინი

თუ სამშობიარო სახლი (სტურუა 2016, 104)

ლექსში *ქალური ლორიკული მეს* კანის გახდისა და გამრავლების უნარის ამარა დატოვების ამბავი ერთხელ არის გადმოცემული, თუმცა მესამე და მეოთხე სტროფებით ვიგებთ, რომ ეს მრავალჯერადი მოვლენაა და, შესაბამისად, ლექსში იტერაციულ თხრობასთან გვაქვს საქმე. *ლორიკული მეს* გამოცვლილ კანს სხვა ქალს არგებენ, რომელიც კანის გახდის იმავე პროცესს გადის, რომელიც *ლორიკულმა მემ* გაიარა. ამისი დასტურია ლექსის დასაწყისში აღნიშნული პირველი პირის ნაცვალსახელის მესამე

პირით ჩანაცვლება ლექსის მეორე ნაწილში: „კანს რომ გააცლიან, ასევე ივლის, /სისხლით გარედან, დნმ-ის ამხელა მასალა“ (104) .

იტერაციული თხრობის საშუალებით ლია სტურუა წარმოაჩენს პატრიარქალურ სამყაროში ქალური ეგზისტენციის საყოველთაო ბედს, რომელიც არ შეიძლება მხოლოდ ერთ ინდივიდს ეხებოდეს, მეტიც, ერთი და იგივე ამბავი ყველას აერთიანებს და ცალ-ცალკე განიცდიან, მაშასადამე, იდენტობადაკარგული ქალური ყოფა ერთიანობას წარმოადგენს და ლექსში პირის ნიშნის ცვლა ამისი დასტურია.

ამბივალენტურია პატრიარქალურ სამყაროში ქალის ყოფა - ერთი მხრივ, ის აცნობიერებს, რომ ჰეგემონური კულტურის არსებობა-განგრძობითობა ქალზეა დამოკიდებული (ის შობს შვილებს): „რამდენ ხანს იფრიალებდნენ/ სისხლით ყდა რომ არ გავუმაგრო?“ (104) (ისიც იცის, რომ საკუთარ დნმ-ის/სხეულის პატრონია), მეორე მხრივ, თუ მისი გადაწყვეტილება თანხვედრაში არ იქნება პატრიარქალური სამყაროს განაწესთან, ქალური არსებობა შეიძლება გაუჩინარდეს:

ეს ჩემი სისხლია და მე ვიცი,

როდის გამოვიყენო, როდის გვერდზე გავწიო

და როდის: „ტკივილმა თუ არ გამიარა,

მივმართო ექიმს!“ (სტურუა 2006, 104)

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

გარეგნულ მოძრაობას აფერხებს, ამავედროულად, საკუთარ შინაგანზე ცენტრირებულს ტოვებს (Nünning, Nünning 2004, 78-79). ლია სტურუას ლექსში ნაჩვენებია „გახდომის“, შესაბამისად, თვითმყოფადობით პროგრესისაკენ სვლის შეუძლებლობა. ანაფორების: „სისხლი-სისხლი“, „როდის-როდის-როდის“ (104) გამოყენებით ავტორს ტექსტში შემოაქვს ისტერიული ტონი, რომლითაც ნაჩვენებია, თუ როგორ ცდილობს *ლირიკული მე*, საკუთარი ცხოვრების, ენის სადავები ხელში აიღოს, ხოლო ციტატების - „ტკივილმა თუ არ გამიარა მივმართო ექიმს!“ და „საერთო ინტოქსიკაცია“ - ტექსტში ჩართვით ავტორი ხაზს უსვამს ქალის მიკუთვნებულ ადგილს პატრიარქალურ სამყაროში: ქალი თუ „ნორმალურობის“ მახასიათებლებს სცდება, ისტერიულია (ექიმს საჭიროებს), მის საერთო მდგომარეობად კი მთელი სხეულის ინტოქსიკაციაა დასახელებული. ზიგმუნდ ფროიდისა და ბროიერის მიხედვით, ისტერიკული დაავადება ემოციური არამდგრადობა, ფსიქიკური ტრავმაა. ისტერიკული ქალები იტანჯებიან მოგონებებით (reminishce-sich erinnern) (Freud, Breuer 1991:31). მტკივნეული მოგონებები აკუმულირებული სიმპტომებით ნაცვლდება, რომლებიც განცდილ არაცნობიერს აარქივებს და ყოველ ჯერზე ახლად ინსცენირდება. ძლიერი სიმპტომები მაშინ წარმოიშვება, როდესაც გამოცდილება გრძნობების ძლიერ ცვლილებებს იწვევს, ცვლილების საფუძველი კი შინაგანი წინააღმდეგობებია, კონფლიქტები *მესა* და გრძნობებს შორის (Lindhoff 2003: 140). ლია სტურუას ლექსის *ლირიკული მეც* ისტერიკით იტანჯება, რომელიც გამოწვეულია მისწრაფებების, სურვილებისა და სოციალურ გარემოში არსებული კონვენციების შეუთავსებლობით, ამიტომაც *ლირიკულ მეს* გრძნობების/მეტაფორების ეშინია, ვინაიდან მეტაფორები მას ისევ არაცნობიერთან აბრუნებს და მასში იწვევს შინაგან კონფლიქტებს, რაც საკუთარი სხეულის დაზიანების საფრთხით შეიძლება გამოიხატოს: „მეტაფორა ლურსმნების ხაზით მუშაობს/რომ შევეხო, დამასახიჩრებს“ (105). *ლირიკული მეც* შიშს კი რეალური საფუძველი აქვს, მისთვის ცნობილია, რომ ყველა „ნორმალურობის“ მიღმა მყოფი ქალისთვის გარდაუვალია დიაგნოზი: „საერთო ინტოქსიკაცია“ (105).

ინგებორგ ბახმანისა და ლია სტურუას ლირიკული ნიმუშების ანალიზმა გამოკვეთა სიმბოლურ წესრიგში დატყვევებული ქალურობის თვითიდენტიფიკაციის პრობლემა. ორივე ავტორი წინამდებარე განხილულ ლექსებში მსჯელობს ენის სირთულეებზე, პატრიარქალურ სამყაროში კონვენციების საყოველთაოობაზე, რომელიც შეუძლებელს ხდის მისწრაფებების, სურვილების განხორციელებას და შედეგად ჩნდება თვითგაუცხოება და იდენტობის განსაზღვრის სირთულეები ქალურ ეგზისტენციაში, შესაბამისად, ქალ ავტორებთან ჩნდება სუბიექტური დროითი გამოცდილება, რომელიც ანაცვლებს მიწიერ (თანდათანობით) დროით გამოცდილებას, ვინაიდან სუბიექტური დროითი გამოცდილება თანადროულია.

დასკვნები

- ❖ დისერტაციაში ლირიკული ტექსტების ნარატოლოგიური მიდგომით ანალიზისას დავეყრდენით დასავლურ ლიტერატურათმცოდნეობაში ცნება ნარატიულთან დაკავშირებულ უახლეს შეხედულებებს, რომელთა მიხედვითაც, ნარაციისათვის მნიშვნელოვანი მდგომარეობის ცვლილება ექსპლიციტურთან ერთად, შესაძლოა, იმპლიციტურადაც იყოს გადმოცემული და ის უნდა გათავისუფლდეს სიუჟეტზე დამოკიდებულებისაგან. ნარატიულობა ახალ კვლევებში აღარ მიიჩნევა კონკრეტული ლიტერატურული გვარისა და მედიების ხარისხად და გვხვდება არა საყოველთაოდ აღიარებულ თხრობით ტექსტებში, არამედ არანარატიულად მიჩნეულ დრამაში, ლირიკაში, მუსიკასა და მხატვრობაშიც. ლირიკულ ტექსტებზე ნარატოლოგიური კატეგორიების მორგებამ ცხადყო, რომ ლირიკა განსაკუთრებული ლიტერატურული გვარია და ის სხვადასხვა ელემენტისაგან შედგება. მიუხედავად იმისა, რომ ლექსებში ამბები ფრაგმენტულად არის გადმოცემული, კონტექსტები და შეტყობინებები იმპლიციტურად არის მინიშნებული, მათში მოქმედება ხდება და ის ძირითად შემთხვევებში თავად ტექსტის სუბიექტს მიემართება, აჩვენებს მის მენტალურ მდგომარეობას და მასში კულტურული ფაქტორებისა და სოციალური გარემოს გავლენით მიმდინარე კოგნიტურ დინამიკას.
- ❖ დისერტაციაში ორი თეორიული მიდგომის: პოეტური ტექსტების ნარატოლოგიური კვლევის მეთოდისა და ფემინისტური ნარატოლოგიის გამოყენებამ შესაძლებლობა მოგვცა, ლირიკული ტექსტების ანალიზისას გაგვეთვალისწინებინა ამბისა და დისკურსის შრეები, მაშასადამე, ტექსტის ფორმალურ მახასიათებლებთან ერთად გამოვყავით კულტურულ-სოციალური კონტექსტები. ლექსების ანალიზმა ცხადყო, თუ როგორ არის რეპრეზენტირებული ქალი შერჩეულ ლირიკულ ნიმუშებში და როგორ მიმართებას ავლენს ის იმ საზოგადოებრივ წესრიგთან, რომელშიც ცხოვრობს, რამაც ნათელი მოჰფინა ქალის

ცხოვრების სოციო-კულტურულ ასპექტებს. ქალ ავტორებთან ნაჩვენებია ქალური მენტალური განზომილება და მისი მიმართება სოციალურ განზომილებასთან, თუ როგორ აღიქვამს საკუთარ თავს ქალი, რა წინაღობებს აწყდება პატრიარქალურ გარემოში და, პირიქით, რა როლი და მნიშვნელობა ეკისრება ქალს მასკულინური/დომინანტური საზოგადოების მხრიდან. განხილულ ნიმუშებიდან ნათელი გახდა, რომ ქალები საკუთარი თავს სწორედ დასახელებული ორი პერსპექტივით აღიქვამენ და, შესაბამისად, უჭირთ პატრიარქატის სარკეში თვითმყოფადი იდენტობის ამოცნობა, ვინაიდან, მიუხედავად დიდი ძალისხმევისა, ქალი მაინც იმ მოდელებსა და წარმოდგენებს აპროტესტებს, უარყოფს და ანალიზებს, რომელთაც იგი კულტურულ-ისტორიულ გარემოში, ხელოვნებაში, ლიტერატურაში გადაჰყრია.

- ❖ შესაძლო სამყაროთა თეორიის დახმარებით ინგებორგ ბახმანისა და ლია სტურუას ლექსებმა კულტურული წესრიგის მახასიათებლები ცხადყო - კულტურული წესრიგი მასში შემავალ პირებს ავალდებულებს კონვენციების, ტრადიციებისა და ნორმების აღიარებასა და მორჩილებას და ეს წესი საყოველთაო პრინციპით მუშაობს. ამ გარემოში ქალისათვის ჩნდება ცნება გადარჩენის დიქტომიური აღქმა, რომელიც ფიზიკურ და მენტალურ გადარჩენას მოიაზრებს. ქალებს ფაქტობრივი სამყარო მოუწოდებს სურვილების, მისწრაფებებისა და ლტოლვების ჩახშობისაკენ, რაც ქალური ეგზისტენციის გაქრობის ტოლფასია, რადგან ქალური არაცნობიერი მისწრაფებები ერთადერთ თვითმყოფად მახასიათებლად იკვეთება შერჩეულ ლექსებში და ამით ქალური არსებობის დუალისტური გაგებაც წარმოიქმნება: პირველის შემთხვევაში ქალურობა ისტორიულ-რეალურთან არის დაკავშირებული, ხოლო მეორე შემთხვევაში ქალური წარმოსახვის რეაქტივიზაციაა. ის, ვინც ვერ ახერხებს ქალური წარმოსახვის რეაქტივიზაციას, სიმბოლურ წესრიგში ითქვიფება და მდუმარე ობიექტად იქცევა. აქტუალიზირებული შესაძლო სამყარო ქალს თვითიდენტიფიკაციის შესაძლებლობას ანიჭებს, რადგან შესაძლო სამყაროს გახორციელებით დაიძლევს პატრიარქალური ენა, რომელიც ცნებების შემოსაზღვრულობითაა სახასიათო და

ქალურ ემოციებსა და განცდებს ავთენტურად ვერ ასახავს. ფაქტობრივ და შესაძლო სამყაროებში ქალის ადგილისა და მდგომარეობის ოპოზიციური ჩვენება მკაფიოს ხდის დისონანსს ქალის სურვილებს, წარმოდგენებსა და რეალურ საზოგადოებრივ გარემოს შორის, რადგან ფაქტობრივ სამყაროში ქალი ობიექტია, ხოლო შესაძლო სამყაროში მას სუბიექტის როლი აქვს შეთვისებული.

❖ ანა კალანდაძისა და ინგებორგ ბახმანის ლირიკული ტექსტების ხმების ტიპოლოგიით ინტერპრეტაციის საფუძველზე წარმოჩნდა, რომ ავტორული ხმის საშუალებით ანა კალანდაძეს სუბვერსიული ნიღბის გამოყენების შესაძლებლობა მიაჩნდა და ნათელი გახდა, თუ როგორ ეპყრობიან დევიაციურ სხეულს პატრიარქატში. ქალის სხეული წარმოჩნდა, როგორც პროფანული სიცარიელე და ცოდვით დაცემა, რომელიც ამბივალენტურ განცდებს იწვევს მამაკაცში: ვნების ამშლელიცაა და წესრიგის დამრღვევიც. სწორედ ეს ამბივალენტური განცდა აშინებს მასკულინურ საზოგადოებას და შიშის გადალახვას ქალური ეგზისტენციის დამორჩილებით ცდილობს. მამაკაცი სუბიექტისა და ქალი ობიექტის სრულიად განსხვავებული არსებობა ნათლად არის ასახული ქალ ავტორებთან. მამაკაცის ფანტაზია, სურვილები სიმბოლურ წესრიგში ლეგიტიმურია და მათ გახმოვანებასთან ერთად რეალიზაციის უფლებაც ენიჭებათ, მეტიც, პატრიარქალურ სამყაროში ეს უკანასკნელი ნორმად არის დამკვიდრებული. ქალი ობიექტის შემთხვევაში კი ნორმა დუმილი და მორჩილებაა, ხოლო მას, ვინც ბედავს და გამოხატავს არაცნობიერ მისწრაფებებსა და სურვილებს, თუნდაც სიზმრების სახით, წესების მრღვეველის სტატუსი ენიჭება და პატრიარქალური კულტურა მის „მკურნალობას“ და, შესაბამისად, არაცნობიერის ოკუპაციას იწყებს.

❖ ლექსებში დროის კონცეპტის შესწავლამ ცხადყო, რომ პატრიარქალური სამყაროსათვის დამახასიათებელი დროითი დანაწევრება და მომავლისაკენ სწრაფვა ქალური ეგზისტენციისათვის არსდაკარგულია და მხოლოდ წინასწარდადგენილი განაწესის შემადგენელი ნაწილია, ამიტომაც ქალ ავტორებთან ლექსებში დარღვეულია სოციალური ე.წ. ადამიანური დროის

ცირკულაცია და ცნობიერებაში გადანაცვლებით გამოვლინდება ახალი, სუბიექტური დროის ცნება, რომელშიც ყველაფერი ერთდროულად აწმყოა და, შესაბამისად, თანადროულია, თუმცა დროის ამგვარი აღქმა ნარატიული იდენტობის კონსტრუირების სირთულეს იწვევს, ვინაიდან ნარატიული იდენტობისათვის კოჰერენტულობის, ანუ ცხოვრების აწმყოსთან კავშირისა და განგრძობითობის, ანუ დროსთან დისტანცირებული „მე თვითონ“ ერთიანობის თანაარსებობა მნიშვნელოვანია, განხილულ ტექსტებში კი იდენტობის მეორე კომპონენტს, განგრძობითობას ვხვდებით, რაც მიგვანიშნებს ქალური იდენტობის აგების სირთულეს. ქალი არ იღებს მონაწილეობას კულტურული ცხოვრების, ისტორიის მსვლელობაში, ამით სწყდება სოციალურ დროს და, შესაბამისად, მომავალზე ორიენტირების ნაცვლად, ყოფნაზე და არსებობაზე მიჯაჭვული რჩება.

- ❖ ქალი ავტორების ტექსტებზე დაკვირვება აჩვენებს, რომ ქალები გამორიცხულნი არიან პატრიარქალური დისკურსისაგან და არ აქვთ მასში მონაწილეობის უფლება, თუმცა, მიუხედავად ამისა, ისინი მოქცეულნი არიან მასკულიზურ ტრადიციაში და აზრების, შეხედულებების გადმოსაცემად იყენებენ იმ ენას, რომელიც პატრიარქალურ საზოგადოებაში ლიტერატურულ ენად არის მიღებული. ამ მოცემულობაში ქალებს რთული დავალება აქვთ შესასრულებელი: უნდა მიზამონ სიმბოლურ/კაცურ ენას და თან საკუთარი ფემინური ენა შექმნან. ფემინური ენისათვის სწორედ იმიტაციისა და სუბვერსიის გაერთიანებაა სახასიათო, შედეგად კი წარმოიქმნება თვითშემეცნების პრობლემა, რადგან აღსანიშნა და აღმნიშვნელს შორის დისონანსი იკვეთება და ჭირს საკუთარის ამოცნობა. მიზამვაც და სუბვერსიაც მაინც აჯაჭვავს ქალურს იმ ცნებებს, რომელთა დარღვევისკენაც ისწრაფვის. ლექსებში გამოიკვეთა ქალური წერის სტრატეგია, რომელშიც ხშირად ირღვევა ბინარული ოპოზიცია და ამით ცხადდება იერარქიის გადალახვისკენ მისწრაფება და გაკრიტიკებულია პატრიარქალური კულტურა. ელიფსური ენის, მეტაფორებისა და შედარებების გამოყენებით ლექსებში თავს იჩენს სინამდვილის რეკონსტრუქციისა და მნიშვნელობის მრავალგვარობის შესაძლებლობა, შესაბამისად - პატრიარქალურ სამყაროში აღიარებული ჭეშმარიტების სიმყიფე და

ხელოვნურობა. ლექსებში პირის ნაცვალსახელების მონაცვლეობით მასში წარმოჩენილი განცდები, შეგრძნებები და მიდრეკილებები დეინდივიდუალიზირებულია, ქალური ეგზისტენციის სირთულე განზოგადებულია და საზოგადოებრივ-სოციალურ პრობლემად ხმოვანდება, შედეგად, განხილული ქალური ტექსტები პალიმფსესტებად გვევლინება, რომელთა ქვეშ ღრმა და ნაკლებად ხელმისაწვდომი მნიშვნელობები აღმოჩნდება. ტექსტის ზედაპირი ბაძავს მასკულინურ ესთეტიკას, თუმცა მასში ანალიზის საფუძველზე ფემინური კონტექსტი აღმოჩნდება და ამ ხერხით გამოიკვეთება, თუ როგორ ცდილობს პატრიარქალური სამყარო მიაწეროს ქალს ის მახასიათებლები, რომლებიც შესაძლებლობას მისცემს, აკონტროლოს და თან ჰეგემონური კულტურის განგრძობითობის საყრდენად აქციოს. ფემინური ენისა და თვითიდენტიფიკაციის აღმოჩენის გზად ტექსტებში არაცნობიერ/წინაენობრივ წარმოსახვასთან დაბრუნება სახელდება, რომელიც პატრიარქალურ კულტურაში მშვიდობიან თანაცხოვრებას აფერხებს, რადგან ეს ნიშნავს იმ სისტემის უარყოფას, რომელიც ქალურ არსებობას წყვეტს. ამის დასტურია პოეტურ ტექსტებში გამოყენებული მონტაჟის ტექნიკა, რაც მიგვანიშნებს დამკვიდრებული ნორმებისა და წესებისაგან თავის დაღწევის სირთულეზე.

- ❖ შერჩეული ქალი ავტორების ისტორიულ-პოლიტიკური კონტექსტისათვის საერთოა ტოტალიტარული გამოცდილება. 1938 წლის 12 მარტს ჰიტლერის ჯარები ავსტრიაში შევიდნენ და უკვე 13 მარტს გერმანულ რაიხთან ავსტრიის კვლავ გაერთიანება გამოცხადდა, 1938 წლის 15 მარტს კი ვენის გმირთა მოედანზე ჰიტლერმა ავსტრიის ანშლუსი გამოაცხადა. მაშინვე დაიწყო ტერორი და მასობრივი რეპრესიები რეჟიმის მოწინააღმდეგეების მიმართ, აპატიმრებდნენ ებრაელებს. ბევრი ავსტრიელი მიდიოდა ემიგრაციაში, ბევრი თვითმკვლელობით ასრულებდა სიცოცხლეს. მეცნიერებს, ხელოვანებს, მწერლებს, ინტელექტუალებს ორი არჩევანი ჰქონდათ: დანაშაულის თანამონაწილეები გამხდარიყვნენ ან შინაგანი ემიგრაციისათვის მიემართათ. 1921 წლის 11 თებერვალს საქართველოში ბოლშევიკური აჯანყების მხარდასაჭერად მე-11 წითელი არმია შემოიჭრა, 16

თებერვალს სოფელ შულავერში საქართველოს რევკომმა საბჭოთა ხელისუფლება გამოაცხადა და დახმარებისათვის საბჭოთა რუსეთს მიმართა. ერთი თვის შემდეგ საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკის ისტორია დასრულდა და საქართველო ახალ ტოტალიტარულ რეალობაში აღმოჩნდა. ინგებორგ ბახმანის, ანა კალანდაძისა და ლია სტურუას ლექსებში გარეგანი სიტუაციური მდგომარეობა, რომელშიც ქალი ავტორები ცხოვრობდნენ, ტექსტის სუბიექტების მენტალურ მდგომარეობაში აისახა და ცნობიერების, წარმოდგენების ცვლილებამ ახალი ორიენტირის ძიებისკენ ლტოლვაზე მიგვანიშნა. ანა კალანდაძისა და ინგებორგ ბახმანის ლექსებში სივრცის ანალიზმა ცხადყო, რომ ცნება სამშობლო მიკუთვნებულობის, იდენტობის წყურვილს მოიაზრებს, ხოლო მოქმედი პირის მხრიდან საზღვრის გადაკვეთის მცდელობა მიგვანიშნებს არსებული რეალური, ტოტალიტარული ყოფიდან თავის დაღწევისა და გათავისუფლების ცდაზე. ანა კალანდაძე ლექსში „საქართველოო ლამაზო“ სუბიექტურ სივრცეს აგებს და მოლაპარაკის ადგილსა და მოქმედების ადგილებს შორის დისტანციის გაქრობით განცდილი სივრცის მოდელს ქმნის. ქალურ სივრცით გამოცდილებაში აკუმულირებულია მშობლიური გამოცდილება და კულტურული არქეტიპების საშუალებით გაცხადებულია პირობითი საზღვრის გადაკვეთა. ქმედითი არქეტიპების დინამიურობის ჩვენებით ლექსში *ლორიკული მეს* შემაფერხებელი რეალობა თვალსაჩინო ხდება. სამშობლოსთან გაერთიანების სურვილი *ლორიკულ მეს* გაურკვეველი, განუსაზღვრელი მდგომარეობისა და არსებობის დაძლევის გზად ეჩვენება, ამიტომაც მიმართავს იმ ნაციონალურ ფასეულობებს, რომლებიც განუსაზღვრელი მდგომარეობისა და ემოციური გახლეჩილობის გამორკვევასა და დაძლევაში უნდა დაეხმაროს, თუმცა საბჭოთა სივრცეში ეს სირთულეს წარმოადგენს. მიუხედავად იმისა, რომ სივრცითი ჩაკეტილობის გადალახვა მხოლოდ კულტურული არქეტიპების მიერ ხორციელდება და *ლორიკული მე* თავს ვერ აღწევს მას, ასეთი ტიპის ინდივიდუალურ მისწრაფებებს ტოტალიტარულ/კოლონიალურ მოცემულობაში ეროვნული ღირებულება აქვს და ნაციონალურ თვითიდენტიფიკაციას ნიშნავს. ინგებორგ ბახმანის ლექსში

„მდინარეების, ტბების შესახებ“ გაცნობიერებულია, თუ რას იწვევს მშობლიური სივრცის დატოვება და საზღვრის გადალახვა. ამ აქტის განხორციელებით *ლირიკულ მეს* ცივილიზაციის საპირისპირო სივრცეში აღმოჩენა ელოდება, რომელიც მის წარმოსახვაში იგება და იდეალურ სივრცეს წარმოადგენს. ახალი, იდეალური სივრცის აგება ავტორთან აღქმულია გათავისუფლების წინაპირობად, რომელიც გართულებული, შეჩერებული აწმყოს რეაქტივიზაციისათვის აუცილებელია. აწმყოს სურათებში იკვეთება მშობლიური სივრცის უძრაობა და ამ უძრაობის გამომწვევი მიზეზები; ის დაკავშირებულია მეზობელი გერმანიის მორალურ დანაშაულში თანამონაწილეობასთან, რომელმაც ნაციონალური (ავსტრიული) სახელმწიფოს არსებობა შეიწირა და ცივილიზებულ სივრცეში ნაციონალური სახელმწიფოს არსებობის ერთადერთ დასტურად წარსულიდან შემორჩენილი ნაშთები დატოვა. სივრცითი დაყოფით იკვეთება ლექსში გართულებული მიმართება რუტინულ, რიტუალების აღმსრულებელ გარე სივრცეს, რომელიც *ლირიკული მეს* ორიენტაციადაკარგული სამშობლოა, და მეტალურ სივრცეს შორის, რომელიც თავისუფალია.

- ❖ მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ გერმანულენოვან ლიტერატურაში გაბატონდა აზრი იმის შესახებ, რომ ლიტერატურას ნულიდან უნდა დაეწყო არსებობა და ჩნდება ტენდენცია აზრის რთული ფორმით გადმოცემის შესახებ, რის გამოც მხატვრული სამყარო ქაოსური ხდებოდა. ამის მიზეზად გართულებული სინამდვილის ენის საშუალებით გადმოცემა სახელდებოდა. წარსულის მძიმე სურათებისა და განზოგადებული, უსახელო ჭირის დავიწყებისაკენ ილტვის *ლირიკული მე* ინგებორგ ბახმანის ლექსში „ნაცრისფერი დღეების შემდეგ“. ახალ რეალობაში დაიკარგა მეტაფიზიკური ორიენტირი და წარსულის მიმართება აწმყოსთან გართულდა. გაცნობიერებული დავიწყება ავტორთან მკურნალ თერაპიად ცხადდება, რომელიც ახალ რეალობას ტაბულა რაზად აქცევს და წინაპირობად შეიქმნება განკურნების, გათავისუფლების შემდეგ სინამდვილის აღქმადი სურათების აგებისათვის. საქართველოში ნაციონალური შინაარსის მოდელები საბჭოური მოდელების პირობებში ვითარდებოდა და

ტოტალიტარული ცენზურის პირობებში უწევდა შეფარული ნიშნებით, მეტაფორულ-ალეგორიული ენით, შენიღბულად ეროვნული განზრახვის გადმოცემა, შედეგად კი პოსტსაბჭოთა საქართველოში თაობებს შორის ენობრივი დისტანცია წარმოიქმნა. ღია სტურუამ ლექსში პოსტკოლონიალური საქართველოს ორი ჯგუფის, ორ სხვადასხვა ენაზე მოლაპარაკე ბანაკის დაპირისპირების სიმძიმე და ქალის სუბალტერნად გადაქცევის პროცესი აღწერა. პრივილეგირებული ჯგუფი დაჩვეულია სათქმელის ხატოვნად გადმოცემას, რაც სრულიად გაუგებარი რჩება მეორე, მარგინალი ჯგუფისთვის, ეს კი კომუნიკაციას აფერხებს და გაუცხოებას იწვევს. პოსტკოლონიალურ მშობლიურ პატრიარქატში ქალი გადის გზას ჰეროიზმიდან სუბალტერნად გადაქცევამდე და ამაში ბრალი დედებსაც მიუძღვით, რომლებმაც ჩაიხშეს პატრიარქატში მშვიდობიანი თანაცხოვრების პირობით საკუთარი პოტენციალი, თუმცა ტექსტის სუბიექტს მიაჩნია, რომ სუბალტერნ ქალში ატავისტური უნარი ინდივიდალ ქცევის კვლავ არსებობს და პოსტკოლონიალურ სივრცეში მას სჭირდება შუამავალი რგოლი, რომელიც მოახერხებს ერთმანეთის მიმართ გაუცხოებული ჯგუფების ენობრივ დაახლოებას, რაც მოიაზრებს შეტყობინებების გასაგებ ენაზე გადათარგმნას.

ბიბლიოგრაფია:

პირველადი წყაროები:

1. კალანდაძე, ანა. 1976. *რჩეული*. თბილისი: საბჭოთა საქართველო
2. სტურუა, ლია. 2016. *მგლის საათი*. თბილისი: გამომცემლობა ინტელექტი
3. სტურუა, ლია. 2013. *რჩეული*. თბილისი: დიოგენე
4. *მე-20 საუკუნის ავსტრიული ლირიკა - Österreichische Lyrik des 20. Jahrhunderts.* (2010). ინგებორგ ბახმანი. თბილისი: გამომცემლობა პოლილოგი -Tbilissi: Polylogi Verlag

მეორეული წყაროები:

1. არისტოტელე. 1944. *პოეტიკა*. მთარგმნ. სერგი დანელია. თბილისი: სტალინის სახ. უნივერსიტეტის გამომცემლობა
2. ლომიძე, თამარ. 2018. *ქალური დისკურსის მხატვრული მახასიათებლები ანა კალანდაძის პოეზიაში: ლიტერატურული მიეზანი*
3. ლოტმანი, იური. 2012. *მოაზროვნე სამყაროთა შიგნით*. რედ. გია ჯოხაძე. მთარგმნ. ანა მაყაშვილი. თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი
4. რატიანი, ირმა. „თანამედროვე ქართული პოეზიის ფორმირება“ წიგნში *ქართული ლიტერატურა: ისტორია საერთაშორისო ლიტერატურული პროცესების პრიზმაში* 211-221. 2016. თბილისი: შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი.
5. რატიანი, ირმა. 2007. *ქანრის თეორია. ფორმირებისა და ევოლუციის ეტაპები. ლექციები* ლიტერატურის თეორიაში.
6. რატიანი, ირმა. 2010. *ტექსტი და ქრონოტოპი*. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა.
7. ცაგარელი, ლევან. 2016. *კულტურის კვლევების შესავალი*. თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი
8. ცაგარელი, ლევან. 2012. *თხრობის თეორია*. თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი. (გამოუქვეყნებელი სკრიპტი)
9. ცხადაძე, თამარ. „ქალის უფლებების დაცვა“ წიგნში *შესავალი თანამედროვე აზროვნებაში* 1, 233-243. თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2017.
10. წიფურია, ბელა. 2016. *ქართული ტექსტი საბჭოთა/პოსტსაბჭოთა/პოსტმოდერნულ კონტექსტში*. თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი
11. Arendt, Hanna. 2004. *The origins of Totalitarianism*. New York: Schocken Books

12. Albrecht, Monika & Götsche, Dirk (Hrsg.). 2002. *Bachmann-Handbuch, Leben-Werk-Wirkung*. Stuttgart, Weimar. Verlag Metzler.
13. Assmann, Aleida. 2018. *Formen des Vergessens*. Göttingen: Wallstein Verlag
14. Assmann, Aleida. 2009. *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck
15. Agnese, Barbara und Robert Picht (Hrsg.). 2009. *Topographien einer Künstlerpersönlichkeit. Neue Ansätze an das Werk Ingeborg Bachmanns*. Würzburg: Königshausen & Neumann
16. Assmann, Aleida. 2008. *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*. 2. Auflage. Berlin: Erich Schmidt Verlag
17. Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York
18. Butler, Judith. 1991. *Das Unbehagen der Geschlechter*. Aus dem Amerikanischen von Katherina Menke. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
19. Butler, Judith and Joan W. Scott (ed). 1992. *Feminists theorize the political*. New York: Routledge, Chapman and Hall.
20. Buchebner, Walter. 1991. *Das Schreiben der Frauen in Österreich seit 1950*. Wien, Köln: Böhlau Verlag
21. Bormann, Daniel. 2011. *Literaturinterpretieren. Ein Analyse-Tool*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht
22. Budorf, Dieter. 1997. *Einführung in die Gedichtanalyse*. Stuttgart / Weimar J.B. Metzler
23. Bauer, Edith. 1998. *Drei Mordgeschichten: intertextuelle Referenzen in Ingeborg Bachmanns "Malina"*. Frankfurt am Main: Lang
24. Berndt, Frauke. 2013. *Intertextualität: Eine Einführung*. Berlin: E. Schmidt
25. Behar, Pierre (Hrsg.). 2000. Klagfarben: Stimmen zu Ingeborg Bachmann. Internationales Symposium Universität des Saarlandes 7. und 8. November 1996.
26. Bachmann, Ingeborg. 2010. *Sämtliche Gedichte*. Piper: München, Zürich
27. Bartsch, Kurt. 1997. *Ingeborg Bachmann* 2. Aufl. Stuttgart, Weimar. Verlag Metzler.
28. Beauvoir, Simone de 1968. *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. Hamburg
29. Beauvoir, Simone. 1968. *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. Hamburg
30. Bidwell-Steiner, Marlen und Anna Babka (Hg.). 2013. *Obskure Differenzen*. Gießen: Psychosozial-Verlag
31. Bläser, Stefanie. 2015. *Erzählte Zeit- erzähltes Selbst (Zu Paul Ricoeures Begriff der narrativen Identität)*. Berlin: Pro Universitäts Verlag im BWV
32. Bublitz, Hannelore. 2002. *Judith Butler*. Hamburg: Junius Verlag
33. Becker, Renate. 1992. *Inszenierung des weiblichen*. Bern, Frankfurt am Main, New York: Peter Verlag

34. Bleumer, Hartmut und Caroline Emmelius (Hrsg). 2011. *Lyrische Narrationen-Narrative Lyrik. Gattunginterferenzen in der mitttelalterischen Literatur*. Berlin, New York:Verlag Walter de Gruyter
35. Beller, Steven. 2007. *Geschichte Österreichs*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag
36. Cudd, Ann E and Robin O. Andreasen. 2005. *Feminist Theory: A philosophical Anthology*. Blackwell Publishing
37. Cixous, Hélène. 2019. *Gespräch mit dem Esel , Blind schreiben*. Wien:Zaglossus
38. Dieter, Burdorf. 2015. *Einführung in die Gedichtanalyse*. 3 Auflage. Stuttgart: J.B. Metzler
39. Dieter, Lamping. 2011. *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart: Metzler
40. Danzer, Gerhard. 1997. *Frauen in der patriarchalischen Kultur*. Würzburg: Königshausen& Neumann
41. Dieter, Hoffmann. 1998. *Arbeitsbuch deutschsprachige Lyrik seit 1945*. Tübingen [u.a.] : Francke
42. Dahlmann, Dittmar und Gerhard Hirschfeld (Hrsg). 1999. *Lager, Zwangsarbeit, Vertreibung und Deportation*. Essen:Klartext Verlag
43. Elit, Stefan. 2008. *Lyrik*. W.Fink Verlag
44. Erll, Astrid, Marion Gymnich und Ansgar Nünning (Hrsg). 2003. *Literatur , Erinnerung, Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien*. WVT Wissenschaftliche Verlag Trier.
45. Erll, Astrid und Ansgar Nünning (Hrsg). 2005. *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Berlin,New York: De Gruyter.
46. Fludernik, Monika. 2008. *Erzähltheorie*. 2. Auflage. Darmstadt: WBG
47. Freud, Sigmund und Josef Breuer. 1991. *Studien über Histerie*. Frankfurt/M
48. Gymnich, Marion und Ansgar Nünning (Hg). 2005. *Funktionen von Literatur*. Wissenschaftlicher Verlag Trier.
49. Gymnich, Marion. 2006. *Kulturelles Wissen und Intertextualität. Theorienkonzeptionen und Fallstudien zur Kontextualisierung von Literatur*. Trier: WWT, Wiss.Verl.
50. Gymnisch, Marion, Birgit Neumann und Ansgar Nünning (Hrsg). 2006. *Kulturelles Wissen und Intertextualität*. Trier : WVT Verlag
51. Gymnich Marion. 2000. *Entwürfe weiblicher Identität im englischen Frauenroman des 20 Jahrhunderts*. Trier: WVT.Wiss. Verlag
52. Gnüg, Hiltrud (Hrsg). 1999. *Frauen, Literatur, Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Stuttgart:Metzler
53. Götsche, Dirk, Axel Dunker und Gabriele Dürbeck (Hrsg). 2017. *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*. Stuttgart: J.B Metzler Verlag
54. Grabovszki, Ernst. 2011. *Vergleichende Literaturwissenschaft für Einsteiger*. Wien, Köln, Weimar :Böhlau Verlag
55. Genette, Gerard. 1998. *Die Erzählung*. 2 auflage.München :W.Fink Verlag

56. Garry, Ann, Serene J.Khacler and Alison Stone (Ed). 2017. *The Toutledge companion to feminist Philosophy*. New ork and London: Routledge Taylor&Francis Group
57. Golus, Kinga. 2015. *Abschied von der Androzentrisk. Antropologhie, Kulturreflexion und Bildungsprozesse in der Philosophie unter Genderaspekten*. Berlin:Lit. Verlag. Dr.W.Hopf
58. Hoffmann, Dieter. 1998. 2. Auflage. Tübingen, Basel: A.Franke Verlag
59. Heimat, Räume : komparatistische Perspektiven auf Herkunftsnarrative ; [...basiert auf den Ergebnissen der Nachwuchskonferenz "Heimat - Räume : zur Verortung von Heimatdiskursen zwischen Spatial turn und Imagologie", die vom 16.-17.05.2014 an der Georg-August-Universität Göttingen stattfand. 2014. Berlin : Bachmann
60. Huber, Martin und Wolf Schmidt (Hrsg). 2018. *Grundthemen der literaturwissenschaft:Erzählen*. Berlin/Boston: De Gruyter
61. Hofmann, Michael. 2006. *Interkulturelle Literaturwissenschaft*. Paderborn, Fink
62. Hamsch, Jasmin. 2009. *Das scheibende Ich*. Würzburg: Königshausen&Neumann
63. Irigaray, Luce. 1979. *Das Geschlecht das nicht eins ist*. Berlin: Merve Verlag
64. Irigaray, Luce. 1976. Waren, Körper, Sprache. *Der ver-rückte Diskurs der Frauen*. Internationale Marxsistische Diskussion 62. Merve Verlag: Berlin
65. Korte, Hermann. 2004. *Deutschsprachige Lyrik seit 1945*. 2 Auflage. Weimar: J.B. Metzler Stuttgart
66. Kaminski, Katherina. 2000. *Die Frau als Kulturschöpferin. Zehn biographische Essays*. Würzburg: Königshausen& Neumann
67. Kiedaisch, Petra (Hrsg). 1995. *Lyrik nach Auschwitz: Adorno und die Dichter*. Stuttgart: Phillpp Reclam.
68. Kershaw, Jan und Moshe Lewin (Hrsg). 1999. *Stalinism and Nazism .Dictatorships in Comparison*. Cambridge University Press
69. Kanz, Christine. 1999. *Angst und Geschlechtdifferenzen: Ingeborg Bachmanns „Todesarten“ Projekt in Kontexten der Gegenwartsliteratur*. Stuttgart:Metzler
70. Kristeva, Julia. *Fremde sind wir uns selbst*. 1990. Übersetzt : Xenia Rajewsky. Surkamp: Frankfurt am Main
71. Kristeva, Julia. 1986. *The Kristeva Reader*. Ed. Toril Moi. Oxford
72. Kristeva, Julia. 1978. *Die Revolution der poetischen Sprache*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag
73. Kleiber, Carine und Erika Tunner (Hrsg). 1986. *Frauen Literatur in Österreich von 1945 bis heute. Beiträge des Internationalen Kolloquiums*. Bern, Frankfurt am Main, New York: Peter Verlag .
74. Kahl, Stefan. 2004. *Michael Foucaults politische Analytik: Studien zum Verhältnis von Wissen und Macht*. Hamburg: Kovac
75. Klann-Delius, Gisela. 2005. *Sprache und Geschlecht*. Stuttgart: J.B Metzler
76. Lacan, Jacques. 1975. *Schriften II*. Olten
77. Lanser, Susan Sniader. 2018. *Fictions of Authority*. CornellUniversity Press. <https://muse.jhu.edu/book/58030> (10.02.2020)

78. Lanser, Susan Snider. 1992. *Fictions of Authority. Women writers and narrative voice* . Cornell University Press: Ithaca and London
79. Lingen, Kerstin (Hrsg). 2009. *Kriegserfahrung und nationale Identität in Europa nach 1945*. München, Wien, Zürich: Ferdinand Schöningh
80. Lahn, Silke und Jan Christoph Meister. 2008. *Einführung in die Erzähltextanalyse*. Stuttgart , Weimar: J.B Metzler
81. Ludvig, Hans-Werner. 2005. *Arbeitsbuch Lyrikanalyse* 5. Aufl. Tübingen, Basel: Verlag A.Francke
82. Lindhoff, Lena. 2003. *Einführung in die feministische Literaturtheorie*. Stuttgart: Metzler
83. Macking, Marina .ed. *The literature of world war II*. 2009. Cambridge University Press.
84. Müller-Zettelmann, Eva. 2000. *Lyrik und Metalyrik, Beiträge zur neueren Literaturgeschichte*, Band 171. Heidelberg
85. Morrien, Rita. 1996. *Weibliches Textbegehren bei Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer und Inica Zürn*. Würzburg: Königshausen& Neumann
86. Martinez, Matias (Hrsg). 2011. *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart, Weimar:J.B. Metzler
87. Martinez, Matias und Michael Scheffel. 2016. *Einführung in die Erzähltheorie*. 10. Überarbeitete und aktualisierte Auflage. München C.H.Beck Verlag
88. Martinez, Matias (Hrsg). 2017. *Erzählen. Ein interdisziplinäres handbuch*. Stuttgart:Metzler Verlag
89. Müller-Funk, Wolfgang. 2010. *Kulturtheorie*. 2 Auflage. Tübingen: Narr Francke Attempo Verlag
90. *Männlich. Weiblich: zur Bedeutung der Kategorie Geschlecht in der Kultur*. 31 Kongress der deutschen Gesellschaft für Volkskunde. Magdeburg . 1997
91. Meyer, Ursula. 1992. *Feministische Philosophie, Feminist theory*.
92. Masanek, Nicole. 2005. *Männliches und weibliches schreiben? Zur Konstruktion und Subversion in der Literatur*. Würzburg: Königshausen&Neumann
93. Nünning, Ansgar (Hrsg). 2004. *Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden. Eine Einführung*. Wissenschaftlicher Verlag Trier.
94. Nünning, Vera und Ansgar Nünning (Hrsg). 2004. *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Weimar: Verlag J.B. Metzler Stuttgart
95. Nünning, Vera und Ansgar Nünning. 2010. *Methoden der Literatur- und Kulturwissenschaftlichen Textanalyse*. Stuttgart. Weimar:J.B. Metzler
96. Nünning, Ansgar und Vera Nünning (Hrsg). 2003. *Konzepte der Kulturwissenschaften:theoretische Grundlagen-Ansätze-Perspektiven*. Stuttgart, Weimar: Metzler
97. Nünning, Ansgar und Vera Nünning (Hrsg). 2002. *Erzähltheorie transgenderisch, intermedial, interdisziplinär*. Erzähltheorie transgenderisch, intermedial, interdisziplinär. Trier : WVT, Wiss. Verl.
98. Niederstätter, Alois. 2007. *Geschichte Österreichs*. Stuttgart:GmbH
99. Niethammer, Lutz. 2000. *Kollektive Identität*. Hamburg:GmbH

100. Neissl, Julia. 2001. *Tabu im Diskurs: Sexualität in der Literatur österreichischer Autorinnen*. Innsbruck: Studien Verlag
101. Neinrich, Gesa. 2001. *Bildung, Identität, Geschlecht. Eine postfeministische Einführung*. Königstein, Taunus: Urlike Helmer Verlag
102. Nieberle, Sigrid. 2013. *Gender Studies und Literatur. Eine Einführung*. Darmstadt: WBb
103. Orosz, Mogolna. 1997. *Intertextualität in der Textanalyse*. Wien: Ögs/ Isss
104. Orosz, Mogolna und Jörg Schönert. 2004. *Nararatologie interkulturell, Entwicklungen -Theorien*. Frankfurt am Main.
105. Otto, Gabriele E. 2009. *Weibliches Erzählen? Entwicklung der Erzählverfahren in Ingeborg Bachmanns Prosa*. Würzburg: Königshausen&Neumann
106. Osterloh, Jörg und Katharina Rauschenberger (Hrsg). 2017. *Der Holocaust Neue Studien zu Tathergängen, Reaktionen und Aufarbeitungen*. Frankfurt, New Zork: Campus
107. Opitz, Claudia. 2005. *Um-Ordnungen der Geschlechter. Einführung in die Geschlechtergeschichte*. Tübingen: etitron diskord
108. Osinski, Jutta. 1998. *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
109. Palimariu, Ana-Maria (Hrsg). 2009. *Die fiktive Frau. Konstruktionen von Weiblichkeit in der deutschsprachigen Literatur*. Hartung-Gorre Verlag: Konstanz
110. Ricoeur, Paul. 1989. *Zeit und Erzählung*. Band I: Zeit und Erzählung. Übersetzer: Rainer Rochlitz. Wilhelm Fink Verlag
111. Röttger, Kati und Heike Paul (Hrsg). 1999. *Differenzen in der Geschlechterdifferenz. Aktuelle perspektiven der Geschlechterforschung*. Berlin: Erich Schmidt Verlag
112. Rasz, Gabriella und Klaus Schnenk (Hrsg). 2014. *Erzähltheorie zwischen den Kulturen*. Würzburg: Königshausen& Neumann
113. Reich-Ranicki, Marcel (Hrsg). 2000. *Frauen dichten anders*. Frankfurt: Insel Verlag
114. Ryan, Marie-Laure. 1991. „Possible Worlds and Accesibility Relations: A Semantic Typology of Fiction“ in : *Poetics Today* 12.3
115. Samel, Ingrid. 2000. *Einführung in die feministische Sprachwissenschaft*. Berlin: Erich Schmidt Verlag
116. Shieh, Pi-Er. 1999. *Ingeborg Bachmanns Erzählkunst (Eine Analyse des Spätwerkes Simultan)*. Göttingen Cuvillier Verlag
117. Spivak, Gayatri Chakravorty. *Can the Subaltern speak?* http://abahlali.org/files/Can_the_subaltern_speak.pdf (25.01.2020)
118. Sachslehner, Johannes. 2009. *Schicksalsorte Österreichs*. Wien: Styria Verlag
119. Strohmaier, Alexandra (Hrsg). 2013. *Kultur-Wissen-Narration. Perspektiven transdisziplinärer Erzählforschung für die Kulturwissenschaften*. Trnaskript Verlag
120. Schmidt, Wolf. 2014. *Elemente der Narratologie*. 3 Auflage. Berlin, Boston :de Gruyter
121. Schmid, Wolf. 2005. *Elemente der Narratologie*. Berlin, New York: Verlag Walter de Gruyter.

122. Schönert, Jörg & Hühn, Peter & Stein, Malte. 2007. *Lyrik und Narratologie*. Berlin, New York: Verlag Walter de Gruyter
- 123.
124. Strobel, Jochen. 2015. *Gedichtanalyse. Eine Einführung*. Berlin: Erich Schmidt Verlag
125. Schmiechen-Ackermann, Detlef. 2002. *Diktatoren im Vergleich*. Darmstadt:WB
126. Sexl, Martin (Hrsg). 2004. *Einführung in die Literturtheorie*. Wien: Facultas Verlags- und Buchhandels AG.
127. Schößler, Franziska. 2006. *Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft. Eine Einführung*. A.Francke Verlag Tübingen und Basel
128. Tuana, Nancy and Rosemarie Tong (ed) 1995. *Feminism and Philosophy*. Essential readings in theory, reinterpretacion and application. Westview Press
129. Thomann, Erik. 2004. *Die Entmündigung des Menschen durch die Sprache und die Suche nach authentischer Subjektivität*. Wien :Passagen Verl.
130. Urlich, Carmen (Hrsg). 2017. *Dialog und Dialogizität: Interdisziplinär, Interkulturell, International*. München: Iudicium
131. Vocolka, Karl. 2000. *Geschichte Österreichs*. Kultur-Gesellschaft-Politik
132. Wienker-Piepho und Klaus Roth (Hrsg). 2004. *Erzählen zwischen den Kulturen*. Münster, New York, München, Berlin: Waxmann
133. Wagner, Karl (Hrsg). 2002. *Moderne Erzähltheorie*. Wien: Wuv-Univ-Verlag
134. Weber, Ingeborg (Hrsg). 1994. *Weiblichkeit und weibliches Schreiben*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft:Darmstadt
135. Wenzel, Peter. 2004. *Einführung in die Erzähltextanalyse: Kategorie, Modelle, Probleme*. Wissenschaftlicher Verlag Trier
136. Zemanek, Evi und Alexsander Nebrig (Hrsg). 2012. *Komparatistik*. Berlin: Akademie Verlag
- 137.
138. Zuyringer, Klaus. 1992. *Innerlichkeit und Öffentlichkeit: österreichische Literatur der achtziger Jahre*. Tübingen:Francke

