

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო  
უნივერსიტეტი

თბილისი, 0108, საქართველო



სახელოვნებო მეცნიერებების, მედიისა და მენეჯმენტის ფაკულტეტი  
სადოქტორო პროგრამა - თეატროლოგია  
„მოდული - მსოფლიო თეატრის ისტორია“

**ანა კვინიკაძე**

**გენდერი დასავლური თეატრის ისტორიაში  
(თეატრის საწყისებიდან 2000 წლის ჩათვლით)**

სადისერტაციო ნაშრომი

წარმოდგენილია თეატროლოგიის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად

სამეცნიერო ხელმძღვანელი:

**მარინე ვასაძე**, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ასოცირებული პროფესორი

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი  
სახელოვნებო მეცნიერებების, მედიისა და მენეჯმენტის ფაკულტეტი

სადოქტორო პროგრამა - თეატროლოგია  
„მოდული - მსოფლიო თეატრის ისტორია“  
ქვედარგის კოდი: 0215.1.3 თეატროლოგია

ავტორის ხელმოწერა: \_\_\_\_\_

საიდენტიფიკაციო ნომერი: 01008062362

ჩვენ, ქვემოთ ხელისმომწერნი, ვადასტურებთ, რომ გავეცანით ანა კვინიკაძის მიერ შესრულებულ ნაშრომს დასახელებით „გენდერი დასავლური თეატრის ისტორიაში (თეატრის საწყისებიდან 2000 წლის ჩათვლით)“ და ვაძლევთ რეკომენდაციას საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის სადისერტაციო საბჭოში მის განხილვას დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად.

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: მარინე ვასაძე \_\_\_\_\_

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ასოცირებული პროფესორი

რეცენზენტები:

მარინა ხარატიშვილი \_\_\_\_\_

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ასოცირებული პროფესორი

ლაშა ჩხარტიშვილი \_\_\_\_\_

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ასოცირებული პროფესორი

დაცვის თარიღი: \_\_\_\_\_

## საავტორო უფლებები

ფიზიკური პირების ან სხვა დაწესებულებების მიერ, ანა კვინიკაძის სადოქტორო ნაშრომის - „გენდერი დასავლური თეატრის ისტორიაში (თეატრის საწყისებიდან 2000 წლის ჩათვლით)“ - გაცნობის მიზნით მოთხოვნის შემთხვევაში, მისი არაკომერციული მიზნებით კოპირებისა და გავრცელების უფლება მინიჭებული აქვს საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტს. ავტორი ინარჩუნებს დანარჩენ საგამომცემლო უფლებებს და არც მთლიანი ნაშრომის და არც მისი ცალკეული ნაწილის გადაბეჭდვა ან სხვა რაიმე სახით რეპროდუქცია დაუშვებელია ავტორის წერილობითი ნებართვის გარეშე.

ავტორი ირწმუნება, რომ ნაშრომში გამოყენებულ საავტორო უფლებებით დაცულ მასალებზე მიღებულია შესაბამისი ნებართვა და ყველა მათგანზე იღებს პასუხისმგებლობას.

ანა კვინიკაძე

ავტორის ხელმოწერა: \_\_\_\_\_

დამატებითი კითხვებისა და წინადადებებისთვის მოგვმართეთ  
შემდეგ საკონტაქტო მისამართებზე:

If you have additional questions or suggestions, please contact  
us at the following contact addresses:

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი,  
თბილისი, 0108, საქართველო

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University  
Tbilisi, 0108, Georgia

[info@tafu.edu.ge](mailto:info@tafu.edu.ge)

ავტორის ელ.ფოსტის მისამართი:

Author's e-mail address:

[anuki.kvinikadze21@gmail.com](mailto:anuki.kvinikadze21@gmail.com)

## რეზიუმე

წინამდებარე სადისერტაციო ნაშრომში წარმოდგენილია გენდერული დინამიკის კვლევა დასავლური თეატრის ისტორიაში - მისი საწყისებიდან 2000 წლის ჩათვლით. გენდერული და ფემინისტური კვლევების ფარგლებში, მსოფლიო თეატრის ეპოქების, ეტაპებისა და ასპექტების გათვალისწინებით, შესწავლილია თუ როგორ აღიქმებოდა გენდერული როლები დასავლურ პროფესიულ თეატრსა და მის წინარე სათეატრო ფორმებში; გამოკვლეულია ის სოციალური, პოლიტიკური და კულტურული გარემოებები, რაც ისტორიის მანძილზე განაპირობებდა ქალების ნაკლებ ჩართულობას თეატრში.

კვლევისთვის გამოყენებულია მულტიდისციპლინური მიდგომა, რომელიც აერთიანებს ისტორიულ კვლევას, ლიტერატურის ანალიზს, ფემინისტურ თეორიასა და კულტურის კვლევებს. მულტიდისციპლინური და მეთოდოლოგიურად მრავალფეროვანი მიდგომების გამოყენებით, კვლევა მიზნად ისახავს წვლილი შეიტანოს სამეცნიერო დისკურსში, ამასთან, პრაქტიკულ გამოცდილებაში, ხელი შეუწყოს გენდერულ თანასწორობასა და ინკლუზიურობას თეატრალურ ხელოვნებაში.

მიუხედავად ბოლო წლებში აშკარა პროგრესისა, გენდერული უთანასწორობა საშემსრულებლო ხელოვნებაში, მათ შორის თეატრალურ ხელოვნებაში, ისევ დიდ პრობლემად რჩება, რაც ფართო სოციალურ უთანასწორობას ასახავს. საზოგადოებაში მყარად ფესვგადგმული სტერეოტიპული შეხედულებები კვლავაც აძლიერებს თეატრში ტრადიციულ გენდერულ ნორმებს. წინამდებარე კვლევა მნიშვნელოვანია თეატრში გენდერის რთული დინამიკის გასაგებად და გასაანალიზებლად, რაც ვფიქრობ მომავალში ხელს შეუწყობს უფრო ინკლუზიური, თანასწორი და სამართლიანი გარემოს შექმნას.

კვლევა ხაზს უსვამს იმ გამოწვევებს, რომლებსაც ქალები აწყდებოდნენ და დღემდე აწყდებიან თეატრალური ხელოვნების ინდუსტრიაში და ნათელს მოჰფენს ისეთ საკითხს, როგორიცაა გენდერული მიკერძოება. კვლევა შემოგთავაზებთ შეხედულებებს თეატრში ინკლუზიურობის, მრავალფეროვნებისა და გენდერული თანასწორობის ხელშეწყობისთვის, რაც მიმართული იქნება თეატრის პრაქტიკოსებისკენ, პედაგოგებისკენ, პოლიტიკის შემქმნელებისა და ინდუსტრიით დაინტერესებული მხარეებისკენ. ამდენად, თეატრში გენდერული კვლევების ერთ-ერთი მიზანია არა მხოლოდ საკითხის მეცნიერული შესწავლა, არამედ საფუძვლის მომზადება გენდერული თანასწორობის მოდელების შესაქმნელად.

## Summary

This PhD thesis examines the evolution of gender dynamics in Western theatre history up to the year 2000 through the lens of gender and feminist studies. Employing a multidisciplinary approach, encompassing historical inquiry, literary analysis, feminist theory, and cultural studies, this research aims to enrich scientific discourse and promote gender equality within the theatre arts.

Despite recent progress, gender inequality persists in the performing arts, reflecting broader societal disparities. This study delves into the perceptions of gender roles within Western professional theatre and its preceding forms, shedding light on historical and ongoing challenges faced by women, including gender bias.

The findings of this research not only provide valuable insights into the intricate gender dynamics in theatre but also offer recommendations for advancing inclusion, diversity, and gender equality within the industry. These recommendations target theatre practitioners, educators, policymakers, and industry stakeholders, aiming to foster a more inclusive, equitable, and just environment in the theatre arts.

By critically examining the historical context and contemporary challenges, this study contributes to the scholarly exploration of gender dynamics in theatre and lays the groundwork for the development of models of gender equality.

# სარჩევი

შესავალი.....	7
თავი I.....	13
თეატრის წარმოშობის თეორიები და გენდერული როლები ადრეულ ცივილიზაციებში .....	13
1.1 როგორ წარმოიშვა თეატრი? .....	14
1.2 რიტუალი, მითი და გენდერი ადრეულ ცივილიზაციებში.....	19
თავი II.....	26
ქალთა როლები ძველ ბერძნულ თეატრში .....	26
2.1 თეატრისა და დრამის წარმოშობა ძველ საბერძნეთში (მოკლე ისტორიული ექსკურსი).....	26
2.2 ქალის სოციალური სტატუსი კლასიკური ეპოქის ათენში.....	31
2.3 ქალები ძველ ბერძნულ მითოლოგიაში, ტრაგედიაში და კომედიაში.....	36
თავი III .....	44
ჰროსვიტა განდერსჰაიმელი - პირველი ქალი დრამატურგი თეატრის ისტორიაში.....	44
თავი IV .....	55
ქალი აღორძინების ეპოქის თეატრში (იტალიის, ესპანეთის, ინგლისის და საფრანგეთის მაგალითზე) .....	55
4.1 ქალთა გენდერული როლები რენესანსის ეპოქაში .....	57
4.2 ქალი აღორძინების ეპოქის იტალიურ თეატრში .....	64
4.3 ქალი აღორძინების ეპოქის ესპანურ თეატრში .....	69
4.4 ქალი აღორძინების ეპოქის ინგლისურ თეატრში.....	78
4.5 ქალი აღორძინების ეპოქის ფრანგულ თეატრში .....	85
თავი V.....	92
ქალი განმანათლებლობის ეპოქის თეატრში (ინგლისის, იტალიის, საფრანგეთის და გერმანიის მაგალითზე) .....	92

5.1 ქალთა გენდერული როლები განმანათლებლობის ეპოქაში.....	93
5.2 ქალი რესტავრაციისა და მისი შემდგომი პერიოდის ინგლისურ თეატრში .....	100
5.3 ქალი განმანათლებლობის ეპოქის იტალიურ და ფრანგულ თეატრში: შედარებითი ანალიზი .....	109
5.4 ქალი ჩრდილოეთ ევროპის თეატრში 1800 წლამდე: ავსტრიის და გერმანიის მაგალითზე	118
თავი VI .....	124
გენდერული დინამიკა მეცხრამეტე საუკუნის დასავლურ თეატრში.....	124
6.1 შესავალი: ადრეული ფემინიზმის ისტორია და თეორია (მე-19 საუკუნე და მე-20 საუკუნის დასაწყისი).....	124
6.2 გენდერი მეცხრამეტე საუკუნის ევროპული თეატრის კონტექსტში .....	127
6.3 ქალები ამერიკის შეერთებული შტატების პროფესიული თეატრის სათავეებთან.....	137
თავი VII.....	142
პარადიგმების ცვლა: გენდერული კონსტრუქციები და მათი დეკონსტრუქცია მეოცე საუკუნის დასავლურ სცენაზე.....	142
7.1 ტალღებსა და თეორიებს შორის: ფემინისტური პროგრესი მეოცე საუკუნეში.....	142
7.2 გენდერული კონსტრუქციები: ევროპული თეატრი მე-20 საუკუნის პირველ ნახევარში (1901-1950 წწ.).....	144
7.3 ნორმების დეკონსტრუქცია: გენდერული როლების ხელახალი განსაზღვრა მეოცე საუკუნის ევროპულ სცენაზე (1951-2000 წწ.).....	148
7.4 ქალთა ცენტრალური როლი მე-20 საუკუნის შეერთებული შტატების პროფესიული თეატრის განვითარებაში .....	159
დასკვნა .....	170
გამოყენებული ლიტერატურა.....	179

## შესავალი

გენდერული კვლევები (ინგლ. Gender Studies), როგორც დამოუკიდებელი აკადემიური დისციპლინა, მე-20 საუკუნის მეორე ნახევარში გაჩნდა. გენდერმა, როგორც სოციალურ-კულტურულმა კონსტრუქტმა თავისი აქტუალობა, 1960-იან და 1970-იან წლებში, ფემინისტური მოძრაობის გააქტიურების შედეგად შეიძინა. დროის სვლასთან ერთად, გენდერული კვლევები ჩამოყალიბდა ინტერდისციპლინარულ დარგად და მჭიდროდ დაუკავშირდა მეცნიერების სხვადასხვა დარგს (მაგ.: სოციოლოგია, ფსიქოლოგია, ანთროპოლოგია, ლინგვისტიკა, ეკონომიკა, პოლიტიკური მეცნიერებები და სხვ.). ამრიგად, გენდერის კვლევის ინტერესის სფერო გაფართოვდა და დღეს ის ადამიანის სოციალური გამოცდილების თითქმის ყველა ასპექტს მოიცავს. თანამედროვე ეტაპზე, გენდერული კვლევები მიმართულია გენდერთან ასოცირებული ძალაუფლების დინამიკის შესწავლისა და კაცურობისა და ქალურობის სოციალურ-კულტურული კონსტრუქციების ამოხსნისკენ.

გენდერის კვლევებში მნიშვნელოვანია ტერმინებს „სქესი“ (ბიოლოგიური სქესი) და „გენდერი“ (კულტურული სქესი) შორის განსხვავება, რომ კაცურობა და ქალურობა სოციალურად ცვალებადი კონსტრუქციებია და ბიოლოგიური სქესისაგან დამოუკიდებელია. თანამედროვე ეტაპზე, ყველა მკვლევარი ეყრდნობა გენდერის, როგორც სოციალური სქესის გაგებას. გენდერის კვლევების ერთ-ერთი მთავარი ამოცანაა შეისწავლოს ის სოციალური და კულტურული ფაქტორები, რომლებიც საუკუნეების განმავლობაში განსაზღვრავდნენ იერარქიულ წესრიგსა და ტრადიციულ იდეოლოგიებს (მათ შორის, მამრობითი სქესის დომინირებას, კაცის უპირატეს ადგილს საზოგადოებაში). აქვე მნიშვნელოვანია იმის აღნიშვნაც, რომ ფემინისტური (ქალთა) კვლევებისგან (ინგლ. Women's Studies) განსხვავებით, გენდერის კვლევა კაცურობის (ინგლ. Masculinity) შესწავლასაც ითვალისწინებს.

1990-იანი წლებიდან მოყოლებული, გენდერულმა კვლევებმა საშემსრულებლო ხელოვნების, მათ შორის თეატრალური ხელოვნების, მიმართულებით სულ უფრო და უფრო მზარდი მნიშვნელობა შეიძინა. მე-20 საუკუნის მიწურულს, ფემინისტური მოძრაობების გააქტიურების კვალდაკვალ, მეცნიერულ წრეებში გამოიკვეთა გენდერული როლებისა და წარმომადგენლობების კრიტიკულად შესწავლის აუცილებლობა საზოგადოებრივი საქმიანობის ყველა სფეროში, თეატრის ჩათვლით.

საკითხის აქტუალობიდან გამომდინარე, წინამდებარე სადისერტაციო ნაშრომში წარმოდგენილია გენდერული დინამიკის კვლევა დასავლური თეატრის ისტორიაში - მისი საწყისებიდან 2000 წლის ჩათვლით. გენდერული და ფემინისტური კვლევების ფარგლებში, მსოფლიო თეატრის ეპოქების, ეტაპებისა და ასპექტების გათვალისწინებით, შესწავლილია თუ როგორ აღიქმებოდა გენდერული როლები დასავლურ პროფესიულ თეატრსა და მის წინარე სათეატრო ფორმებში; გამოკვლეულია ის სოციალური, პოლიტიკური და კულტურული გარემოებები, რაც ისტორიის მანძილზე განაპირობებდა ქალების ნაკლებ ჩართულობას თეატრში.

ნაშრომში განხილულია გენდერული როლები თეატრალურ ხელოვნებაში, თუ როგორ ნაწილდებოდა ისინი და აგრეთვე, ის სტერეოტიპები, რაც უწინ განაპირობებდა (და გარკვეულწილად ახლაც განაპირობებს) ამ როლების ფორმირებას; შესწავლილია ამ სტერეოტიპთა რაობა და მათი წარმოშობის კანონზომიერებები, მათი ფუნქციონირების კონკრეტული მაგალითები სხვადასხვა კულტურაში. საუკუნეების მანძილზე, თეატრი მკაცრად პატრიარქალური ინსტიტუტის სტატუსს ინარჩუნებდა და გამორიცხავდა მასში ქალების, როგორც მაყურებლების, შემსრულებლების, დრამატურგების, ხელმძღვანელების და ა.შ. მონაწილეობას. მაშინ, როდესაც კროსკულტურულმა გენდერულმა გამოკვლევებმა ნათლად აჩვენა, რომ ბიოლოგიური სქესი სოციალური როლების განხორციელებაზე მცირე გავლენას ახდენს და ქალებსა და კაცებს თანაბრად შესწევთ უნარი ამა თუ იმ სამუშაოს შესრულებისა, საინტერესოა, რა ფაქტორებმა განაპირობეს, საუკუნეების განმავლობაში, ერთი სქესის დომინირება მეორეზე?

ნაშრომში შევეცდები პასუხი გავცე თეატრში გენდერული კვლევებისთვის მნიშვნელოვან ისეთ ცენტრალურ კითხვებს, როგორებიცაა: რა ადგილია უკავია ქალს დასავლური თეატრის სცენაზე? როგორი იყო ქალთა როლები და წვლილი ადრეულ თეატრალურ ტრადიციებში და როგორ განვითარდა ისინი დროთა განმავლობაში? რა სოციალურ-კულტურული ფაქტორები განაპირობებდა საუკუნეების განმავლობაში ქალების გამორიცხვას თეატრალური საქმიანობის თითქმის ყველა სფეროდან? რამდენად აყალიბებდნენ ქალი დრამატურგები და რეჟისორები თეატრალური ფორმებისა და ჟანრების განვითარებას? არიან თუ არა ქალები და კაცები თანაბრად დაფასებულნი და წარმოდგენილნი თანამედროვე თეატრალურ ინდუსტრიაში? და ბოლოს - რა როლი შეიძლება შეასრულოს თეატრმა გენდერული დისკრიმინაციისა და უთანასწორობის დაძლევაში?

წინამდებარე სადისერტაციო ნაშრომი, სახელწოდებით „გენდერი დასავლური თეატრის ისტორიაში (თეატრის საწყისებიდან 2000 წლის ჩათვლით)“, შედგება შესავლის, შვიდი თავის, ოცდაერთი ქვეთავისა და დასკვნისგან. პირველ თავში განხილულია თეატრის წარმოშობის

თეორიები და გენდერული როლები ადრეულ ცივილიზაციებში - რიტუალის, მითისა და გენდერის ურთიერთქმედების გაანალიზებით ჩამოყალიბებულია გარკვეული შეხედულებები ადრეულ საზოგადოებებში ქალთა ცხოვრებისეული გამოცდილების შესახებ და ამასთან, თუ როგორი გავლენა ჰქონდა ამ კულტურულ და სოციალურ კონსტრუქციებს გენდერულ დინამიკაზე მთელი ისტორიის განმავლობაში. მეორე თავი ეხება ქალთა როლებს ძველ ბერძნულ თეატრში. ამ თავში მოკლედ მიმოხილულია თეატრისა და დრამის წარმოშობა ძველ საბერძნეთში, ქალის სოციალური სტატუსი კლასიკური ეპოქის ათენში და ქალთა ფუნქციები ძველ ბერძნულ მითოლოგიაში, ტრაგედიაში და კომედიაში. ძველბერძნულ თეატრში მასკულიზირებული დომინანტური მდგომარეობა ეკავა. ძველბერძნული ტრაგედიები და კომედიები ასახავდნენ და აძლიერებდნენ ქალთა მიმართ გაბატონებულ დამოკიდებულებას. კაცზე ორიენტირებული ნარატივების გაიდებამ არა მხოლოდ ჩამოყალიბა გენდერული დინამიკა ძველბერძნულ თეატრსა და საზოგადოებაში, არამედ საფუძველი ჩაუყარა გენდერულ ნორმებსა და წარმოდგენებს დასავლურ თეატრში მომავალი საუკუნეების განმავლობაში. ამ ნარატივების კრიტიკულად გაანალიზებასა და დეკონსტრუქციას, ფემინისტური და გენდერული პერსპექტივიდან, გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს, რათა უკეთ გავიგოთ და შევაპირისპიროთ ძალაუფლებისა და წარმომადგენლობის ეს ისტორიული დისბალანსი თეატრალურ დისკურსში. მესამე თავი ეხება ჰროსვიტა განდერსჰაიმელს - პირველ ქალ დრამატურგს თეატრის ისტორიაში. ამ თავში ხაზგასმულია ჰროსვიტას განსაკუთრებული მნიშვნელობა არამხოლოდ თეატრის ისტორიაში, არამედ ქალთა ისტორიაში, დასავლურ ლიტერატურასა და მთლიანად შუა საუკუნეებში. მეოთხე თავში შესწავლილი და გაანალიზებულია ქალის როლი და ფუნქცია აღორძინების ეპოქის თეატრში (იტალიის, ესპანეთის, ინგლისისა და საფრანგეთის მაგალითზე); ამასთან, მიმოხილულია ქალთა გენდერული როლები რენესანსის ეპოქაში. მეხუთე თავი ეთმობა ქალებს განმანათლებლობის ეპოქის თეატრში (ინგლისის, იტალიის, საფრანგეთისა და გერმანიის მაგალითზე). გარდა ამისა, მასში აღწერილია განმანათლებლობის ეპოქაში ევროპელი ქალების მდგომარეობა და დასმულია რამდენიმე ცენტრალური კითხვა: გაუმჯობესდა თუ არა ქალების სოციალური და ეკონომიკური მდგომარეობა? მიიღეს თუ არა ძალაუფლებაზე უფრო მეტი წვდომა და შეძლეს თუ არა მათ, სხვადასხვა გზით, საკუთარი თავის უკეთ გამოხატვა ვიდრე შუა საუკუნეებში? მეექვსე თავში წარმოდგენილია გენდერული დინამიკა მეცხრამეტე საუკუნის დასავლურ თეატრში; მოკლედ მიმოხილულია ადრეული ფემინიზმის ისტორია და თეორია (მე-19 საუკუნე და მე-20 საუკუნის დასაწყისი), გენდერი მეცხრამეტე საუკუნის ევროპული თეატრის კონტექსტში და ქალთა წვლილი ამერიკის შეერთებული შტატების პროფესიული თეატრის ჩამოყალიბებაში. ხოლო ბოლო, მეშვიდე

თავი ეხება პარადიგმების ცვლას: გენდერულ კონსტრუქციებსა და მათ დეკონსტრუქციას მეოცე საუკუნის დასავლურ სცენაზე. მის შესავალ ნაწილში განხილულია ფემინისტური პროგრესი მეოცე საუკუნეში, ამასთან, გაანალიზებულია გენდერული კონსტრუქციები ევროპული თეატრში მე-20 საუკუნის პირველ ნახევარში (1901-1950 წწ.), ამ ნორმების დეკონსტრუქცია და გენდერული როლების ხელახალი განსაზღვრა მეოცე საუკუნის ევროპულ სცენაზე (1951-2000 წწ.) და ქალების ცენტრალური როლი მე-20 საუკუნის შეერთებული შტატების პროფესიული თეატრის განვითარებაში.

**კვლევის მეთოდები:** წინამდებარე კვლევისთვის გამოყენებულია მულტიდისციპლინური მიდგომა, რომელიც აერთიანებს ისტორიულ კვლევას, ლიტერატურის ანალიზს, ფემინისტურ თეორიასა და კულტურის კვლევებს. მულტიდისციპლინური და მეთოდოლოგიურად მრავალფეროვანი მიდგომების გამოყენებით, წინამდებარე კვლევა მიზნად ისახავს წვლილი შეიტანოს სამეცნიერო დისკურსში, ამასთან, პრაქტიკულ გამოცდილებაში, ხელი შეუწყოს გენდერულ თანასწორობასა და ინკლუზიურობას თეატრალურ ხელოვნებაში.

**გამოყენებული მეთოდოლოგია:**

**ლიტერატურის ანალიზი:** გაანალიზებულია არსებული თეორიები, რომლებიც დაკავშირებულია გენდერის კვლევებთან სამემსრულებლო ხელოვნებაში;

**ისტორიული ანალიზი:** თეატრში გენდერული წარმოდგენის ევოლუციის გასაგებად გამოყენებულია სხვადასხვა ფუნდამენტური ნაშრომი თეატრის ისტორიაზე, ასევე საარქივო მასალები და ისტორიული დოკუმენტები.

**ტექსტური ანალიზი:** გაანალიზებულია სხვადასხვა ისტორიული პერიოდისა და კულტურული კონტექსტის მქონე პიესები, სპექტაკლები, პერფორმანსები და თეატრალური ტექსტები;

**შედარებითი ანალიზი:** ერთმანეთთან შედარებულია გენდერული დინამიკა სხვადასხვა თეატრალურ ტრადიციაში, გეოგრაფიულ რეგიონსა და ისტორიულ ეპოქაში. დადგენილია მსგავსება-განსხვავებები გენდერული როლების წარმოდგენაში სხვადასხვა კულტურულ და დროით კონტექსტში.

**ინტერსექციური მიდგომა:** გამოყენებულია იმის დასადგენად, თუ როგორ იკვეთება გენდერი სხვა იდენტობებთან, როგორებიცაა: რასა, ეთნიკურობა, კლასი და სექსუალობა თეატრალურ ხელოვნებაში.

აგრეთვე, გამოყენებულია კვლევის **თვისებრივი** და **რაოდენობრივი** მეთოდები, კერძოდ: ორგანიზაციის „ევროპული თეატრების კონვენცია“ (ინგლ. European Theatre Convention – ETC) მიერ

ჩატარებული უახლესი კვლევა „გენდერული თანასწორობა და მრავალფეროვნება ევროპულ თეატრებში“ (ინგლ. Gender Equality & Diversity in European Theatres).

**საკითხის შესწავლის არსებული მდგომარეობა და ლიტერატურის მიმოხილვა:** საკვლევი თემის კომპლექსურობიდან გამომდინარე, გამოყენებული სამეცნიერო ლიტერატურის სია მრავალფეროვანია. ერთ-ერთ ძირითად მასალად გამოყენებულია ოსკარ ბროკეტისა და ფრანკლინ ჰილდის სახელმძღვანელო „თეატრი“ (Brockett O., Hildy F., The Theatre, Allyn and Bacon, 2003), რომელიც თეატრის ისტორიის ერთ-ერთი ყველაზე საფუძვლიანი ნაშრომია, სადაც წარმოდგენილია თეატრის, როგორც სოციოკულტურული ინსტიტუტის ისტორიის ქრონოლოგიური კვლევა. თეატრის ისტორიის ქრონოლოგიის შესწავლა და მისი ანალიზი შესაძლებლობას გვაძლევს განვიხილოთ იგი, როგორც ფართო სოციალური და ანთროპოლოგიური ფენომენი.

ბოლო ათწლეულების განმავლობაში, გენდერის შესწავლამ დასავლური თეატრის ისტორიაში, მეცნიერების მხრიდან, მზარდი ყურადღება მიიპყრო; თეატრში გენდერულ კვლევებთან დაკავშირებული არაერთი უახლესი ნაშრომი გაჩნდა. მიუხედავად ამისა, თემის ირგვლივ არსებულ ლიტერატურაში არსებობს შეზღუდვები - ამ კვლევების უმრავლესობა ფოკუსირებულია კონკრეტულ ისტორიულ პერიოდსა და გეოგრაფიულ რეგიონზე და ამ დრომდე, არ არსებობს გენდერული დინამიკის ყოვლისმომცველი შესწავლა დასავლური თეატრის ისტორიის მთელი პერიოდის განმავლობაში - მისი საწყისებიდან თანამედროვე ეტაპამდე. წინამდებარე სადისერტაციო ნაშრომი ცდილობს ამ ხარვეზების აღმოფხვრას დასავლური თეატრის ისტორიაში გენდერის საფუძვლიანი და ინკლუზიური შესწავლის გზით. ამასთან, თეატრში გენდერული კვლევების მიმართულებით, საქართველოში ყოვლისმომცველი კვლევა არ ჩატარებულა, რაც ვფიქრობ განაპირობებს ნაშრომის მეცნიერულ სიახლეს.

მიუხედავად ბოლო წლებში აშკარა პროგრესისა, გენდერული უთანასწორობა საშემსრულებლო ხელოვნებაში, მათ შორის თეატრალურ ხელოვნებაში, ისევ დიდ პრობლემად რჩება, რაც ფართო სოციალურ უთანასწორობას ასახავს. საზოგადოებაში მყარად ფესვადგმული სტერეოტიპული შეხედულებები კვლავაც აძლიერებს თეატრში ტრადიციულ გენდერულ ნორმებს. წინამდებარე კვლევა მნიშვნელოვანია თეატრში გენდერის რთული დინამიკის გასაგებად და გასაანალიზებლად, რაც ვფიქრობ მომავალში ხელს შეუწყობს უფრო ინკლუზიური, თანასწორი და სამართლიანი გარემოს შექმნას. კვლევა ხაზს უსვამს იმ გამოწვევებს, რომლებსაც ქალები აწყდებოდნენ და დღემდე აწყდებიან თეატრალური ხელოვნების ინდუსტრიაში და ნათელს მოჰფენს ისეთ საკითხს, როგორიცაა გენდერული მიკერძოება. კვლევა შემოგთავაზებთ შეხედულებებს თეატრში

ინკლუზიურობის, მრავალფეროვნებისა და გენდერული თანასწორობის ხელშეწყობისთვის, რაც მიმართული იქნება თეატრის პრაქტიკოსებისკენ, პედაგოგებისკენ, პოლიტიკის შემქმნელებისა და ინდუსტრიით დაინტერესებული მხარეებისკენ. ამდენად, თეატრში გენდერული კვლევების ერთ-ერთი მიზანია არა მხოლოდ საკითხის მეცნიერული შესწავლა, არამედ საფუძვლის მომზადება გენდერული თანასწორობის მოდელების შესაქმნელად.

## თავი I

# თეატრის წარმოშობის თეორიები და გენდერული როლები ადრეულ ცივილიზაციებში

თეატრის წარმოშობის შესახებ არსებობს რამდენიმე თეორია. თანამედროვე ეტაპზე, თეატრის ისტორიის შესწავლა იწყება არა ანტიკური საბერძნეთის ხანიდან, საიდანაც აითვლება პროფესიული თეატრალური ხელოვნების განვითარება, არამედ გაცილებით უფრო ადრინდელი პერიოდიდან, იმ დროიდან, როდესაც თეატრი არქაულ საზოგადოებებში რიტუალის სახით იყო წარმოდგენილი.

თეატრის ისტორიკოსების, ოსკარ ბროკეტისა და ფრანკლინ ჰილდის ფუნდამენტურ ნაშრომში „თეატრი“ წარმოდგენილია თეატრის, როგორც სოციოკულტურული ინსტიტუტის ისტორიის ქრონოლოგიური კვლევა. მოცემულ სახელმძღვანელოში სწორედ რიტუალი არის განხილული, როგორც თეატრის ერთ-ერთი მთავარი სავარაუდო საწყისი. მის შესავალ ნაწილში ავტორები ავითარებენ მოსაზრებას, რომ თამაშის ან გნებავთ საშემსრულებლო ელემენტები კაცობრიობის არსებობის მანძილზე ნებისმიერ კულტურასა და საზოგადოებაში გვხვდება და რომ ეს ელემენტები დღესაც ისევე აშკარად არიან გამოხატულნი, მაგალითად: პოლიტიკური კამპანიების წარმოებაში, დღესასწაულების აღნიშვნაში, სპორტული ღონისძიებების ჩატარებაში, რელიგიური ცერემონიების შესრულებაში, როგორც პირველყოფილი ხალხების უძველეს ცეკვებსა და რიტუალებში.<sup>1</sup> ბროკეტისა და ჰილდის აზრით, ამის მიუხედავად, ამ საქმიანობის მონაწილეთა უმეტესობა არ აღიარებს მათ თეატრალურ ბუნებას, მაშინაც კი, როდესაც მათში სანახაობა, დიალოგი და კონფლიქტი დიდ როლს ასრულებს: „შესაბამისად, ბუნებრივია ვაღიაროთ განსხვავება თეატრს, როგორც ხელოვნების ფორმასა და სხვა საქმიანობაში თეატრალური ან საშემსრულებლო ელემენტების არსებობას შორის“.<sup>2</sup> ამ განსხვავებას აქ გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს, გვეუბნებიან ავტორები, ვინაიდან პრაქტიკულად შეუძლებელია ადამიანის ყველა იმ საქმიანობის თანმიმდევრული ისტორიის აღწერა, რომლებშიც ისინი საუკუნეების განმავლობაში საშემსრულებლო პირობითობას იყენებდნენ.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 1.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> იქვე.

ვფიქრობ, საკითხის ამგვარად დასმა ყველაზე გონივრულია. ამრიგად, მეც ზემოხსენებულ წიგნში მოცემულ ქრონოლოგიას გავყვები და განვიხილავ თეატრის წარმოშობისა და შემდგომში მისი, როგორც დამოუკიდებელი ხელოვნების ფორმის, განვითარების მთავარ ეტაპებს გენდერულ და სოციოკულტურულ ჭრილში. თეატრის ისტორიის ქრონოლოგიის შესწავლა და მისი ანალიზი შესაძლებლობას იძლევა განვიხილოთ იგი, როგორც ფართო სოციალური და ანთროპოლოგიური ფენომენი.

მანამ, სანამ უშუალოდ თეატრის გენდერულ ასპექტებს შევხებოდე, მოდით, ჯერ ბროკეტისა და ჰილდის მოსაზრებებს მივყვით იმის შესახებ, თუ საიდან და როგორ წარმოიშვა ხელოვნების ეს უძველესი ფორმა.

## 1.1 როგორ წარმოიშვა თეატრი?

**რიტუალური წარმოშობის თეორია.** ზემოხსენებული ავტორების აზრით, ჩვენს ხელთ არსებული ინფორმაციით, რთულია ვისაუბროთ თეატრის წარმოშობის ერთ რომელიმე კონკრეტულ თეორიაზე, ვინაიდან არსებობს მწირი მატერიალური თუ არამატერიალური მტკიცებულება, რომელსაც შეგვიძლია დავყვარდნოთ.<sup>4</sup> ანთროპოლოგების (მაგ.: ჯეიმზ ფრეიზერი<sup>5</sup>) მიერ ყველაზე ფართოდ გავრცელებულია თეორია, რომლის მიხედვით თეატრი მითიდან და რიტუალიდან წარმოიშვა.<sup>6</sup> ანთროპოლოგების ეს მოსაზრება შეიძლება მოკლედ შემდეგნაირად შეჯამდეს: „თავისი განვითარების ადრეულ ეტაპზე, საზოგადოებამ გააცნობიერა, რომ არსებობს გარკვეული ძალები, რომლებიც მათ საკვებ მარაგსა და კეთილდღეობაზე გავლენას ახდენენ. გამომდინარე იქიდან, რომ ამ საზოგადოების წევრებს ბუნებრივ მოვლენებზე მწირი ინფორმაცია ჰქონდათ, ისინი როგორც სასურველ, ისე არასასურველ მოვლენებს ზებუნებრივ ან მაგიურ ძალებს მიაწერდნენ და ეძებდნენ საშუალებებს ამ ძალების კეთილგანწყობის მოსაპოვებლად. დაინახეს რა აშკარა კავშირი მათ მიერ შესრულებულ მოქმედებებსა და მიღებულ შედეგს შორის, დაიწყეს ამ მოქმედებების რიტუალად ჩამოყალიბება, რომელსაც ადამიანების გარკვეული ჯგუფი ან შამანი<sup>7</sup>

<sup>4</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 1.

<sup>5</sup> ჯეიმზ ფრეიზერი (ინგლ. James George Frazer; 1854-1941) - შოტლანდიელი ანთროპოლოგი, ფოლკლორისტი და რელიგიის ისტორიკოსი. იგი ყველაზე მეტად ცნობილია ნაშრომით „ოქროს რტო“ (ინგლ. The Golden Bough, 1890), რომელიც წარმოადგენს მითოლოგიისა და რელიგიის შედარებით (კომპარატივისტულ) კვლევას.

<sup>6</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 1.

<sup>7</sup> შამანი - ადამიანი, რომელსაც სამყაროში არსებულ ბოროტსა და კეთილ სულებზე აქვს წვდომა და გავლენა, განსაკუთრებით ჩრდილოეთ აზიისა და ჩრდილოეთ ამერიკის ზოგიერთ ხალხში. როგორც წესი, ასეთი

ასრულებდა“.<sup>8</sup> არქაული განვითარების სტადიაზე მყოფი ადამიანისთვის რიტუალს განსაკუთრებული, საკრალური მნიშვნელობა ენიჭებოდა. ამ რიტუალების უმრავლესობა პერიოდულად მეორდებოდა და მრავალი ფუნქცია ჰქონდა: რელიგიური, სოციალური, პრაქტიკული და სხვ. ავტორები იქვე ავითარებენ მოსაზრებას, რომ მითებიც შესაძლოა რიტუალიდან აღმოცენდა, ვინაიდან მისი შემსრულებლები, რომლებიც ხშირ შემთხვევაში კოსტიუმებსა და ნიღბებს ატარებდნენ, მითურ პერსონაჟებს ან ზებუნებრივ ძალებს განასახიერებდნენ.<sup>9</sup> ემილ დიურკემი<sup>10</sup> ამყარებს ამ მოსაზრებას: „რიტუალი სხვა არაფერია, თუ არა ამოქმედებული მითოსი“.<sup>11</sup> ცხადია, ადამიანების გონებრივ განვითარებასთან ერთად, მათი წარმოდგენები ამ ძალების შესახებ იგივე აღარ იყო, როგორც ადრე და ამის შედეგად სახეს იცვლიდა ან საერთოდ ქრებოდა ზოგიერთი რიტუალი, მაგრამ მითებმა, რომლებიც რიტუალის გარშემო აღმოცენდა, ზეპირსიტყვიერებაში განაგრძო არსებობა. უფრო მეტიც, მათი გადმოცემა და შესრულება ადამიანებმა რიტუალისგან დამოუკიდებლად დაიწყეს.<sup>12</sup>

აქედან გამომდინარე, შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ სწორედ ეს იყო პირველი ნაბიჯი თეატრის, როგორც დამოუკიდებელი ხელოვნების ფორმის ჩამოყალიბებისკენ: „ამის შემდეგ, ეტაპობრივად, გასართობმა, ესთეტიკურმა და ზნეობრივმა ღირებულებებმა ჩაანაცვლა მითური დამოკიდებულება თეატრის მიმართ. ეს გახლავთ ტრადიციული შეხედულება იმის შესახებ, თუ როგორ წარმოიშვა თეატრი რიტუალისგან“.<sup>13</sup> ამ შეხედულებას იზიარებს, დღევანდელ დღემდე, ქართული თეატრმცოდნეობაც. დავიმოწმებ თეატრის ქართველი მკვლევრის, თამარ ბოკუჩავას აზრს: „ზუნებრივია, იბადება კითხვა, თუ როგორ წარმოიშვა თეატრი. ანთროპოლოგიასა და თეატრის თანამედროვე ისტორიაში მიჩნეულია, რომ თეატრის ფესვები უძველეს რიტუალსა და ადამიანის მითოლოგიურ რწმენა-წარმოდგენებში უნდა ვეძებოთ.“<sup>14</sup> ამ თეორიას ბროკეტისა და ჰილდის წიგნში დამატებული აქვს რამდენიმე შენიშვნა, კერძოდ: „იმ ანთროპოლოგების ან

---

ადამიანები შედიან ტრანსის მდგომარეობაში რიტუალის დროს. მირჩა ელიადეს მიხედვით, შამანი არის ტრანსის სპეციალისტი, რომლის დროსაც მისი სული ტოვებს სხეულს იმისთვის, რომ ავიდეს ზეცად ან ჩაეშვას ჯოჯოხეთში. შამანი აგრეთვე არის ექიმბაში.

<sup>8</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 1.

<sup>9</sup> იქვე.

<sup>10</sup> ემილ დიურკემი (ფრანგ. David Émile Durkheim; 1858-1917) - ფრანგი სოციოლოგი. ფრანგული სოციოლოგიური სკოლის ერთ-ერთი დამაარსებელი.

<sup>11</sup> იხ.: ელიადე მ., *მარადიული დაბრუნების მითი*, ზურაბ კვიციანიძის წინათქმა, გამომცემლობა „ალეფი“, 2017, გვ. 9.

<sup>12</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 1.

<sup>13</sup> იქვე, p. 2.

<sup>14</sup> ბოკუჩავა თ., გოშაძე მ., *მსოფლიო თეატრის ისტორია - უძველესი და ანტიკური თეატრი*, წიგნი I, გამომცემლობა „კენტავრი“, 2018, გვ. 10.

გნებავთ მკვლევრების შეხედულებები, რომლებმაც თეატრის რიტუალური წარმოშობის თეორია ჩამოაყალიბეს, „კულტურულ დარვინიზმს“ ეყრდნობა, რაც გულისხმობს იმას, რომ მათ განავითარეს დარვინის თეორია ბიოლოგიური სახეობების ევოლუციის შესახებ, კულტურული ფენომენის ჩათვლით და შესაბამისად, მიიჩნიეს, რომ ადამიანური ინსტიტუტები (მათ შორის თეატრი) ვითარდება პროცესში, რომელშიც შეიმჩნევა სტაბილური განვითარება მარტივიდან რთულისკენ. მათ ასევე მიიჩნიეს, რომ ის საზოგადოება, რომელმაც განავითარა ისეთი დამოუკიდებელი ხელოვნების ფორმა, როგორც არის თეატრი, აღმატებულია იმ საზოგადოებაზე, სადაც ხელოვნება რიტუალისგან გამოყოფილი არ იყო. ამრიგად, მათი ვარაუდით, ევროპული იყო ის კულტურული მოდელი, რომლისკენაც განვითარდებოდა სხვა პრიმიტიული კულტურები, თუმცა ადგილობრივ პირობებს შესაძლოა შეეფერხებინა ან საერთოდ შეეჩერებინა ეს ევოლუცია. მიუხედავად ამისა, მათ სჯეროდათ, რომ ჯერ კიდევ არსებული პრიმიტიული ან ნაკლებად განვითარებული საზოგადოებები, შეიძლება ემსახურებოდეს მართებულ აზრს იმის შესახებ, თუ როგორ განვითარდა ევროპული კულტურა თავის პრეისტორიულ ფაზაში.<sup>15</sup>

მოსაზრება თეატრის რიტუალიდან წარმოშობის შესახებ, მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ, გარკვეულწილად, ისევ ანთროპოლოგების მიერ დადგა ექვევემ, ვინაიდან ორ მსოფლიო ომ გადატანილმა დასავლეთმა გადააფასა ის ღირებულებები, რომლებზეც მისი კულტურა იდგა.<sup>16</sup> მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი პერიოდის მრავალი ანთროპოლოგი (მაგ.: კლოდ ლევი-სტროსი<sup>17</sup>, ჯოზეფ კემპბელი<sup>18</sup>, ვიქტორ ტერნერი<sup>19</sup>) ფიქრობდა, რომ ადამიანთა თითქმის ყველა საქმისწარმოება კონკრეტული მიზნებით, თავისი ხასიათით ძირითადად პერფორმატიულია და მთელ რიგ ელემენტებს მოიცავს, დამახასიათებელს როგორც რიტუალისთვის, ისევე თეატრისთვის. ამრიგად, ადრინდელი მოსაზრება თეატრის რიტუალიდან წარმოშობის შესახებ შეიცვალა. ახალი მოსაზრებით, რიტუალი და თეატრი განიხილებოდა, როგორც ორი განსხვავებული გზა კონკრეტული მიზნის მისაღწევად, რომლებიც იყენებდნენ იმ საერთო ელემენტებს, რაც ადამიანის თითქმის ყველა საქმიანობაში არსებითია.<sup>20</sup> ამ ყველაფრის

---

<sup>15</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 2.

<sup>16</sup> იქვე, p. 3.

<sup>17</sup> კლოდ ლევი-სტროსი (ფრანგ. Claude Lévi-Strauss; 1908-2009) - ფრანგი ანთროპოლოგი და ეთნოლოგი. მისმა ნაშრომებმა მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა სტრუქტურალიზმისა და სტრუქტურული ანთროპოლოგიის თეორიების განვითარებაში.

<sup>18</sup> ჯოზეფ კემპბელი (ინგლ. Joseph Campbell; 1904-1987) - მითოლოგიის ამერიკელი მკვლევარი. ცნობილია ნაშრომებით შედარებით მითოლოგიასა და შედარებით რელიგიაში.

<sup>19</sup> ვიქტორ ტერნერი (ინგლ. Victor Turner; 1920-1983) - ბრიტანელი ანთროპოლოგი. ყველაზე მეტად ცნობილია ნაშრომებით სიმბოლოებსა და რიტუალებზე.

<sup>20</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 3.

გათვალისწინებით, თეატრი აღარ განიხილებოდა როგორც აუცილებლად რიტუალისგან წარმომდგარი. უფრო ზუსტად, რიტუალსა და თეატრს უკვე განიხილავდნენ როგორც ორ თანაარსებულ მოდელს, რომლებშიც ერთი და იგივე ელემენტები შეიძლება გამოყენებული იყოს სხვადასხვა დანიშნულებით და მიზნით ერთსა და იმავე საზოგადოებაში. მოდით, აქვე მოკლედ მიმოვიხილოთ ეს ელემენტები, რათა უფრო გასაგები გახდეს თუ რას გულისხმობს ზემოთ მოყვანილი სახეცვლილი მოსაზრება თეატრის წარმოშობის შესახებ. მათ აღწერას ისევ ბროკეტისა და ჰილდის წიგნს დავესესხები.

**საშემსრულებლო ელემენტები და ფუნქციები.** „საშემსრულებლო საქმიანობა (რომელიც ადამიანური საქმისწარმოების უმეტეს შემთხვევაში გვხვდება) მთელ რიგ საერთო ელემენტებს იყენებს: დრო, ადგილი, მონაწილეები (შემსრულებლები / აუდიტორია); სცენარი (მოქმედების გეგმა / მიზანი / ტექსტი / წესები); ტანსაცმელი (უნიფორმა / კოსტიუმი / ნიღაბი / გრიმი); ხმა (მეტყველება / მუსიკა); მოძრაობა (ჟესტი / პანტომიმა / ცეკვა) და დანიშნულება ან მიზანი. თუ როგორ არის ეს ელემენტები გამოყენებული, ერთი მეორესთან გაერთიანებული და რა საბოლოო მიზანს ემსახურება იგი, განასხვავებს ერთი სახის საქმისწარმოებას მეორისაგან“.<sup>21</sup> ავტორების (ბროკეტი; ჰილდი) აზრით, ერთი მხრივ, ყველა საქმისწარმოება საათის დროის მიხედვით ხდება, რაც გულისხმობს დროის იმ მიმდინარე მონაკვეთს, რომელიც სჭირდება ღონისძიების დასრულებას, მაგრამ, თავად ღონისძიების შიგნით დრო შესაძლებელია, რომ სხვადასხვა გზით იმართოს: „უმეტეს რელიგიურ ცერემონიებში, დროს მინიმუმ ორი განზომილება აქვს: დრო, როგორც უშუალოდ მოცემული (ცერემონიის ხანგრძლივობა) და დრო, როგორც მარადიული (დაუსრულებელი ურთიერთობა ადამიანურსა და ღვთიურს შორის). დრამაში, მაგალითად, დრო არის გამოგონილი და შესაძლებელია თვეები და წლები, წარმოდგენის საჭიროებიდან გამომდინარე, რამდენიმე საათში ჩაატო.“<sup>22</sup>

შეჯამების სახით შეიძლება ითქვას, რომ საშემსრულებლო ელემენტებს ადამიანი თავისი საქმიანობის უმეტეს შემთხვევაში იყენებს, იქნება ეს უშუალოდ თეატრი, რიტუალი, რელიგიური ცერემონია, სპორტული ღონისძიება, ბიზნეს შეხვედრა, პოლიტიკური გამოსვლა თუ მრავალი სხვ. სწორედ ეს მოსაზრება აძლევს საფუძველს ანთროპოლოგებს, შეიტანონ გარკვეული ცვლილებები თეატრის წარმოშობის თეორიაში. თუმცა, მათი სახეცვლილი მოსაზრებები თეატრის წარმოშობის შესახებ მაინც ძალზედ საკამათოდ რჩება. ბროკეტისა და ჰილდის აზრით, ყველაზე მიზანშეწონილია ის მოსაზრება, რომ რიტუალი წინ უძღოდა თეატრს, როგორც ავტონომიურ

<sup>21</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 3.

<sup>22</sup> იქვე.

საქმიანობას, ვინაიდან ნაკლებად სავარაუდოა, რომ ადრეულმა საზოგადოებებმა მკაფიოდ განასხვავეს თავიანთი საქმიანობის ფუნქციები.<sup>23</sup>

**თეატრის წარმოშობის სხვა თეორიები.** „მიუხედავად იმისა, რომ რიტუალიდან წარმოშობის თეორია დიდი ხანია ყველაზე პოპულარულია, იგი არ უნდა განვიხილოთ, როგორც ერთადერთი თეორია თეატრის დაბადების შესახებ. ამბების თხრობა შემოთავაზებულია ერთ-ერთ ალტერნატივად. ამ თეორიის თანახმად, ამბების გადმოცემა და მოსმენა ადამიანის თანდაყოლილი სიამოვნებაა. ამრიგად, სამეტყველო ენის გაჩენასთან ერთად, ადამიანი ხდება მთხრობელი, რომელიც იხსენებს და იმპროვიზაციულად გადმოსცემს ამა თუ იმ მოვლენას, ეს იქნება ნადირობა, ბრძოლა თუ სხვა. ასევე, არსებობს მასთან მჭიდროდ დაკავშირებული მოსაზრებაც, რომ თეატრი ცეკვიდან (რომელიც ძირითადად პანტომიმური, რიტმიკული ან გიმნასტიკური იყო) წარმოიშვა, ან ცხოველების ხმაურისა და ბგერების იმიტაციისგან. საინტერესოა, აგრეთვე ვისაუბროთ ადამიანების მოტივაციაზე, რამაც თეატრის განვითარებას ხელი შეუწყო. რატომ განვითარდა თეატრი იმ ფორმით, რა ფორმითაც დღეს ჩვენ მას კარგად ვიცნობთ? ამ კითხვაზე პასუხების უმეტესობას მივყავართ ადამიანის ბუნებრივ მოთხოვნილებებამდე. ბერძენი ფილოსოფოსი არისტოტელე, რომელიც დრამატული თეატრის პირველ მკვლევრად არის მიჩნეული, ძვ. წ. IV საუკუნეში ადამიანებს ხედავდა, როგორც ბუნებრივად მიმზადებულ არსებებს და თვლიდა, რომ ადამიანების, საგნებისა და მოქმედებების მიზამვაში, ისევე როგორც ამ მიზამვის ყურებაში, ადამიანი სიამოვნებას პოულობდა.“<sup>24</sup>

ბროკეტისა და ჰილდის მიერ შემოთავაზებული თეატრის წარმოშობის სხვა თეორიები, ვფიქრობ, თეატრის რიტუალიდან და მითიდან წარმოშობის თეორიას უფრო ხელს უწყობს, ვიდრე ეწინააღმდეგება მას, ვინაიდან, როგორც ცეკვა, ასევე ბგერების გამოცემა და მიმზადებლობა რიტუალის ნაწილი იყო და პირველყოფილი ხალხების ცეკვებიც, ცალკე აღებული, უმეტესწილად რიტუალურ ფუნქციას ასრულებდა. ახლა, როდესაც გარკვეული წარმოდგენა შევიქმენით იმის შესახებ, თუ სად უნდა ვეძებოთ თეატრის საწყისები, მოდით განვიხილოთ თუ როგორ ნაწილდებოდა გენდერული როლები უძველეს ცივილიზაციებში და ახდენდა თუ არა გავლენას რიტუალები და მითები (ე. წ. წინარე სათეატრო ფორმები) ადამიანების სოციალურ ყოფაცხოვრებაზე.

<sup>23</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 5.

<sup>24</sup> იქვე.

## 1.2 რიტუალი, მითი და გენდერი ადრეულ ცივილიზაციებში

რიტუალი და მითი დიდი ხნის განმავლობაში განსაზღვრავდა ადამიანების წარმოდგენას სამყაროს წესრიგზე. ქართველი მეცნიერი, ზურაბ კიკნაძე მირჩა ელიადეს წიგნის „მარადიული დაბრუნების მითი, არქეტიპები და განმეორებადობა“ შესავალში წერს: „ყოველ ტრადიციას მითოსში აქვს დასაბამი. ჩვენს წინარეწარსულშია გადგმული მისი ფესვი. ტრადიციული ადამიანის<sup>25</sup> ყოველდღიურ ქმედებას, გარკვეული აზრით, მის გარეშე არსებული, მიღმიერი პირობა კარნახობს. ადამიანურ ქმედებათა ღირებულება დამოკიდებულია იმაზე, თუ რამდენად ზუსტად არის აღდგენილი (განმეორებული) მითოსში აღწერილი პირველჩადენილი ანუ არქეტიპული აქტი, რომლის პირველსუბიექტი მისი წინაპარია და, ამდენად, მოცემული საზოგადოების ტრადიციათა თაურმდგენი, ამ სახით არსებული საზოგადოების დამაარსებელი. კონკრეტულად: ადამიანი იბადება ამა თუ იმ წესჩვეულებათა თანხლებით; ადამიანი იკვებება ამა თუ იმ საკვებით, და ამა თუ იმ წესით; ქორწინდება ამა თუ იმ მკაცრად განსაზღვრული რიტუალის მიხედვით; ნადირობს და შრომობს მხოლოდ ასე და არა სხვაგვარად; კვდება და იკრძალება მხოლოდ ასე და ამგვარად - ამას ყველაფერს აკეთებს ასე, მთელს ცხოვრებას ამგვარად ატარებს, რადგან პირველწინაპარი მითოსურ ხანაში, „მას ჟამს“ (in illo tempore) ასე მოიქცა და ასე იქცეოდნენ მის შემდგომ „ჩვენს“ აქტუალურ დროში თაობები და ასე მოიქცევიან მომავალშიც.“<sup>26</sup> კიკნაძე თვლის, რომ არქაული ადამიანის ნებისმიერი საქციელი, იქნებოდა ეს კერძო, თუ საზოგადოებრივი, ლეგიტიმური ხდებოდა არქეტიპული მითოსური აქტის გამოისობით. ამ აზრზე დაყრდნობით, შეიძლება ითქვას, რომ პირველყოფილი ადამიანი სამყაროში თავის მდგომარეობას იმ მითოლოგიური რწმენა-წარმოდგენებით განსაზღვრავდა, რაც მას გააჩნდა. ამრიგად, შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ არქაულ პერიოდში, საზოგადოებაში ქალისა და კაცის როლებს, გარკვეულწილად, მითოსიც განსაზღვრავდა. დროის მსვლელობასთან ერთად, ეს ფუნქცია რელიგიამ შეითავსა, რომლის ორ მთავარ შემადგენელ ნაწილის რიტუალი და მითი წარმოადგენს. რელიგიური პრაქტიკის უმეტეს კულტურებში მითოლოგია რელიგიის ერთ-ერთ ასპექტად განიხილება, თუმცა, დღესდღეობით, ტერმინის „რელიგია“ ცნება გაცილებით უფრო ფართოა, რომელიც მითოლოგიის გარდა ზნეობის, თეოლოგიისა და მისტიკური გამოცდილების ასპექტებსაც მოიცავს.

<sup>25</sup> ზურაბ კიკნაძის აზრით, „ტრადიციული საზოგადოების“ ცნება აგრეთვე მოიცავს ე.წ. პრიმიტიულ საზოგადოებებსაც.

<sup>26</sup> ელიადე მ., *მარადიული დაბრუნების მითი*, გამომცემლობა „ალეფი“, 2017, გვ. 8.

განვითარების ადრეულ საფეხურზე მყოფი ცივილიზაციების მითოსისა და რწმენა-წარმოდგენების შესწავლამ აჩვენა, რომ ის უძველესი საზოგადოებები, რომლებშიც ქალები მნიშვნელოვანი რელიგიური ფიგურები იყვნენ და/ან უფლება ჰქონდათ რელიგიურ რიტუალებში მონაწილეობის მიღების, გაცილებით უფრო თანასწორნი იყვნენ, ყოველდღიურ ცხოვრებაში, ქალისა და კაცის როლების გადანაწილების მხრივ, ვიდრე ისინი, რომელთა რელიგიაც დომინანტურად მასკულინური იყო. მაგალითად, ის ანტიკური ცივილიზაციები, რომლებიც მესოამერიკის<sup>27</sup> ტერიტორიაზე არსებობდა, გენდერული როლების განსაზღვრის თვალსაზრისით, უმეტესწილად, მსგავსი იყო, ვინაიდან ერთმანეთს ჰგავდა მათი რელიგია და კულტურა. მაიას ცივილიზაციაში ქალებს დიდ პატივს სცემდნენ და მათ კაცების თანასწორად განიხილავდნენ. ქალს შეეძლო ეკონომიკურ და პოლიტიკურ დისკუსიებში მონაწილეობის მიღება, აგრეთვე, მეურნეობის საკითხებში მათი აზრი მნიშვნელოვანი იყო.<sup>28</sup> ვარაუდის სახით შეიძლება ითქვას, რომ მესოამერიკის უმეტეს ცივილიზაციაში, ქალებისთვის თანაბარუფლებიან გარემოს განაპირობებდა ის ფაქტი, რომ მათ რიტუალების შესრულების დროს განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭებოდათ, რაც, გარკვეულწილად, განსაზღვრავდა მათ როლს საზოგადოებაში. შემდეგ ცივილიზაციებს, რომელზეც ქვემოთ ვისაუბრებ, გააჩნდათ ერთმანეთისგან განსხვავებული მითოლოგიური რწმენა-წარმოდგენები, კულტურა, რელიგია, გეოგრაფიული მდებარეობა და ამ ყველაფრის გათვალისწინებით - სოციალური შეხედულებები. განვიხილავ უძველესი პერიოდის ყველაზე მოწინავე და განვითარებულ საზოგადოებებს, რათა უკეთ გავიგოთ თუ რა განაპირობებდა ამ ცივილიზაციებში გენდერულ როლებთან დაკავშირებული მოსაზრებების ჩამოყალიბებას.

„ძვ. წ. 3500-3000 წლებისთვის როგორც მესოპოტამიაში, ისევე ეგვიპტეში არაერთი ქალაქი არსებობდა, ხოლო ძვ. წ. 3000 წელს ეგვიპტეს უკვე ცენტრალური მთავრობა ჰყავდა. იმ დროიდან მოყოლებული, 2500 წლის განმავლობაში, ეგვიპტე და ახლო აღმოსავლეთი ცივილიზაციის მთავარი ცენტრები უნდა ყოფილიყო“.<sup>29</sup> მიუხედავად იმისა, რომ ისინი მეტ-ნაკლებად ერთდროულად ვითარდებოდა, ჩემს მოკლე მიმოხილვაში, ძირითადი აქცენტი ეგვიპტეზე გაკეთდება, ვინაიდან „იგი უფრო სტაბილური იყო, ვიდრე ახლო აღმოსავლეთი, სადაც უამრავი იმპერია: შუმერული, ბაბილონური, ხეთური, ასურული, ქალდეური, ქანაანური, სპარსული

<sup>27</sup> მესოამერიკა, მეზოამერიკა - ძვ. ბერძნულად სიტყვასიტყვით „შუა ამერიკას“ ნიშნავს. ეს ტერმინი პირველად გერმანელმა ეთნოლოგმა და ანთროპოლოგმა, პოლ კირხოფმა გამოიყენა.

<sup>28</sup> *Gender and Religion: Gender and Mesoamerican Religions*, Encyclopedia of Religion, <https://www.encyclopedia.com/environment/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/gender-and-religion-gender-and-mesoamerican-religions> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 18.06.2021.

<sup>29</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 6.

აყვავდა და გაქრა“.<sup>30</sup> განხილვას დავიწყებ ერთ-ერთი ყველაზე ადრეული და ძლიერი ცივილიზაციით - მესოპოტამიით. შუამდინარეთის ცივილიზაციები გენდერული როლების აღქმის კუთხით განსხვავდებოდა. მაგალითად, სამხრეთ მესოპოტამიის უძველესი მოსახლეობა - შუმერები, გაცილებით დიდ პატივს სცემდნენ ქალებს, ვიდრე ბაბილონელები. შუმერულ ცივილიზაციაში, მართალია, ქალები არ იყვნენ ბოლომდე თანაბარუფლებიანები კაცებთან შედარებით, თუმცა მათი მდგომარეობა იმ პერიოდის სხვა ცივილიზაციებთან მიმართებაში, დამაკმაყოფილებელი იყო. ქალის როლი შუმერულ საზოგადოებაში, ძირითადად ტრადიციული იყო და მოიცავდა: ცოლობას, დედობას, დიასახლისობას და ა.შ. მაგრამ, მნიშვნელოვანია აქვე აღვნიშნოთ, რომ ქალები მოქალაქეებიც იყვნენ და რაც მთავარია, მათ ჰქონდათ უფლება ყოფილიყვნენ უმაღლესი მსახურები - ქურუმები.<sup>31</sup> თანასწორობის ეს მოდელი, ბაბილონელებისა და იმ დროინდელი მათი ლიდერის, ჰამურაბის მმართველობის პერიოდში შეიცვალა. ბაბილონელების მკაცრი წესების პირობებში, ქალების სოციალური სტატუსი თანამოქალაქის სტატუსიდან სწრაფად შეიცვალა მამრობითი სქესის საკუთრებაში გადასვლით. იმ დროს კაცებს დიდი პატივისცემით ეპყრობოდნენ. მათ ჰქონდათ უფლება და შესაძლებლობა ჩართულიყვნენ ნებისმიერ საქმიანობაში, იქნებოდა ეს პოლიტიკური, რელიგიური, სოციალური თუ სხვ. კაცების როლი მოიცავდა: მეფობას, მამობას, მეომრობას, ფერმერობას. კაცები იყვნენ ისინი, ვინც ადგენდნენ პოლიტიკურ წესრიგს. იმ პერიოდში, მესოპოტამია ძლიერ პატრიარქალური საზოგადოება გახდა, სადაც ქალები უკვე მეორე კლასის მოქალაქეებად ითვლებოდნენ.<sup>323334</sup>

<sup>30</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 7.

<sup>31</sup> *Mesopotamia: Overview and Summary, History*, <https://www.historyonthenet.com/mesopotamia> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 18.06.2021.

<sup>32</sup> იქვე.

<sup>33</sup> ყველაზე ადრეული ჩვენთვის ცნობილი მატრიარქალური ცივილიზაცია თანამედროვე ჩინეთის გულში მდებარეობდა. იანგშაოს ცივილიზაცია ერთ-ერთი ყველაზე ადრეული მატრიარქალური საზოგადოება იყო, რომელიც ძვ. წ. 5000-3000 წლებით თარიღდება. იანგშაოს საზოგადოებაში გენდერული როლების შესახებ ბევრი რამ არ არის ცნობილი, თუმცა, არქეოლოგიური გათხრების შედეგად აღმოჩენილ ქალების სამარხებზე დაყრდნობით, არაერთი არქეოლოგი მიიჩნევს, რომ ისინი დიდი პატივისცემით სარგებლობდნენ. მეცნიერები ვარაუდობენ, რომ ამ კულტურაში, ქალი, როგორც სიცოცხლის მიმნიჭებელი, კაცთან შედარებით უფრო მაღალ სტატუსს ატარებდა. კაცები, პატივისცემის ნიშნად, როგორც წესი, დედების მახლობლად იკრძალებოდნენ. წყარო: *Roles of Men, Woman and Children, Ancient China*, <https://ancientchinaadks.weebly.com/roles-of-men-woman-and-children.html> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 19.06.2021.

<sup>34</sup> საინტერესოა ამ კუთხით როგორი მდგომარეობა იყო კიდევ ერთ უძველეს ცივილიზაციაში - იაპონიაში. იაპონიის ადრეულ საზოგადოებაში, ქალისა და კაცის სოცო-კულტურული როლების ჩამოყალიბებაზე რელიგიამ უდიდესი გავლენა იქონია. ორი ძირითადი რელიგია, რამაც იაპონიაში გენდერული როლები განსაზღვრა შინტოიზმი, მოგვიანებით კი ბუდიზმი იყო. პირველი დოკუმენტური ჩანაწერი იმის შესახებ, თუ რა ადგილი ეკავა ქალს იაპონურ საზოგადოებაში, გახლავთ ძველი იაპონური ლიტერატურის ძეგლი, ერთ-ერთი პირველი ნაწერ ძეგლთა შორის, შინტოური სამწიგნის წმინდა წიგნი „კოძიკი“ (Kojiki) და იაპონიის

შემდეგი ცივილიზაცია, რომელიც ასევე მნიშვნელოვანია ვახსენო, კლასიკური ეპოქის ცივილიზაციების დასაწყისია და იწყებს ქალის როლის გადაფასებას საზოგადოებაში. იმ დროისთვის, ერთ-ერთი უდიდესი იმპერია მსოფლიოში, სპარსული ცივილიზაცია, ატარებდა მონოთეისტურ შეხედულებას რელიგიაზე. სპარსულმა რელიგიამ - ზოროასტრიზმი, ითვლება რომ დიდი გავლენა იქონია გენდერულ როლებზე სხვადასხვა ცივილიზაციაში. ამ რელიგიის გამოსობით, საზოგადოებაში ქალისა და კაცის როლები თითქმის ერთნაირი იყო: ორივე სქესის წარმომადგენლებს შეეძლოთ მონაწილეობა მიეღოთ სამხედრო სამსახურში, ჰქონოდათ საკუთრება, ეწარმოებინათ ბიზნესი და ზოგიერთ შემთხვევაში, ქალები შესაძლოა ყოფილიყვნენ მმართველებიც.<sup>35</sup> ზოროასტრულ ტექსტებში ნათქვამია: „დაე, კარგმა მმართველმა, კაცი იქნება ეს თუ ქალი, იმეფოს თავის როგორც მატერიალურ, ისე სულიერ არსებობაში“.<sup>36</sup> ამ ყველაფრის გათვალისწინებით, მათ სჯეროდათ, რომ კარგი მმართველი შეიძლებოდა ორივე სქესის წარმომადგენელი ყოფილიყო, რაც, იმ ხანად, თავისთავად, პროგრესული აზროვნების ნიმუში იყო.

რაც შეეხება ძველ ეგვიპტეს - ეგვიპტურმა მითოლოგიამ, სადაც ქალღმერთებმა თანაბარი (თუ არა მთავარი) როლი შეასრულეს, განსაზღვრა ძველი ეგვიპტელი ხალხის აზროვნება გენდერულ როლებთან დაკავშირებით. ეგვიპტური შესაქმეს (გენეზისი, დაბადება) მითი დროის დასაწყისს (დასაბამს) ასახავს, როგორც უსაზღვრო და უძირო ოკეანეს, რომელიც ეკუთვნის „ქალ შემოქმედს“ - ქალღმერთ ნუნს, რომლის წიაღიდანაც იშვება მამრობითი სქესის ღმერთი ატუმი. მისი დაბადებით სახეზე გვაქვს სქესთა პირველი დაყოფა ეგვიპტურ მითოლოგიაში. თავის მხრივ, ატუმი (სექსუალური სტიმულაციის საშუალებით) შობს ორი განსხვავებული სქესის ღმერთს - ქარის ღმერთ შუს და ქალღმერთ ტეფნუტს. ქალური საწყისებიდან ატუმის ფალიკური დაბადებით, ჩვენ ვიგებთ ეგვიპტურ მითოლოგიურ აზროვნებას იმის თაობაზე, რომ სიცოცხლის შესაქმნელად

---

კლასიკური ისტორიის მეორე უძველესი წიგნი „ნიჰონგი“ (Nihongi). ნიჰონგმა, ამატერასუს მითის საშუალებით, შინტოიზმის დაბადებას ჩაუყარა საფუძველი. იაპონურ მითოლოგიაში ამატერასუ არის მზის ქალღმერთი და თითქმის ყველაზე წმინდა შინტოისტური ღვთაება. იაპონურ კულტურაში, ქალღმერთი ამატერასუ გაიგივებულია ინტელექტთან, სილამაზესთან, ნაყოფიერებასა და სიწმინდესთან. მითმა ამატერასუს შესახებ იაპონიაში ხელი შეუწყო სამყაროს მატრიარქალურ აღქმას. ბუდიზმის შემოსვლასთან ერთად საზოგადოებაში ქალთა მიმართ დამოკიდებულება მკვეთრად შეიცვალა, ვინაიდან აღნიშნული რელიგია გამოხატულად ანტი-ფემინური იყო. წყარო: Mallery A., *Women in Ancient Japan*, <http://www.inquiriesjournal.com/articles/286/women-in-ancient-japan-from-matriarchal-antiquity-to-acquiescent-confinement> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 18.02.2022.

<sup>35</sup> *Women's Rights in Ancient Persia*, Iran Review,

[http://www.iranreview.org/content/Documents/Women\\_s\\_Rights\\_in\\_Ancient\\_Persia.htm](http://www.iranreview.org/content/Documents/Women_s_Rights_in_Ancient_Persia.htm) უკანასკნელად იქნა

გადამოწმებული - 18.06.2021.

<sup>36</sup> იქვე.

თანაბრად არის საჭირო, როგორც ფემინური, ასევე მასკულინური საწყისები.<sup>37</sup> ძველი ეგვიპტური საზოგადოება კაცებს და ქალებს თანაბრად ეპყრობოდა. ქალები ჩართულნი იყვნენ პოლიტიკურ, ეკონომიკურ თუ სხვა სოციალურ საქმიანობებში (მათ შორის - ეგვიპტის სასამართლო სისტემის მუშაობაში) იგივე პირობებით, როგორც კაცები. ქალებს უფლება ჰქონდათ სასამართლოში საჩივრის შეტანის. ისინი აგრეთვე სარგებლობდნენ ხელშეკრულების დადების უფლებით, რომელიც მოიცავდა ნებისმიერ კანონიერ ანგარიშსწორებას, როგორებიცაა: ქორწინება, განქორწინება, მემკვიდრეობის მიღება თუ სხვ.<sup>38</sup> ეს სოციალური სისტემა, შეიძლება ითქვას, ეგვიპტური მითოლოგიური აზროვნების შედეგი იყო. თუმცა, აქვე არ უნდა დაგვავიწყდეს კლასობრივი განსხვავება - ქალები, რომელთაც ძველ ეგვიპტეში ეკავათ მნიშვნელოვანი და გავლენიანი თანამდებობები და სარგებლობდნენ არაერთი იურიდიული თუ ეკონომიკური უფლებით, მაღალი სოციალური კლასის წარმომადგენლები იყვნენ. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ის ფაქტიც, რომ ქალები აქტიურად იყვნენ ჩართულნი რიტუალურ საქმიანობაში.<sup>39</sup> ძველი ეგვიპტის მაგალითზე, კარგად ჩანს თუ როგორ განსაზღვრავდა მითოლოგიური რწმენა-წარმოდგენები და რელიგია ამა თუ იმ საზოგადოების სოციო-კულტურულ აზროვნებას. დასავლელ ქალებს კიდევ დიდს ხანს უნდა მოეცადათ იმ კანონიერი უფლებების მისაღებად, რომლებითაც ძველი ეგვიპტელი ქალები საუკუნეების წინ სარგებლობდნენ.

ძველმა ეგვიპტემ და ახლო აღმოსავლეთმა შესამჩნევი გავლენა იქონიეს ძველ საბერძნეთზე - ადგილზე, სადაც ითვლება, რომ დაიბადა დასავლური პროფესიული თეატრალური ხელოვნება. დღეს აღარავინ დავობს იმაზე, რომ აღმოსავლეთ ხმელთაშუა ზღვის ცივილიზაციებს შორის ურთიერთობა მუდმივი იყო; ამას თვითონ ბერძნებიც არ უარყოფენ და აღიარებენ ეგვიპტელების, ფინიკიელების თუ სხვების გავლენას მათ ყოფასა და კულტურაზე.<sup>40</sup> ბერძენმა ისტორიკოსმა, ჰეროდოტემ (დაახლოებით ძვ. წ. 484-425), რომელმაც ეგვიპტეში დაახლოებით ძვ. წ. 450 წლისთვის იმოგზაურა, ნახა ორი წარმოდგენა და აღნიშნა, რომ დიონისე, ღმერთი, რომლის პატივსაცემად საბერძნეთში წარმოდგენები იმართებოდა, ოსირისის პროტოტიპი იყო.<sup>41</sup> ბროკეტისა და ჰილდის

---

<sup>37</sup> Dawson A., *Reversal of Gender in Ancient Egyptian Mythology: Discovering the Secrets of Androgyny*, <https://digitalcommons.kennesaw.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1006&context=ojur> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 12.02.2022.

<sup>38</sup> Godde B., *How Knowledge of Ancient Egyptian Women Can Influence Today's Gender Role: Does History Matter in Gender Psychology?* <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2016.02053/full> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 14.02.2022.

<sup>39</sup> Mark J., *Women in Ancient Egypt*, <https://www.worldhistory.org/article/623/women-in-ancient-egypt/> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 14.02.2022.

<sup>40</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 9.

<sup>41</sup> იქვე.

მიხედვით, მიუხედავად იმისა, რომ ეგვიპტის გავლენა საბერძნეთზე შესამჩნევი იყო, მათ საშემსრულებლო ტრადიციებს შორის ერთი მნიშვნელოვანი განსხვავება არსებობდა: ეგვიპტელები დაახლოებით სამი ათასი წლის განმავლობაში ინარჩუნებდნენ მოწინავე ცივილიზაციის პოზიციას, თუმცა, ამ დროის მანძილზე მათ არასდროს განუვითარებიათ თეატრალური ხელოვნება რიტუალური წარმოდგენების მიღმა.<sup>42</sup> ისინი საუკუნეების განმავლობაში იმეორებდნენ ერთსა და იმავე რიტუალურ წარმოდგენებს. ეგვიპტური საზოგადოების მოდელი ვერ ეგუებოდა სიახლეებს, რომლებსაც შესაძლოა მიეყვანა ისინი დამოუკიდებელი თეატრალური ხელოვნების ჩამოყალიბებამდე, რამდენადაც ეს პროცესი განვითარდა საბერძნეთში, სადაც ყოველ წელს ახალი ტრაგედიები და კომედიები იდგმებოდა; ამრიგად, ეგვიპტელთა მიღწევების მიუხედავად, როგორც აღმოჩნდა, საბერძნეთმა პირველმა გადადგა გადამწყვეტი ნაბიჯები ავტონომიური თეატრისკენ.<sup>43</sup>

ბროკეტი და ჰილდი სამართლიანად აღნიშნავენ, რომ უძველესი პერიოდის შესწავლისას, პირველ სირთულეს რასაც ვაწყდებით, არის ინფორმაციისა და მატერიალური მასალის სიმწირე, რომელმაც ჩვენამდე ვერ მოაღწია.<sup>44</sup> მათი აზრით, პირველ რიგში, ეს განპირობებულია იმით, რომ დროთა მსვლელობამ მატერიალური მასალა გაანადგურა და მეორე - არავინ თვლიდა რომ ეს მასალა გამოსადეგი ან მნიშვნელოვანი იყო შესანახად და ჩასაწერად: „უმეტესწილად, უძველეს პერიოდში ჩანაწერები სახელმწიფოსა და რელიგიური ავტორიტეტების დაკვეთით კეთდებოდა. გამომდინარე აქედან, ჩვენ უფრო მეტი ვიცით ომების, პოლიტიკური და რელიგიური დავების შესახებ, ვიდრე ჩვეულებრივი ადამიანების ყოფა-ცხოვრებაზე. ასევე ზედაპირულად ვიცით უძველესი პერიოდის საზოგადოებაში ქალებისა და ეთნიკური უმცირესობების საქმიანობასა და წვლილზე, ან პოპულარული კულტურის შესახებ (უბრალო ხალხის გასართობები, განსხვავებით „მაღალი“ ხელოვნებისა, რომელიც სავარაუდოდ მხოლოდ კულტურული ელიტისათვის იყო ხელმისაწვდომი). ამრიგად, თუ რას მიიჩნევდნენ საკმარისად მნიშვნელოვანად, იმისთვის რომ ჩაეწერათ და შემოენახათ, გარკვეულწილად ამ საზოგადოების ღირებულებებზე მეტყველებს. ანალოგიურად, საზოგადოების მიერ აღმართული ძირითადი მონუმენტური ძეგლები, ასევე მიუთითებენ ამ საზოგადოების პრიორიტეტებსა თუ ღირებულებებზე - ეგვიპტის პირამიდები, საბერძნეთის ტაძრები, შუა საუკუნეების ევროპის საკათედრო ტაძრები, აღორძინების სასახლეები, მეცხრამეტე საუკუნის სამთავრობო შენობები, მეოცე საუკუნის ცათამბჯენები - მონუმენტური

---

<sup>42</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 9.

<sup>43</sup> იქვე.

<sup>44</sup> იქვე.

ნაგებობების ტიპებში განსხვავებები, ერთი პერიოდიდან მეორემდე, გვეხმარება იმის გარკვევაში, თუ როგორ შეიძლება განსხვავდებოდეს პრიორიტეტები.“<sup>45</sup>

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ ადრეული ცივილიზაციების რიტუალურმა პრაქტიკებმა და მითოლოგიურმა ნარატივებმა გარკვეულწილად განსაზღვრეს ქალთა გენდერული როლები უძველეს საზოგადოებებში. შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ რიტუალები და მითები (ე. წ. წინარე სათეატრო ფორმები) არა მხოლოდ ასახავდა გაბატონებული საზოგადოების დამოკიდებულებას გენდერის მიმართ, არამედ აქტიურად შეუწყო ხელი გენდერული ნორმებისა და მოლოდინების განმტკიცებას. რიტუალის, მითისა და გენდერის ურთიერთქმედების გაანალიზებით, შესაძლებელი ხდება ჩამოვაცალიბოთ გარკვეული შეხედულებები ადრეულ საზოგადოებებში ქალთა ცხოვრებისეული გამოცდილების შესახებ და ამასთან, თუ როგორი გავლენა ჰქონდა ამ კულტურულ და სოციალურ კონსტრუქციებს გენდერულ დინამიკაზე მთელი ისტორიის განმავლობაში. გენდერულ ფსიქოლოგიაზე ჩატარებულმა არაერთმა კვლევამ აჩვენა, რომ სოციალური სწავლება და კულტურული ფაქტორები გენდერულ როლებსა და გენდერულ ქცევაზე მნიშვნელოვან გავლენას ახდენს. მომდევნო თავებში განვიხილავ, თუ როგორ აისახა ეს დინამიკა პროფესიულ დასავლურ თეატრში.

---

<sup>45</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 9.

## თავი II

### ქალთა როლები ძველ ბერძნულ თეატრში

#### 2.1 თეატრისა და დრამის წარმოშობა ძველ საბერძნეთში (მოკლე ისტორიული ექსკურსი)

ძველ საბერძნეთში თეატრისა და დრამის დაბადებასთან დაკავშირებული ჩანაწერები ძალიან მწირია. წერილობითი წყაროები, რომლებიც იმ პერიოდის საშემსრულებლო საქმიანობაზე მოგვითხრობდნენ, დიდი იშვიათობა იყო მანამ, სანამ ათენის მთავრობამ თეატრს ფინანსური მხარდაჭერა არ გამოუცხადა.<sup>46</sup> როგორც წესი, ამბობენ, რომ ეს კავშირი თეატრსა და სახელმწიფოს შორის ჩვენს წელთაღრიცხვამდე 534 წელს დაიწყო, რა დროსაც ათენმა დააწესა კონკურსი საუკეთესო ტრაგედიის<sup>47</sup> წარმოდგენისთვის მთავარ რელიგიურ ფესტივალზე - ქალაქის დიონისიაზე<sup>48,49</sup>. ტრადიციის თანახმად, ამ კონკურსის პირველი სავარაუდო გამარჯვებული დრამატურგი თესპისი<sup>50</sup> იყო, რომელმაც ძვ. წ. 534 წელს დიდ დიონისიებზე პირველი ტრაგედია (სახელწოდება უცნობია) წარმოადგინა.<sup>51</sup> სწორედ ეს თარიღი ითვლება მსოფლიოში თეატრის დაბადების დღედ.

ყველაზე ადრეულ ჩვენამდე მოღწეულ ცნობას იმის შესახებ, თუ როგორ წარმოიშვა ძველი ბერძნული დრამა არისტოტელეს პოეტიკის მეექვსე თავში ვხვდებით, სადაც ნათქვამია, რომ

---

<sup>46</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 13.

<sup>47</sup> სიტყვა ტრაგედია (ბერძნ. Tragoidia) სიტყვასიტყვით „თხის სიმღერას“ ნიშნავს (ტრაგოს - თხა, ოიდე - სიმღერა). ვარაუდობენ, რომ ეს ტერმინი იმ დროიდან მომდინარეობს, როდესაც გუნდი თხის გარშემო ცეკვავდა, რომელსაც შემდეგ სწირავდნენ. აგრეთვე, არსებობს მოსაზრება, რომ ისინი თხას ჯილდოს სახით იღებდნენ.

<sup>48</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 13.

<sup>49</sup> ქალაქის დიონისია (ასევე უწოდებენ დიდ დიონისიას) - უძველესი დრამატული ფესტივალი, საიდანაც წარმოიშვა ტრაგედია, კომედია და სატირული დრამა. იგი იმართებოდა ათენში, მარტის თვეში ღვინისა და ვენახის ცნობილი ღმერთის, დიონისეს (რომაელთა ბაკხუსი ან ბაკქი) პატივსაცემად.

<sup>50</sup> თესპისის გარდა, ჩვენთვის ცნობილია მეექვსე საუკუნის მხოლოდ სამი ბერძენი დრამატურგი: ქერილე, პრატინე და ფრინიქე. ძველბერძნული დრამის ამ ადრეულ წარმომადგენელთა შორის ჩვენთვის ყველაზე საინტერესო დრამატურგი ფრინიქე გახლავთ, ვინაიდან მიჩნეულია, რომ სწორედ ის იყო პირველი ავტორი, რომელიც თანამედროვე თემებზე წერდა და რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია - მას მიეწერება დრამაში ქალი პერსონაჟების შეყვანა.

<sup>51</sup> ბოკუჩავა თ., გოშაძე მ., მსოფლიო თეატრის ისტორია - უძველესი და ანტიკური თეატრი, წიგნი I, გამომცემლობა „კენტავრი“, 2018, გვ. 40.

ტრაგედია დითირამბის წამომწყებთა იმპროვიზაციებისგან იწყება.<sup>52</sup> დითირამბი დიონისეს სადიდებელი ჰიმნი იყო, რომელსაც დღესასწაულებზე მღეროდნენ და ცეკვავდნენ ღვინისა და ნაყოფიერების ღმერთის პატივსაცემად. არსებობს მეცნიერების გარკვეული ნაწილი, რომლებიც ძველბერძნული დრამის დითირამბისგან განვითარებას არ ეთანხმება. ალტერნატიული თეორიების რაოდენობა ძალიან დიდია. მაგალითად, ერთი თეორია ამტკიცებს, რომ დრამა გმირების საფლავებზე შესრულებული რიტუალებისგან წარმოიშვა და თითქმის ყველა დანარჩენი თეორიაც, დრამის ამა თუ იმ რიტუალიდან წარმოშობის შესახებ საუბრობს.<sup>53</sup> როგორც არ უნდა იყოს ძველბერძნული დრამის წარმოშობა, ერთი რამ ცხადია - მთავარი ნაბიჯი მისი ჩამოყალიბება-განვითარებისკენ ძვ. წ. VI საუკუნეში გადაიდგა, მაშინ როდესაც სახელმწიფომ ფესტივალებზე წარმოდგენების გამართვისთვის ფინანსური სახსრების გაღება გადაწყვიტა. ამ პერიოდში ჩამოყალიბდა კავშირი დიონისეს კულტსა და პროფესიულ თეატრს შორის (რომელიც მომავალშიც გაგრძელდა), ვინაიდან ათენში ფესტივალებზე<sup>54</sup> წარმოდგენები სწორედ ამ ღმერთის პატივსაცემად იმართებოდა. ითვლება, რომ დიონისეს კულტი ახლო აღმოსავლეთში წარმოიშვა და საბერძნეთში მხოლოდ მოგვიანებით შევიდა (დაახლ. ძვ. წ. XIII საუკუნე). თავდაპირველად, დიონისეს კულტს ძველ საბერძნეთში მნიშვნელოვანი წინააღმდეგობა შეხვდა მისი ესთეტიკური ბუნების გამო, ვინაიდან მისი თაყვანისცემა მოიცავდა სექსუალური ორგიების გამართვას, ზღვარგადასულ სმას და მსხვერპლშეწირვას.<sup>55</sup> მიუხედავად ამ ყველაფრისა, დიონისე ბერძნებისთვის მალევე გახდა საყვარელი და ჭეშმარიტად სახალხო ღმერთი, ვინაიდან „დიონისეს ორგიულმა კულტმა სამოქალაქო ერთობისა და თანასწორობის ცნობიერების ფორმირების პროცესში მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა. დიონისური ორგია ადამიანებს შორის ყველა ბარიერს არღვევდა, მათ შორის სოციალურ ბარიერებსაც.“<sup>56</sup> თამარ ბოკუჩავა სტატიაში „ქალი, თეატრი, გენდერი“ საინტერესო დაკვირვებას გვიზიარებს: „ქალის, როგორც სუბიექტის, ხმა ზოგადად ხელოვნებისა და კერძოდ, დრამატული თეატრის ისტორიულ გზაზე საკმაოდ გვიან გაისმა. თუმცა, ქალისა და თეატრის კავშირი სიღრმისეულ, გენეტიკურ დონეზე არსებობს... არქაულ საბერძნეთში, დიონისეს კულტის გავრცელებასა და დამკვიდრებაში ქალებს გადამწყვეტი როლი ენიჭებათ, სწორედ მათ აიტაცეს დიონისეს კულტი ძვ. წ. VII-VI საუკუნეებში და მისი მიმდევრები, თაყვანისმცემლები და

<sup>52</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 13.

<sup>53</sup> იქვე, p. 14.

<sup>54</sup> ათენში დიონისეს პატივსაცემად ოთხი ყოველწლიური ფესტივალი იმართებოდა (მცირე ანუ სოფლის დიონისია, ლენეები, ანთესტერიები და დიდი ანუ ქალაქის დიონისია).

<sup>55</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 14.

<sup>56</sup> ბოკუჩავა თ., გომბეძე მ., *მსოფლიო თეატრის ისტორია - უძველესი და ანტიკური თეატრი*, წიგნი I, გამომცემლობა „კენტავრი“, 2018, გვ. 31-32.

რიტუალების აღმსრულებლები გახდნენ საბერძნეთის ღარიბ მოსახლეობასთან ერთად... ალბათ შემთხვევითი არ არის, რომ დიონისეს გამოსახულებებსა და მისი მითის ეპიზოდებში ღმერთის ანდროგინულსა თუ ქალურ ნიშან-თვისებებს ვხვდებით. მისი კულტი ბუნების წმინდა მასკულინურ მწარმოებლურ ძალებს (მლიერი ზოომორფული მასკულინურობით გადმოცემულს ვიზუალურ თუ ვერბალურ დონეზე) ქალურობის დემონსტრაციასთან აერთიანებს. ეს გენდერული ამბივალენტურობა, ალბათ, დიონისეს კულტის ექსტაზურ ბუნებას, გარეპიროვნულ, კოლექტიურ წიაღთან სიახლოვეს უკავშირდება. როგორც ცნობილია, ძველ საბერძნეთში სწორედ დიონისეს კულტის წიაღში შეიქმნა ბერძნული დრამატული თეატრი. თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ ძვ. წ. VIII-VI საუკუნეებში დიონისეს რელიგია ტრანსფორმაციას განიცდის და თავის ორგინალურ პირველსახეს შორდება.<sup>57</sup> ბოკუჩავა სამართლიანად საუბრობს თეატრის წარმოშობის ქალურ ასპექტებზე, რაც დიონისეს კულტთან მჭიდროდ იყო დაკავშირებული. ძველ ბერძნულ მითოლოგიაში დიონისე ერთადერთი ღმერთია, რომელიც ასოცირდება მდედრობით სქესთან ურთიერთობით (არაეროტიკული), როგორც მითებში, ასევე საკულტო პრაქტიკაში. დიონისეს ამალის განუყრელი წევრები იყვნენ მენადები, ე.წ. „შემლილი ქალები“, რომლებსაც სხვაგვარად ბაკქ ქალებსაც უწოდებდნენ.<sup>58</sup> დიონისეს საკულტო დღესასწაულებში მენადებს ცენტრალური ადგილი ეკავათ. ისინი მონაწილეობდნენ ექსტაზურ რიტუალებში, რომლებიც ხშირად მოიცავდა ველურ ცეკვასა და სიმღერას, ტრანსის მდგომარეობას, ორგიებსა და ღვინის ჭარბად სმას. მენადები განასახიერებდნენ ქალურობის დაუოკებელ ასპექტებს და ამ რიტუალებში მათი მონაწილეობა აჩენდა სივრცეს, სადაც ქალებს შეეძლოთ ეჩვენებინათ ერთგვარი ძალაუფლება და თავისუფლება, რომელიც სხვაგვარად, ბერძნულ საზოგადოებაში, მათთვის მიუწვდომელი იყო. აქვე მნიშვნელოვანია იმის აღნიშვნაც, რომ ეს რიტუალები ძირითადად არასაჯარო ხასიათის იყო ან იმართებოდა სოფლად, საზოგადოების თვალისგან და პოლისისგან მოშორებით. როგორც ზემოთ აღინიშნა, დიონისეს კულტის ველური, ტრანსული და ორგინალური ასპექტები, დროსთან სვლასთან ერთად, ეტაპობრივად შემცირდა და ძვ. წ. VI საუკუნეში თითქმის სრულიად გაქრა.<sup>59</sup> მას შემდეგ რაც დიონისეს დღესასწაულები სახელმწიფომ ცივილიზებულ საჯარო სანახაობად აქცია,

<sup>57</sup> ბოკუჩავა თ., *ქალი, თეატრი, გენდერი*, კრებ. სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი, გამომცემლობა „კენტავრი“, #2 (67), 2016, გვ. 12-13.

<sup>58</sup> ძვ. წ. მეხუთე საუკუნეში შექმნილი ევრიპიდეს ტრაგედია „ბაკქი ქალები“ განიხილებოდა, როგორც ყველაზე მეამბოხე და ყველაზე „ველური“ ტრაგედია ძვ. ბერძნული დრამის კანონში. ევრიპიდეს თანამედროვეებმა დაგმეს ეს ტრაგედია, ვინაიდან სცენაზე მათ იხილეს ნორმიდან გადახრა - ქალები, კაცური თვისებებითა და მახასიათებლებით და არა როგორც „პასიური სქესი“.

<sup>59</sup> დიონისური კულტის რიტუალები ფუნდამენტურად განსხვავდებოდა იმ საჯარო წარმოდგენებისგან, რომლადაც ის (სამოქალაქო და საზოგადოებრივ მოვლენად) იქცა, რამაც გამოიწვია ქალების გარიყვა.

მასში ქალების მონაწილეობა მკაცრად შეიზღუდა. ამგვარად, ძველ საბერძნეთში რიტუალიდან თეატრზე - ირაციონალურიდან რაციონალურზე - გადასვლით ეს უკანასკნელი კაცთა დომინირებულ ხელოვნებად იქცა, რომელიც ამიერიდან გამორიცხავდა ქალებს, როგორც მონაწილეებს, ასევე შემქმნელებს, ვინაიდან ძველ ბერძნულ კულტურაში რაციო (გონება, გონისმიერი) ექსკლუზიურად მამრობით სქესთან იყო დაკავშირებული.

**ტრაგედია და კომედია ძვ. წ. V საუკუნეში.** ჩვენი ცოდნა ბერძნული ტრაგედიისა და კომედიის შესახებ მთლიანად ეფუძნება კაცი დრამატურგების, უფრო კონკრეტულად კი ოთხი მთავარი დრამატურგის (ესქილე, სოფოკლე, ევრიპიდე და არისტოფანე) შემოქმედებას. ჩვენამდე მოღწეული უძველესი ბერძნული ტრაგედიები ესქილეს ეკუთვნის (დაახლ. ძვ. წ. 523-456). „ტრაგედიის მამად“ წოდებულმა ესქილემ 90-მდე ტრაგედია შექმნა, საიდანაც ჩვენამდე სრული სახით მხოლოდ შვიდმა მათგანმა მოაღწია. მიუხედავად იმისა, რომ ესქილე პირველი ტრაგიკოსი პოეტი არ ყოფილა, იგი სამართლიანად მიიჩნევა ბერძნული ტრაგედიის ფუძემდებლად. ბერძნების მეორე უდიდესი დრამატურგი სოფოკლე გახლდათ (ძვ. წ. 496-406), რომელმაც ითვლება, რომ დაახლოებით ასოცი ტრაგედია დაწერა, თუმცა დღევანდელ დღემდე მხოლოდ შვიდმა მოაღწია. შემორჩენილია ერთი სატირული დრამის<sup>60</sup> ნაწყვეტებიც.<sup>61</sup> სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფეს“ ხშირად უწოდებენ ბერძნულ ტრაგედიებს შორის ყველაზე სრულყოფილს. დიდ ბერძენ ტრაგიკოსთა მესამე და ბოლო წარმომადგენელი ევრიპიდეა (დაახლ. ძვ. წ. 480-406), რომელმაც ითვლება, რომ 90-მდე პიესა დაწერა. ჩვენამდე სრულად მისმა ჩვიდმეტმა ტრაგედიამ და ერთმა სატირულმა დრამამ მოაღწია: „ის, რომ დღევანდელიობამდე ევრიპიდეს მიერ დაწერილი პიესების შედარებით დიდი რაოდენობაა შემორჩენილი, მიუთითებს მის უზარმაზარ პოპულარობაზე შემდგომ პერიოდებში, მიუხედავად იმისა, რომ თავის სიცოცხლეში იგი დაფასებული დრამატურგი არ ყოფილა - მას მხოლოდ ოთხი დრამატული შეჯიბრი აქვს მოგებული“<sup>62</sup> (მეხუთე ჯილდო სიკვდილის შემდეგ მიენიჭა). ბროკეტისა და ჰილდის მიხედვით, თანამედროვეების მიერ ევრიპიდეს განსჯის არაერთი

---

<sup>60</sup> სატირული დრამა - სატირული დრამის წარმოშობის შესახებ ცოტა რამ არის ცნობილი. ზოგიერთი ისტორიკოსი ამტკიცებს, რომ ეს იყო დრამის პირველი ფორმა და თანდათან მისგან წარმოიშვა ტრაგედია და კომედია. არაერთი მკვლევარი მიიჩნევს, რომ სატირული დრამის ფორმა ძვ. წ. VI საუკუნის ბერძენმა დრამატურგმა პრატინემ გამოიგონა, დაახლ. ძვ. წ. 501 წლამდე. დაწერილი ასობით სატირული დრამიდან, ჩვენამდე სრული სახით მხოლოდ ევრიპიდეს „ციკლოპებმა“ მოაღწია. აგრეთვე, შემორჩენილია სოფოკლეს სატირული დრამის „კვალის მამიებლები“ ნაწყვეტებიც. სატირული დრამის ჩვენამდე მოღწეული მწირი ნიმუშების გამო, რთულია ამ ფორმაზე დაზუსტებით საუბარი, თუმცა შეიძლება ვივარაუდოთ მისი ტიპური მახასიათებლების შესახებ. სატირული დრამები, რომლებსაც შეჯიბრებებზე ტრაგედიების შემდეგ აჩვენებდნენ, ერთგვარი კომიკური შვება იყო იმ სერიოზული თემებისგან, რასაც ტრაგედიებში წარმოადგენდნენ.

<sup>61</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 16.

<sup>62</sup> იქვე.

მიზეზი არსებობს. მაგალითად, იგი კითხვის ნიშნის ქვეშ აყენებდა ტრადიციულ ღირებულებებს და ხშირად გამოჰქონდა სცენაზე იმ დროისთვის მიუღებელი თემები - ფედრას სიყვარული გერის მიმართ, მედეას მიერ თავისი შვილების მკვლელობა და პასიფაეს ვნება ხარისადმი - ევრიპიდეს თანამედროვეებმა დაგმეს, როგორც ანომალია და ნორმიდან გადახვევა; აგრეთვე, მის მიერ პერსონაჟების ფსიქოლოგიური მოტივაციის რეალისტური შესწავლა ტრაგედიისთვის შეუფერებლად და უკადრისად მიიჩნიეს.<sup>63</sup> ევრიპიდემ საყოველთაო დამსახურებული აღიარება მხოლოდ სიკვდილის შემდეგ მიიღო და იგი სამუდამოდ ჩაეწერა უდიდესი ძველბერძენი ტრაგიკოსების დიდ სამეულში. რაც შეეხება კომედიას - კომედია იყო ბოლო ძირითადი დრამატული ფორმა, რომელმაც ათენში ოფიციალური აღიარება მიიღო. კომედიის ჟანრი საკმარისად იყო განვითარებული ძვ. წ. 487 წლისათვის, რათა კუთვნილი ადგილი დაეკავებინა ქალაქის დიონისიაზე.<sup>64</sup> „პოეტიკაში“ არისტოტელე ამბობს, რომ კომედია ფალიკური სიმღერების წამომწყებთა იმპროვიზაციებისგან წარმოიშვა, მაგრამ, ვინაიდან ბევრი ფალიკური რიტუალი არსებობდა, ბუნდოვანია თუ კონკრეტულად რომელს გულისხმობდა იგი.<sup>65</sup> ჩვენამდე მოღწეულია რამდენიმე ადრეული კომედოგრაფის სახელი: ქიონიდე, მაგნეტი, ეკვანტიდე, კრატინე, ევპოლიდე და სხვ. თუმცა, ძვ. წ. V საუკუნის ყველა შემორჩენილი კომედია ერთ ავტორს, „კომედიის მამად“ წოდებულ არისტოფანეს (დაახლ. ძვ. წ. 448-380) ეკუთვნის. ითვლება, რომ მან ორმოციოდე პიესა დაწერა, რომელთაგან მხოლოდ თერთმეტმა მოაღწია ჩვენამდე. არისტოფანეს კომედიების ალბათ ყველაზე საყურადღებო მახასიათებელი მისი კომენტარია თანამედროვე საზოგადოების, პოლიტიკის (უპირველეს ყოვლისა პელოპონესის ომის) და თეატრის შესახებ. ძვ. წ. 404 წლის შემდეგ, როდესაც ათენი დამარცხდა პელოპონესის ომში, პოლიტიკური და სოციალური სატირა კომედიიდან თანდათან გაქრა. ამ დროისთვის, ტრაგედიის ხარისხიც დაეცა. ამრიგად, მსოფლიო დრამატული მწერლობის უდიდესი ხანა ძვ. წ. 400 წლისათვის დასრულდა.<sup>66</sup>

ძველ ბერძნულ თეატრთან მიახლოების და მისი შესწავლის ერთ-ერთი მთავარი გზა არის არქეოლოგია - მატერიალური ნარჩენების სისტემატური შესწავლა, როგორებიცაა: არქიტექტურა, წარწერები, ქანდაკება, ვაზებზე შესრულებული მხატვრობა<sup>67</sup> და დეკორატიული ხელოვნების სხვა

<sup>63</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 16.

<sup>64</sup> იქვე, p. 18.

<sup>65</sup> იქვე.

<sup>66</sup> იქვე, p. 19.

<sup>67</sup> ძველი საბერძნეთიდან ვაზებზე შესრულებული ნახატები ათასობით არის შემორჩენილი. თეატრის ისტორიკოსები და მკვლევრები, ანტიკური თეატრის შესწავლის დროს, აქტიურად იყენებენ ამ არტეფაქტებს, რომელთა უმეტესობა განხილულია ხელოვნების ისტორიკოსისა და არქეოლოგის მარგარეტ ბიბერის (ინგლ.

ფორმები.<sup>68</sup> წერილობითი მტკიცებულებიდან შემორჩენილი დრამები, როგორც წესი, განიხილება, როგორც ყველაზე სანდო, თუმცა, ყველა ეს წყარო იძლევა მრავალი ინტერპრეტაციის საშუალებას. მაგალითად, დაზუსტებით ვიცით, რომ ძველ ბერძნულ თეატრში ყველა როლს კაცები თამაშობდნენ, მათ შორის ქალების როლებსაც.<sup>69</sup> თუმცა, დღემდე არსებობს მნიშვნელოვანი მეცნიერული დებატები იმის შესახებ, ესწრებოდნენ თუ არა ქალები წარმოდგენებს კაცებთან ერთად.<sup>70</sup> უდავოა, რომ წარმოდგენები ძველ საბერძნეთში მამრობითი პერსპექტივიდან იყო დანახული და განხორციელებული, ვინაიდან კაცები იყვნენ ისინი, ვინც წერდნენ და დგამდნენ პიესებს, თამაშობდნენ ტრაგედიებსა თუ კომედიებში და ავსებდნენ თეატრონს, მაყურებლის ადგილს. მიუხედავად ამისა, ძველ ბერძნულ დრამაში გვხვდება ქალების მიერ შემდგარი გუნდები და არაერთი ძლიერი ხასიათის მქონე ქალი პერსონაჟი. ეს დრამები, ერთი მხრივ, შეგვიძლია განვიხილოთ, როგორც კაცების მიერ დომინირებული კულტურის რაციონალიზაციის ცდა - ამყოფონ ქალები განცალკევებულად და იძულებით კარჩაკეტილად და მეორე მხრივ - მამრობითი სქესის ავტორების მცდელობა, აიძულონ კაცებისგან შემდგარი აუდიტორია, გამოიკვლიონ და კითხვის ნიშნის ქვეშ დააყენონ ათენელი ქალების იზოლაციის საკითხი.

## 2.2 ქალის სოციალური სტატუსი კლასიკური ეპოქის ათენში

კლასიკურ ათენში ქალების ცხოვრების მეცნიერული შესწავლა მნიშვნელოვანი 1970-იანი წლებიდან გახდა.<sup>71</sup> აკადემიურ საზოგადოებას ქალისა და სექსუალობის საკითხი იქამდე მეტ-ნაკლებად აინტერესებდა, ვინაიდან, მრავალი წლის განმავლობაში, ისტორია მუდამ დიდ მოვლენებსა და მთავარ ფიგურებზე იყო ორიენტირებული და უგულვებელყოფდა სოციალურ რეალობას. თუმცა, ბოლო ორმოცდაათი წლის განმავლობაში, არაერთმა მეცნიერმა დიდი ყურადღება დაუთმო გენდერს, როგორც სოციალურ და კულტურულ კონსტრუქტს. მე-20 საუკუნემდე ისტორიკოსები დიდწილად ეყრდნობოდნენ ძველ ლიტერატურულ წყაროებს, როგორც მტკიცებულებას ანტიკურ სამყაროში ქალების ცხოვრების შესახებ.<sup>72</sup> მეოცე საუკუნის შუა

---

Margarete Bieber; 1879-1978) წიგნში „ბერძნული და რომაული თეატრის ისტორია“ (*The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton University Press, 1939).

<sup>68</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 34.

<sup>69</sup> იქვე, p. 22.

<sup>70</sup> იქვე, p. 31.

<sup>71</sup> Cantarella E., *Gender, Sexuality and Law*, The Cambridge Companion to Ancient Greek Law, Cambridge University Press, 2005, pp. 236-237.

<sup>72</sup> Foxhall L., *Studying Gender in Classical Antiquity*, Cambridge University Press, 2013, p. 4.

წლებიდან საკითხისადმი მიდგომა შეიცვალა. ცვლილებები საფრანგეთიდან დაიწყო, მაშინ როდესაც „ანალების“ სკოლამ („ახალი საისტორიო მეცნიერება“)<sup>73</sup> მარგინალური ჯგუფების (ჩვენ შემთხვევაში, ანტიკურ სამყაროში ქალების სოციალური სტატუსის მეცნიერული შესწავლის) მიმართ დიდი ინტერესი გამოავლინა. ფრანგი მეცნიერი, რობერტ ფლასელიერი იყო ერთ-ერთი ყველაზე ადრეული და გავლენიანი ავტორი, რომელიც წერდა ქალთა საკითხებზე ძველ საბერძნეთში.<sup>74</sup> დაახლოებით იმავე დროს, ფემინისტურმა ფილოსოფიამ დაიწყო ქალების ცხოვრების შესწავლა კლასიკურ სამყაროში.<sup>75</sup> 1970-იანი წლებიდან მოყოლებული, ფემინიზმის მეორე ტალღის გავლენით, ქალთა საკითხების კვლევა ინგლისურენოვან სამყაროში ფართოდ გავრცელდა.<sup>76</sup> დაიწერა რამდენიმე მნიშვნელოვანი ნაშრომი. 1975 წელს გამოქვეყნდა ამერიკელი კლასიკური ეპოქის მკვლევრის, სარა პომეროის (ინგლ. Sarah B. Pomeroy, დ. 1938) „ქალღმერთები, მემკვიდრეები, ცოლები და მონები: ქალები კლასიკურ ანტიკურ ხანაში“ (ინგლ.: Goddesses, Whores, Wives, and Slaves: Women in Classical Antiquity), რასაც მოგვიანებით ეწოდა „რევოლუციური“.<sup>77</sup> ფემინისტურ თეორიებთან ერთად, მიშელ ფუკოს ნაშრომებმა (სტრუქტურალიზმისა და პოსტსტრუქტურალიზმის გავლენით) მნიშვნელოვნად გააფართოვა კლასიკურ ანტიკურ პერიოდში გენდერის შესწავლა.<sup>78</sup> 1980 წლისათვის ათენელი ქალების სოციალური სტატუსის საკითხი ისტორიკოსებისთვის ყველაზე მნიშვნელოვანი თემა იყო.<sup>79</sup>

მე-19 საუკუნიდან მოყოლებული დღემდე, აკადემიურ საზოგადოებაში ცხარე კამათი მიმდინარეობს ქალის სოციალური სტატუსისა და მდგომარეობის შესახებ ანტიკურ საბერძნეთში, განსაკუთრებით კი კლასიკური ეპოქის ათენში. მეცნიერების მოსაზრებები ამ საკითხთან დაკავშირებით მრავალგვარი და ხშირ შემთხვევაში ურთიერთსაწინააღმდეგოა. მთელი მე-19 საუკუნის განმავლობაში გაბატონებული იყო აზრი, რომ ათენელ ქალთა უფლებები, კაცებთან შედარებით, საზოგადოებრივი საქმიანობის თითქმის ყველა სფეროში მკაცრად შეზღუდული იყო. მეცნიერთა ერთი ნაწილი ამტკიცებს, რომ კლასიკურ ათენში ქალებს ორი მთავარი ფუნქცია ჰქონდათ: შვილების გაჩენა და საოჯახო საქმეების მართვა და აქაც, ისინი არ იყვნენ ბოლომდე

---

<sup>73</sup> შენიშვნა: „ანალების“ ფრანგული სკოლის შესახებ უფრო მეტი ინფორმაცია შეგიძლიათ იხილოთ აქ: <https://smjegupr.net/wp-content/uploads/2012/05/Moon-David.-Fernand-Braudel-and-the-Annales-School.pdf> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 21.02.2022.

<sup>74</sup> Foxhall L., *Studying Gender in Classical Antiquity*, Cambridge University Press, 2013, p. 6.

<sup>75</sup> იქვე.

<sup>76</sup> იქვე.

<sup>77</sup> იქვე, p. 7.

<sup>78</sup> იქვე, p. 12.

<sup>79</sup> Gould J., *Law, Custom and Myth: Aspects of the Social Position of Women in Classical Athens*, The Journal of Hellenic Studies, Vol. 100, The Society for the Promotion of Hellenic Studies, 1980, p. 39.

თავისუფლები გადაწყვეტილებების მიღებაში, ვინაიდან მათ არ შეეძლოთ ქონების ფლობა. ქართველი მეცნიერი, რისმაგ გორდეზიანი წიგნში „ბერძნული ცივილიზაცია“ წერს: „რაც შეეხებათ ქალებს, მიუხედავად კლასიკური ეპოქის მწერლებისა და თეორეტიკოსების მიერ მათი უფლებების შეზღუდულობის სისტემატიური კრიტიკისა, მთელი ამ პერიოდის განმავლობაში თავისუფალი ქალის საქმიანობა არსებითად საოჯახო საზრუნავით შემოიფარგლებოდა. ყველაზე მეტი, რის უფლებასაც აძლევდა იგი თავს, იყო პოეზიასა და მუსიკაში, სულიერი კულტურის ზოგიერთ სხვა სფეროში მოღვაწეობა. პოლიტიკური ცხოვრების კარი ქალებისთვის საგულდაგულოდ იყო ჩარაზული. მათ არ შეეძლოთ უშუალო მონაწილეობა მიეღოთ სახელმწიფო საქმეების გადაწყვეტაში, თუმცა კაცებზე ზემოქმედებას ისინი ხშირად ახდენდნენ თავიანთი რჩევითა თუ ხიბლით.“<sup>80</sup> იქვე, გორდეზიანი ამტკიცებს, რომ „მთელი კლასიკური ეპოქის განმავლობაში არ მიუღიათ არც ერთი ოფიციალური გადაწყვეტილება ან კანონი, რომელიც ქალის პოლიტიკურ უფლებებს გააფართოებდა“<sup>8182</sup>.

---

<sup>80</sup> გორდეზიანი რ., *ბერძნული ცივილიზაცია - კლასიკური ეპოქა*, წიგნი II, სულაკაურის გამომცემლობა, 2019, გვ. 89.

<sup>81</sup> იქვე.

<sup>82</sup> აქვე საინტერესოა მოკლედ მიმოვიხილოთ ქალის როლი ბერძნულ ფილოსოფიურ დისკურსში. ძველ საბერძნეთში ფილოსოფიურ სფეროში მოღვაწეობა განიხილებოდა, როგორც კაცების საქმიანობა და ამის გამო, ქალები ხშირად ნარატივს მიღმა რჩებოდნენ. აქედან გამომდინარე, თანამედროვე ეტაპზე, უკიდურესად რთულია სანდო წყაროების პოვნა და მათზე დაყრდნობა ანტიკურ ხანაში ქალების მდგომარეობაზე მსჯელობის დროს. ყველაზე მნიშვნელოვანი ფილოსოფოსები, რომელთა ნაწერებშიც ვხვდებით მოსაზრებებს იმ პერიოდში ქალების მიმართ გაბატონებული დამოკიდებულების შესახებ, არიან პლატონი, არისტოტელე და ქსენოფონი. პლატონის დიალოგებში წარმოდგენილია უფრო პროგრესული შეხედულებები ქალებზე, მის ბევრ თანამედროვესთან შედარებით. ცნობილ დიალოგში „სახელმწიფო“, პლატონი ამტკიცებს, რომ ქალებს, მიუხედავად იმისა, რომ ისინი ზოგადად საწინააღმდეგო სქესზე უფრო სუსტები არიან, აქვთ იგივე ბუნება და მსჯელობის უნარი, რაც კაცებს და შესაბამისად უნდა მიეცეთ იგივე განათლება და შესაძლებლობები, მათ შორის მმართველების საკითხებშიც: „სახელმწიფოს მართვა-გამგებლობაში არ არსებობს საკუთრივ ქალისა და საკუთრივ კაცისთვის განკუთვნილი საქმე; არა, ბუნებამ ერთი და იგივე უნარი უწილადა ერთსაც და მეორესაც, ასე რომ, თავისი ბუნებით, ქალსაც და კაცსაც შეუძლიათ მონაწილეობა მიიღონ ერთსა და იმავე საქმეში, მხოლოდ ქალი ყოველმხრივ სუსტია კაცზე“ (ძველი ბერძნულიდან თარგმნა ბაჩანა ბრეგვაძემ). ეს, იმ დროისთვის, რადიკალური იდეა შესაძლოა ეკუთვნოდეს პლატონის მასწავლებელს, მისი დიალოგების მთავარ პერსონაჟს - სოკრატეს, რომელიც ასევე ქსენოფონის მასწავლებელიც იყო და უდიდესი გავლენა მოახდინა მათ აზროვნებაზე. სოკრატულ-პლატონური შეხედულების მიხედვით, საზოგადოების სრულყოფისა და სამართლიანობის მისაღწევად, ქალებმა, კაცებთან ერთად, მონაწილეობა უნდა მიიღონ საზოგადოებრივ საქმიანობაში. მეორე მხრივ, ქსენოფონი, პლატონისა და არისტოტელეს თანამედროვე, იზიარებს ქალებზე იმ პერიოდში გაბატონებულ შეხედულებებს. ქსენოფონი თავის სოკრატესულ დიალოგებში ხაზს უსვამს ქალთა მნიშვნელობას საშინაო/საოჯახო მეურნეობაში, რომელსაც იგი სახელმწიფოს მთლიანი ეკონომიკის გადამწყვეტ ასპექტად ხედავს. ქსენოფონი ქალებს კაცებზე დაქვემდებარებულად თვლის და პირველ რიგში პასუხისმგებლობას საშინაო საქმეებზე აკისრებს. რაც შეეხება პლატონის მოსწავლე არისტოტელეს - მასწავლებლისგან განსხვავებით, მისი ფილოსოფიური შეხედულებები მიზოგინიური იყო. თავის ნაშრომში „პოლიტიკა“ (წიგნი I), არისტოტელე ამტკიცებდა, რომ ქალები ბუნებრივად ჩამორჩებიან კაცებს როგორც ფიზიკურად, ასევე სულიერად და ინტელექტუალურად. იგი ქალების ემოციურ ბუნებას უსვამდა ხაზს და სჯეროდა, რომ

მე-20 საუკუნის პირველ ნახევრამდე მეცნიერულ წრეებში მეინსტრიმული იყო აზრი, რომ ათენელი ქალები საზოგადოებრივი ცხოვრებიდან სრულიად უგულვებელყოფილნი იყვნენ და რომ მათ კაცები არასათანადოდ ეპყრობოდნენ. ამ პერიოდში დაწერილ ნაშრომთა უმეტესობა<sup>83</sup> იზიარებდა საერთო აზრს, იმის შესახებ, რომ კლასიკური პერიოდის ათენში ქალს კაცთან შედარებით გაცილებით დაბალი სოციალური სტატუსი და უფლებები ჰქონდა. თუმცა, მე-20 საუკუნის მეორე ნახევრიდან ასპარეზზე გამოვიდა მეცნიერთა ის ნაწილი, რომლებმაც დაიწყეს მტკიცება, რომ ათენელ ქალებს იმაზე მეტი უფლებები ჰქონდათ და იმაზე დიდი პატივისცემით სარგებლობდნენ, ვიდრე ეს ადრე ეგონათ. მათ შორის ერთ-ერთი პირველი, ბრიტანელი კლასიკოსი, არნოლდ გომი აღმოჩნდა, რომელმაც ჯერ კიდევ 1925 წელს დაწერა ნაშრომი „ქალის მდგომარეობა ათენში ძვ. წ. V-IV საუკუნეებში“,<sup>84</sup> რომელშიც იგი ამტკიცებდა, რომ იქამდე გაბატონებული შეხედულება ქალების უღირს მდგომარეობაზე კლასიკური ეპოქის ათენში გაუმართლებელი იყო. გომი ამტკიცებდა, რომ კლასიკური ათენის ტრაგედია ქალი პერსონაჟების მოდელირებას თანამედროვე ქალების ცხოვრებიდან ახდენდა,<sup>85</sup> ეყრდნობოდა რა ბერძნულ ტრაგედიას, როგორც წყაროს. ავტორი წერდა, რომ „ფაქტობრივად, არ არსებობს არც ერთი ქვეყნის ლიტერატურა, არც ხელოვნება, რომელშიც ქალები უფრო გამორჩეულნი, უფრო მნიშვნელოვანნი, უფრო მეტი სიფრთხილითა და ინტერესით არიან შესწავლილნი, ვიდრე მეხუთე საუკუნის ათენის ტრაგედიაში, ქანდაკებასა და მხატვრობაში“<sup>86</sup> და მიიჩნევდა, რომ მაშინაც კი თუ მეცნიერები ანტიკურ ლიტერატურას უგულვებელყოფენ (განიხილავენ მას, როგორც ცხოვრებისეული სინამდვილიდან დაშორებულს), ვაზების ფერწერა და საფლავის წარწერები უტყუარ ფაქტებად

---

მხოლოდ კაცებს აქვთ რაციონალური აზროვნების უნარი. არისტოტელეს შეხედულებებმა მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა შემდგომ დასავლურ აზროვნებაზე გენდერული როლების შესახებ. არსებობს გარკვეული მტკიცებულებები ძველ საბერძნეთში ქალი ფილოსოფოსების შესახებ, რომლებიც, სავარაუდოდ, ისეთივე გავლენიანები და ნიჭიერები იყვნენ თავიანთ საქმეში, როგორც მათი კაცი კოლეგები, მათ შორის: დიოტიმა მანტინეელი, არეტე კირენელი და ასპასია. ამის მიუხედავად, მათ შესახებ ისტორიამ მცირე ცნობები შემოინახა.

<sup>83</sup> იხ.: Mahaffy J., *Social Life in Greece from Homer to Menander*, Macmillan, London, 1907.

Wright F., *Feminism in Greek Literature from Homer to Aristotle*, G. Routledge & Sons, London, 1923.

Wright F., *Greek Social Life*, Dent, London, 1925.

Rostovtzeff M., *A History of the Ancient World*, I, The Orient and Greece, London, 1929, <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.107319/page/n19/mode/2up> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 01.03.2022.

<sup>84</sup> Gomme A., *The Position of Women in Athens in the Fifth and Fourth Centuries*, <http://www.jstor.org/stable/262574> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 21.01.2022.

<sup>85</sup> Pomeroy S., *Goddesses, Whores, Wives, and Slaves: Women in Classical Antiquity*, Schocken, 1975, p. 59.

<sup>86</sup> Gomme A., *The Position of Women in Athens in the Fifth and Fourth Centuries*, <http://www.jstor.org/stable/262574> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 01.03.2022.

მანც დარჩება.<sup>87</sup> შესაბამისად, გომისთვის მიუღებელი იყო ლიტერატურული წყაროებისა (ძველი ბერძნული ტრაგედია) და ძველბერძნული ხელოვნების ნიმუშების (ვაზების ფერწერა და ქანდაკება) ხელაღებით უგულვებლყოფა ათენელი ქალების ცხოვრების შესწავლის პროცესში. არნოლდ გომის ნაშრომმა, შეიძლება ითქვას, რომ სათავე დაუდო საკითხის ირგვლივ ფართო დისკუსიის დაწყებას. მის მოსაზრებებს გამოუჩნდა როგორც მომხრეები, ასევე მოწინააღმდეგეები. მაგალითად, გომის მოსაზრებები არ გაიზიარა მოგვიანებით სარა პომეროიმ თავის ცნობილ ნაშრომში („ქალღმერთები, მეძავეები, ცოლები და მონები“) და თქვა, რომ ტრაგედიების, როგორც დამოუკიდებელი წყაროს გამოყენება საშუალო ათენელი ქალის რეალური ცხოვრების აღსაწერად ბოლომდე გამართლებული არ იყო, ვინაიდან ქალის მდგომარეობა ტრაგედიებში დიდწილად განპირობებული იყო მათი როლით წინარე კლასიკურ მითებში, რომლებსაც ტრაგიკოსი პოეტები ფაბულად იყენებდნენ.<sup>88</sup> პომეროის აზრით, სადავოა კომედიის, როგორც სამეცნიერო წყაროს, აქტუალობის საკითხიც. თუმცა, ტრაგედიებთან შედარებით, კომედია უფრო ხშირად ეხება ჩვეულებრივ ადამიანებს, ვიდრე მითოლოგიურ გმირებსა და მეფეებს. ამიტომ, იგი კომედიას სოციალური ისტორიისთვის უფრო სანდო წყაროდ მიიჩნევდა.<sup>89</sup>

კლასიკურ სამყაროში ქალების ცხოვრებისადმი მეცნიერული ინტერესი განუხრელად იზრდება. თანამედროვე ეტაპზე, მეცნიერთა მოსაზრებები, ქალის პოზიციის შესახებ კლასიკურ ათენში, კვლავაც ურთიერთსაპირისპიროა და მერყეობს ერთი უკიდურესობიდან მეორემდე. გომის ვარაუდი, რომ ძვ. წ. V საუკუნეში ათენელი ქალების სტატუსი და მდგომარეობა საზოგადოებაში საგრძნობლად დაფასებული იყო, დღესაც კითხვის ნიშნის ქვეშ რჩება, ვინაიდან ყველა ის ლიტერატურული თუ დრამატურგიული წყარო, რომელსაც იგი ეყრდნობა, კაცების პერსპექტივიდან არის დაწერილი და გადმოცემული. შეიძლება ითქვას, რომ მთელი ძველბერძნული დრამა კაცის ხმას და მის ლოგოსს ემსახურება. აქედან გამომდინარე, თანამედროვე ფემინისტურ კვლევებში, ლეგიტიმური რჩება კითხვა: შეგვიძლია თუ არა დანამდვილებით რაიმე ვიცოდეთ ძველ საბერძნეთში ათენელი ქალების ცხოვრების შესახებ?!

---

<sup>87</sup> Gomme A., *The Position of Women in Athens in the Fifth and Fourth Centuries*, <http://www.jstor.org/stable/262574>  
უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 01.03.2022

<sup>88</sup> Pomeroy S., *Goddesses, Whores, Wives, and Slaves: Women in Classical Antiquity*, Schocken, 1975, p. 72.

<sup>89</sup> იქვე, p. 10.

## 2.3 ქალები ძველ ბერძნულ მითოლოგიაში, ტრაგედიაში და კომედიაში

კლასიკური მითოლოგია გვაწვდის ყველაზე ადრეულ ცნობებს კაცისა და ქალის ურთიერთობაზე ძველ ბერძნულ ცივილიზაციაში. სარა პომეროს აზრით, მითები არ არის სიცრუე, არამედ კაცების მცდელობა, დააწესონ სიმბოლური წესრიგი მათსავე მართულ სამყაროზე: „ზოგიერთი მითი იმდენად დასაბამიერი, პირველადი და ჩვენი ცოდნისთვის მიუწვდომელია, რომ იბადება კითხვა შეეძლოთ თუ არა ქალებს მონაწილეობა მიეღოთ მათ შექმნაში. ეს და სხვა მითები, რომლებიც წარმოიშვა რეალური ისტორიული მოვლენებიდან, მოგვიანებით მოთხრობილი და სისტემატიზებული იქნა პოეტების მიერ. იმის გამოკვლევა, თუ როგორ წარმოიქმნა მითები და მათი კავშირი გარე და ფსიქოლოგიურ რეალობასთან არის არსებითი წინაპირობა ქალთა ისტორიის შესწავლისთვის, ვინაიდან წარსულის მითებმა ჩამოაყალიბა დამოკიდებულებები შემდგომ თაობებში და შეინარჩუნა სოციალური წესრიგის უწყვეტობა.“<sup>90</sup> აქედან გამომდინარე, ძველ ბერძნულ თეატრში ქალთა როლების შესწავლის პროცესში, მნიშვნელოვანია მოკლედ მიმოვიხილოთ მითები ქალების შესახებ ძველ ბერძნულ ცივილიზაციაში.

მითები და უძველესი ამბები მნიშვნელოვან ცნობებს გვაწვდის ამა თუ იმ კულტურისა და საზოგადოების ღირებულებების შესახებ. ეს მოსაზრება თანაბრად ეხება ძველ ბერძნულ მითებსაც, რომლებიც, შეიძლება ითქვას, რომ კვლავაც განაგრძობენ თანამედროვე დასავლური პოპულარული კულტურის ფორმირებას. აქედან გამომდინარე, ბერძნულ მითოლოგიაში ქალის როლის განსაზღვრა მნიშვნელოვნად დაგვეხმარება უფრო მეტი გავიგოთ ძველ ბერძნულ ცივილიზაციაში, მათ შორის თეატრშიც, გენდერულ წარმოდგენებსა და მიკერძოებებზე. სარა პომეროი თავის ცენტრალურ ნაშრომში, ფემინისტური ისტორიის წიგნში, „ქალღმერთები, მემკვიდრეები, ცოლები და მონები: ქალები კლასიკურ ანტიკურ ხანაში“ ერთ-ერთ ყველაზე არგუმენტირებულ მოსაზრებებს გვთავაზობს კლასიკურ მითოლოგიაში ქალთა გენდერულ როლებსა და მათ განსაზღვრაზე: „ჰესიოდეს იდეებმა ღმერთებსა და კაცობრიობაზე არა მხოლოდ ჩამოაყალიბა მთლიანი მოსახლეობის შეხედულებები, არამედ, სავარაუდოდ, შეესაბამებოდა კიდევ მათ. ამრიგად, „თეოგონია“ („ღმერთების წარმოშობა“)<sup>91</sup> იქცა ღვთაებრივი ევოლუციის სტანდარტულ ბერძნულ ვერსიად. ჰესიოდემ დეტალურად აღწერა ღვთაებრივი განვითარება

<sup>90</sup> Pomeroy S., *Goddesses, Whores, Wives, and Slaves: Women in Classical Antiquity*, Schocken, 1975, p. 10.

<sup>91</sup> თეოგონია - სხვადასხვა მითოლოგიური წარმოდგენების ერთობლიობა ღმერთების წარმოშობის შესახებ. თეოგონიის პირველი სისტემატიზატორი იყო ჰესიოდე, რომლის ეპიკურ პოემაში „თეოგონია“ აისახა მატრიარქატის პერიოდის უძველესი შეხედულებანი. წყარო: ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია, ტ. 4, 1979, გვ. 652.

ქალთა მიერ დომინირებული თაობიდან, რომელიც ხასიათდებოდა ბუნებრივი, მიწიერი ემოციური თვისებებით, უმაღლესი და ოლიმპიელი ზევსის რაციონალურ მონარქიამდე. შეესაბამებოდა თუ არა ეს ისტორიული ცვლილება ბერძნულ რელიგიაში ქალ ღვთაებათა თავყანისცემიდან აქცენტის მამრობითზე გადატანით გაურკვეველია. სავარაუდოა, რომ ქალთმობულება იყო ერთ-ერთი იმ რამდენიმე ფაქტორთაგანი, რამაც განაწყო ჰესიოდე მოეთავსებინა ბნელი, ბოროტი ღვთაებები და მათი საზარელი შთამომავლობა ადრეულ თაობებში, რომლებიც ცივილიზებულ ზევსს უნდა დაემხო.<sup>92</sup> მართლაც, ბერძნულ მითოსში დასაბამი დაკავშირებულია ქალურ საწყისთან - პირველი ღვთაება, რომელიც თავისთავად გამოეყო ქაოსს იყო დედა-ღვთაება გეა, რომელიც განასახიერებდა დედამიწას და რომელიც მიჩნეულია ადამიანთა დამბადებლად. მშობელმა დედამ - მიწამ შვა ზეცა (ურანოსი), მთები და ზღვა და მათ არ ჰყავდათ მშობელი მამა. გეამ თავისსავე შობილ მამრ ღვთაებასთან, ურანოსთან შეერთების შედეგად წარმოშვა ექვსი ვაჟი და ექვსი ქალი. გეას წიაღიდან ასევე იშვნენ კიკლოპები და ასხელიანები (ჰეკატონქერიები). გეას შვილები ძრწოლის მომგვრელნი იყვნენ, ამიტომ ურანოსმა შეიძულა ისინი. ამის საპასუხოდ, გეამ მას შვილები აუმხედრა, რომელთაგან ყველაზე უმცროსმა, კრონოსმა დაამხო მამა და წაართვა მას ძალაუფლება. ისტორია გამეორდა ღმერთების შემდგომ თაობაშიც, როდესაც მეფე კრონოსი თავისმა ვაჟმა, ზევსმა ტახტიდან ჩამოაგდო. ოლიმპოსზე პატრიარქალური წყობის დამყარებით, ზევსმა შემოიტანა მორალური წესრიგიც - მან უარი თქვა ქალებისთვის ძალაუფლების გადაცემაზე და მეტიც, მაშინ როდესაც ზევსმა მოავლინა ათენა თავისი თავიდან, ხოლო დიონისე - თეოდან, ამით მან ქალებს წაართვა ექსკლუზიური უფლება ყოფილიყვნენ შვილების მატარებლები და სიცოცხლის მთავარი მიმნიჭებლები.<sup>93</sup> ამგვარად, ზევსის მიერ ქალის ძალაუფლების დაქვემდებარება და ზოგადად, მასკულინური დისკურსი განივრცო საზოგადოებრივ ფილოსოფიაში, რაც შეიძლება პირდაპირ კავშირში იყოს ჰესიოდეს პირად, არაკეთილგანწყობილ შეხედულებასთან ქალებზე. ამ მოსაზრებას ამყარებს პირველი მოკვდავი ქალის, პანდორას შექმნის ისტორიაც. პანდორას ცნობილი მითის თანახმად, იგი ზევსის ნებით, პრომეთეს დასასჯელად და ადამიანთა მოდგმის დასალუპად შექმნეს. პანდორას არქეტიპში გაერთიანდა ისეთი თვისებები, როგორებიცაა: მზაკვრობა, ეშმაკობა, სიცრუე, მჭევრმეტყველების უნარი და ამასთან, ღვთაებრივი, მაგრამ მაცდური სილამაზე. ბერძნულ მითოსში, ზევსის სასტიკი და ცბიერი გეგმის გამო, პანდორას სახელს სამუდამოდ დაუკავშირდა კაცობრიობის ყველა უბედურება. აქ შეიძლება პარალელი გავავლოთ ბიბლიურ ევასთან, რომლის ქალური ცოდნაც,

<sup>92</sup> Pomeroy S., *Goddesses, Whores, Wives, and Slaves: Women in Classical Antiquity*, Schocken, 1975, p. 12.

<sup>93</sup> იქვე.

პანდორას მსგავსად, ბოროტების წყარო გახდა კაცებისთვის. მიუხედავად კულტურულ და რელიგიურ კონტექსტში განსხვავებებისა, ევა და პანდორა დასავლურ ლიტერატურასა და აზროვნებაში საუკუნეების განმავლობაში შემორჩნენ სამყაროში ტანჯვისა და უბედურების სიმბოლოებად. მსგავსი ძლიერ პატრიარქალური ნარატივები დღესაც ხშირად გამოიყენება საზოგადოებაში გენდერული ნორმებისა და სტერეოტიპების გასაძლიერებლად.

ძველი ბერძნული მითოლოგიის თანახმად, ოლიმპოს ანთროპომორფულ ოჯახში შედიოდა ექვსი მთავარი ქალღმერთი: ათენა, არტემიდა, ჰესტია, აფროდიტე, ჰერა და დემეტრე. მრავალი თვალსაზრისით, ეს ქალი ღვთაებები, რომლებიც განსხვავდებოდნენ ერთმანეთისგან დანიშნულებით, გარეგნობით და პიროვნული თვისებებით, ჰგავდნენ თავიანთ მოკვდავ ანალოგებს - ადამიანებს. ამ ქალღმერთებს შორის ცენტრალური ადგილი უკავია ათენას (რომაული მინერვა), რომელიც ერთ-ერთი უმთავრესი ღვთაებაა ბერძნულ მითოლოგიაში. სხვა ქალღმერთებთან შედარებით, მისი საქმიანობა ყველაზე კარგად არის დოკუმენტირებული, ვინაიდან ის მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ჰომეროსის შემოქმედებაში და ქალაქის ხელოვნებასა და ლიტერატურაში, რომელმაც მისი სახელი მიიღო.<sup>94</sup> იგი სიბრძნის, ხელოვნების, ხელოსნობის, ქალაქების, ომის მარად ქალწული ქალღმერთია, რომელსაც ყველაზე ხშირად მიაწერენ კაცურ თვისებებს. ათენა არის მეომარი ქალღმერთი, სიბრძნის მფარველი - ეს ატრიბუტები კი ბერძნების მიერ, ტრადიციულად, კაცებთან ასოცირდებოდა. შეიძლება ითქვას, რომ ათენა არის კაცური ქალის არქეტიპი, რომელიც წარმატებას პოულობს არსებითად კაცის სამყაროში საკუთარი ქალურობისა და სექსუალურობის უარყოფით.<sup>95</sup> ამრიგად, ათენა ქალწულია და, უფრო მეტიც, ქალწული დაბადებული არა ქალისაგან, არამედ კაცისაგან. თავისი კაცური თვისებებიდან გამომდინარე, იგი ზევსისა და ზოგადად, ბერძენი ხალხის საყვარელი ღვთაება გახდა, რაც, გარკვეულწილად, მიანიშნებს ძველი ბერძნული საზოგადოების გენდერულ მიკერძოებასა და ღირებულებებზე. შეიძლება ითქვას, რომ კლასიკურ მითოლოგიაში ქალღმერთები არიან კაცის პერსპექტივიდან დანახული მოკვდავ ქალთა არქეტიპული გამოსახულებები. ჰომეროსის მიხედვით, სასურველი მახასიათებლების განაწილება რიგ ქალებს შორის და არა მათი კონცენტრაცია ერთ არსებაში, შეესაბამება პატრიარქალურ საზოგადოებას და ქალთა დაქვემდებარების ოლიმპიური ნიმუში საზოგადოებისთვის მაგალითი გახდა: „სრულად რეალიზებული მდედრობითი სქესი, როგორც წესი, იწვევს შფოთვას დაუცველ კაცებში. ისინი ვერ უმკლავდებიან ერთ ქალში გაერთიანებულ ძალაუფლებათა სიმრავლეს, კაცები ანტიკურობიდან დღემდე წარმოადგენდნენ ქალებს „ან-ან“

<sup>94</sup> Pomeroy S., *Goddesses, Whores, Wives, and Slaves: Women in Classical Antiquity*, Schocken, 1975, p. 14.

<sup>95</sup> Deutsch H., *The Psychology of Women*, Grune And Stratton, 1944, p. 292.

როლებში. ამ შფოთვის შედეგად, ქალწული მდედრები კაცებისთვის სასარგებლოდ ითვლება, ხოლო ჰერას მსგავსი სქესობრივად მომწიფებული ქალები დამანგრეველი და ბოროტები არიან. ის ფაქტი, რომ თანამედროვე ქალები დღესაც იძულებულები არიან არჩევანი გააკეთონ ათენას - ინტელექტუალ, ასექსუალურ კარიერულ ქალს, აფროდიტეს - სქესობრივი ლტოლვის ობიექტს ან პატივსაცემ ცოლ-დედას შორის, როგორც ჰერას, აჩვენებს, რომ ბერძენი ქალღმერთები კვლავაც რჩებიან ქალის არსებობის არქეტიპებად.<sup>96</sup> მიუხედავად იმისა, რომ ქალ ღვთაებებს ოლიმპიურ იერარქიაში მნიშვნელოვანი ადგილი ეკავათ, ისინი მაინც გაბატონებულ მასკულინურ დისკურსში მოქმედებდნენ და უზენაეს ღვთაებას, ზევსს ექვემდებარებოდნენ. ამ და სხვა მითოლოგიურმა რწმენა-წარმოდგენებმა სავარაუდოა, რომ მნიშვნელოვნად განსაზღვრეს ძველ ბერძნულ საზოგადოებაში, მათ შორის თეატრშიც, ქალთა გენდერული როლები.

**ქალები ძველ ბერძნულ ტრაგედიასა და კომედიაში.** მსოფლიო მწერლობასა და დრამატურგიაში ქალი ყოველთვის დიდი ინტერესის საგანი იყო, მაშინ როდესაც რეალურ ცხოვრებაში მისი უფლებები დიდწილად უგულებელყოფილი რჩებოდა. კაცთა წარმოსახვაში ქალი უმაღლეს არსებად წარმოგვიდგებოდა, ხოლო პრაქტიკაში - სრულიად უმნიშვნელოდ. ეს მოსაზრება თანაბრად ეხება ძველ ბერძნულ დრამატურგიასაც. მეცნიერებაში დღესაც დიდი განხილვის თემაა აშკარა შეუსაბამობა ანტიკური პერიოდის ტრაგედიისა და კომედიის გმირ და რეალურად მცხოვრებ ქალებს შორის. მეცნიერთა მიერ ჩამოყალიბდა რამდენიმე ჰიპოთეზა, რათა აეხსნათ კონფლიქტი ფაქტსა და ფიქციას შორის. სარა პომეროსის მიხედვით, ტრაგედიის მრავალი ფაბულა მომდინარეობდა ეპიკური პოეტების მიერ შემონახული ბრინჯაოს ხანის მითებიდან.<sup>97</sup> პომეროსის მსგავსად, არაერთი მეცნიერის აზრით, ამ პერიოდის ეპოსის სამეფო წარმომავლობის ქალები იყვნენ ძლიერები როგორც საკუთარ სახლებში, ასევე უფრო ფართო პოლიტიკური გაგებით. ამგვარად, არამხოლოდ ათენელ აუდიტორიას, რომლისთვისაც ჰომეროსის შემოქმედება ნაცნობი იყო, არამედ ტრადიციებთან მეზობლ ევრიპიდესაც კი არ შეეძლო წარმოედგინა ჩუმი და რეპრესირებული ელენე ან კლიტემნესტრა, ისევე როგორც სოფოკლე ვერ აჩვენებდა ანტიგონეს, როგორც მორჩილ პერსონაჟს.<sup>98</sup> აქედან გამომდინარე, ზოგიერთი მითი, რომელიც წარმოადგენდა კლასიკური ტრაგედიების ფაბულას, აღწერდა ძლიერი ქალების საქმეებს და ანტიკური ხანის დრამატურგებს ამ ფაქტების მთლიანად შეცვლა ან უგულებელყოფა არ შეეძლოთ. მეცნიერთა ის ნაწილი, ვისაც სჯერა ბრინჯაოს ხანის მატრიარქატის ისტორიული არსებობის, ამ საკითხთან

<sup>96</sup> Pomeroy S., *Goddesses, Whores, Wives, and Slaves: Women in Classical Antiquity*, Schocken, 1975, p. 17.

<sup>97</sup> იქვე, p. 72.

<sup>98</sup> იქვე.

დაკავშირებით საინტერესო მოსაზრებას გვთავაზობს: ბრინჯაოს ხანის მითებში აშკარად შესამჩნევი კაცისა და ქალის პოლარობა შეიძლება აიხსნას რეალური კონფლიქტით ადრე ბერძნულ მატრიარქალურ საზოგადოებასა და გვიანდელ პატრიარქატს შორის.<sup>99</sup> „მაგალითად, ოდისეაში ეგისტე არის მთავარი აქტორი აგამემნონის მკვლელობაში, მაგრამ ესქილეს ტრაგედიებში კლიტემნესტრა, გახდა შეთქმულების მთავარი მამოძრავებელი ძალა. ელექტრა, კლიტემნესტრას ქალიშვილი, უმნიშვნელო ფიგურაა მითოლოგიაში და ოდისეაშიც მხოლოდ ორესტე იძიებს შურს მამის გამო, მაგრამ ორმა დრამატურგმა გამოკვეთა ელექტრას პერსონაჟი და შექმნა პიესები მისი დილემის გარშემო. ანალოგიურად, ფიქრობენ, რომ სოფოკლე იყო პასუხისმგებელი კრეონისა და ანტიგონეს კონფლიქტის ისტორიაზე. მოკვდავი ქალები ეპოსში, რაც არ უნდა გავლენიანები ყოფილიყვნენ, მაინც არ იყვნენ ეკვივალენტები მათი ტრაგიკული გმირებისა.“<sup>100</sup> ამრიგად, იბადება კითხვა თუ რატომ მიიჩნეის პატრიარქალურ საზოგადოებაში მცხოვრებმა ათენელმა ტრაგიკოსებმა თავიანთი ტრაგედიებისთვის შესაფერისად ბრინჯაოს ხანის მითები, რომლებიც ხაზს უსვამდა ქალი გმირების სიმლიერესა და უპირატესობას, მაშინ როდესაც რეალურ ცხოვრებაში მათ დიამეტრულად განსხვავებული სურათი ჰქონდათ წარმოდგენილი. მეცნიერებაში ერთიანი აზრი ამ საკითხთან დაკავშირებით, დღევანდელ დღემდე, არ არსებობს, ვინაიდან ქალის სოციალური სტატუსი კლასიკური ეპოქის ათენში ისევ საკამათოდ რჩება. პომეროის აზრით, ძველ ბერძნულ საზოგადოებაში მიზოგინია ქალის შიშით წარმოიშვა, რამაც დასაბამი მისცა კაცთა უპირატესობის იდეოლოგიას, მაგრამ ეჭვი, რომ კაცის სტატუსი არ იყო უცვლელი, მუდმივად არსებობდა.<sup>101</sup> მითები მატრიარქატსა და ამაზონთა საზოგადოებებზე აჩვენებდა ქალის დომინირებას. არაერთ ტრაგედიაში ქალები ილაშქრებდნენ საზოგადოებაში დამკვიდრებული ნორმების წინააღმდეგ, ხოლო არისტოფანეს თერთმეტი შემორჩენილი კომედიიდან სამი აჩვენებდა ქალების წარმატებულ წინააღმდეგობას პატრიარქალური წყობის მიმართ. „ფედრას მსგავს განმარტოებულ ცოლს შეეძლო ღალატი, კრეუსასნაირ ცოლს, კანონიერ ქორწინებამდე, უკანონო ვაჟის გაჩენა, ხოლო ისეთ სამაგალითო ცოლსაც კი, როგორც დეიანირაა - ქმრის მოკვლა. ეს და სხვა მითები იყო გამარჯვებულ სქესთა კომმარები: რომ ოდესმე დამარცხებულები ფეხზე წამოდგებოდნენ და იმგვარადვე მოექცეოდნენ მათ, როგორც ისინი ერთ ჟამს მოიქცნენ“.<sup>102</sup>

აქვე საინტერესოა იმის აღნიშვნაც, რომ ქალისა და კაცის გენდერული როლები - საზოგადოებაში მათი სათანადო ქცევა - არაერთ ძველ ბერძნულ ტრაგედიაში თუ კომედიაშია

<sup>99</sup> Pomeroy S., *Goddesses, Whores, Wives, and Slaves: Women in Classical Antiquity*, Schocken, 1975, p. 72.

<sup>100</sup> იქვე.

<sup>101</sup> იქვე, p. 74.

<sup>102</sup> იქვე.

შესწავლილი. „ქალის ქცევა, მაშინაც, ისევე როგორც ახლა, ხასიათდებოდა მორჩილებითა და მოკრძალებით. ისმენე „ანტიგონეში“, ტეკმესა „აიასში“, დეიანირა „ტრაქისელ ქალებში“ და ქალების მიერ შემდგარი ქორო ტრაგედიებში ასრულებენ „ნორმალური“ ქალების როლს. „ნორმალური“ ქალის ქცევის შეზღუდვების გამო, კი ის ქალი გმირები, რომლებიც მოქმედებენ სტერეოტიპებს მიღმა, ზოგჯერ იწოდებიან „კაცურებად“. ისევ და ისევ, ეს არ არის კომპლიმენტი ქალისთვის, კლასიფიცირდნენ „კაცისებურად“. არისტოტელემ შეუფერებლად მიიჩნია ქალის პერსონაჟის გამოსახვა, როგორც ჭკვიან, ასევე კაცური თვისებების მქონე სუბიექტად. რეპრესიულ პატრიარქალურ კულტურაში ყოფნისას, ქალების უმეტესობა - ისმენეს მსგავსად - მორჩილებას ირჩევენ, ხოლო ზოგიერთი ქალ გმირთაგანი - როგორებიცაა: კლიტემნესტრა, ანტიგონე და ჰეკუბა, ითვისებენ დომინანტური სქესის მახასიათებლებს, თავიანთი მიზნების მისაღწევად. ფსიქოანალიტიკოსი ა. ადლერი ამ ფენომენს „კაცურობის პროტესტს“ უწოდებდა.<sup>103</sup> შეიძლება ითქვას, რომ კაცური თვისებების მქონე ქალი პერსონაჟის ფენომენი, ანტიკურ ტრაგედიათა შორის ყველაზე მძაფრად სოფოკლეს „ანტიგონესა“ და ევრიპიდეს „მედეაში“ გამოვლინდა. ძველბერძენ ტრაგიკოსთა დიდი სამეულის ბოლო წარმომადგენელი, ევრიპიდე, უდიდესი დილემის წინაშე აყენებს თავისი ტრაგედიების ყველა თანამედროვე კომენტატორს, ვინაიდან მის მიერ შექმნილი ქალთა სახეებიდან (მაგ.: მედეა, ელექტრა, ფედრა, ჰეკუბა, ანდრომაქე, კლიტემნესტრა, იფიგენია და სხვ.), უმრავლესობა კომპლექსურობითა და ურთიერთგამომრიცხავი თვისებებით ხასიათდება. ეს მოსაზრება ყველაზე კარგად შეესაბამება ცნობილ მითოლოგიურ გმირს, მედეას, რომელიც ევრიპიდემ ყველა დროის ერთ-ერთ ყველაზე შთამბეჭდავ მხატვრულ სახედ აქცია. მედეა, როგორც ქმრის შურისმაძიებელი, მოტყუებული და შვილთა მკვლელი ქალის სახე, სწორედ ევრიპიდესგან გავრცელდა მსოფლიო ლიტერატურაში. საყოველთაოდ ცნობილია, რომ ევრიპიდეს სახელი, სხვადასხვა ავტორებთან, ყველაზე ხშირად იყო დაკავშირებული ქალთმომულოებასთან. მაგალითად, მისი თანამედროვე არისტოფანეს კომედიაში „ქალები თესმოფორიების დღესასწაულზე“, რომლის ცენტრალური თემა ტრაგიკოს ევრიპიდეს კრიტიკას წარმოადგენდა, ქალთა გუნდი მას ბრალს სდებს სქესის ცილისწამებისთვის - ქალების მემკვიდრეობად და მრუშებად დახასიათებით.<sup>104</sup> თუმცა, „იმის გამო, რომ არისტოფანეს კომედიებში ზღვარი სიმსუბუქესა და სერიოზულობას შორის ორაზროვანია, ანტიკურ ხანაში, ისევე როგორც ახლა, მნელია იმის გადაწყვეტა, არისტოფანე მართლა თვლიდა თუ არა ევრიპიდეს ქალთმომულოედ.“<sup>105</sup> მიუხედავად

<sup>103</sup> Pomeroy S., *Goddesses, Whores, Wives, and Slaves: Women in Classical Antiquity*, Schocken, 1975, p. 75.

<sup>104</sup> იქვე, p. 78.

<sup>105</sup> იქვე.

იმისა, რომ ევრიპიდეს ტრაგედიებში გაბნეულია მრავალი ფრაზა (მაგ.: „მოკვდავები ბავშვებს რაღაც სხვა გზით უნდა აჩენდნენ, ქალთა მოდგმა არ უნდა არსებობდეს; მაშინ ადამიანები უბედურებას გადარჩებოდნენ“; „აქამდე ხშირად მიმიღია მონაწილეობა უფრო დახვეწილ საუბარში და შევსულვარ უფრო დიდ შეჯიბრებაში, ვიდრე ქალთა მოდგმას შეეფერება“<sup>106</sup> და სხვ.), რომელიც აშკარად ატარებს ქალთმობუღეობრივ ხასიათს, იგი იყო ავტორი, რომელმაც შექმნა ყველაზე ძლიერი, თავდაჯერებული, გონებამახვილი, დამოუკიდებელი, წარმატებული და ამავდროულად, რთული ხასიათის მქონე ქალი პერსონაჟები - ისინი, ვისაც არსებულ პატრიარქალურ წყობაში მნიშვნელოვანი ცვლილებების შეტანა შეეძლოთ. ის, რომ დღეს, სხვადასხვა ავტორთან, „მედეას“ თუ „ფედრას“ პერსონაჟების არაერთ ფემინისტურ ვარიაციას ვხვდებით, ეს სწორედ ევრიპიდეს დამსახურებაა. შესაბამისად, მისი წვლილი ფემინისტურ ლიტერატურულ ტრადიციაში დიდია.

რაც შეეხება კომედიას - როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ძვ. წ. V საუკუნის ჩვენამდე მოღწეული ყველა კომედია ერთ ავტორს, არისტოფანეს ეკუთვნის. გენდერული და ფემინისტური კვლევების თვალსაზრისით, ჩვენთვის საინტერესო სამი მათგანია: „ლისისტრატე“, „ქალები თესმოფორიების დღესასწაულზე“ და „ქალები სახალხო კრებაზე“. ეს ე. წ. „ქალთა პიესები“ ავლენს ქალთა მიმართ დამოკიდებულების მთელ რიგს, მიზოგინიიდან თანაგრძნობამდე. იქიდან გამომდინარე, რომ კომედიოგრაფის სამყაროში ყველა სქესი თანაბრად ღია იყო კომიკური თავდასხმისთვის, მისი მხრიდან ქალების სასაცილოდ, ირაციონალურ არსებებად ან სექსუალურ ობიექტებად წარმოჩენა, ერთმნიშვნელოვნად, ქალთმობუღეობად არ შეიძლება განიხილებოდეს; მაშინ, როდესაც იგი ასევე აჩვენებს ქალთა პირველ მასობრივ გაფიცვას, ქალების მხრიდან დემოკრატიისთვის ბრძოლასა და სულ მცირე, ისეთ ჭკვიან და შეუპოვარ პერსონაჟს, როგორიც ლისისტრატეა. ფემინისტური პერსპექტივიდან, არისტოფანეს მხრიდან ქალთა კომიკური ასახვა არღვევს მეხუთე საუკუნის ათენის სოციალურ კონვენციებს და ხაზს უსვამს ქალთა თანაბარ შესაძლებლობებს კაცებთან მიმართებაში. თუმცა, ეს არ ნიშნავს იმას, რომ არისტოფანე შეგვიძლია განვიხილოთ პროტო-ფემინისტ ავტორად. მეცნიერებაში დღეს გაზიარებული მოსაზრების თანახმად, სავარაუდოდ, არისტოფანე არ იყო უფრო მეტად კეთილგანწყობილი ქალების მიმართ ვიდრე ჩვეულებრივი ათენელი მოქალაქე.

შეჯამების სახით შეიძლება ითქვას, რომ ძველბერძნულ თეატრში მასკულიზურ დისკურსს დომინანტური მდგომარეობა ეკავა. ანტიკურ პერიოდში კაცის იდენტობა მნიშვნელოვნად იყო დამოკიდებული ქალებთან მის ურთიერთობაზე. ძველბერძნული ტრაგედიები და კომედიები ასახავდნენ და აძლიერებდნენ ქალთა მიმართ გაბატონებულ დამოკიდებულებას. კაცზე

<sup>106</sup> ევრიპიდე, *მედეა*, გამომცემლობა „ინტელექტი“, ლევან ბერძენიშვილის თარგმანი, 2022, გვ. 159-181.

ორიენტირებული ნარატივების გაიდელეზამ არა მხოლოდ ჩამოაყალიბა გენდერული დინამიკა ძველბერძნულ თეატრსა და საზოგადოებაში, არამედ საფუძველი ჩაუყარა გენდერულ ნორმებსა და წარმოდგენებს დასავლურ თეატრში მომავალი საუკუნეების განმავლობაში. ამრიგად, ამ ნარატივების კრიტიკულად გაანალიზებასა და დეკონსტრუქციას, ფემინისტური და გენდერული პერსპექტივიდან, გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს, რათა უკეთ გავიგოთ და შევაპირისპიროთ ძალაუფლებისა და წარმომადგენლობის ეს ისტორიული დისბალანსი თეატრალურ დისკურსში. ქალების სტატუსი ელინისტური, რომაული და ბიზანტიური პერიოდის თეატრში ძირითადად უცვლელი დარჩა.

## თავი III

# ჰროსვიტა განდერსჰაიმელი - პირველი ქალი დრამატურგი თეატრის ისტორიაში

მსოფლიო თეატრისა და დრამის ისტორიაში ჰროსვიტა განდერსჰაიმელი, რომელსაც ასევე მოიხსენიებენ როგორც ჰროტსვიტა, როსვიტა (გერმ. Roswitha von Gandersheim; დაახლ. 935-973) პირველი ქალი დრამატურგია, რომლის სახელმაც ჩვენამდე მოაღწია. მისი ცხოვრების ზუსტი ბიოგრაფიული ცნობები ისტორიას არ შემოუნახავს. თითქმის ყველაფერი რაც ჰროსვიტას შესახებ ვიცით, ერთ ხელნაწერშია თავმოყრილი. მიუნხენში, ბავარიის სახელმწიფო ბიბლიოთეკაში (გერმ. Bayerische Staatsbibliothek) დაცულია ჰროსვიტას თხზულებათა ხელნაწერი: რვა ლეგენდა წმინდანთა შესახებ, ექვსი დრამა და ორი ისტორიული ეპოსი, რომელთაც თან ახლავს წინასიტყვაობები, მიძღვნილი ლექსები და წარწერები,<sup>107</sup> საიდანაც ვიგებთ მწირ ცნობებს მისი ცხოვრებისა და მოღვაწეობის შესახებ. ჰროსვიტა გერმანიის ქალაქ ბად განდერსჰაიმში, დიდგვაროვნების ოჯახში დაიბადა და განდერსჰაიმის მონასტრის კანონიკოსი ქალი<sup>108</sup> გახდა. იგი ლათინურ ენაზე<sup>109</sup> წერდა და თავისი შემოქმედება სამ წიგნში მოათავსა: Liber Primus („ლეგენდების წიგნი“) აერთიანებს რვა ლეგენდას წმინდანებზე: „ქალწული მარიაში“, „ამალღება“, „წმინდა განგულფი“, „პელაგიუსი“, „თეოფილე“, „ბასილი დიდი“, „დიონისე პარიზელი“ და „წმინდა მოწამე აგნია“; Liber Secundus („დრამის წიგნი“) აერთიანებს ექვს პიესას<sup>110</sup>: „გალიკანუსი“, „დელციციუსი“, „კალიმაქე“, „აბრაამი“, „პაფნუციუსი“, „საპიენცია“ და Liber Tertius („ეპოსი“), რომელიც ეძღვნება

<sup>107</sup> *Hrotsvitha's Poems*, Library of Congress, <https://www.loc.gov/item/2021667975> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 05.01.2023.

<sup>108</sup> კანონესა, კანონიკოსი ქალი - რომის კათოლიკურ ეკლესიაში ქალთა რელიგიური ორდენის წევრი, რომელიც საეკლესიო წესით ცხოვრობდა, როგორც მონაზონი, მაგრამ არ დებდა მონაზვნურ აღთქმას. ამრიგად, ორდენის დატოვება ნებისმიერ დროს შეეძლო. ორდენში გაწევრიანებისას კანონიკოსი ქალები არ თმობდნენ კერძო საკუთრებასა და ცალკე საცხოვრებლებს, ბევრ მათგანს მოსამსახურეებიც კი ჰყავდა. ქალთა რელიგიური ორდენის წევრები, როგორც წესი, კეთილშობილური ოჯახებიდან იყვნენ და ინარჩუნებდნენ თავიანთ ძალაუფლებასა და პრესტიჟს საზოგადოებაში.

<sup>109</sup> შუა საუკუნის ეპოქაში (V-XV სს.) ლათინური ენა შემორჩა სამწერლობო და ცოცხალ სალაპარაკო ფორმებში. სალიტერატურო ლათინური შუა საუკუნის მანძილზე დასავლეთ ევროპის ხალხთა ინტელექტუალური და მხატვრული კულტურული ენა იყო. V საუკუნიდან ამ ენაზე შეიქმნა ე. წ. ლათინური ლიტერატურა - შუა საუკუნის საეკლესიო და საერო მწერლობა.

<sup>110</sup> ჰროსვიტა განდერსჰაიმელის ექვსივე პიესის ინგლისური თარგმანი (მთარგმნელი: ქრისტაბელ მარშალი / Christabel Marshall, ფსევდონიმით - Christopher St. John) ხელმისაწვდომია პროექტ გუტენბერგის ელექტრონული ბიბლიოთეკის ვებ-გვერდზე: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/59770/pg59770-images.html#fn1> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 05.01.2023.

საქსონიური დინასტიის წარმომადგენლებს, იმპერატორ ოტო I-სა და ოტო II-ს და შედგება ორი ისტორიული ეპოსისგან: „Gesta Ottonis“ - მოგვითხრობს ოტონების დინასტიის ისტორიას და მათ ხელისუფლებაში მოსვლას, ხოლო „Primordia Coenobii Gandeshemensis“<sup>111</sup> განდერსჰაიმის სააბატოს ისტორიას ეხება.

ჰროსვიტა განდერსჰაიმელის შემოქმედებიდან ყველაზე მნიშვნელოვნად მისი დრამები მიიჩნევა. იგი პირველი დრამატურგია, რომელმაც დაწერა დრამები რომის იმპერიის დაცემის შემდეგ ლათინურ დასავლეთში. ადრეულ შუა საუკუნეებში (დაახლ. 900-1050), პერიოდში, რომელშიც ცხოვრობდა და მოღვაწეობდა ჰროსვიტა, თეატრი ეკლესიისგან იდევენებოდა. ეს პროცესი ქრისტიანული რელიგიის ჩამოყალიბებასა და შემდგომში მის გაძლიერებას უკავშირდება. ჯერ კიდევ დასავლეთ რომის იმპერიაში ქრისტიანული ეკლესია თეატრალურ წარმოდგენებს ზღუდავდა, რაც რამდენიმე ფაქტორით იყო განპირობებული. პირველ რიგში, თეატრი წარმართული ღმერთების დღესასწაულებთან იყო დაკავშირებული. აგრეთვე, მიმების<sup>112</sup> გასართობი ხასიათის და ხშირ შემთხვევაში გამკილავი წარმოდგენები შეურაცხყოფდა ეკლესიის წინამძღოლთა მორალურ გრძნობებს. მიმები ხშირად დასცინოდნენ ისეთ ქრისტიანულ პრაქტიკას, როგორებიცაა: ნათლობა და ზიარება - პურისა და ღვინის საიდუმლოება. შესაბამისად, ეკლესიასა და თეატრს შორის განხეთქილება გარდაუვალი გახდა. ტერტიულიანემ (ლათინ. Quintus Septimius Florens Tertullianus; დაახლ. 150-220), ჩრდილოეთ აფრიკელმა თეოლოგმა, თავის ტრაქტატში „De Spectaculis“ (ქართ. „სანახაობის შესახებ“) დაგმო თეატრი და ამტკიცებდა, რომ ქრისტიანებმა უარი უნდა თქვან თეატრალურ ხელოვნებაზე, მას შემდეგ რაც მოინათლებიან.<sup>113</sup> დაახლოებით ახ. წ. 300 წლიდან მოყოლებული, საეკლესიო კრებები სთხოვდნენ ქრისტიანებს სპექტაკლებზე დასწრებისგან თავი შეეკავებინათ, ხოლო 398 წელს კართაგენის კრებამ გამოსცა დეკრეტი, რომლის

---

<sup>111</sup> მიუნხენის ხელნაწერში დაკარგულად ითვლება ჰროსვიტას ეპიკური პოემა „Primordia“. სავარაუდოდ, ის ხელნაწერის ნაწილი იყო, თუმცა ჩვენამდე მხოლოდ შუა საუკუნეების შემდგომი პერიოდის ორი ხელნაწერიდან არის შემორჩენილი.

<sup>112</sup> მიმოსი - ანტიკური ხალხური თეატრის კომიკური ჟანრი. ძველ საბერძნეთსა და რომში პოპულარული გაართობის მრავალი სახეობა ხშირად ერთიანდებოდა სათაურით „მიმები“. ტერმინი გამოიყენებოდა განურჩევლად როგორც ტექსტის, ასევე შემსრულებლის მიმართ. მიმები მრავალფეროვანი გასართობი წარმოდგენები იყო, რომელიც მოიცავდა მიმეტურ ცეკვებს, ცხოველებისა და ფრინველების იმიტაციას, სიმღერას, აკრობატიკას, ჟონგლიორობას და მრავალი სხვ. მიმების მცირერიცხოვანი დასი გამოდიოდა სხვადასხვა სადღესასწაულო ბანკეტებზე, ბაზრობებზე (დროებით აშენებულ სცენაზე) ჯერ კიდევ ჩვენს წელთაღრიცხვამდე მეხუთე საუკუნეში. აქვე მნიშვნელოვანია აღვნიშნოთ, რომ მიმები იყვნენ პირველები, რომლებმაც თავიან რიგებში ქალი შემსრულებლები მიიღეს. აგრეთვე, ისინი იყვნენ პირველები, რომლებიც რეგულარულად თამაშობდნენ ნიღბების გარეშე, თუმცა ზოგიერთ წარმოდგენაში იყენებდნენ ნიღბებს.

<sup>113</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 64.

მიხედვითაც განკვეთდა ყველას, ვინც წმინდა დღეებში ეკლესიის ნაცვლად თეატრში მივიდოდა.<sup>114</sup> მსახიობებს ეკრძალებოდათ საეკლესიო საიდუმლოებებში მონაწილეობა, მანამ სანამ უარს არ იტყოდნენ თავიანთ პროფესიაზე. აღნიშნული ბრძანება ძალაში ბევრ ადგილას მეთვრამეტე საუკუნემდე დარჩა.<sup>115</sup> დასავლეთ რომის იმპერიის დაცემის შემდეგ (476 წელი), ორგანიზებული თეატრალური სანახაობები დასავლეთ ევროპაში პრაქტიკულად გაქრა, რაც ახალ ისტორიულ პირობებთან იყო დაკავშირებული. მიუხედავად ამისა, ფეოდალური საზოგადოების ჩამოყალიბების პროცესში ანტიკური კულტურის გავლენა მაინც საგრძნობი იყო. თეატრალური ელემენტები შემორჩა სულ მცირე ორ სხვადასხვა სახის აქტივობაში: პოპულარულ სახალხო ფესტივალებსა (თამაშებით, სიმღერებითა და ცეკვებით ადამიანები ზეიმობდნენ ზამთრის დამთავრებას, გაზაფხულის მოსვლასა და მოსავლის აღებას)<sup>116</sup> და წარმართულ რიტუალებში. აგრეთვე, ქრისტიანულ ცერემონიებში. ამასთან, მცირე მოხეტიალე თეატრალური დასები, რომლებიც ძირითადად შედგებოდნენ ამბის მთხრობელებისგან, მასხარებისგან, აკრობატებისგან, ჟონგლიორებისგან, თოვზე მოცეკვავეებისა და ცხოველების მომთვინიერებლებისგან, წარმოადგენდნენ გასართობ სანახაობებს ყველგან, სადაც მაყურებელს ნახავდნენ. როგორც ჩანს, IX საუკუნეში ისინი განსაკუთრებით აქტიურები იყვნენ, ვინაიდან საეკლესიო განკარგულებების რიცხვი პროფესიონალი გამართობების, ჰისტრიონების წინააღმდეგ იმ დროს ყველაზე მრავალრიცხოვანი იყო.<sup>117</sup> ადრეულ შუა საუკუნეებში (დრამატული) თეატრი თავიდან უნდა დაბადებულიყო ამ „წინარე სათეატრო ფორმებიდან“, ისე როგორც ეს ძვ. წ. მეექვსე საუკუნეში მოხდა.

დროის სვლასთან ერთად, ქრისტიანულმა რელიგიამ საეკლესიო მსახურების პროცესში თეატრალური ელემენტებისა თუ ხერხების გამოყენება დაიწყო. X საუკუნეში ჩამოყალიბდა

---

<sup>114</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 64.

<sup>115</sup> იქვე.

<sup>116</sup> ადრეულ შუა საუკუნეებში დასავლეთ ევროპაში მრავალი სახალხო ფესტივალი იმართებოდა. ამ დღესასწაულების უმეტესობა მრავალსაუკუნოვანი წარმართული რიტუალების შედეგი იყო. ეკლესიამ, რომელიც დასავლეთ ევროპის გაქრისტიანებას ცდილობდა, მსგავსი ფესტივალების უზურპაცია მოახდინა. მაგალითად, 25 დეკემბერი ქრისტეს დაბადების თარიღად მეოთხე საუკუნემდე არ იყო დადგენილი. ზოგიერთი ისტორიკოსი ამტკიცებს, რომ ეს თარიღი შეირჩა წარმართული ზამთრის ფესტივალების ჩასანაცვლებლად, რომლებიც წელიწადის იმ დროს ტარდებოდა. ანალოგიურად, თვლიან, რომ აღდგომის დღესასწაული გაზაფხულის ნაყოფიერების ფესტივალების ჩანაცვლება იყო. დროსთან ერთად, იმ თეატრალურმა ელემენტებმა, რომლებიც წარმართულ ფესტივალებში გამოიყენებოდა ასახვა ჰპოვა ქრისტიანულ ცერემონიებში.

<sup>117</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 74.

ლიტურგიკული დრამა<sup>118</sup> (ბერძნ. *Leiturgia* - ღვთისმსახურება), რაც გულისხმობდა ეკლესიის შიგნით ან მის მიმდებარე ტერიტორიაზე რელიგიური დრამების წარმოდგენას, რომლის ძირითადი თემაც სახარების ცალკეული ეპიზოდების (მაგ.: იესოს ჯვარცმისა და მისი აღდგომის ეპიზოდები) თეატრალიზებული ჩვენება იყო.<sup>119</sup> ტერმინი „ლიტურგიკული დრამა“ პირველად მე-19 საუკუნეში გამოიყენეს.<sup>120</sup> ეს ტერმინი თავიდანვე ცალსახად მიღებული და გამოყენებული არ ყოფილა, მაგრამ თანამედროვეობაში დაისვა უფრო ფუნდამენტური კითხვა: წარმოადგენს თუ არა ტერმინის „ლიტურგიკული დრამა“ ქვეშ გაერთიანებული სხვადასხვა ფენომენი კვლევის კარგად განსაზღვრულ სფეროს? ყველაზე გადამწყვეტი პრობლემა, ალბათ, ეხება „ლიტურგიას“ და „დრამას“ შორის მკაფიო დაყოფის შესაძლებლობას, ვინაიდან ეს ცნებები შუა საუკუნეებში არ გამოიყენებოდა.<sup>121</sup> ზოგიერთი თანამედროვე მეცნიერი (მაგ.: ბენჯამინ ჰანინგერი<sup>122</sup>; ო. ბ. ჰარდისონი<sup>123</sup>) უარყოფდა იმ აზრს, რომ ლიტურგიკული დრამის ადრეული მაგალითები შეიძლება საერთოდ ჩაითვალოს დრამებად (ტრადიციული გაგებით). მათი ეს მოსაზრება ნაწილობრივ დამყარებულია ფაქტზე, რომ ლიტურგიკული ხელნაწერები, რომლებშიც ისინი იყო შეტანილი, არ ავლენენ რაიმე განსაკუთრებულ ცოდნას დრამატული ჟანრის შესახებ. ბენჯამინ ჰანინგერმა, თავის 1955 წელს გამოცემულ წიგნში თეატრის წარმოშობის შესახებ, უარყო მოსაზრება, რომ შუა საუკუნეებში დრამა ლიტურგიიდან განვითარდა. იგი წერდა, რომ საეკლესიო ღვთისმსახურება და ზოგადად გარემო სადაც ტარდებოდა მესა, არ იძლეოდა გართობის საშუალებას და რომ ქრისტიანი ღვთისმეტყველები (მაგ.: ტერტულიანე; ნეტარი ავგუსტინე) საუკუნეების განმავლობაში მკაცრად

---

<sup>118</sup> ტერმინი „ლიტურგიკული დრამა“ პირველად მე-19 საუკუნის შუა ხანებში გამოიყენეს რელიგიური დრამების აღსანიშნავად, რომლებიც შუა საუკუნეების საეკლესიო მსახურების ნაწილი იყო.

<sup>119</sup> დროსთან ერთად ლიტურგიულმა დრამამ განიცადა სეკულარიზაცია. XII საუკუნეში ჩამოყალიბდა ნახევრად ლიტურგიკული დრამა, რასაც მოჰყვა რელიგიური თეატრის ახალი ჟანრების - მირაკლი, მისტერია, მორალიტე ჩამოყალიბება.

<sup>120</sup> ტერმინი ფართოდ გაავრცელეს თეატრის ისტორიკოსებმა: ჰანრიხ ალტი (თეატრი და ეკლესია, 1846), ედმუნდ ჩემბერსი (შუა საუკუნეების სცენა, 1903) და კარლ იანგი. განსაკუთრებით დიდი გავლენა მოახდინა იანგის მონუმენტურმა ნაშრომმა შუა საუკუნეების ეკლესიის შესახებ (შუა საუკუნეების საეკლესიო დრამა, 1933).

<sup>121</sup> *Liturgical Drama*, Oxford Bibliographies, <https://www.oxfordbibliographies.com/display/document/obo-9780195396584/obo-9780195396584-0045.xml> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 09.01.2023.

<sup>122</sup> ბენჯამინ ჰანინგერი (Benjamin Hunnigher; 1903-1991) - ნიდერლანდელი თეატრის ისტორიკოსი, კოლუმბიის უნივერსიტეტის პროფესორი, დრამისა და ჰოლანდიური კულტურის ექსპერტი. ინგლისურ და ნიდერლანდურ ენებზე დაწერა ათი ნაშრომი თეატრის შესახებ, მათ შორის: *The Origin of the Theater* (1955), *Kruisocht op Broadway* (1963), *De opkomst van modern theater* (1983) და სხვ.

<sup>123</sup> ო.ბ. ჰარდისონი (O. B. Hardison; 1928-1990) - ამერიკელი აღორძინების ეპოქის ლიტერატურის მკვლევარი, ჯორჯთაუნის უნივერსიტეტის პროფესორი. ჰარდისონი არის ავტორი არაერთი წიგნისა თეატრის შესახებ, მათ შორის ყველაზე ცნობილია *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages: Essays in the Origin and Early History of Modern Drama* (1965).

დევნიდნენ თეატრის ხელოვანებს.<sup>124</sup> ჰანინგერის აზრით, ლიტურგიკული დრამის თეორიის გამოყენებით ედმუნდ ჩემბერსმა და კარლ იანგმა შუა საუკუნეების სამემსრულო კულტურას დარვინის ევოლუციის მოდელი მოარგეს, რაც გულისხმობდა, რომ დრამა შუა საუკუნეებში უნდა განვითარებულიყო მხოლოდ და მხოლოდ ლიტურგიიდან, რომელიც ჩანასახშივე მოიაზრებოდა როგორც „დრამა“.<sup>125</sup> ჰარდისონის თეორიული ნაშრომების კვალდაკვალ, ევოლუციური თეორიები ჩვეულებრივ უარყოფითად იქნა მიჩნეული. კრიტიკოსები ამტკიცებდნენ, რომ შუა საუკუნეებიდან შემორჩენილ სხვადასხვა სახის ტექსტებში (რომლებიც შესაძლოა განვიხილოთ დრამებად) არ არსებობს ლოგიკური ან სტრუქტურული ქრონოლოგიური განვითარება. თეატრის ისტორიკოსების მიერ (მაგ.: კლიფორდ ფლანიგანი<sup>126</sup>; მაიკლ ნორტონი<sup>127</sup>) ბოლოდროინდელმა კვლევებმა, ლიტურგიკული ტექსტების შესწავლამ და ანალიზმა აჩვენა, რომ ტერმინი ლიტურგიკული დრამა საკმაოდ პრობლემურია. თუმცა, თანამედროვე ეტაპზე, ლიტურგიკული დრამის თეორია ისევ აქტუალურია (მაგალითად, ოსკარ ბროკეტის ცნობილ სახელმძღვანელოებში თეატრის შესახებ). მიუხედავად მეცნიერების ამ მრავალგვარი მოსაზრებებისა და ქრისტიანული ეკლესიის მიერ თეატრალური ხელოვნების შეზღუდვისა საუკუნეების განმავლობაში, შეიძლება ითქვას, რომ რელიგიურმა თეატრმა გარკვეულწილად ხელი შეუწყო ახალი ეპოქის თეატრისა და დრამის დაბადებას (მაგ.: დიდია მისტერიული თეატრის როლი რენესანსული დრამის ჩამოყალიბებაში, სახალხო კომედიის განვითარებაში ფარსის სახით და სხვ.).

დასავლეთ ევროპა, ფაქტობრივად, არსებობდა დრამის გარეშე იმ მომენტიდან, როდესაც ქრისტიანობამ მოიპოვა პოლიტიკური გავლენა მეოთხე საუკუნეში.<sup>128</sup> ჰროსვიტა განდერსჰაიმელი აღმოჩნდა პირველი (ქალი) დრამატურგი, რომელმაც დაწერა არალიტურგიკული დრამები ადრეულ შუა საუკუნეებში. მან თავის მეორე წიგნში, *Liber Secundus* („დრამის წიგნი“), გააერთიანა

---

<sup>124</sup> Hunningher B., *The Origin of the Theater*, Hill and Wang, 1961, p. 29.

<sup>125</sup> იქვე, p. 45.

<sup>126</sup> კლიფორდ ფლანიგანი (ინგლ. Clifford Flanigan; 1941-1993) - ამერიკელი თეატრის ისტორიკოსი და შუა საუკუნეების დასავლეთ ევროპის ისტორიის სპეციალისტი. სადისერტაციო ნაშრომი დაწერა ლიტურგიკული დრამის თემაზე - *Liturgical Drama and Dramatic Liturgy. A Study of the Quem queritis Easter Dialogue and its Cultic Context* (1973).

<sup>127</sup> მაიკლ ნორტონმა (ინგლ. Michael Norton) მიიღო დოქტორის ხარისხი ოჰაიოს სახელმწიფო უნივერსიტეტში და არის ასოცირებული პროფესორი ჯეიმს მედისონის უნივერსიტეტში, ვირჯინიაში. იკვლევს შუასაუკუნეების ლიტურგიულ დრამას. 2017 წელს გამოაქვეყნა ნაშრომი - *Liturgical Drama and the Reimagining of Medieval Theater*.

<sup>128</sup> McCall R., *Do this: Liturgy as Performance*, University of Notre Dame Press, 2007, p. 5.

ექვსი ლათინური დრამა, რომლებიც რომაელი კომედიოგრაფის ტერენციუსის<sup>129</sup> კომედიების გავლენით დაწერა. თუმცა, ამ უკანასკნელისგან განსხვავებით, ჰროსვიტას პიესების თემატიკა რელიგიური იყო. გავრცელებული მოსაზრების მიხედვით, მისი პიესები სცენაზე არასდროს დადგმულა. მეცნიერთა უმეტესობა თანხმდება, რომ ისინი მსგავსი იყო გვიანდელი პერიოდის „closet drama“-ის<sup>130</sup>, რომელიც იწერებოდა არა უშუალოდ სცენაზე დასადგმელად, არამედ საკითხავად.<sup>131</sup> ჰროსვიტას დრამები პირველად 1501 წელს გამოიცა და მე-16 საუკუნის რელიგიურ და დიდაქტიკურ პიესებზე დიდი გავლენა მოახდინა.<sup>132</sup> მისი პიესები თეატრის ისტორიაში მრავალი თვალსაზრისით არის მნიშვნელოვანი: ჰროსვიტა არის ჩვენთვის ცნობილი პირველი ქალი დრამატურგი; იგი პოსტკლასიკური ეპოქის პირველი დასავლელი დრამატურგია და მას პირველს შემოაქვს ფემინისტური პერსპექტივა დრამაში.<sup>133</sup> თავის პიესებში, რომლებიც რითმული პროზით არის დაწერილი, ჰროსვიტა კართაგენული წარმოშობის რომაელი დრამატურგის, პუბლიუს ტერენციუსის მსოფლმხედველობას ქრისტიანულს უპირისპირებდა და წერდა ქრისტიანი ქალების წამების შესახებ წარმართული რომის პერიოდში (მაგ.: „დელციციუსი“, „საპინენცია“) და ასევე ქალებზე, რომლებიც იღებდნენ ქრისტიანულ სარწმუნოებას (მაგ.: „აბრაამი“). მთლიანობაში, შეიძლება ითქვას, რომ მისი პიესები ჰაგიოგრაფიული ჟანრის ნაწარმოებები იყო, რაც არ არის გასაკვირი, რადგან ჰროსვიტას პიესები შუა საუკუნეებში გავრცელებული ქრისტიანული რელიგიის ფასეულობებზე იდგა. მიუხედავად ამისა, ჩვენ შეგვიძლია მისი შემოქმედების განხილვა ფემინისტური პერსპექტივიდან. მისი დრამების უმეტესობაში წარმოდგენილია ქალი პერსონაჟები, რომლებსაც ავტორი ერთნაირი პატივისცემით ეპყრობა - მეძავიდან დაწყებული ღვთისმოსავ ქალამდე. ქალწული/მეძავის (მარიამი/ევას) დიქოტომია განსაკუთრებით გამოსადეგია იმის გასაანალიზებლად, თუ როგორ ასახავს ჰროსვიტა მე-10

<sup>129</sup> პუბლიუს ტერენციუს აფერი (ძვ.წ. 195/194 ან 185/184-160 წწ.) - რომაელი კომედიოგრაფი. მან ახალი ატიკური კომედიების საფუძველზე შექმნა ექვსი კომედია. მისი შთაგონების წყაროს ძირითადად მენანდროსის კომედიები წარმოადგენდა.

<sup>130</sup> ტერმინი „Closet drama“ (გერმ. Lesedrama) ქართულ ენაზე შეგვიძლია ვთარგმნოთ, როგორც „საკითხავი დრამა“.

<sup>131</sup> ისტორიულად დრამატურგები დრამატული მწერლობის ამ ჟანრს ცენზურის თავიდან ასაცილებლად იყენებდნენ (მაგ.: პოლიტიკური პიესების შემთხვევაში). ამ კონტექსტში „Closet drama“ მჭიდრო კავშირშია ადრეულ ქალთა მწერლობასთან, ვინაიდან ქალი მწერლები ამ ფორმას, თავიანთი თვალსაზრისის გამოსათქმელად, მრავალი საუკუნის განმავლობაში იყენებდნენ. პროფესორი მარტა სტრაზნიკი აღწერს ამ ფორმას, როგორც „უფრო დიდი კულტურული მატრიცის ნაწილს, რომელშიც დახურული სივრცეები, შერჩევითი ინტერპრეტაციული თემები და განსხვავებული პოლიტიკური აზრია მოთავსებული.“ – Straznicky M., *Privacy, Playreading, and Women's Closet Drama, 1500–1700*, Cambridge University Press, 2004, p. 77.

<sup>132</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 77.

<sup>133</sup> იქვე.

საუკუნის სოციალურ დამოკიდებულებებს ქალების მიმართ.<sup>134</sup> ჰროსვითა განდერსჰაიმელის პიესები შეიძლება ითქვას, რომ ფოკუსირებულია ისეთ საკითხებზე, რომლებიც გავლენას ახდენდნენ მისი დროის ქალებზე, როგორებიცაა: ქორწინება, პროსტიტუცია, სექსუალური ძალადობა და მამაკაცის მიერ ქალის ობიექტად აღქმა. მაგალითად, პიესები „დელციციუსი“ და „კალიმაქე“ ეხება გენდერული ძალადობის საკითხს, როგორც ჩაგვრის ფორმას, რომელსაც შუა საუკუნეებში ქალები განიცდიდნენ. ქალთა დახასიათებები ჰროსვითას პერიოდში შექმნილ ლიტერატურაში იშვიათი მოვლენა იყო.<sup>135</sup> ქალ პერსონაჟებს, როგორც კლასიკურ ტექსტებში, ისე ჰაგიოგრაფიულ თხზულებებში, პასიური ობიექტების ადგილი ეკავათ. მათ მხოლოდ საგნებთან გათანაბრებული დანიშნულება ჰქონდათ. ჰროსვითა განდერსჰაიმელი კი აღმოჩნდა პირველი, ვინც თავის ტექსტებში ქალ გმირებს ავტონომიურობა მიანიჭა.

ფემინისტური დისკურსის ნიშნები ჰროსვითა განდერსჰაიმელის მთელ შემოქმედებაში აშკარაა. ის არის ერთ-ერთი იმ მცირერიცხოვან ქალთაგანი, ვინც წერდა თავის ცხოვრებაზე ადრეულ შუა საუკუნეებში. ჰროსვითა მეათე საუკუნეში მცხოვრები ერთადერთი ადამიანია, ვინც ისტორია ქალის პერსპექტივიდან დაწერა. სწორედ ამიტომ, მოგვიანებით, მას უწოდეს „ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი ფიგურა ქალთა ისტორიაში“<sup>136</sup>. მისი ნამუშევრები სრულიად უცნობი დარჩა საზოგადოებისთვის 1493 წლამდე, მანამ სანამ ჰუმანისტმა მეცნიერმა, კონრად ცელტისმა (გერმ. Konrad Celtes; ლათინ. Conradus Celtis (Protucius); 1459-1508) არ აღმოაჩინა ისინი რეგენსბურგის წმ. ემერამის მონასტერში. ისინი ორიგინალურ ლათინურ ენაზე 1501 წელს გამოიცა.<sup>137</sup> ჰროსვითა განდერსჰაიმელის ნამუშევრები ინგლისურ ენაზე 1600-იან წლებში ითარგმნა, რამაც მისი შემოქმედებისადმი ინტერესი ერთიორად გაზარდა<sup>138</sup>. 1970-იან წლებში, ფემინისტებმა ხელახლა აღმოაჩინეს ჰროსვითას ნამუშევრები და მოახდინეს მათი კონტექსტუალიზაცია გენდერულ ჭრილში, რათა დაემტკიცებინათ, რომ წარსულში მცხოვრებ ქალებს საზოგადოებაში მნიშვნელოვანი ადგილი ეკავათ, თუმცა მათი ნამუშევრების უმრავლესობა ან დაიკარგა, ან დიდი ხნის მანძილზე არ განიხილებოდა ყურადღების ღირსად. ამას ადასტურებს

---

<sup>134</sup> McCue L., *Feminist Views of the Fallen Woman: From Hrotsvit of Gandersheim to Rebecca Prichard*, University of California, 2015, p. 96.

<sup>135</sup> Bonds T., *Voice in the Dramas of Hrotsvit of Gandersheim*, Florida State University, 2014, p. 63.

<sup>136</sup> Sack H., *Hrotsvitha of Gandersheim – The Most Remarkable Women of her Time*, <http://scihi.org/hrotsvitha-gandersheim/> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 18/01/2023.

<sup>137</sup> იქვე.

<sup>138</sup> ჰროსვითა განდერსჰაიმელის დრამების პირველი სრული კრებული ინგლისურ ენაზე 1923 წელს გამოვიდა. პიესები თარგმნა ბრიტანელმა დრამატურგმა და სუფრაჟისტების მოძრაობის წევრმა, ქრისტაბელ გერტრუდ მარშალმა (ინგლ. Christabel Gertrude Marshall; 1871-1960; ცნობილი მეტსახელით - Christopher Marie St John).

ჰროსვითას შემთხვევაც, ვინაიდან მისი სახელი თეატრის, დრამისა და ლიტერატურის ისტორიის წიგნებში უმეტეს შემთხვევაში გამოტოვებულია. ჰროსვითა განდერსჰაიმელის პიროვნებით ფემინისტი მკვლევრები დღესაც დაინტერესებულნი არიან, რაც ხელს უწყობს ქალების, რომლებიც ისტორიულად გარიყულნი და მარგინალიზებულნი იყვნენ გაბატონებული მეტანარატივებიდან, ისტორიული აღიარების, მიღწევებისა და მნიშვნელობის უკეთ გააზრებას.

აქვე აღსანიშნავია ისიც, რომ მიუხედავად ჰროსვითას შემოქმედებაში არსებული აშკარა ფემინისტური დისკურსის ნიშნებისა, ჩვენ მაინც ვერ მივიჩნევთ მას ერთმნიშვნელოვნად პროტოფემინისტ<sup>139</sup> მწერლად, ტრადიციული გაგებით, ვინაიდან როგორც მე-10 საუკუნეში მცხოვრები ქრისტიანი კანონიკოსი ქალი, იგი აღიარებდა მოსაზრებას, რომ ბიბლიური ევას დაცემის გამო ქალები კაცებთან შედარებით უფრო დაბალ საფეხურზე იმყოფებოდნენ, როგორც ფიზიკურად, ასევე ინტელექტუალურად. ამ მოსაზრებას, ადრეული შუა საუკუნეებიდან მოყოლებული დღემდე, ქრისტიანობის ფუძემდებლური არაერთი ტექსტი კვებავდა. მათ შორის ბიბლიის პირველი კანონიკური წიგნი დაბადებისა<sup>140</sup>, სადაც ვკითხულობთ: „უფალმა ღმერთმა ძილქუში მოჰგვარა ადამს და რა დაემინა, გამოუღო ერთი ნეკნი და მის ადგილას ხორცი ჩაუდო. ნეკნისაგან, ადამს რომ გამოუღო, დედაკაცი შექმნა უფალმა ღმერთმა და ადამს მიუყვანა. თქვა ადამმა: ეს კი მართლაც ძვალთაგანი და ხორცი ჩემი ხორცთაგანი. დედაკაცი ერქვას მას, რაკი კაცისგან არის გამოღებული“<sup>141</sup>; პავლე მოციქულის ეპისტოლეები, რომლის მიხედვითაც ქალსა და კაცს შორის დადგენილია იერარქია და ქალი დაქვემდებარებულის პოზიციაშია წარმოდგენილი: „მამაკაცმა მართლაც არ უნდა დაიფაროს თავი, ვინაიდან ის ღვთის ხატება და დიდებაა. ცოლი კი ქმრის დიდებაა. ვინაიდან მამაკაცი კი არ არის დედაკაცისაგან, არამედ დედაკაცი - მამაკაცისაგან. ასევე მამაკაცი კი არ შექმნილა დედაკაცის გულისათვის, არამედ დედაკაცი - მამაკაცის გულისათვის. ამიტომ დედაკაცი ვალდებულია, თავზე ჰქონდეს ხელმწიფების ნიშანი ანგელოზების გულისათვის“<sup>142</sup> და სხვ. დროთა განმავლობაში, კაცთა მიერ ქრისტიანული ტექსტების თარგმნამ და ინტერპრეტაციამ გამოიწვია ქალის, როგორც მაცდუნებლის, ცოდვილის ხატის შექმნა, რაც იქცა იმ გენდერული უთანასწორობის ერთ-ერთ

<sup>139</sup> პროტოფემინისტი ითქმის იმ ადამიანზე, რომლის ეპოქაშიც ფემინისტური კონცეფცია, როგორც ასეთი, ჯერ კიდევ უცნობი იყო, მაგრამ მისი საქმიანობა, თანამედროვე გაგებით, ფემინისტურია.

<sup>140</sup> წიგნი დაბადებისა, დაბადება - ებრ. תולדות, ბერეშით „თავდაპირველად“; ლათ. Genesis - გენეზისი; ძვ.ბერძ. Γένεσις - გენესის, ღენესეოს; აგრეთვე „მოსეს პირველი წიგნი“.

<sup>141</sup> ძველი აღთქმა, დაბადება, თავი მეორე, <https://www.orthodoxy.ge/tserili/biblia/dabadeba/dabadeba-2.htm> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 25/01/2023.

<sup>142</sup> ახალი აღთქმა, პავლე მოციქულის პირველი წერილი კორინთელთა მიმართ, <https://mybible.ge/1korintelta11/> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 25/01/2023.

მძლავრ მაკონსტრუირებელ ძალად, რომელიც დასავლურ კულტურებში საუკუნეების განმავლობაში არსებობდა და კვლავ განაგრძობს არსებობას.<sup>143</sup> ამ მოცემულობიდან გამომდინარე, ჰროსვიტა, განდერსჰაიმის მონასტრის კანონიკოსი ქალი, სავარაუდოა, რომ იზიარებდა იმ დროს საზოგადოებაში გავრცელებულ ქრისტიანულ შეხედულებებს გენდერულ როლებსა და ფუნქციებზე. ამას ნაწილობრივ ადასტურებს, ქალთა ისტორიის მკვლევრის, დენიელ ფრენკფორტერის აზრიც: „ჰროსვიტა, როგორც ჩანს, იზიარებდა მოსაზრებას, რომ ქალის ნამუშევარი არასრულფასოვანი იყო, ვინაიდან ამბობდა, რომ მის საქმიანობაში მიღწეული ნებისმიერი სრულყოფილება არის ღმერთის სრულყოფილება და არა საკუთრივ მისი, თუმცა ეს შეიძლება მხოლოდ და მხოლოდ ლიტერატურული პირობითობა ყოფილიყო“.<sup>144</sup> მართლაც, სრულიად შესაძლებელია ჰროსვიტას ეს მოსაზრება, რომელიც მან გამოთქვა „ლეგენდების წიგნის“ პროლოგში, თავდაცვის იარაღი ყოფილიყო ქალი მწერლისთვის, რომელმაც კარგად იცოდა, რომ მისი სქესის გამო მის ნაწერებს ნაკლებ მნიშვნელოვნად მიიჩნევდნენ საზოგადოებაში, რომელშიც ქალის მიზოგინიური ხატი მყარად იყო ფესვგადგმული. მეტიც, თანამედროვე ეტაპზე ფემინისტურ კვლევებში გამოთქმულია მოსაზრება, რომ ჰროსვიტა განდერსჰაიმელის შემოქმედება ემსახურებოდა არა იმდენად ქრისტიანული დოქტრინის დაცვას, არამედ ქალთა მიმართ უფრო შემწყნარებლური დამოკიდებულების ჩამოყალიბებასა და მათ „რეაბილიტაციას“.<sup>145</sup>

გასაკვირი არ არის, რომ ჰროსვიტას სახელი „ძლიერ ხმას“ (ან „ძლიერი შემახილი“) ნიშნავს. ჰროსვიტა განდერსჰაიმელი ჩვენთვის ცნობილი ერთადერთი დრამატურგია, რომელიც აკავშირებს ძველ რომაელ და ბერძენ კლასიკოსებს შუა საუკუნეების ევროპულ დრამასთან. მისი სახელი საკვანძოა ქალთა მწერლობის ისტორიაში, ვინაიდან მან პირველმა აჩვენა საზოგადოებას, რომ მწერლობაში (მათ შორის დრამატურგიაში) ქალი მწერლების ადგილიც არის. ჰროსვიტა განდერსჰაიმელის პიესებს მონუმენტური მნიშვნელობა აქვს ქალთა დრამატურგიაში, ვინაიდან ქალი დრამატურგები დასავლურ თეატრში ყოველთვის დიდი იშვიათობა იყო. ჰროსვიტას კვალდაკვალ დრამების წერა არაერთმა ეკლესიის მსახურმა ქალმა დაიწყო. მათ შორის ყველაზე

---

<sup>143</sup> გუნია ა., *ქრისტიანობა და ფემინიზმი*, <http://dictionary.css.ge/content/christianity-and-feminism> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 25/01/2023.

<sup>144</sup> Frankforter D., *Hrosvitha of Gandersheim and the Destiny of Women*, The Historian, Vol. 41, No. 2, Taylor & Francis, 2020, pp. 295–314.

<sup>145</sup> *Hrosvitha of Gandersheim*, Encyclopedia.com, <https://www.encyclopedia.com/women/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/hrosvitha-gandersheim-c-935-1001> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 25/01/2023.

ცნობილი და მნიშვნელოვანია მაღალ შუა საუკუნეებში<sup>146</sup> მცხოვრები გერმანული წარმომავლობის ბენედიქტელი აბატისა<sup>147</sup>, მწერალი, კომპოზიტორი, ფილოსოფოსი, მისტიკოსი, წინასწარმეტყველი და პოლიმატი<sup>148</sup> ჰილდეგარდ ბინგენელი (გერმ. Hildegard von Bingen, ლათ. Hildegardis Bingensis; 1098-1179), ასევე ცნობილი, როგორც წმინდა ჰილდეგარდი და სიბილა რაინელი. მას ეკუთვნის ლათინური დრამა სახელწოდებით „Ordo Virtutum“ (ქართ. „სათნოების ორდენი“; დაახლ. 1155), რომელიც არის სავარაუდოდ, ყველაზე ძველი ალევორიული დრამა - მორალიტე.<sup>149</sup> ჰილდეგარდ ბინგენელის ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი ნამუშევარი, პიესა სათნოებაზე - „Ordo Virtutum“ ფაქტობრივად, ჩვენთვის ცნობილი ყველაზე ადრეული მუსიკალური დრამაა, რომელიც არ არის მიხმული ლიტურგიაზე. ეს არის დამოუკიდებელი ლათინური დრამა - მორალიტე მუსიკის თანხლებით (82 სიმღერა).<sup>150</sup> მასში არ არის მოთხრობილი ბიბლიური სიუჟეტები, წმინდანთა ცხოვრება ან სასწაულები. ამის ნაცვლად, „Ordo Virtutum“ არის ბრძოლა ადამიანის სულისთვის სათნოებებსა და ეშმაკს შორის. „Ordo Virtutum“, რომელშიც გამოსახულია ბრძოლა პერსონიფიცირებულ სათნოებებსა და ბოროტ ძალებს შორის, სრულდებოდა ჰილდეგარდის მონასტერში დიდგვაროვანი ქალებისა და მონაზვნების საზოგადოებაში. ჰროსვიტა განდერსჰაიმელის მსგავსად, ჰილდეგარდ ბინგენელსაც შემოაქვს ფემინისტური პერსპექტივა დრამაში, ვინაიდან პიესაში „სათნოებები“ პერსონიფიცირებულები არიან როგორც ქალები (და არა მამრობითი სქესის პატრიარქები და წინასწარმეტყველები), რომლებიც აღადგენენ დაცემულს მორწმუნეთა საზოგადოებაში. აქვე საინტერესოა, რომ ჰილდეგარდი ეშმაკს გამოსახავს როგორც მამრობითი სქესის არსებას, რომელიც კი არ მღერის, არამედ ყვირის და ღრიალებს, ვინაიდან, ავტორის თქმით, მას არ შეუძლია ღვთაებრივი ჰარმონიის შექმნა.<sup>151</sup> ჰროსვიტა განდერსჰაიმელისა და ჰილდეგარდ ბინგენელის მსგავსად სხვა მონაზვნებიც აგრძელებდნენ თეატრისა და დრამის განვითარებაში თავიანთი წვლილის შეტანას მთელი შუა საუკუნეების განმავლობაში (მაგ.: ქეთრინ სატონელი, ბარკინგის დედათა მონასტრის წინამძღვარი, წერდა დრამებს ინგლისში მეთოთხმეტე

---

<sup>146</sup> მაღალი შუა საუკუნეები - პერიოდი ევროპის ისტორიაში, რომელიც XI-XIV საუკუნეებს მოიცავს. მაღალი შუა საუკუნეების ეპოქამ ჩაანაცვლა ადრეული შუა საუკუნეების ეპოქა და წინ უძღოდა გვიან შუა საუკუნეებს.

<sup>147</sup> აბატისა (ლათ. Abbatissa) - კათოლიკური დედათა მონასტრის წინამძღვარი.

<sup>148</sup> პოლიმატი - ფართო ზოგადი განათლების მქონე ადამიანი.

<sup>149</sup> გამომდინარე იქიდან, რომ „Ordo Virtutum“ მიიჩნევა როგორც რელიგიური მუსიკალური დრამა, ზოგიერთი მეცნიერი ვარაუდობს ამ ნაწარმოებში ოპერის შორეული წარმოშობის შესახებ, თუმცა ყოველგვარი მტკიცებულების გარეშე.

<sup>150</sup> Burkholder P., Grout D., Palisca C., *Norton Anthology of Western Music*, Norton & Company, 2006, p. 220.

<sup>151</sup> Davidson A., *The „Ordo virtutum“ of Hildegard of Bingen: Critical Studies*, Western Michigan University, 1992, p. 12.

საუკუნის ბოლოს<sup>152</sup>) მაგრამ მათი უმეტესობა, როგორც წესი, ტრადიციულად შემოიფარგლებოდა უფრო რელიგიური დრამებით.

დასკვნის სახით, ჰროსვიტა განდერსჰაიმელი განსაკუთრებული მნიშვნელობის ფიგურაა არამხოლოდ თეატრის ისტორიაში, არამედ ქალთა ისტორიაში, დასავლურ ლიტერატურასა და მთლიანად შუა საუკუნეებში. დღეს იგი მიჩნეულია, როგორც პირველი მწერალი და პოეტი ქალი გერმანულენოვან სამყაროში<sup>153</sup> და პირველი ქალი ისტორიკოსი - ჰროსვიტა დამსახურებულად მოიხსენიება მეათე საუკუნის ისეთ დიდ ისტორიკოსებთან ერთად, როგორებიცაა: ფლოდოარდი (ლათინ. Flodoardus; 893-966), ლიუტპრანდ კრემონელი (ლათინ. Liutprandus Cremonensis; დაახლ. 920-972) და ვიდუკინდ კორვეიელი (გერმ. Widukind von Corvei, ლათინ. Widukindus Corbeiensis; დაახლ. 925-973).<sup>154</sup>

---

<sup>152</sup> ქეთრინ სატონელი (ინგლ. Katherine of Sutton) - ბარკინგის დედათა მონასტრის წინამძღვარი 1358 წლიდან 1376 წლამდე, ითვლება ინგლისის პირველ ქალ დრამატურგად. ქეთრინმა მონასტრის ლიტურგიულ პროცესში ცვლილება შეიტანა, კერძოდ, მან ჩართო საშემსრულებლო ხელოვნება რელიგიური დღესასწაულების აღნიშვნაში. ქეთრინ სატონელი დაწერა რამდენიმე მისტერია (შუა საუკუნეების რელიგიური თეატრის ძირითადი ჟანრი), რომლებიც სრულდებოდა აღდგომაზე: Depositio, Descensus, Elevatio და Visitatio Sepulchri. იგი მისტერიული წარმოდგენების ორგანიზებაში უშუალოდ იყო ჩართული. ქეთრინ სატონელის ლიტურგიული დრამები მნიშვნელოვანია იმით, რომ მათში გამოსახულია მონაზვნები, რომლებიც მამრობითი სქესის გმირებს თამაშობენ.

<sup>153</sup> ჰროსვიტა განდერსჰაიმელი არის ჩვენთვის ცნობილი პირველი ევროპელი პოეტი ქალი საფოს შემდეგ.

<sup>154</sup> Fouracre P. (Ed.), *The New Cambridge Medieval History*, 2015, p. 96.

## თავი IV

### ქალი აღორძინების ეპოქის თეატრში (იტალიის, ესპანეთის, ინგლისის და საფრანგეთის მაგალითზე)

მეთექვსმეტე საუკუნის ბოლოს, შუა საუკუნეების თეატრის დასრულებამდე დიდი ხნით ადრე, რენესანსთან<sup>155</sup> დაკავშირებული იდეები და პრაქტიკები უკვე იწყებდა ჩამოყალიბებას.<sup>156</sup> შეიძლება ითქვას, რომ გვიანი შუა საუკუნეები და ადრეული რენესანსი თანაარსებობდნენ, ვინაიდან ისტორიკოსები ორივე პერიოდს, როგორც წესი, 1300 წლით ათარიღებენ, თუმცა ისინი ასევე აღნიშნავენ, რომ შუა საუკუნეების ელემენტები დომინანტური დაახლოებით 1500 წლამდე დარჩა.<sup>157</sup> ფეოდალური წყობილების რღვევამ და ეკლესიის ავტორიტეტის შესუსტებამ გადამწყვეტი როლი ითამაშა შუა საუკუნეების კულტურის მიღებასა და რენესანსის კულტურის ჩამოყალიბებაში. რენესანსი, ყველაზე მეტად, ასოცირდებოდა კლასიკური სამყაროს ჰუმანისტური იდეალებისადმი ინტერესის აღორძინებასთან. „აღორძინების ეპოქის ესთეტიკური იდეალი ჩამოყალიბდა ახალი პროგრესული მსოფლმხედველობის - ჰუმანიზმის საფუძველზე, რომლის მიხედვითაც უმაღლეს ღირებულებად რეალური სამყარო, ადამიანი იქნა აღიარებული. ჰუმანიზმის იდეებმა განსაკუთრებით მკაფიო და სრული ხორცშესხმა ჰპოვა ხელოვნებაში, რომლის ძირითად თემადაც ფიზიკურად სრულყოფილი, ჰარმონიულად განვითარებული ადამიანი იქცა თავისი განუსაზღვრელი სულიერი და შემოქმედებითი შესაძლებლობებით.“<sup>158</sup> ჰუმანისტები მხარს უჭერდნენ ისეთ ღირებულებებსა და იდეალებს, რომლებიც დაფუძნებული იყო როგორც ქრისტიანულ, ისე კლასიკურ სწავლებებზე: სამართლიანობა, თავაზიანობა, დიდსულოვნება, პატიოსნება, ერთგულება, გამბედაობა და მოვალეობის გრძნობა საკუთარი თავისა და სხვების მიმართ. ეს იდეალები დასავლურ აზროვნებაში წამყვანი მეოცე საუკუნემდე დარჩა. აქვე უნდა აღნიშნოს ისიც, რომ ჰუმანისტები ასპექტიზმის მიმდევრები არ ყოფილან. ისინი აღიარებდნენ ხორცისეულ სიამოვნებას და ადამიანთა მიდრეკილებას ცდუნებისა და შეცდომისკენ,

<sup>155</sup> რენესანსი, იგივე აღორძინება - პერიოდი ევროპულ ცივილიზაციაში, რომელმაც შეცვალა შუა საუკუნეები და წინ უძღოდა რეფორმაციას. რენესანსი იყო ევროპული კულტურული, მხატვრული, პოლიტიკური და ეკონომიკური „აღორძინების“ პერიოდი (როგორც წესი, XIV—XVI საუკუნეები). რენესანსმა ხელი შეუწყო კლასიკური ფილოსოფიის, ლიტერატურისა და ხელოვნების ხელახლა აღმოჩენას.

<sup>156</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 157.

<sup>157</sup> იქვე.

<sup>158</sup> მაქარაშვილი ნ., *ხელოვნება*, მოკლე ენციკლოპედიური ლექსიკონი, გამომცემლობა „მერიდიანი“, 2004, გვ. 80.

მაგრამ ასევე, პირდაპირ თუ ირიბად, ყველა ქვევას ჰუმანისტური იდეალების სტანდარტებით აფასებდნენ. საბერძნეთისა და რომის კლასიკურმა სამყარომ დასავლეთ ევროპაში ჰუმანიზმის აღორძინებაზე დიდი გავლენა მოახდინა. რენესანსი იყო გაფართოების (მათ შორის, პოლიტიკური ექსპანსიის) ეპოქა გეოგრაფიული ძიებების, სამეცნიერო ექსპერიმენტების, ფილოსოფიური კვლევისა და მხატვრული შემოქმედების გზით.

„არსებობს მრავალი მიზეზი, რის გამოც რენესანსი პირველად იტალიაში გაჩნდა. როგორც აზიისა და აფრიკის სავაჭრო გზების მთავარი ტერმინალი, იტალიას, ევროპის დანარჩენ ქვეყნებთან შედარებით, სტრატეგიულად უფრო მომგებიანი გეოგრაფიული ადგილმდებარეობა ჰქონდა, რამაც მას საშუალება მისცა ბიზანტიის, ისლამისა თუ სხვა კულტურების იდეების ათვისებისთვის. აღმოსავლეთ ხმელთაშუაზღვისპირეთთან ვაჭრობამ ასევე შექმნა იტალიისთვის საჭირო დოვლათი ხელოვნებისა და განათლების მხარდასაჭერად.“<sup>159</sup> სახელმწიფოს მხრიდან სკოლების, მწერლებისა და ხელოვნების დაფინანსებისა და მფარველობის ზრდასთან ერთად, იტალიაში რენესანსული კულტურა აყვავდა. ხელოვნებაში ბიბლიურ და თეოლოგიურ თემებთან ერთად თანაარსებობა კლასიკური მითებმა, ისტორიამ და გამოგონილმა ამბებმა დაიწყო. ამ ფაქტორებმა განაპირობა ის, რომ იტალიური თეატრი აღორძინების ეპოქის ინგლისისა და ესპანეთის თეატრებისგან განსხვავებულად განვითარდა. რენესანსი იტალიაში დაახლოებით 1300 წელს, დანტეს (1265-1321) შემოქმედებით დაიწყო. მისი პოემა „ღვთაებრივი კომედია“ თანამედროვე ხალხურ ენაზე დაწერილი პირველი მნიშვნელოვანი ლიტერატურული ნაწარმოები იყო. ფერწერაში ჯოტომ (1266-1337) ერთ-ერთმა პირველმა დაიწყო ახალი გზების ძიება და გაარღვია შუა საუკუნეების ხელოვნების მკაცრი დეკორატიული სტილი.<sup>160</sup> რენესანსული სულისკვეთება კიდევ უფრო აშკარად გამოიხატა პეტრარკას (1304-1374) შემოქმედებაში, რომელიც აგროვებდა უძველეს ხელნაწერებს, მოუწოდებდა მეცნიერებს შეესწავლათ ძველი საბერძნეთი, აყალიბებდა თავისი წერის სტილს ციცერონისა და სენეკას მიხედვით და აღიარებდა ადამიანს, როგორც უმაღლეს ღირებულებას.<sup>161</sup> ბოკაჩო (1313-1375), პეტრარკას მსგავსად, მოუწოდებდა კლასიკური მითების შესწავლისკენ და თავის მოთხრობათა კრებულში „დეკამერონი“ წარმოაჩინა ადამიანის ლტოლვა სიცოცხლისადმი. მანუელ ქრისოლორი (ბერძ.: Μανουήλ Χρυσολαράς; დაახლ. 1350-1415) კი იყო ბიზანტიელი დიპლომატი, ჰუმანისტი და ფილოსოფოსი, რომელმაც საშუალება მისცა ევროპელ ჰუმანისტებს

<sup>159</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 158.

<sup>160</sup> იქვე.

<sup>161</sup> იქვე.

წაკითხათ ბერძნული ტექსტები, ასწავლიდა რა ბერძნულ ენას ფლორენციაში 1390-იანი წლების ბოლოს.<sup>162</sup>

## 4.1 ქალთა გენდერული როლები რენესანსის ეპოქაში

რენესანსმა მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა ფილოსოფიის, ხელოვნების, მეცნიერებისა და ყოველდღიური ცხოვრების მრავალ ასპექტზე, მათ შორის ქალის როლზე საზოგადოებაში. როგორც ყოველთვის და ყველგან, რენესანსის ეპოქაშიც ქალების გამოცდილება დამოკიდებული იყო მათი სექსუალობის რეგულირებაზე, მათ ეკონომიკურ და პოლიტიკურ როლებზე, მათ განათლებასა და მათი კულტურის მოლოდინებზე.<sup>163</sup> რენესანსის ეპოქაში ევროპელი ქალების მდგომარეობის აღწერისას ჩნდება რამდენიმე კითხვა: გაუმჯობესდა თუ არა მათი სოციალური და ეკონომიკური მდგომარეობა? მიიღეს თუ არა ძალაუფლებაზე უფრო მეტი წვდომა და შეძლეს თუ არა მათ, სხვადასხვა გზით, საკუთარი თავის უკეთ გამოხატვა ვიდრე შუა საუკუნეებში? და ბოლოს, გავრცელდა თუ არა რენესანსის დიდი მიღწევები ქალებზე? ამ კითხვებზე პასუხის გაცემა შესაძლებელია, თუ განვიხილავთ ქალების ყოფას სამ გარემოში: ოჯახი, რელიგია და ელიტური კულტურა.<sup>164</sup>

რენესანსის ეპოქაში ქალი ასრულებდა რამდენიმე როლს ოჯახში, მისი ასაკისა და ოჯახური მდგომარეობის გათვალისწინებით. ქალის სტატუსი ოჯახში თავდაპირველად განისაზღვრებოდა როგორც ქალიშვილის, შემდეგ ცოლის, დედისა და ბოლოს, ქვრივის. ამის საპირისპიროდ, კაცის როლი ზოგადად ფასდებოდა მისი სოციალური მდგომარეობითა და პროფესიით - ვაჭარი, რაინდი, მღვდელი, გლეხი და ა.შ. ქალის როლები უფრო მკვეთრად განსაზღვრული მაღალი წრის საზოგადოებაში იყო, ვიდრე დაბალ ფენებში, რასაც ეკონომიკური ფაქტორები განსაზღვრავდა. გაბატონებული კლასის პრივილეგირებულ ფენებში, ქალებს ოჯახის ქონებაში თავიანთი წილი ჰქონდათ, ამიტომ ისინი, როგორც წესი, განიხილებოდნენ ამ ქონების შენარჩუნების ან გაფართოების საშუალებებად, რის გამოც მათ ცხოვრებას მკაცრად აკონტროლებდნენ. ამის საპირისპიროდ, გლეხ ქალებს, ძირითადად, მეტი თავისუფლება ჰქონდათ, იღებდნენ რა აქტიურ მონაწილეობას ოჯახისთვის კეთილდღეობის შექმნაში. საოჯახო მეურნეობის შენარჩუნების

<sup>162</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 158.

<sup>163</sup> Kent D., *Was there a Women's Renaissance?*, <https://www.historytoday.com/archive/head-head/was-there-womens-renaissance> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 15/02/2023.

<sup>164</sup> იქვე.

მიზნით, ისინი კაცებთან ერთად ფერმებსა და მაღაზიებში მუშაობდნენ. აქედან გამომდინარე, კაცებისთვის მათი ცხოვრების რეგულირება პრაქტიკული არ იყო. პატრიარქალურ საზოგადოებაში ქალების სექსუალობის მკაცრი კონტროლი კაცებისა და რელიგიის ხელში ყოველთვის ერთ-ერთი მთავარი იარაღი იყო. აღორძინების ეპოქაში დაუქორწინებელ ქალს „ქალწულს“ ეძახდნენ, ანუ მას, ვისაც არ ჰქონდა სქესობრივი კავშირი. ქალები უნდა დარჩენილიყვნენ ქალწულები დაქორწინებამდე, ან მთელი ცხოვრება, თუ ისინი ვერ შექმნიდნენ ოჯახებს. ქალწულობის იდეალს მყარად ჰქონდა ფესვები გადგმული ქრისტიანულ ახალ აღთქმაში, ბერძნულ ფილოსოფიასა და ადრეულ ქრისტიანულ ნაწერებში. ეს ნამუშევრები ეფუძნებოდა პატრიარქალური ოჯახის კონცეფციას, როგორც საზოგადოების საფუძველს. ქალწულობის შენარჩუნების გარდა, ქალებს მოეთხოვებოდათ დაუფლებოდნენ უნარებს (მაგ.: ქსოვა, ქარგვა, ფინანსების მართვა, მოსამსახურეების მეთვალყურეობა და ოჯახის ავადმყოფი წევრების მოვლა), რომლებსაც ისინი მოგვიანებით ქორწინებაში გამოიყენებდნენ. რენესანსის ეპოქის ქალებს არ ჰქონდათ საკუთარი ფინანსების განკარგვის უფლება კაცის თანხმობის გარეშე. ე.წ. „მზითევი“, რომელიც ქალს ოჯახიდან ერგებოდა, დაქორწინების შემდეგ ქმრის განკარგულებაში გადადიოდა, მიუხედავად იმისა, რომ ოფიციალურად ქალის საკუთრებაში რჩებოდა. მქადაგებლები, ჰუმანისტები და სხვა მორალური ინსტრუქტორები ხელს უწყობდნენ ცოლ-ქმარს შორის ახლო ურთიერთობის იდეალს. ერთი მხრივ, ისინი ილაშქრებდნენ მეუღლის ღალატის (ქორწინების გარეთ სქესობრივი კავშირი), ბიგამიის (ორქმრიანობა/ორცოლიანობა; მეორე ქორწინება) და ძალადობის წინააღმდეგ, თუმცა, ამასთან, მეუღლის ღალატს მუდმივად განიხილავდნენ, როგორც ცოლის დანაშაულს, რასაც უმძიმესი შედეგები მოჰყვებოდა. მაგალითად, სამეფო ოჯახში ქალის მხრიდან მეუღლის ღალატი ითვლებოდა სახელმწიფოს წინააღმდეგ ჩადენილ დანაშაულად და უმეტეს ადგილას, სიკვდილით ისჯებოდა. ამ პერიოდში, ქალებისთვის ასევე დიდ გამოწვევად რჩებოდა ქვრივად დარჩენის საკითხი. ქვრივობა სირთულეებს წარმოშობდა არა მხოლოდ ქალებისთვის, რომელთაც ქმრები გარდაეცვალნენ, არამედ საზოგადოებისთვისაც. ეს სირთულეები მოიცავდა ნათესაურ და ზნეობრივ საკითხებს: ვის ოჯახს ეკუთვნოდა ქვრივი ქალი? როგორ შეიძლებოდა სექსუალურად გამოცდილი ქალის ქცევის კონტროლი? ქვრივად დარჩენილ ქალს რამდენიმე შესაძლო ვარიანტი ჰქონდა. იმისდა მიხედვით თუ სად ცხოვრობდა, ის შეიძლება დარჩენილიყო ქმრის ოჯახში, დაბრუნებულიყო მამის სახლში, კვლავ დაქორწინებულიყო, მონასტერში წასულიყო, ან გამონაკლის შემთხვევაში მარტოს ეცხოვრა. ამ გადაწყვეტილებას ქალი სხვისგან დამოუკიდებლად ვერ იღებდა. როგორც წესი, მის მაგივრად ამ საკითხს მისი ნათესავი კაცები წყვეტდნენ. ნიდერლანდელი ჰუმანისტი, ქრისტიანი თეოლოგი, ფილოსოფოსი და მწერალი ერაზმუს

როტერდამელი (ლათ. Desiderius Erasmus Roterodamus; დაახლ. 1466-1536) ამტკიცებდა, რომ ეკონომიკურად დამოუკიდებელ ქვრივ ქალს შეეძლო მარტო ცხოვრება, მაგრამ, იმ დროს, მის ამ პროგრესულ მოსაზრებას ცოტა ადამიანი იზიარებდა.<sup>165</sup>

შუა საუკუნეებსა და რენესანსის ადრეულ პერიოდში, ევროპელი ქალების უმეტესობა კათოლიკე იყო. ქალების რელიგიურ ცხოვრებაში უშუალოდ ჩართვა მათ მონასტრებში მონაზვნად აღკვეცას გულისხმობდა, სადაც მათი საქმიანობა მამრობითი სქესის სასულიერო პირების მიერ რეგულირდებოდა. მიუხედავად შეზღუდვებისა, რენესანსის პერიოდის კათოლიკურ ეკლესიაში არაერთმა ქალმა მოახერხა მნიშვნელოვანი ადგილის დაკავება და რეფორმების განხორციელებაც კი. მათ შორის, ერთ-ერთი გამორჩეული ფიგურა რომის კათოლიკე ეკლესიის წმინდანი, ტერეზა ავილელი (ესპ. Teresa de Ávila; 1515–1582) იყო. ტერეზა ავილელმა, კარმელიტმა<sup>166</sup> მონაზონმა, მისტიკოსმა, რელიგიის რეფორმატორმა, თეოლოგმა და კათოლიკე ეკლესიის დოქტრინათა ერთ-ერთმა ფუძემდებელმა, მისი აქტივობების დროს კარმელიტთა ორდენში მსახურება ხელმისაწვდომი გახდა როგორც ქალების, ისე კაცებისათვის. მას კარგი განათლება ჰქონდა და აქტიურად თარგმნიდა და ავრცელებდა რელიგიურ ტექსტებს. ტერეზა ავილელმა მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა როგორც ქალთა, ისე კაცთა კარმელიტური მონასტრების რეფორმაში. მას მიაწერენ კათოლიციზმის აღორძინებას იმ დროს, როდესაც პროტესტანტიზმი ემუქრებოდა ეკლესიის დამხობას. ეს მდგომარეობა შეიცვალა მეთექვსმეტე საუკუნეში პროტესტანტული რეფორმაციის შემდეგ. ქალები, რომლებიც პროტესტანტიზმზე მოექცნენ, გამოხატავდნენ თავიანთ რელიგიურ ვალდებულებასა და ერთგულებას, როგორც ცოლები, დედები ან ახალი რწმენის გამავრცელებლები. პროტესტანტიზმის დროს გაიზარდა პატრიარქალური ოჯახის გავლენა ქალზე. ამ რწმენის მიმდევრები ახალი მორალური ქცევის სტანდარტების წინაშე აღმოჩნდნენ, რომლის ფარგლებშიც ქალებს მთელი ცხოვრების გატარება კაცების მეთვალყურეობის ქვეშ უწევდათ, ვინაიდან მონასტრებში წასვლის შესაძლებლობა მათ პროტესტანტიზმის გავლენით შეეზღუდათ. პროტესტანტიზმი უარყოფდა მონაზვნობას, თუმცა ზოგან მონასტრების არსებობა კომუნების სახით იყო დაშვებული. მსგავსად კათოლიკური ეკლესიისა, პროტესტანტიზმის ადრეულ პერიოდშიც გაჩნდა ქალთა ლიდერობის შესაძლებლობა, როდესაც რამდენიმე პროტესტანტმა ქალმა თავიანთი შეხედულებების წერილობით გავრცელება დაიწყო. მათ შორის იყო არგულა ფონ

<sup>165</sup> Kent D., *Was there a Women's Renaissance?*, <https://www.historytoday.com/archive/head-head/was-there-womens-renaissance> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 15/02/2023.

<sup>166</sup> კარმელიტი - წვერი კათოლიკური მონაზვნური ორდენისა, რომელიც დაარსდა მე-12 ს. პალესტინაში; მთა კარმელზე ჯვაროსნული ომების დროს. წყარო: უცხო სიტყვათა ლექსიკონი. <http://www.nplg.gov.ge/gwdict/index.php?a=term&d=3&t=18244> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 14/02/2023.

გრუმბახი (გერმ. Argula von Grumbach; 1492-1554), ბავარიელი მწერალი და დიდგვაროვანი ქალი, რომელიც 1520-იანი წლების დასაწყისში გერმანიაში მიმდინარე პროტესტანტული რეფორმაციის ირგვლივ გამართულ დებატებში ჩაერთო. გრუმბახმა, პროტესტანტული რეფორმაციის ლიდერის, მარტინ ლუთერისა და სხვა რეფორმატორების ბროშურებით შთაგონებულმა, დაიწყო წმინდა წერილის კითხვა და გამოაქვეყნა წერილები მარტინ ლუთერისა და სხვა პროტესტანტული ჯგუფების დასაცავად. არგულა ფონ გრუმბახი პირველი პროტესტანტი ქალი მწერალი იყო, ერთ-ერთი იმ მცირერიცხოვან ქალთაგანი, რომელიც ღიად გამოხატავდა თავის შეხედულებებს. მისი წერილებისა და პოემების ათობით ათასი ეგზემპლარი გავრცელდა გამოქვეყნებიდან რამდენიმე წელიწადში. 1533 წელს, მისი რომელიც კათოლიკე ქმრის გარდაცვალებიდან სამი წლის შემდეგ, იგი კვლავ დაქორწინდა, მაგრამ 1535 წელს ისევ დაქვრივდა. გრუმბახის გამოუქვეყნებელი ნაშრომები გვაწვდის მნიშვნელოვან ინფორმაციას ისეთ საკითხებზე, როგორებიცაა ადრეული პროტესტანტული საგანმანათლებლო იდეალები და ქვრივთა სამართლებრივი და ფინანსური სირთულები.<sup>167</sup> პროტესტანტული რეფორმაციის დროს, აგრეთვე, რამდენიმე პროტესტანტი ქალი გახდა საერო მქადაგებელი. მათ შორის ყველაზე ცნობილი იყო გერმანელი რეფორმატორი და მწერალი კატერინა ცელი (გერმ. Katharina Schütz Zell; დაახლ. 1497-1562), რომელიც, როგორც თავის ნაწერებში, ისე საჯარო გამოსვლებში რელიგიური ტოლერანტობისკენ მოუწოდებდა და რადიკალური შეხედულებებით გამოირჩეოდა. გრუმბახი და ცელი პროტესტანტული რეფორმაციის პირველი თაობის წარმომადგენლები იყვნენ. მეთექვსმეტე საუკუნის ბოლოდან ქალები უკვე აღარ მონაწილეობდნენ რეფორმების მიღებაში და მოძრაობაც თავიდან ბოლომდე კაცების ხელში გადავიდა.

აქვე, შედარებისთვის, უნდა მოვიყვანო რენესანსის პერიოდში ევროპაში მცხოვრები ებრაელი ქალების მდგომარეობის მაგალითიც. ებრაული კანონის თანახმად, ებრაელ ქალებს ქრისტიან ქალებთან შედარებით ბევრად მეტი უფლებები ჰქონდათ. მანამ სანამ ებრაული თემები რომაული სამართლის სისტემის ქვეშ მოექცეოდნენ, მათ საკუთარი კანონები ჰქონდათ, რომლის მიხედვითაც ქალს შეეძლო ხელშეკრულებაზე ხელის მოწერა, სასამართლოში საკუთარი თავის წარდგენა და სამართლებრივი ქმედებების წამოწყება. ის ებრაელი ქალებიც კი, რომლებიც ქრისტიანობას იღებდნენ<sup>168</sup> უფრო მეტი დამოუკიდებლობით სარგებლობდნენ. ამის მაგალითია ბენვენედა აბრავანელი (დ. 1473 წელს), პორტუგალიელი ახალი ქრისტიანი, რომელიც დასახლდა იტალიაში

<sup>167</sup> Kent D., *Was there a Women's Renaissance?*, <https://www.historytoday.com/archive/head-head/was-there-womens-renaissance> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 15/02/2023.

<sup>168</sup> ქრისტიანობაზე მოქცეულ ებრაელებს ზოგჯერ ახალ ქრისტიანებს უწოდებდნენ.

და გახდა ესპანეთის მეფისნაცვლის ქალიშვილის მასწავლებელი. აბრავანელი იყო ქვრივი და უძღვებოდა სასესხო-საბანკო ბიზნესს, ემსახურებოდა მედიჩებს<sup>169</sup>, თავისი წვლილი შეიტანა ქველმოქმედებაში და ქრისტიანულ საქმეებშიც აქტიურად მონაწილეობდა.<sup>170</sup>

რენესანსის ეპოქაში ქალის როლი მაღალ კულტურაში<sup>171</sup> გაიზარდა. ამ პერიოდში, მონარქი ქალები აქტიურად ჩაერთნენ არა მხოლოდ პოლიტიკური, არამედ კულტურული მოვლენების ფორმირებაში. მაღალი კლასის წარმომადგენელი ქალები ხელმძღვანელობდნენ სალონებს, საიდანაც ვრცელდებოდა ახალი სამეცნიერო და ფილოსოფიურ იდეები და ყალიბდებოდა ლიტერატურული გემოვნების სტანდარტები. მეთექვსმეტე და მეჩვიდმეტე საუკუნეებში ქალები ჰუმანისტური მოძრაობის აქტიური წევრები გახდნენ. ინტელექტუალურ ცხოვრებაში ქალების მონაწილეობა მნიშვნელოვანი წინსვლა იყო, ვინაიდან ორი ათასი წლის განმავლობაში ისინი მსგავსი საქმიანობიდან უგულვებელყოფილნი იყვნენ, ოფიციალური განათლების არ ქონის გამო. ახალმა ჰუმანისტურმა იდეებმა აქცენტის გაკეთება ინდივიდის ღირებულებაზე დაიწყეს და ტრადიციული ბარიერების რღვევის შედეგად, რენესანსის ეპოქაში, ქალების აქამდე არნახულმა რაოდენობამ შეძლო თავიანთი ინტელექტუალური შესაძლებლობების ჩვენება. განსაკუთრებით, იტალიაში, საფრანგეთსა და ინგლისში ასობით ქალი მწერალი გამოჩნდა. ამასთან, 1500 წლის შემდეგ, ბეჭდური ინდუსტრიის ზრდამ ქალ ავტორებს საშუალება მისცა გამომცემლებთან უშუალო, პირდაპირი კავშირისა, კაცების მიერ დომინირებული ინსტიტუტების გვერდის ავლით (მაგალითად, როგორც იყო უნივერსიტეტები).<sup>172</sup> რენესანსის პერიოდის მწერალ ქალებს უდიდესი წვლილი მიუძღვით თანამედროვე ფემინიზმის საწყისი ეტაპების ფორმირებაში, რომელმაც თავისი განვითარების უმაღლეს წერტილს მე-19 საუკუნეში მიაღწია. აღორძინების პერიოდში ქალებმა ცხადია, რომ ვერ მოახდინეს ისეთი დიდი გავლენა რენესანსის კულტურაზე, როგორც მათმა კაცმა კოლეგებმა, მაგრამ მნიშვნელოვანია ისიც აღვნიშნოთ, რომ ქალები თავიდანვე ჩართულნი იყვნენ ძირითად სოციალურ და პოლიტიკურ საკითხებში. ქალების საზოგადოებრივ საქმიანობაში

<sup>169</sup> მედიჩი - ფლორენციისა და ტოსკანის ჰერცოგების ოჯახური დინასტია.

<sup>170</sup> Kent D., *Was there a Women's Renaissance?*, <https://www.historytoday.com/archive/head-head/was-there-womens-renaissance> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 15/02/2023.

<sup>171</sup> მაღალი კულტურა - საზოგადოებაში მაღალი კულტურა არის სუბკულტურა, რომელიც მოიცავს ესთეტიკური ღირებულების მქონე კულტურულ ობიექტებს, რომლებსაც საზოგადოება ერთობლივად აფასებს, როგორც ხელოვნების ნიმუშს. ტერმინი მაღალი კულტურა, როგორც წესი, აღნიშნავს უმაღლესი კლასის (არისტოკრატია) ან გარკვეული სტატუსის მქონე კლასის (ინტელიგენცია) კულტურას. სოციოლოგიაში ტერმინი მაღალი კულტურა უპირისპირდება ტერმინს დაბალი კულტურა, რომელიც მოიცავს ნაკლებად განათლებული სოციალური კლასებისთვის დამახასიათებელ პოპულარული კულტურის ფორმებს.

<sup>172</sup> Kent D., *Was there a Women's Renaissance?*, <https://www.historytoday.com/archive/head-head/was-there-womens-renaissance> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 15/02/2023.

აქტიურმა ჩართულობამ ხელი შეუწყო ახალი აზროვნების ჩამოყალიბებასა და ქალთა ინტელექტუალური შესაძლებლობების გადახედვას საზოგადოებაში, რამაც თანამედროვე ფემინისტურ მოძრაობას ჩაუყარა საფუძველი.

იტალიაში ქალ ჰუმანისტთა საქმიანობამ ხელი შეუწყო თანამედროვე ფემინისტური მოძრაობის დაწყებას. ლუკრეცია მარინელა (იტალ. Lucrezia Marinella; 1571-1653) იყო პირველი იტალიელი ქალი მწერალი, ფილოსოფოსი, პოლემიკოსი და ქალთა უფლებების დამცველი, რომელიც ღიად დაუპირისპირდა კაცთა ავტორიტეტსა და ძალაუფლებას. იგი ცნობილია პოლემიკური ტრაქტატით „ქალთა კეთილშობილება და ბრწყინვალეობა და კაცთა ნაკლოვანებები და მანკიერებები“ (იტალ. In La nobilità et l'eccellenza delle donne, co' diffetti e mancamenti de gli huomini, 1600).<sup>173</sup> მომდევნო წელს, მარინელამ გამოაქვეყნა თავისი შემდეგი ნაშრომი, რომელშიც გააკრიტიკა ქალთა მიმართ გამოთქმული უარყოფითი შეხედულებები ისეთი ავტორებისა, როგორებიც იყვნენ ბოკაჩო, ტოკვატო ტასო და სპერონე სპერონი.<sup>174</sup> 1600 წელს იტალიაში გამოაქვეყნდა კიდევ ერთი პროტოფემინისტი ქალი მწერლის, მოდერატა ფონტეს (Modesta di Pozzo di Forzi-ის ფსევდონიმი) ნაშრომი სახელწოდებით „ქალის ღირსება“ (იტალ. Il merito delle donne). ნაშრომი წარმოადგენდა დიალოგს შვიდ ვენეციელ ქალს შორის, რომლებიც ვენეციაში სქესთა შორის განსხვავებას და უთანასწორობას განიხილავდნენ.<sup>175</sup> იმ პერიოდის მესამე იტალიელი პროტოფემინისტი ქალი მწერალი იყო არქანჯელა ტარაბოტი (Arcangela Tarabotti; 1604–1652), რომლის ნაშრომი „მამათა ტირანია“ (იტალ. La tirannia paterna) მისი სიკვდილის შემდეგ, 1654 წელს გამოიცა. „მამათა ტირანია“-ში ტარაბოტი აკრიტიკებდა ცნობილ ევროპულ ტექსტებში არსებულ მიზოგინიურ ნარატივებს. ასევე, ნაშრომში განიხილავდა ძალაუფლების სტრუქტურებს სახელმწიფო იერარქიებიდან ეკლესიის შიგნით არსებულ გენდერულ იერარქიებზე, რაც მისი აზრით ქალთა დამორჩილებას უწყობდა ხელს.<sup>176</sup> მეთექვსმეტე საუკუნის შუა ხანებში პროტოფემინისტები საფრანგეთშიც გამოჩნდნენ. მათ შორის იყო ფრანგი პოეტი ქალი ლუიზა ლაბე (ფრანგ. Louise Labé; (დაახ. 1524-1566), რომელიც ქალებს განათლების მიღებისკენ მოუწოდებდა.

<sup>173</sup> Lucrezia Marinella - Stanford Encyclopedia of Philosophy, <https://plato.stanford.edu/entries/lucrezia-marinella/> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 14/02/2023.

<sup>174</sup> Kent D., *Was there a Women's Renaissance?*, <https://www.historytoday.com/archive/head-head/was-there-womens-renaissance> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 15/02/2023.

<sup>175</sup> Cox V., *On Moderata Fonte's Feminist Reimagining of 16th-Century Venice*, 2018, <https://lithub.com/on-moderata-fontes-feminist-reimagining-of-16th-century-venice/> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 14/02/2023.

<sup>176</sup> Arcangela Tarabotti (1604-1652), *Venetian Nun and Writer*, University of Chicago Library, <https://www.lib.uchicago.edu/efts/IWW/BIOS/A0048.html> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 14/02/2023.

ინგლისის პირველ პროტოფემინისტებს შორის კი იყვნენ: ჯეინ ენგერი<sup>177</sup> (Jane Anger) და რეიჩელ სპეტი<sup>178</sup> (Rachel Speght), რომლებიც თავიანთი ნაშრომებით კაცების მიზოგინიური მიდრეკილებების წინააღმდეგ ილაშქრებდნენ. რენესანსული პროტოფემინიზმის მნიშვნელოვანი ნაწილი იყო „Querelle des femmes“, რაც ფრანგული ენიდან ითარგმნება როგორც „ქალების დავა“. ეს ტერმინი ისტორიაში აღნიშნავს პერიოდს, როდესაც დაიწყო ინტელექტუალური დებატები ქალის ბუნებისა და სტატუსის შესახებ 1400-დან 1700-იან წლებამდე. დებატები იმართებოდა იმის შესახებ, მიეცათ თუ არა ქალებისთვის სწავლის, მართვის, ეკონომიკური დამოუკიდებლობის თუ სხვა უფლება, რაც მათ მამაკაცთან თანასწორს გახდიდა. ეს დებატები აქტიურ ფაზაში შევიდა მე-18 საუკუნის ბოლოს, ფემინიზმის პირველი ტალღის გაჩენასთან ერთად, როდესაც ქალთა უფლებების საკითხები საზოგადოებაში უფრო ფართო განხილვის საგანი გახდა.

მიუხედავად იმისა, რომ რენესანსი განიხილება უნივერსალური აღორძინების პერიოდად, ქალის გენდერული როლები, შუა საუკუნეებთან შედარებით, მკვეთრად არ შეცვლილა. მეტიც, ცნობილი ამერიკელი ისტორიკოსი, ჯოან კელი (ინგლ. Joan Kelly; 1928-1982) თავის ყველაზე ცნობილ ნაშრომში „ჰქონდათ თუ არა ქალებს რენესანსი?“ (ინგლ. Did Women Have a Renaissance?; 1976) ამტკიცებდა, რომ ქალებმა არა მხოლოდ გამოტოვეს იტალიური რენესანსის პოლიტიკური, სოციალური და ინტელექტუალური აღმასვლა, არამედ დაკარგეს შუა საუკუნეების პერიოდში მოპოვებული თავისუფლება და ძალაუფლება.<sup>179</sup> კელის აზრით, რენესანსული ჰუმანიზმის დაბადებამ და კლასიკური კულტურისადმი ინტერესის აღორძინებამ ქალები კიდევ უფრო მეტად მოაქცია ისეთი პატრიარქალური იდეების ქვეშ, როგორებიცაა: კაცების დომინირება და ქალის ასექსუალობა, რასაც კელი აღწერს კლასიკური კულტურის „მიზოგინიურ მიკერძოებად“.<sup>180</sup> თავის ესეს კელი შემდეგი სიტყვებით ასრულებს: „იტალიური რენესანსის ყველა მიღწევა, მისი პროტოკაპიტალისტური<sup>181</sup> ეკონომიკა, მისი სახელმწიფოები და ჰუმანიტური კულტურა მიმართული იყო ქალის სათნო, უმანკო და ქმარზე დამოკიდებულ ესთეტიკურ ობიექტად

---

<sup>177</sup> ჯეინ ენგერი ყველაზე მეტად ცნობილია ნაშრომით *Jane Anger Her Protection For Women*, რომელიც გამოქვეყნდა 1589 წელს.

<sup>178</sup> რეიჩელ სპეტი იყო პირველი ინგლისელი ქალი, რომელმაც საკუთარ თავს პოლემიკოსი და გენდერული იდეოლოგიის კრიტიკოსი უწოდა. იგი ყველაზე მეტად ცნობილია ტრაქტატით *A Mouzell for Melastomus*, *Lonon*, 1617.

<sup>179</sup> Kelly J., *Did Women, Have a Renaissance?*

[https://nguyenshs.weebly.com/uploads/9/3/7/3/93734528/kelly\\_did\\_women\\_have\\_a\\_renaissanace.pdf](https://nguyenshs.weebly.com/uploads/9/3/7/3/93734528/kelly_did_women_have_a_renaissanace.pdf) უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 14/02/2023.

<sup>180</sup> იქვე.

<sup>181</sup> პროტოკაპიტალიზმი - ვაჭრობის ადრეული სისტემა, საიდანაც მომდინარეობს თანამედროვე კაპიტალიზმი.

ჩამოყალიბებისკენ“.<sup>182</sup> თუმცა, ზემოთ მოყვანილ მაგალითებზე დაყრდნობით, შეგვიძლია დანამდვილებით ვთქვათ, რომ რენესანსის პერიოდში გენდერული თანასწორობისკენ მიმავალ გზაზე მცირე, მაგრამ მნიშვნელოვანი ნაბიჯები გადაიდგა.

## 4.2 ქალი აღორძინების ეპოქის იტალიურ თეატრში

ორასწლიანი პერიოდის განმავლობაში, მე-14 საუკუნის ბოლოდან მე-16 საუკუნის ბოლომდე, იტალიაში რენესანსის დრამა განვითარდა. დრამაში ცვლილებების პირველი ნიშანი დრამატული ფორმების ხელახალი გააზრება იყო, რომელიც რომაული პიესების შესწავლიდან მოვიდა. ყველაზე ადრეულ ტრაგედიად მიჩნეულია ალბერტინო მუსატოს (იტალ. Albertino Mussato; 1261-1329) ტრაგედია „Eccerinus“ (დაახლ. 1315), რომლის დრამატურგიული სტრუქტურა ავტორმა სენეკას ტრაგედიების მიხედვით ააგო, თუმცა მისი თემა ისევ და ისევ ქრისტიანული დოქტრინიდან ამოდიოდა.<sup>183</sup> ანტონიო ლასკი (იტალ. Antonio Laschi) კი აღმოჩნდა პირველი, რომელმაც თავის ტრაგედიაში „აქილევსი“ (დაახლ. 1390) დრამის კლასიკური ფორმა მის შინაარსთან გააერთიანა; ამგვარად, „აქილევსს“ ხშირად განიხილავენ, როგორც პირველ რენესანსის ტრაგედიას.<sup>184</sup> კომედია, კლასიკური ფორმით, ასევე გამოჩნდა მე-14 საუკუნეში. ჩვენთვის ცნობილი ყველაზე ძველი მაგალითია პიერ პაოლო ვერჯერიოს (იტალ. Pier Paolo Vergerio; დაახლ. 1498-1565) „Paulus“ (1390), სატირა თანამედროვე სტუდენტურ ცხოვრებაზე.<sup>185</sup> რენესანსის პერიოდის ყველა ეს ადრეული ტრაგედია და კომედია ლათინურ ენაზე იყო დაწერილი და დიდად სავარაუდოა, რომ სცენაზე არასდროს დადგმულა. ხალხურ ენაზე დაწერილი დრამა იტალიაში პირველად მეთექვსმეტე საუკუნის დასაწყისში გამოჩნდა. 1508 წელს წარმოადგინეს ლუდოვიკო არიოსტოს (იტალ. Ludovico Ariosto; 1474-1533) კომედია „La Cassaria“, რასაც მოჰყვა ბერნარდო დოვიცის (იტალ. Bernardo Dovizi; 1470-1520) კომედიის „La Calandria“ (1513) ჩვენება.<sup>186</sup> იტალიაში ხალხური კომედიის განვითარებაში თავისი წვლილი ასევე შეიტანა ნიკოლო მაკიაველის „მანდრაგორამ“ (დაახლ. 1518), რომელიც ჰუმანისტური კომედიის ნიმუშად მიიჩნევა. 1540 წლისთვის იტალიაში ადგილობრივი კომედია მნიშვნელოვნად განვითარდა. ამ პერიოდის კომედიოგრაფები (მაგ.: Pietro Aretino, Giovan Maria

<sup>182</sup> Kelly J., *Did Women, Have a Renaissance?*

[https://nguyenshs.weebly.com/uploads/9/3/7/3/93734528/kelly\\_did\\_women\\_have\\_a\\_renaissanace.pdf](https://nguyenshs.weebly.com/uploads/9/3/7/3/93734528/kelly_did_women_have_a_renaissanace.pdf) უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 14/02/2023.

<sup>183</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 158.

<sup>184</sup> იქვე.

<sup>185</sup> იქვე.

<sup>186</sup> იქვე, p. 159.

Cecci, Anton Francesco Grazzini და სხვ.) მსოფლიო თეატრისა და დრამის ისტორიაში დღეს ნაკლებად არიან ცნობილნი, მაგრამ ისინი რენესანსის ეპოქის თეატრის პირველი დრამატურგები იყვნენ, რომლებიც დაეუფლნენ ლათინური კომედიის წერის ტექნიკას და მათ თანამედროვე, ხალხური ელემენტები შესძინეს.<sup>187</sup> აქვე აღსანიშნავია ისიც, რომ პირველი მნიშვნელოვანი ხალხურ ენაზე დაწერილი ტრაგედიები ეკუთვნით ჯანჯორჯო ტრისინოსა (იტალ. Giangiorgio Trissino; 1478-1550) და ჯამბატისტა ჯირალდი სინტიოს (იტალ. Giambattista Giraldi Cinthio; 1504-1574). ტრაგედიასთან და კომედიასთან ერთად იტალიაში ასევე განვითარდა პასტორალური დრამა. პირველი პასტორალი 1471 წელს გამოჩნდა და ამ ფორმამ თავისი განვითარების უმაღლეს ნიშნულს მეთექვსმეტე საუკუნის ბოლოს ტორკვატო ტასოსა (იტალ. Torquato Tasso; 1544-1595) და ჯამბატისტა გუარინის (იტალ. Giovanni Battista Guarini; 1538-1612) შემოქმედებაში მიაღწია.<sup>188</sup> 1550 წლის შემდეგ, იტალიურ პიესებს ხშირად კითხულობდნენ და თარგმნიდნენ საფრანგეთსა და ინგლისში, რამაც დიდი გავლენა მოახდინა ამ ქვეყნებში რენესანსული დრამის განვითარებაზე. ამავე პერიოდში, იტალიაში თეატრალური არქიტექტურის განვითარება დაიწყო. მეთექვსმეტე საუკუნეში რამდენიმე სტაციონარული თეატრი აშენდა. ჩვენამდე შემორჩენილი, უძველესი რენესანსული თეატრის მაგალითია Teatro Olimpico („ოლიმპიური თეატრი“), რომელიც ვენეციაში 1580 და 1584 წლებში აშენდა.

რენესანსის პერიოდის იტალიაში საზოგადოებრივი, პროფესიული თეატრის განვითარება დაკავშირებულია ნილბების იმპროვიზაციული თეატრის „კომედია დელ არტეს“ (იტალ. commedia dell'arte) ჩამოყალიბებასთან. კომედია დელ არტეს ფესვები შეგვიძლია ვეძებოთ შუა საუკუნეების მიმების წარმოდგენებში, ასევე სხვადასხვა ხალხურ სანახაობასა და კარნავალურ დღესასწაულებში, ვინაიდან თეატრის ისტორიკოსებმა დანამდვილებით არ იციან როდის და საიდან გაჩნდა იტალიაში პროფესიული თეატრის ეს ადრეული ფორმა. სწორედ ამ პერიოდიდან იწყება იტალიურ პროფესიულ თეატრში ქალი მსახიობების სცენაზე გამოჩენა. კომედია დელ არტეს დასები, როგორც წესი, ათიდან თორმეტამდე მსახიობისგან შედგებოდა: შვიდი (ან რვა) კაცი და სამი (ან ოთხი) ქალი.<sup>189</sup> შემთხვევითი არ არის ის ფაქტიც, რომ მიმები იყვნენ პირველები, რომლებმაც თავიანთ რიგებში ქალი შემსრულებლები მიიღეს. რენესანსის პერიოდის დასავლურ თეატრში, კომედია დელ არტე იყო პირველი ფორმა, რომელმაც ქალ შემსრულებლებს გზა გაუხსნა<sup>190</sup> - ქალი

---

<sup>187</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 160.

<sup>188</sup> იქვე.

<sup>189</sup> იქვე, p. 181.

<sup>190</sup> რენესანსის პერიოდის იტალიურ თეატრში ქალი შემსრულებლები გვხვდებიან აგრეთვე ინტერმედიებსა და საოპერო წარმოდგენებში.

მსახიობები თითოეული კომედია დელ არტეს დასის წევრები იყვნენ და კაცებთან ერთად შექმნდათ თავიანთი წვლილი აღორძინების ეპოქის მთავარი თეატრალური სახეობის, ნიღბების იმპროვიზაციული თეატრის სასცენო ხელოვნებისა და დრამატურგიის განვითარებაში. როგორც ცნობილია, კომედია დელ არტეს ჰყავდა მუდმივი პერსონაჟები და მსახიობები ერთხელ და სამუდამოდ დადგენილ, გარკვეული სოციალური თუ ფსიქოლოგიური ტიპის გმირებს წარმოადგენდნენ. თითქმის ყველა პერსონაჟი თავისთვის დამახასიათებელ ნიღაბს ატარებდა, გამონაკლისი იყო ლირიკული (სასიყვარულო) სცენების შემსრულებლები. ქალი მსახიობები მხოლოდ მდებარეობითი სქესის გმირებს თამაშობდნენ და როგორც წესი, უნიღბოდ. კომედია დელ არტეში ქალის მიერ განსახიერებულ (არქეტიპულ) პერსონაჟებს შორის იყვნენ: იზაბელა (ახალგაზრდა გულუბრყვილო შეყვარებული), კოლუმბინა (გონებამახვილური სიტყვა-პასუხის მქონე და მოხერხებული მსახური, არლეკინის სატრფო), ლა რუფიანა (ასაკით უფროსი ქალი, როგორც წესი, ყოფილი მეძავი), ლა სინიორა (ქალბატონი, ზოგჯერ პანტალონეს ცოლი, მკაცრი და ანგარიშიანი) და სხვ. კომედია დელ არტეს პერსონაჟთა მთელი არსენალიდან ქალების მიერ განსახიერებელი როლები მცირე და სოციალური სტერეოტიპებით განსაზღვრული იყო. ქალები, ნიღბების იმპროვიზაციულ თეატრში, წარმოდგენილები იყვნენ, როგორც ახალგაზრდა გულუბრყვილო შეყვარებულები, ცბიერი და მოხერხებული მსახურები, მეძავეები და მკაცრი და ანგარიშიანი ცოლები. მაგრამ, მიუხედავად ქალი პერსონაჟების სტერეოტიპული რეპრეზენტაციისა და გენდერული დისბალანსისა, რენესანსის პერიოდში, დასავლურ თეატრში, კომედია დელ არტე პროფესიული თეატრის ერთადერთი ფორმა იყო, რომელმაც სცენაზე ქალი მსახიობების არსებობა დაუშვა.

ისტორიამ შემოინახა კომედია დელ არტეს ყველაზე ცნობილი ქალი მსახიობის, იზაბელა ანდრეინის (იტალ. Isabella Andreini, 1562-1604) სახელი, რომელიც იტალიური სამსახიობო დასის „Compagnia dei Gelosi“ (იტალ. „ექვიანთა კომპანია“)<sup>191</sup> წევრი იყო. ანდრეინი შეყვარებული ქალი პერსონაჟის, „Inamorata“-ს როლით იყო ცნობილი. გარდაცვალების შემდეგ, მისი სახელი დაერქვა კომედია დელ არტეს მუდმივ ქალ პერსონაჟს, იზაბელას (ახალგაზრდა გულუბრყვილო შეყვარებული). რომაულ ფესტივალზე, რომელსაც მისი თაყვანისმცემელი, კარდინალი ჩინციო ალდობრანდინი (იტალ. Cinzio Aldobrandini; 1551-1610) ატარებდა, იზაბელა ანდრეინის დაფნებით შემკული პორტრეტი, ტორკვატო ტასოსა და პლუტარქეს შორის, დაკიდეს.<sup>192</sup> 1589 წელს, ანდრეინიმ

<sup>191</sup> მე-16 საუკუნის იტალიის ერთ-ერთი უძველესი და ყველაზე ცნობილი კომედია დელ არტეს კომპანია.

<sup>192</sup> *Isabella Andreini - Italian actress and author*, Encyclopedia Britannica, <https://www.britannica.com/biography/Isabella-Andreini> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 02/05/2023.

შეასრულა თავისი კომიკური ნაწარმოები „La Pazzia d'Isabella” („იზაბელას სიგიჟე“) ფერდინანდო I მედიჩისა და კრისტინა ლოთარინგიელის ქორწილში; იზაბელა თავისუფლად ფლობდა რამდენიმე ევროპულ ენას და ამ წარმოდგენაში რამდენიმე ენის გამოყენებით, და სხვა პერსონაჟების დიალექტების მიზამდით, დაუვიწყარი სიგიჟის სცენა შექმნა.<sup>193</sup> ამ იმპროვიზაციული პიესის დეტალებმა თანამედროვეობამდე მოაღწია. იზაბელა ანდრეინი მრავალმხრივი ნიჭის მქონე მსახიობი იყო, რომელიც ამტკიცებდა, რომ მას კაცის ნებისმიერი როლის შესრულება შეეძლო. არსებობს ცნობები, რომ იგი ერთ ეპიზოდში სამი განსხვავებული პერსონაჟის როლს ასრულებდა, რაც მის იმპროვიზაციულ უნარებსა და სამსახიობო ნიჭს ხაზს უსვამდა. გარდა ბრწყინვალე სამსახიობო კარიერისა, იზაბელა საზოგადოებაში ცნობილი ინტელექტუალი, პოეტი და რამდენიმე პიესის ავტორი იყო. იგი ითვლება თავისი დროის ერთ-ერთ ყველაზე წარმატებულ ქალ დრამატურგად, რომელიც თავის პიესებში კითხვის ნიშნის ქვეშ აყენებდა ქალის მდგომარეობას რენესანსის ეპოქის საზოგადოებაში. მის ნამუშევრებში ერთ-ერთი ყველაზე გამორჩეული ადგილი უკავია პასტორალურ პიესას „La Mirtilla“ (1588), რომელშიც ავტორი ეხება თავისი დროის ისეთ საკამათო და ტაბუდადებულ თემებს, როგორებიცაა: გენდერისა და გენდერული იდენტობის საკითხები. პიესაში „La Mirtilla“ ანდრეინი აჩვენებს ქალების ძალას, აზროვნების უნარსა და დამოუკიდებლობას, ასევე მხარს უჭერს ქალთა სასიყვარულო ურთიერთობებს. პიესაში, არდელიას პერსონაჟის მეშვეობით, იგი ლესბოსური სიყვარულის (ქალთა ჰომოსექსუალიზმი) იდეას იკვლევს. პასტორალური დრამების რთულ თეატრალურ ელემენტებთან გაერთიანებით, იზაბელა ანდრეინმა შეძლო გენდერისა და სექსუალობის პროტოფემინისტური იდეების გადაჯაჭვა. ანდრეინის კვალდაკვალ მსგავს საკითხებზე საუბარი სხვა დრამატურგებმაც დაიწყეს, თუმცა ამ ავტორებისგან განსხვავებით, იზაბელას თავისი რეპუტაცია და მხარდი პოპულარობა საშუალებას აძლევდა ამ თემებზე საზოგადოებისგან მწვავე რეაქციის გარეშე ეწერა. რენესანსის ეპოქაში, ქალი ავტორისთვის ეს იშვიათი მიღწევა იყო.<sup>194</sup> იზაბელა ანდრეინის როგორც სცენური, ასევე ლიტერატურული მემკვიდრეობა კარგად შესწავლილი დღემდე არ არის. ისტორიკოსების დიდი ნაწილი მას მნიშვნელოვან ისტორიულ და კულტურულ ფიგურად თვლის და თავისი დროის ყველაზე ცნობილ კომედია დელ არტეს მსახიობად ასახელებს.

როგორც ზემოთ აღვნიშნე, იტალიაში რენესანსის დრამის განვითარება დიდწილად დაკავშირებული იყო ისეთი კაცი დრამატურგების სახელთან, როგორებიც იყვნენ ლუდოვიკო

---

<sup>193</sup> Robin D., Larsen A., Levin C., *Encyclopedia of women in the Renaissance: Italy, France, and England*, Bloomsbury Academic, 2007, p. 11.

<sup>194</sup> Walder-Biesanz I., *Writing Pastoral Drama as a Woman and an Actor: Isabella Andreini's Mirtilla*, Italian Studies, vol. 71, no. 1, 2016, pp. 49–66.

არიოსტო, ბერნარდო დოვიცი, ჯანჯორჯო ტრისინო, ჯამბატისტა ჯირალდი სინტიო, ტორკვატო ტასო თუ სხვ., მაგრამ ისტორიას შემორჩა ამ პერიოდში მოღვაწე ქალი დრამატურგების სახელებიც, რომლებიც, ხშირ შემთხვევაში, თეატრის ისტორიაში დღემდე უგულებელყოფილნი არიან. ადრეული თანამედროვე იტალიური დრამის ერთ-ერთი გამორჩეული ქალი ფიგურა მარგერიტა კოსტა (იტალ. Margherita Costa; დაახლ. 1600-1657) იყო. მომღერალი, პოეტი, დრამატურგი და პროტოფემინისტი, კოსტა მეჩვიდმეტე საუკუნის იტალიელ ქალ მწერალთა შორის ორიგინალური სტილითა და თემებით გამოირჩეოდა. მარგერიტა კოსტამ თავისი შემოქმედებითი კარიერა როგორც ოპერის მომღერალმა ისე დაიწყო, მაგრამ მოგვიანებით ხელი ლიტერატურულ საქმიანობას მიჰყო - 1640 წლისთვის მან დაიწყო ლექსებისა და პიესების წერა. როგორც პოეტი, იგი იყენებდა სხვადასხვა ჟანრს, ასევე იუმორსა და ირონიას, როგორც მხატვრულ ხერხს, ქალების მიმართ გაბატონებული დამოკიდებულების გასაკრიტიკებლად. მარგერიტა კოსტა არის პირველი იტალიელი მწერალი ქალი, რომელმაც გამოქვეყნებულ ნაწარმოებებში იუმორი და სატირა გამოიყენა.<sup>195</sup> მისი ერთ-ერთი პირველი პიესა იყო „La Flora feconda“ (1640). კოსტამ 1641 წელს თავისი ლექსი „Li Buffoni“ გადააკეთა კომედიად „Li buffoni: Comedia ridicola“, რომელიც იმ პერიოდის ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული კომედია დელ არტეს პიესა გახდა.<sup>196</sup> მის მიერ დაწერილი პიესებიდან, ჩვენამდე მხოლოდ სამი მათგანია შემორჩენილი. მარგერიტა კოსტას ლიტერატურული მემკვიდრეობა საკმაოდ შთამბეჭდავი და მრავალფეროვანია, მან გამოაქვეყნა ჟანრულად ერთმანეთისგან განსხვავებული თოთხმეტი სრული კრებული, მათ შორის: ბურლესკის კომედია, დრამა, საცხენოსნო ბალეტი, პასტორალური ოპერა, სასიყვარულო წერილები, ლირიკული პოეზია და ისტორიული ჩანაწერები. მარგერიტა კოსტას პიროვნებას - მის ბიოგრაფიასა და შემოქმედებით და ლიტერატურულ მემკვიდრეობას - თეატრის ისტორიკოსებისგან დღემდე მცირე მეცნიერული ყურადღება ეთმობა.

რენესანსის პერიოდის დასავლურ თეატრში იტალია იყო პირველი, სადაც ქალები აქტიურად ჩაერთვნენ როგორც საჯარო, ისე კერძო თეატრალურ საქმიანობაში, არა მხოლოდ როგორც მაცურებლები, არამედ როგორც მსახიობები, დრამატურგები, მთარგმნელები, თეატრის თანამშრომლები, სამსახიობო დასის ხელმძღვანელები და თეატრში წილის მფლობელები. ამასთან, რენესანსის პერიოდის იტალიურმა თეატრმა 1650 წლისთვის შეიმუშავა დრამატული ფორმები,

---

<sup>195</sup> Costa-Zalessow N., *Voice of a Virtuosa and Courtesan: Selected Poems of Margherita Costa*, Bordighera Press, 2015, p. 19.

<sup>196</sup> Eckersley M., *Women in Theatre in the Renaissance in Great Britain & Italy*, <http://theatrestyles.blogspot.com/2017/06/women-in-theatre-in-renaissance-in.html> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 06/05/2023.

კრიტიკული საფუძვლები და თეატრალური პრაქტიკა (მათ შორის: ნეოკლასიკური იდეალი, კომედია და ტრაგედია, ოპერა, კომედია დელ არტე, თეატრის არქიტექტურა, პერსპექტიული დეკორაცია, შიდა განათების ტექნიკა, კომპლექსური სასცენო ეფექტები და მოწყობილობები), რაც ევროპულ თეატრში მომდევნო 150 წლის განმავლობაში გახდა დომინანტი; თუმცა, უმეტესწილად, მეჩვიდმეტე საუკუნის ბოლოსთვის იტალია აღარ იყო პოლიტიკურად და ეკონომიკურად მნიშვნელოვანი, რის გამოც იძულებული გახდა კულტურულად საფრანგეთს დაქვემდებარებულიყო.<sup>197</sup>

### 4.3 ქალი აღორძინების ეპოქის ესპანურ თეატრში

თეატრი ესპანეთში მეთექვსმეტე და მეჩვიდმეტე საუკუნეებში აყვავდა. 1580-1680 წლების პერიოდი იმდენად ნაყოფიერი აღმოჩნდა, რომ მას ესპანური თეატრის ოქროს ხანა (ესპ. Siglo de Oro) უწოდეს.<sup>198</sup> „მავრიტანულმა კულტურამ, რომელიც გავრცელდა პირენეს ნახევარკუნძულზე მერვე საუკუნეში, მნიშვნელოვნად განსაზღვრა ესპანური მსოფლმხედველობა მრავალი წლის განმავლობაში. არაბი მუსულმანები თითქმის 500 წელი მართავდნენ მთელ ესპანეთს, გარდა მცირე ჩრდილოეთ ნაწილისა. იმ პერიოდში ესპანეთი ყველაზე აყვავებული რეგიონი იყო ხმელთაშუა ზღვაში და კულტურულად ბევრად უფრო განვითარებული, ვიდრე ფეოდალური ევროპა... დაახლოებით 1200 წელს, ჩრდილოეთ ესპანეთის ქრისტიანული სამეფოები გაერთიანდნენ მავრების წინააღმდეგ და 1276 წლისთვის განდევნეს ისინი თავიანთი ტერიტორიებიდან, გარდა სამხრეთი ნაწილისა. 1479 წლიდან მოყოლებული, დასავლეთ ევროპაში ესპანეთი წამყვანი ძალა გახდა, მას შემდეგ, რაც არაგონი და კასტილია გაერთიანდა. ფერდინანდ II-ისა და ისაბელ I-ის ქორწილი, ესპანეთის პოლიტიკური გაძლიერების დასაწყისი გახდა. 1492 წლისთვის მათ დაიპყრეს მთელი პირენეს ნახევარკუნძული, გარდა პორტუგალიისა, და იგი ერთ სახელმწიფოდ ჩამოაყალიბეს. 1480 წელს, ამ ახალ სამეფოში ქრისტიანული სარწმუნოების განსამტკიცებლად მათ ინკვიზიცია შემოიღეს, რომლის ძალითაც დაიწყეს ებრაელების, მუსულმანებისა და პროტესტანტების დევნა... 1492 წელს, კოლუმბის პირველი მოგზაურობის შემდეგ, ესპანეთი სწრაფად გახდა დომინანტი ძალა ახალ სამყაროში, ხოლო ესპანეთის მეფის, ფილიპე II-ის მმართველობის პერიოდში (მეფობდა 1556-1598), ესპანეთი აკონტროლებდა პორტუგალიას, სიცილიას, ნეაპოლის სამეფოს, ნიდერლანდებსა და ჩრდ. აფრიკის ტერიტორიების ნაწილს, რამაც

<sup>197</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 183.

<sup>198</sup> იქვე, p. 139.

იგი დასავლეთ სამყაროში ყველაზე ძლიერ სახელმწიფოდ აქცია... 1640 წლისთვის, ესპანეთის იმპერიის დაცემა უკვე დაწყებული იყო, მაგრამ ეს აშკარად მხოლოდ მეჩვიდმეტე საუკუნის ბოლოს გამოიხატა“.<sup>199</sup>

დაახლოებით 1470 წლიდან მოყოლებული ესპანეთსა და იტალიას შორის მჭიდრო კავშირი დამყარდა, რამაც განაპირობა ესპანურ ინტელექტუალურ წრეებში კლასიკური სწავლისადმი ინტერესის გაღვივება; 1473 წლიდან მოყოლებული, ბეჭდური საქმიანობის განვითარებასთან ერთად, მრავალი ლათინური და ბერძნული ნაწარმოები ითარგმნა ესპანურად და ფართოდ გავრცელდა.<sup>200</sup> 1508 წელს, ესპანეთის ქალაქ ალკალა-დე-ენარესში დაარსდა ლათინური, ძველი ბერძნული და ებრაული ენების შესწავლის უნივერსიტეტი, რამაც კლასიკური დრამის მიმართ ინტერესი გაზარდა.<sup>201</sup> ამ დროიდან მოყოლებული, ესპანურ უნივერსიტეტებსა თუ სკოლებში დრამა მნიშვნელოვან სასწავლო კომპონენტად იქცა და პლაგატუსისა და ტერენციუსის პიესები ხშირად იდგმებოდა. სწორედ ამ პერიოდში დაიწყო ჩამოყალიბება ესპანურმა საერო დრამამ.<sup>202</sup> ხუან დელ ენსინას (ესპ. Juan del Encina; 1469-1529) ხშირად უწოდებენ ესპანური დრამის ფუძემდებელს. მისი შედარებით მარტივი სტრუქტურისა და შინაარსის მქონე პიესები იყო პირველი ესპანური საერო დრამები, რომლებიც დაიდგა. მათ შორის ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილია ეკლოგა<sup>203</sup> „პლაცადა და ვიქტორიანო“ (ესპ. Plácida y Victoriano, 1513).<sup>204</sup> ყველა ეს ადრეული ესპანური საერო დრამა განკუთვნილი იყო მაღალი სოციალური წრის მაყურებლისთვის და მისი გავლენა პროფესიულ თეატრზე უმნიშვნელო იყო. როგორც სხვა ქვეყნებში, ესპანეთშიც პროფესიონალ მსახიობთა ადრეული ისტორია ბუნდოვანია. არსებობს ჩანაწერები იმასთან დაკავშირებით, რომ მსახიობები გასამრჯელოს იღებდნენ ქრისტიანულ ლიტურგიულ საზეიმო თეატრალურ ღონისძიებაში - „იესო ქრისტეს დღესასწაული“ (ლათ. Dies Sanctissimi Corporis et Sanguinis Domini Iesu Christi) - მონაწილეობისთვის, მაგრამ მხოლოდ 1540-იან წლებში გავრცელდა

<sup>199</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 139.

<sup>200</sup> იქვე, p. 141.

<sup>201</sup> იქვე, p. 142.

<sup>202</sup> მე-16 საუკუნეში ესპანეთში ერთმანეთის გვერდით თანაარსებობდა საერო და რელიგიური დრამები, მანამ სანამ ეს უკანასკნელი არ აკრძალეს 1765 წელს. ესპანეთში რელიგიური დრამის - აუტოს - განვითარება მაშინ დაიწყო, როდესაც ევროპის სხვა ქვეყნები უკვე კრძალავდნენ მსგავსი ტიპის წარმოდგენებს. აუტოების გარდა, იმ პერიოდში, მსახიობები ასევე ასრულებდნენ ფარსულ ინტერმედიებსა და სხვადასხვა სახის ცეკვებს.

<sup>203</sup> ეკლოგა - ანტიკურ და შემდეგ ევროპულ პოეზიაში: ლექსი მწყემსების ცხოვრების თემაზე, იდილიის მსგავსი; გვხვდება როგორც დრამატული (დიალოგი), ისე თხრობითი, ეპიკური ხასიათისა. წყარო: უცხო სიტყვათა ლექსიკონი, <http://www.nplg.gov.ge/gwdict/index.php?a=term&d=3&t=12525> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 25/07/2023.

<sup>204</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 142.

ჩანაწერები პროფესიონალ მსახიობებთან დაკავშირებით.<sup>205</sup> 1548 წელს, ესპანეთის ისტორიულ ქალაქ ვალიადოლიდში, პირველი მნიშვნელოვანი იტალიური კომპანია გამოჩნდა და მომდევნო ორმოცდათხუთმეტი წლის განმავლობაში იტალიურმა დასებმა მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინეს ესპანურ თეატრალურ კომპანიებზე.<sup>206</sup> ესპანური პროფესიული თეატრის პირველი მნიშვნელოვანი ფიგურა იყო ლოპე დე რუედა (ესპ.: Lope de Rueda; დაახლ. 1510-1565) - მსახიობი და დრამატურგი, რომელიც წერდა პიესებს ფართო აუდიტორიისთვის. იგი აგრეთვე იყო თავისი დროის ყველაზე წარმატებული თეატრალური მენეჯერი. რუედა საყოველთაოდ მიჩნეულია ესპანური პროფესიული თეატრის ფუძემდებლად. ესპანეთში თეატრის პოპულარობა 1570-იან წლებში გაიზარდა, გაჩნდა მუდმივმოქმედი თეატრები სევილიაში, ტოლედოში, ვალენსიაში, გრანადაში, კორდობაში და სხვა. თუმცა, 1585 წლისთვის ესპანეთში დომინანტური თეატრალური ცენტრი მადრიდი გახდა.<sup>207</sup> ამ პერიოდიდან იწყება ესპანურ თეატრში ოქროს ხანა, რაც დაკავშირებულია ლოპე დე ვეგას<sup>208</sup> (ესპ. Félix Lope de Vega y Carpio; 1562-1635); მიგელ დე სერვანტესის (ესპ. Miguel de Cervantes Saavedra; 1547-1616); გილენ დე კასტროს (ესპ. Guillén de Castro; 1569-1631); ტირსო დე მოლინას (ესპ. Tirso de Molina; 1583-1648); ხუან რუის დე ალარკონისა (ესპ. Juan Ruiz de Alarcón; დაახლ. 1581-1639) და პედრო კალდერონ დელა ბარკას (ესპ. Pedro Calderón de la Barca; 1600-1681) სახელებთან. ესპანური თეატრის ოქროს ხანაში დაწერილი პიესების რაოდენობა და მათი ჟანრული მრავალფეროვნება ფენომენალურია. 1700 წლამდე დაწერილი პიესების რაოდენობა მერყეობს ათიათასიდან ოცდაათათასამდე.<sup>209</sup> ეს პიესები ძირითადად ეხებოდა ღირსების, სიყვარულის, პატრიოტიზმისა და რელიგიის თემებს.

როგორც ზემოთ აღვნიშნე, მე-16 საუკუნეში, იტალიური კომედია დელ არტეს დასები ესპანეთს ხშირად სტუმრობდნენ. მათმა საგასტროლო ტურებმა, როგორც ჩანს, მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა ესპანელი ქალი შემსრულებლების პროფესიულ თეატრებში გამოჩენაზე. სტაციონარული თეატრების აშენების შემდეგ, ესპანური დასების რაოდენობა მნიშვნელოვნად გაიზარდა, რის გამოც, 1603 წელს მთავრობამ გადაწყვიტა ბაზრის დარეგულირება - სასტიკად შეზღუდა იტალიური კომპანიების საქმიანობა და ესპანური დასები რვა ლიცენზირებულ თეატრალურ კომპანიაზე შეამცირა: 1610-დან 1640 წლამდე, ესპანეთში თეატრის მზარდი პოპულარობის

<sup>205</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 142.

<sup>206</sup> იქვე.

<sup>207</sup> იქვე.

<sup>208</sup> აღსანიშნავია, რომ ლოპე დე ვეგას პიესებში ქალთა როლები საუკეთესოა. მათ შორისაა: იზაბელა („ამალფის ჰერცოგინია“, დაახლ. 1604-06); ლაურენსია („ცხვრის წყარო“, 1614); ლეონორი („რინდი ოლმედოდან“, დაახლ. 1620); დიანა („ძალი თივაზე“, 1618) და მრავალი სხვ.

<sup>209</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 145.

პერიოდში, საშუალო ლიცენზირებული კომპანია შედგებოდა თექვსმეტიდან ოცამდე მსახიობისგან და მოიცავდა როგორც კაც, ისე ქალ შემსრულებლებს.<sup>210</sup> ესპანეთში პროფესიონალი მსახიობის მდგომარეობა გაურკვეველი და საეჭვო იყო, განსაკუთრებით ქალების შემთხვევაში. ჯერ კიდევ რომაული დროიდან მოყოლებული, მსახიობებს საეკლესიო საიდუმლოებებსა თუ სხვა ცერემონიებში (მაგ.: ნათლობა, ზიარება, ქორწინება, დაკრძალვა და სხვ.) მონაწილეობის მიღება ოფიციალურად აკრძალული ჰქონდათ. თუმცა, ესპანური თეატრის ოქროს ხანაში, ეკლესია სამსახიობო ხელოვნების მიმართ შედარებით ტოლერანტული იყო, მანამ, სანამ ისეთ სპექტაკლებს არ წარმოადგენდნენ, რომლებიც ეკლესიის სწავლებებს შეეწინააღმდეგებოდა. მიუხედავად ამისა, ბევრი სასულიერო პირი ებრძოდა თეატრს. თეატრის მოწინააღმდეგეთა მთავარი შფოთვა პროფესიონალი ქალი მსახიობების არსებობასთან იყო დაკავშირებული. პროფესიონალი ქალი შემსრულებლები ესპანეთში მეთხუთმეტე საუკუნიდან გვხვდებიან, ხოლო მეთექვსმეტე საუკუნის შუა პერიოდიდან ისინი უკვე სამსახიობო დასის წევრები არიან. მიუხედავად ამისა, 1587 წლამდე, ქალის როლების უმეტესობას ბიჭები ან კაცები ასრულებდნენ, მანამ სანამ ქალებმა პირველად სცენაზე გამოსვლის ლიცენზია არ მიიღეს.<sup>211</sup> 1596 წელს, ეკლესიის დაჟინებული მოთხოვნის საფუძველზე, სამეფო კარმა გამოსცა დეკრეტი, რომელიც კრძალავდა ქალი მსახიობების სცენაზე გამოჩენას, მაგრამ, როგორც ჩანს, ეს განკარგულება არასდროს აღსრულებულა,<sup>212</sup> რის გამოც სიტუაცია, ეკლესიასა და თეატრს შორის, კიდევ უფრო მეტად დაიძაბა. 1598 და 1599 წლებში, მწვავე დაპირისპირების შემდეგ, სამეფო საბჭომ გამოაცხადა, რომ მსახიობ ქალს აღარ ჰქონდა სცენაზე გამოსვლის უფლება, თუ მისი ქმარი ან მამა არ იყო იმავე თეატრალური დასის წევრი და ამასთან, მსახიობს აღარ შეეძლო საწინააღმდეგო სქესის კოსტიუმში ეთამაშა; მიუხედავად ეკლესიის მესვეურთა მცდელობებისა, არც ეს დეკრეტი შესულა ძალაში.<sup>213</sup> თეატრზე თავდასხმის შემდეგი მცდელობები ემყარება 1608 წლის ბრძანებულებას, რომლის მიხედვითაც, მხოლოდ კაც მსახიობებს ჰქონდათ კულისებში გასვლის უფლება, იკრძალებოდა ბერმონაზვნების თეატრში სიარული და ეკლესიებში სპექტაკლების წარმოდგენა; ამ პერიოდში მკაცრი ცენზურა დაწესდა პიესებზეც და 1615 წელს იგი გავრცელდა ცეკვაზე, რასაც დიდი უკმაყოფილება მოჰყვა.<sup>214</sup> ესპანურ

---

<sup>210</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 146.

<sup>211</sup> იქვე, p. 147.

<sup>212</sup> იქვე.

<sup>213</sup> იქვე.

<sup>214</sup> იქვე.

თეატრში ცეკვა კომედიებსა<sup>215</sup> და აუტობში მნიშვნელოვანი კომპონენტი იყო. სალაპარაკო როლებთან ერთად, ქალ მსახიობებს ასევე ჰქონდათ საცეკვაო ნომრები, რომელთა შესრულებასაც კონტრაქტი ავალდებულებდა. ბევრი საჩივარი მიმართული იყო ცეკვა „სარაბანდა“-ს (ესპ. zarabanda) წინააღმდეგ, რომელსაც მიიჩნევდნენ მორალურად საეჭვოდ და ქალებისთვის შეუფერებლად, ვინაიდან იგი ცოცხლად, ემოციურად და ვნებიანად უნდა შესრულებულიყო. 1615 წლის დეკრეტის გამოცემის შემდეგ, ესპანურ თეატრში ცეკვები უფრო გაწონასწორებული და დინჯი გახდა.<sup>216</sup> მოგვიანებით, ქალი მსახიობებისთვის შეზღუდვა გავრცელდა თეატრალურ კოსტუმებზეც. 1653 წელს ქალ შემსრულებლებს აკრძალათ უცნაური თმის ვარცხნილობის, დეკოლტეს, განიერი მორკალული ქვედაკაბისა და ზოგადად, იმ კაბების ტარება, რომლებიც იატაკს არ სწვდებოდა.<sup>217</sup> შეიძლება ითქვას, რომ ეკლესიის მხრიდან ქალების ქცევისა თუ მათი სექსუალობის კონტროლმა გავლენა მოახდინა ესპანური თეატრის ფორმირებაზე და მნიშვნელოვნად შეზღუდა მისი გამოხატვის როგორც ფორმები, ასევე შინაარსი. 1631 წელს მსახიობებს მისცეს უფლება ჩამოეყალიბებინათ პროფესიული გაერთიანება, იგივე გილდია<sup>218</sup>, რომელში გაწევრიანებაც ყველას შეეძლო.<sup>219</sup> ესპანეთში მსგავსი ტიპის კავშირმა, სახელწოდებით Cofradia de le Novena, ხელი შეუწყო მსახიობის სოციალური სტატუსის ამაღლებას.<sup>220</sup>

ვალენსიის უნივერსიტეტმა 2008 წელს დაასრულა მუშაობა ციფრულ გამოცემაზე „ესპანეთის კლასიკური თეატრის მსახიობთა ბიოგრაფიული ლექსიკონი“ (ესპ. Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español - DICAT)<sup>221</sup>, რომელიც შეიცავს 6500-ზე მეტი პროფესიონალი მსახიობის სახელსა და გვარს, რომლებიც თამაშობდნენ ესპანური თეატრის სცენაზე 1700 წლამდე. აღნიშნულ ბაზაში წარმოდგენილია არაერთი ქალი მსახიობის ბიოგრაფიული მონაცემი, რაც მნიშვნელოვანი მასალაა აღორძინების ეპოქისა და მისი შემდგომი პერიოდის ესპანელი ქალი შემსრულებლების ისტორიის კვლევისთვის. ამ პერიოდის ესპანურ თეატრში მსახიობთა უმრავლესობა დარბი და საშუალო ფენიდან იყო გამოსული, თუმცა ხანდახან სცენაზე პრივილეგირებული სოციალური კლასის წარმომადგენლებიც გამოდიოდნენ. მე-17 საუკუნის დასაწყისის ესპანური თეატრის

<sup>215</sup> ესპანური თეატრის ტერმინოლოგია იმ პერიოდის სხვა ევროპული ქვეყნებისგან განსხვავებული და უნიკალური იყო. მაგალითად ტერმინი „კომედია“ გამოიყენებოდა ნებისმიერი დასრულებული პიესის აღსაწერად, მიუხედავად მისი შინაარსისა (სერიოზული თუ კომიკური).

<sup>216</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 147.

<sup>217</sup> იქვე.

<sup>218</sup> შუა საუკუნეების დასავლეთ ევროპის ქალაქებში ფართოდ იყო გავრცელებული ე. წ. ვაჭართა კავშირები, რომლებიც უზრუნველყოფდა პროფესიული ინტერესების დაცვას.

<sup>219</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 147.

<sup>220</sup> იქვე.

<sup>221</sup> იხ.: *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, Edición digital, 2008, <http://www.reichenberger.de/Pages/b50.html> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 26/07/2023.

ყველაზე ცნობილი ქალი მსახიობი ჯუსეპა ვაკა (ესპ. Jusepa Vaca; შემოქმედებითად აქტიური წლები - 1602-1634) იყო, რომელსაც მოიხსენიებდნენ, როგორც "la Gallarda". ლოპე დე ვეგა და მისი თანამედროვენი ვაკას ერთ-ერთ ყველაზე ნიჭიერ და გამორჩეულ ქალ შემსრულებლად მიიჩნევდნენ. მიუხედავად იმისა, რომ ესპანელი მსახიობი ქალები მაღალი სოციალური სტატუსით არ სარგებლობდნენ და ეკლესიის მხრიდან დიდი წინააღმდეგობებს აწყდებოდნენ, ისინი მაინც ბევრად უკეთეს მდგომარეობაში იყვნენ, ვიდრე მათი ფრანგი თუ ინგლისელი თანამედროვეები.

ადრეული თეატრალური დასები თამაშობდნენ ე. წ. კორალებში<sup>222</sup>, რაც შენობებით გარშემორტყმულ ეზოს წარმოადგენდა და ესპანური ურბანული არქიტექტურის გამორჩეული მახასიათებელი იყო. მე-16 და მე-17 საუკუნეებში, ტერმინი კორალი თეატრალური შენობის სინონიმად იქცა. საინტერესოა, რომ ეს თეატრალური შენობები იმდროინდელი საზოგადოების სოციალურ მოდელს ასახავდა. აუდიტორია სქესისა და სოციალური სტატუსის მიხედვით იყოფოდა. სცენის წინ, ცენტრალურ ეზოს (პატიო), ფეხზე მდგომი კაცი მაყურებლები იკავებდნენ, თუმცა მეჩვიდმეტე საუკუნის შუა ხანებისთვის სკამებიც დაიდგა. პატიოს თითოეულ მხარეს განლაგებული იყო ანტიკური ამფითეატრის მსგავსი დასაჯდომი ადგილები (გრადები)<sup>223</sup>, რომლებიც მისგან მოაჯირებით იყოფოდა და ცუდი ამინდისგან გადახურვით იყო დაცული, მათ ზემოთ კი აივნები იყო მოწყობილი. პატიოს უკან მოთავსებული იყო გამაგრებული ჯიხური (ალოჯერია), რომლის ზემოთაც მდებარეობდა გალერეა (კაზუელა), სპეციალურად იმ ქალებისთვის, რომელთაც კაცი თანმხლები პირები არ ჰყავდათ; ესპანეთში ქალებისა და კაცების მკაცრ სეგრეგაციას თეატრში ალკალდე - მუნიციპალური მაგისტრატი მოსამართლე - მოითხოვდა.<sup>224</sup> ქალებს ეკრძალებოდათ ეზოში (პატიო) შესვლა, ხოლო კაცებს - გალერეაში (კაზუელა). თუმცა, ქალს შეეძლო აივანზე ჯდომა, თუ ოჯახის წევრი ზრდასრული მამაკაცი თან ახლდა. მადრიდში კორალები დაახლოებით ათას მაყურებელს იტევდა, მოგვიანებით კი რაოდენობა ორიათასამდე გაიზარდა. აქედან გამომდინარე, მნიშვნელოვანია იმის აღნიშვნა, რომ კაზუელაში ქალებისთვის მხოლოდ 350-მდე ადგილი იყო გამოყოფილი. მაყურებელი ხშირად უმართავი იყო. ქალები ხანდახან ხილს ესროდნენ მსახიობებს და, კაცების მსგავსად, თან ატარებდნენ სასტვენებს, ჩხარუნებსა და გასაღების აცემებს ხმაურის გამოსაწვევად; როდესაც

---

<sup>222</sup> კორალი (ესპ. Corral - შემოსაზღვრული ადგილი) - სახლის ან სასტუმროს შიდა ეზოს ესპანური სახელწოდება.

<sup>223</sup> იგულისხმება ისეთი განლაგება, როდესაც მაყურებელთა დასაჯდომი სკამის რიგები თანდათან მალდებოდა.

<sup>224</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 150.

თეატრში ანშლაგი იყო მოსალოდნელი, მაყურებლებს შორის აუცილებლად იჯდა ალკადეც, როგორც ვიზუალური შეხსენება იმისა, რომ წესრიგი უზრუნველყოფილი იქნებოდა.<sup>225</sup>

ესპანური თეატრის ოქროს ხანაში ასევე ვხვდებით ქალ დრამატურგებს. ამ პერიოდის ერთ-ერთი პირველი ესპანურ ენაზე მოლაპარაკე ქალი დრამატურგი იყო მექსიკელი მწერალი, პოეტი და მონაზონი ხუანა ინეს დე ლა კრუზი (ესპ. Juana Inés de la Cruz; 1648-1695), რომელიც კოლონიური ეპოქის მექსიკაში ცხოვრობდა. იგი ითვლება, როგორც მექსიკელ, ასევე ესპანელ ოქროს ხანის დრამატურგად. ხუანას კარგი თვითგანათლება ჰქონდა მიღებული და ადრეულ ასაკში ფლობდა ლათინურ და ნაუატლის<sup>226</sup> ენებს<sup>227</sup>. 1667 წელს დედათა მონასტერში შესვლის შემდეგ, მან დაიწყო პოეზიისა და პროზის წერა, რომლებიც ეხებოდა ისეთ თემებს, როგორებიცაა: სიყვარული, გარემოს დაცვაზე ზრუნვა, პროტოფემინიზმი და რელიგია.<sup>228</sup> ხუანამ მონაზვნების საცხოვრებელი ლიტერატურულ სალონად აქცია, სადაც ახალი ესპანეთის ინტელექტუალური ელიტა ხშირად იკრიბებოდა. მისმა კრიტიკამ კაცთა თვალთმაქცობისა და მიზოგინიის წინააღმდეგ<sup>229</sup>, პუებლას ეპისკოპოსის მხრიდან მისი დაგმობა გამოიწვია,<sup>230</sup> რის გამოც, გარკვეული ხნით, კრუზს მოუწია მხოლოდ საქველმოქმედო საქმეებით შემოფარგლულიყო. პირველი პიესა რომელიც მან დაწერა ალეგორიული ლიტურგიკული სტილის დრამა იყო სახელწოდებით „ღვთაებრივი ნარცისი“ (ესპ. El Divino Narciso, დაახლ. 1688). ეს ნამუშევარი განიხილება, როგორც ლოა (ესპ. loa), თეატრალური წარმოდგენის ნაწილი, რომელიც ესპანურ თეატრში წინ უძღოდა აუტო საკრამენტალეს. ეს მცირე დრამატული ნაწარმოები ეხებოდა ისტორიულ მოვლენას - ურთიერთობას დამპყრობელ ესპანელ ქრისტიანებსა და მკვიდრ აცტეკების მოსახლეობას შორის. აღნიშნული ალეგორიული დრამა თეატრის ფემინისტური კვლევებისთვის მრავალი თვალსაზრისით არის მნიშვნელოვანი. პიესაში ავტორს შემოჰყავს კრებითი პერსონაჟი „ამერიკა“, რომელიც ჩნდება ლამაზად ჩაცმული მკვიდრი ქალის სახით და წარმოადგენს ადგილობრივ მოსახლეობას. ამ პერსონაჟის შემოყვანით დრამატურგი ხაზს უსვამს ქალთა თანასწორობის იდეას და ასახავს მკვიდრი ქალების

<sup>225</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 151.

<sup>226</sup> ნაუატლი, ნაუა - მექსიკელ აცტეკთა ენა.

<sup>227</sup> Townsend C., *Sor Juana's Nahuatl*, <http://cornucopia16.com/wp-content/uploads/2015/06/Camilla-Townsend1.pdf> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 27/07/2023.

<sup>228</sup> *Sor Juana Ines de La Cruz, famous women of Mexico*, <http://www.mexonline.com/history-sorjuana.htm> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 27/07/2023.

<sup>229</sup> ხუანა ინეს დე ლა კრუზს ეკუთვნის ფილოსოფიური სატირა „სულელი კაცები“ (ესპ.: *Hombres Necios*, პირველად გამოქვეყნდა 1689 წელს), რომელიც არის არის ერთ-ერთი პირველი პროტოფემინისტური ლიტერატურული ნაწარმოები ამერიკაში და იკვლევს კაცების ორმაგ სტანდარტებს და ასევე ადანაშაულებს მათ ქალის ღირსების შემცირების მცდელობაში.

<sup>230</sup> Merrim S., *Sor Juana Inés de la Cruz*, *Encyclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/biography/Sor-Juana-Ines-de-la-Cruz> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 27/07/2023.

წინააღმდეგობას პატრიარქალური ბატონობის მიმართ, რაც იმ დროისთვის საკმაოდ უჩვეულო იყო. ამასთან, პიესაში პერსონაჟები ცვლიან თავიანთ რელიგიურ შეხედულებებს და მიდიან დასკვნამდე, რომ მათ ტრადიციებს შორის უფრო მეტი მსგავსებაა, ვიდრე განსხვავებები. ხუანა ინეს დე ლა კრუზი ასევე ერთ-ერთი პირველია იმ ავტორებს შორის, რომელმაც ხმამაღლა ისაუბრა ამერიკის კონტინენტზე ესპანელი კონკისტადორების ძალადობრივ საქმიანობებზე, რელიგიის სახელით. მისი დრამატურგიული ნამუშევრებიდან კიდევ ორი პიესაა ცნობილი, კომედიები: „სურვილების სახლი“ (ესპ. *Los empeños de una casa*, პირველად შესრულდა 1683 წელს) და „სიყვარული მხოლოდ ლაბირინთია“ (ესპ. *Amor es mas laberinto*, პირველად გამოქვეყნდა 1689 წელს). მე-20 საუკუნის ბოლოს, ფემინიზმისა და ქალთა მწერლობისადმი მზარდი ინტერესის გამო, ხუანა ინეს დე ლა კრუზი დაბრუნდა აკადემიური დისკურსის ორბიტაზე, როგორც „ახალი სამყაროს“ და ამერიკის ესპანური კოლონიზაციის პერიოდის ყველაზე გამორჩეული პროტოფემინისტი მწერალი. ნობელის პრემიის ლაურეატმა, მექსიკელმა პოეტმა, ოქტავიო პასმა ხელი შეუწყო მისი პიროვნებისა და შემოქმედების მნიშვნელობის აღდგენას თანამედროვე ეპოქაში, როდესაც დაწერა წიგნი „მონაზონი ხუანა: ან, რწმენის ხაფანგები“ (ესპ. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, 1982). თანამედროვე ეტაპზე, ხუანა ინეს დე ლა კრუზის, როგორც პროტოფემინისტის, შემოქმედების კვლევა აქტიურად მიმდინარეობს. იგი ფართო დისკურსის საგანი გახდა ისეთი თემების ირგვლივ, როგორებიცაა: კოლონიალიზმი, განათლების უფლებები, ქალთა რელიგიური ავტორიტეტი და მწერლობა, როგორც ფემინიზმის ადვოკატირება.

მეორე ქალი დრამატურგი, რომელსაც ამ პერიოდიდან ვიცნობთ ფელისიანა ენრიკეს დე გუზმანია (ესპ. *Feliciana Enríquez de Guzmán*; დაახლ. 1569-1644). იგი იყო ოქროს ხანის ესპანელი დრამატურგი და ერთ-ერთი პირველი ქალი, რომელმაც პიესა ესპანურ ენაზე დაწერა. მიუხედავად იმისა, რომ მის შესახებ ბევრი არაფერია ცნობილი, მისი შემოქმედება, იმ დროისთვის, საკმაოდ ეკლექტურად გამოიყურება. მას ეკუთვნის რაინდულ და მითოლოგიურ თემებზე დაწერილი ტრაგიკომედია ორ ნაწილად „საბეის ბაღები და მინდვრები“ (ესპ. *Los jardines y campos sabeos*, 1619) და რამდენიმე კომიკური ინტერლუდია. მისი პიესები არსებობს მეჩვიდმეტე საუკუნის ორ ბეჭდურ გამოცემაში. პირველი გამოიცა 1624 წელს კოიმბრაში, ხოლო მეორე 1627 წელს ლისაბონში.<sup>231</sup> ხუანა ინეს დე ლა კრუზის მსგავსად, ენრიკეს დე გუზმანიც ქალთა უფლებების დამცველად გვევლინება. ტრაგიკომედიის „საბეის ბაღები და მინდვრები“ მეორე გაფართოებულ გამოცემაში შევიდა ავტორის ორი თეორიული ტექსტი სახელწოდებით „Carta ejecutoria“ და „A los lectores“, რომლებშიც

<sup>231</sup> Soufas T., *Women's Acts: Plays by Women Dramatists of Spain's Golden Age*, The University Press of Kentucky, 1997, pp. 225-226.

იგი იცავს თავის ნამუშევრებს იმ კრიტიკოსებისგან, რომლებიც უარყოფდნენ მათ მხოლოდ და მხოლოდ ავტორის სქესის გამო. ამავე ტექსტებში გუზმანი საუბრობს იმ სირთულეებზე, რასაც ქალი დრამატურგები თეატრის სამყაროში შესვლის მცდელობისას აწყდებოდნენ.<sup>232</sup> 2016 წელს, ფელისიანა ენრიკეს დე გუზმანის ინტერლუდიები პირველად ითარგმნა ინგლისურ ენაზე და შევიდა ანთოლოგიაში სახელწოდებით „ადრეული თანამედროვე ესპანეთის ქალი დრამატურგები“ (ინგლ. *Women Playwrights of Early Modern Spain*, 2016).<sup>233</sup> ანთოლოგია ასევე შეიცავს ესპანური თეატრის ოქროს ხანის კიდევ ორი ქალი დრამატურგის - ანა კარო დე მალენისა (ესპ. Ana Caro de Mallén; დაახლ. 1590-1646/60) და მარსელა დე სან ფელიქსის (ესპ. Marcela de San Félix; 1605–1688) დრამატულ ნაწარმოებებს. ანა კარო მეჩვიდმეტე საუკუნის ესპანელი ქალი პოეტი და დრამატურგი იყო. მის მიერ დაწერილი პიესების სტილი ერთმანეთისგან განსხვავებული იყო. იგი წერდა როგორც რელიგიურ დრამებს (აუტო), ასევე კომიკურ ინტერმედიებს. კარომ თავისი ცხოვრების უმეტესი ნაწილი სევილიაში, ესპანეთის ერთ-ერთ თეატრალურ ცენტრში გაატარა. ქალაქის ჩანაწერებიდან ცნობილია, რომ მან მიიღო ანაზღაურება ორი რელიგიური დრამის, აუტო საკრამენტალეს, შექმნისთვის.<sup>234</sup> ამ აუტოებიდან პირველი სახელწოდებით „La Puerta de la Macarena“ შესრულდა 1641 წელს, ხოლო მეორე „La cuesta de Castilleja“ 1645 წელს.<sup>235</sup> ანა კაროს შემთხვევა შესანიშნავი მაგალითია იმისა, თუ როგორ სარგებლობდა ქალი დრამატურგის პროფესიული სტატუსით მეჩვიდმეტე საუკუნის ესპანეთში. ჩვენამდე შემორჩენილია მისი ორი საერო დრამაც „El conde Partinuplés“ და „Valor, agravio y mujer“. თუმცა, ავტორის სიცოცხლეში, ამ კომედიების თეატრალური დადგმების შესახებ სანდო ინფორმაცია არ არსებობს. ანა კარო, დრამატურგიულ საქმიანობასთან ერთად წერდა ლექსებს სახალხო დღესასწაულებისთვის. მას ასევე დაწერილი აქვს „Loa Sacramental“ 1639 წლის Corpus Christi-ის ფესტივალისთვის, სადაც კარგად ჩანს მისი კომედიური ნიჭი.<sup>236</sup> 1653 წლის შემდეგ ანა კარო დე მალენი ლიტერატურული და ისტორიული ჩანაწერებიდან ქრება. ისტორიკოსები ვარაუდობენ, რომ იგი შავი ჭირის ეპიდემიას

---

<sup>232</sup> Soufas T., *Women's Acts: Plays by Women Dramatists of Spain's Golden Age*, The University Press of Kentucky, 1997, pp. 227.

<sup>233</sup> იხ.: <https://www.itergateway.org/resources/women-playwrights-of-early-modern-spain> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 28/07/2023.

<sup>234</sup> Soufas T., *Women's Acts: Plays by Women Dramatists of Spain's Golden Age*, The University Press of Kentucky, 1997, p. 133.

<sup>235</sup> იქვე.

<sup>236</sup> *Female Drama Practitioners in Early Modern France & Early Modern Spain and its Colonies*, [https://theatrestyles.blogspot.com/2017/06/female-drama-practitioners-in-early.html?fbclid=IwAR23HsAGMTaNovakXzbVrUyA8\\_40buPUrVa0K0KHlBwxSBSOSEddOdQVELg](https://theatrestyles.blogspot.com/2017/06/female-drama-practitioners-in-early.html?fbclid=IwAR23HsAGMTaNovakXzbVrUyA8_40buPUrVa0K0KHlBwxSBSOSEddOdQVELg) უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 28/07/2023.

ემსხვერპლა, რომელიც სევილიაში 1649-1652 წლებში გავრცელდა.<sup>237</sup> კაროს ორივე საერო დრამა არსებობს მეჩვიდმეტე და მეთვრამეტე საუკუნეების ხელნაწერებში, ასევე გვიანდელ ბეჭდურ გამოცემებშიც. დოკუმენტურად დადასტურებულია, რომ ანა კარო სარგებლობდა პროფესიონალი ქალი დრამატურგის სტატუსით 1630-იან და 1640-იან წლებში, რისთვისაც ანაზღაურებასაც იღებდა.

მე-16 და მე-17 საუკუნეების ესპანელი ქალი დრამატურგებიდან ჩვენამდე ასევე მოღწეულია მარსელა დე სან ფელიქსის, ანჟელა დე აზევედოს, ლეონორ დე ლა კუევა და სილვასა და მარლა დე ზაიას სოტომაიორის სახელები, რომელთა შესახებ უფრო ვრცელი ინფორმაცია ხელმისაწვდომია ორ გამოცემაში: ჩვენს მიერ ზემოთ უკვე ნახსენებ ანთოლოგიაში სახელწოდებით „ადრეული თანამედროვე ესპანეთის ქალი დრამატურგები“ და ტერეზა სკოტ სუფასის წიგნში „ქალთა ქმედებები: ესპანეთის ოქროს ხანის ქალი დრამატურგების პიესები“ (ინგლ. *Women's Acts: Plays by Women Dramatists of Spain's Golden Age*, 1997). ეპოქაში რომელსაც ოქროს ხანა უწოდეს და რომელიც თითქმის მთლიანად კაცი დრამატურგებით იყო წარმოდგენილი, ესპანელმა ქალმა დრამატურგებმა შეძლეს და გადალახეს ტრადიციული გენდერული იდეოლოგია და თავიანთი კანონიერი ადგილი მოიპოვეს ესპანურ თეატრში, მისი არსებობის ყველაზე მნიშვნელოვან და პროდუქტიულ პერიოდში, რომელიც 1700 წლისთვის დასრულდა.<sup>238</sup>

#### 4.4 ქალი აღორძინების ეპოქის ინგლისურ თეატრში

აღორძინების ეპოქა ინგლისში ევროპის სხვა ქვეყნებთან შედარებით გვიან დაიწყო, რაც ხანგრძლივი ომებითა და შიდა კონფლიქტებით იყო განპირობებული. ინგლისში რენესანსის გავლენა ჰენრი VII-ის მეფობის (მეფობდა 1485-1509 წ.წ.) პერიოდში გახდა საგრძნობი, მიუხედავად იმისა, რომ შუა საუკუნეების თეატრალური პრაქტიკა კვლავ დომინანტური იყო. ამ პერიოდში ინგლისში ჩავიდნენ ერაზმუს როტერდამელი და სხვა კონტინენტური ჰუმანისტები, რომლებმაც,

---

<sup>237</sup> Soufas T, *Women's Acts: Plays by Women Dramatists of Spain's Golden Age*, The University Press of Kentucky, 1997, p. 133.

<sup>238</sup> მეჩვიდმეტე საუკუნის ბოლოს, ესპანეთის ფინანსური რესურსები პრაქტიკულად ამოწურული იყო და ესპანეთის პოლიტიკური ძალაუფლება სწრაფად მცირდებოდა. კალდერონის გარდაცვალების შემდეგ, დიდი დრამატული იმპულსი შენედა, ვინაიდან ახალი თაობის დრამატურგები ახალი გზების ძიების ნაცვლად, წარსული დიდების დაბრუნებას ცდილობდნენ. ამის შედეგად, ესპანური თეატრის ოქროს ხანა 1700 წლისთვის დასრულდა.

ადგილობრივ კოლეგებთან ერთად (მაგ.: ჯონ კოლეტი<sup>239</sup>) ინგლისელ მეცნიერებსა და მწერლებს ანტიკური ლიტერატურისადმი ინტერესი გაუღვიძეს.<sup>240</sup> 1520-იანი წლებიდან მოყოლებული ინგლისის უნივერსიტეტებში, უმთავრესად ოქსფორდსა და კემბრიჯში, სტუდენტებმა დაიწყეს ჰუმანისტური წარმოდგენების ჩვენება, როგორც ლათინურ, ისე ინგლისურ ენებზე, უნივერსიტეტის წევრებისა და მოწვეული სტუმრებისთვის.<sup>241</sup> 1561 წელს, ლონდონის სასამართლო ინებიდან<sup>242</sup> ერთ-ერთში, სახელწოდებით Inner Temple (სიტყვასიტყვით - შიდა ტაძარი) წარმოადგინეს სენეკას სტილში დაწერილი პიესა „გორბოდუკი“ (ინგლ. The Tragedie of Gorboduc, 1565) თომას ნორტონისა (ინგლ. Thomas Norton; 1532-1584) და თომას სექვილის (ინგლ. Thomas Sackville; 1536-1608) ავტორობით, რომელიც დღეს პირველ ინგლისურ ტრაგედიად ითვლება.<sup>243</sup> მე-16 საუკუნის ინგლისში, რენესანსული ჰუმანიზმის გავრცელებასთან ერთად, გააქტიურდა საგამომცემლო და მთარგმნელობითი საქმიანობაც. ითარგმნებოდა პლავტუსის, ტერენციუსისა და სენეკას ნაწარმოებები, რამაც გარკვეულწილად განაპირობა ინგლისური დრამის ფორმირება, ისეთ სხვა თანმხლებ გარემოებებთან ერთად, როგორებიცაა: პოლიტიკური და ეკონომიკური ცვლილებები, რეფორმაცია, შუა საუკუნეების დრამატული ფორმები - უმთავრესად ინტერლუდიის სახით, ხალხური ფოლკლორი და სხვ. ჰუმანისტური გავლენის მიუხედავად, შუა საუკუნეების პრაქტიკა და კონვენციები კვლავ დომინირებდა ინგლისურ თეატრში თითქმის მთელი მეთექვსმეტე საუკუნის განმავლობაში.

მე-16 საუკუნის ინგლისური დრამის განვითარება, ერთმნიშვნელოვნად, კაცი სწავლულების სახელებთან არის დაკავშირებული, რომელთაც, ქალებისგან განსხვავებით, საუნივერსიტეტო დონეზე კლასიკური განათლების მიღების შესაძლებლობა ჰქონდათ. ინგლისური დრამის ფორმირება უმთავრესად თომას კიდთან (ინგლ. Thomas Kyd; 1558-1594) და იმ განათლებულ კაცთა ჯგუფთან იყო დაკავშირებული, რომელთაც ე.წ. „საუნივერსიტეტო გონებას“ (ინგლ. University Wits) უწოდებდნენ. მათ შორის ყველაზე მნიშვნელოვანი დრამატურგები იყვნენ: ჯონ ლილი (ინგლ. John Lyly; დაახლ. 1554-1606) ოქსფორდიდან და რობერტ გრინი (ინგლ. Robert Greene; 1558-1592) და კრისტოფერ მარლო (ინგლ. Christopher Marlowe; 1564-1593) კემბრიჯიდან. ინგლისში დრამატურგიის, როგორც პროფესიის, განვითარებაზე მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა 1567

<sup>239</sup> ჯონ კოლეტი (ინგლ. John Colet; 1467-1519) - ინგლისელი მეცნიერი, რენესანსის პერიოდის ჰუმანისტი და თეოლოგი.

<sup>240</sup> Brouckett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 109.

<sup>241</sup> იქვე.

<sup>242</sup> სასამართლო ინები (ინგლ. Inns of Court) - ლონდონის ოთხი სკოლა, სადაც ბარისტერებს ამზადებენ. ბარისტერი არის მაღალი რანგის ადვოკატი, რომელსაც უმაღლეს სასამართლოებში გამოსვლის უფლება აქვს.

<sup>243</sup> Brouckett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 109.

წელს მუდმივმოქმედი საჯარო თეატრების გაჩენამ<sup>244</sup>, რომლებიც მუდმივად ახალ პიესებს ითხოვდნენ. ინგლისური რენესანსის თეატრმა და დრამამ თავისი განვითარების უმაღლეს მწვერვალს, ელიზაბეთ I-ის მმართველობის (1559-1603) პერიოდში, ყველა დროის ერთ-ერთი უდიდესი დრამატურგის, უილიამ შექსპირის შემოქმედებით მიაღწია.

საყოველთაოდ ცნობილია ფაქტი, რომ აღორძინების პერიოდის ინგლისურ თეატრში ქალების როლებსაც კაცები ასრულებდნენ. ინგლისური რენესანსის დროს, ქალებს ეკრძალებოდათ საჯარო და საუნივერსიტეტო სცენებზე გამოსვლა, მაგრამ მათი ევროპელი არისტოკრატი ქალი კოლეგების მსგავსად, ისინიც მნიშვნელოვან როლს ასრულებდნენ თეატრალური ხელოვნების განვითარებაში სამეფო კარზე, როგორც მფარველები, მწერლები და ამასთან, ინგლისური „მასკა“-ს შემსრულებლები. დედოფალი ელიზაბეთ I თეატრალური კომპანიების ყველაზე ცნობილი მფარველი იყო. დასმა სახელწოდებით „დედოფლის მსახური კაცები“ (ინგლ. Queen’s Men) დიდი პოპულარობა მოიპოვა 1580-იან წლებში, როგორც სამეფო კარის, ასევე საჯარო თეატრებში. დედოფლის კვალდაკვალ, სხვა არისტოკრატი ქალებიც მფარველობდნენ დასებს და აძლევდნენ მათ თავიანთ სახელებს. მაგალითად, მერი სიდნი (ინგლ. Mary Sidney; 1561-1621), პემბროკის გრაფინია, ხელოვნების ერთ-ერთი ყველაზე გავლენიანი ქალი მფარველი იყო. იგი აფინანსებდა მცირე სამსახიობო ჯგუფს სახელწოდებით „პემბროკის მსახური კაცები“ (ინგლ. Pembroke’s Men) - ერთ-ერთი პირველი კომპანია, რომელიც შექსპირის პიესებს ასრულებდა.<sup>245</sup> გარდა ამისა, სიდნი ცნობილი იყო თავისი ორიგინალური პოეზიითა და თარგმანებით. 1595 წელს მან თარგმნა რობერტ გარნიეს (ფრანგ. Robert Garnier; 1544-1590) ტრაგედია „მარკ-ანტუანი“ (ფრანგ. Marc-Antoine, 1578), რომელიც, დიდი ალბათობით, საოჯახო, ვიწრო წრეში წარმოდგენისთვის იყო განკუთვნილი.<sup>246</sup> ასევე, ცნობილია, რომ მერი სიდნიმ თარგმნა ორი სხვა ნაწარმოებიც: ფილიპ დე მორნეს (ფრანგ. Philippe de Mornay; 1549-1623) „მსჯელობა სიცოცხლისა და სიკვდილის შესახებ“ (ფრანგ. Discours de la Vie et de la Mort, 1577), რომელიც გამოქვეყნდა „ანტონიუსთან“ ერთად 1592 წელს და რენესანსის ერთ-ერთი ფუძემდებლის, პეტრარკას „სიკვდილის ტრიუმფი“, რომელიც ხელნაწერად გავრცელდა.<sup>247</sup>

---

<sup>244</sup> 1567 და 1623 წლებში ლონდონის მახლობლად ცამეტი საჯარო თეატრი აშენდა, მათ შორის: წითელი ლომი (ინგლ. The Red Lion, 1567-?); თეატრი (ინგლ. The Theatre, 1576-1598); ფარდა (ინგლ. The Curtain, დაახლ. 1577-1627); ვარდი (ინგლ. The Rose, დაახლ. 1587-1606), გედი (ინგლ.:The Swan, დაახლ. 1595-1632) და სხვ.

<sup>245</sup> *Mary Sidney Herbert Countess of Pembroke*, The Poetry Foundation, <https://www.poetryfoundation.org/poets/mary-sidney-herbert> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 16/07/2023.

<sup>246</sup> იქვე.

<sup>247</sup> იქვე.

მერი სიდნის მსგავსად, ისტორიამ შემოგვინახა სხვა ინგლისელი ქალების მიერ შესრულებული მნიშვნელოვანი დრამატული ტექსტების თარგმანებიც. მათ შორის პირველია ჯეინ ლამლი (ინგლ. Jane Lumley; 1537-1578) - ინგლისელი დიდგვაროვანი ქალი. იგი იყო პირველი ადამიანი, ვინც ევრიპიდე ინგლისურ ენაზე თარგმნა. ლამლიმ, რომელსაც ოჯახში საუკეთესო ჰუმანისტური განათლება ჰქონდა მიღებული და რამდენიმე ევროპულ ენას ფლობდა, თარგმნა ძველი ბერძენი რიტორის<sup>248</sup>, ისოკრატესის (ძვ. ბერძნ. Ἰσοκράτης; ძვ. წ. 436–338) რჩეული ორატორული გამოსვლები ბერძნულიდან ლათინურ ენაზე და ევრიპიდეს უკანასკნელი ტრაგედია „იფიგენია ავლისში“ (დაახლ. ძვ. წ. 408-406 წ.წ.) ორიგინალური ბერძნულიდან (ან შესაძლოა ერაზმუსის ლათინური თარგმანიდან<sup>249</sup>) ინგლისურად.<sup>250</sup> ლამლის მიერ თარგმნილი იფიგენიას ვერსია (დაახლ. 1553 წ.) პირველი ცნობილი დრამატული ნაწარმოებია ინგლისურ ენაზე, რომელიც ქალმა შეასრულა. აგრეთვე, ეს არის კლასიკური პიესის პირველი ცნობილი ინგლისური თარგმანი.<sup>251</sup> აქვე აღსანიშნავია, რომ ბარონესა ლამლის მეუღლე, ჯონ ლამლი, თავადაც მთარგმნელი, მეცნიერი და წიგნების კოლექციონერი იყო და ცოლის ლიტერატურულ საქმიანობას აქტიურად უჭერდა მხარს.

როგორც ზემოთ აღვნიშნე, აღორძინების ეპოქის ინგლისურ თეატრში ქალი შემსრულებლები გვხვდება ე. წ. „მასკა“-ში. სამეფო თეატრში ინგლისური „მასკა“ ძალზედ პოპულარული ელიტური გასართობი იყო, ჯერ კიდევ ჰენრი VIII-ის დროიდან მოყოლებული (ტერმინი პირველად გამოიყენეს დაახლ. 1512 წელს)<sup>252</sup>, რომელიც მოიცავდა მუსიკას, ცეკვას, სიმღერასა და თეატრალურ წარმოდგენას. „მასკა“-ს სასცენო გაფორმება და კოსტიუმები მდიდრული და მრავალფეროვანი იყო, რომელთაც, როგორც წესი, იმ ეპოქის ყველაზე გამორჩეული მხატვრები და არქიტექტორები ქმნიდნენ. სიმღერების შესასრულებლად და თეატრალურ წარმოდგენაში მონაწილეობის მისაღებად სამეფო ოჯახი პროფესიონალ მსახიობებსა და მუსიკოსებს ქირაობდა და მიუხედავად იმისა, რომ ინგლისელ ქალებს მათთან ერთად სცენაზე თამაშის უფლება არ ჰქონდათ, მე-17 საუკუნის დასაწყისში, ამ ექსკლუზიურ უფლებას მათთვის, ჯეიმზ I-ის<sup>253</sup> მეუღლე, დედოფალი ანა

<sup>248</sup> რიტორი (ბერძნ. Rhētōr) - მჭევრმეტყველი ადამიანი; ორატორი. წყარო: ჭაბაშვილი, მიხეილ, უცხო სიტყვათა ლექსიკონი, განათლება, 1989, გვ. 63-68.

<sup>249</sup> Coleman C., *Lumley, Joanna, Lady, British Women Writers: A Critical Reference Guide*, London, Routledge, 1989, p. 427.

<sup>250</sup> Hodgson-Wright S., *Lumley, Jane, Lady Lumley*, Oxford Dictionary of National Biography, Oxford University Press, <https://www.oxforddnb.com/display/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-47846;jsessionid=3543A7295CDF93084C061B6BB26ECB56> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 16/07/2023.

<sup>251</sup> იქვე.

<sup>252</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 131.

<sup>253</sup> სტიუარტების დინასტიის პირველი წარმომადგენელი ინგლისის ტახტზე.

დანიელი უზრუნველყოფდა.<sup>254</sup> თუმცა, აქვე აუცილებლად უნდა აღვნიშნო ისიც, რომ ქალებს სალაპარაკო როლები არ ჰქონდათ და სცენაზე მხოლოდ ფიზიკურ-გამომხატველობითი ფორმით შემოიფარგლებოდნენ, როგორც - პასიური ობიექტები, რაც შეიძლება ითქვას, რომ ქალთა ობიექტივიზაციას კიდევ უფრო აძლიერებდა. „მასკების“ წარმოდგენების პერსონაჟები, როგორც წესი, ალეგორიული ან მითოლოგიური იყო. ქალები ასახიერებდნენ ქალღმერთებს, ნიმფებს, დედოფლებს, ასევე, ალეგორიულ სახეებს - „სილამაზესა“ და „თავდაჭერილობას“, ხოლო კაცის როლები შემოიფარგლებოდა ღმერთებით, უძველესი ხანის გმირებითა და ალეგორიული სახეებით: „მშვიდობა“, „სამართლიანობა“ და „სიმღიერე“.<sup>255</sup> მრავალი თვალსაზრისით, ეს წარმოდგენები ემსახურებოდა მონარქების ძალაუფლების განმტკიცებას, რომლებიც, იმდროინდელი საყოველთაოდ მიღებული აზრის თანახმად, დადგენილნი იყვნენ მმართველებად თავიანთი დამსახურებითა და უპირველეს ყოვლისა ღვთის მიერ მინიჭებული უფლებებით. ინგლისელი ხელოვნებათმცოდნე როი სტრონგი (ინგლ. Roy Strong; დ. 1935) თავის წიგნში „სამეფო კარის ბრწყინვალეობა: სპექტაკლი და ილუზია“ (ინგლ. Splendour at court: Renaissance spectacle and illusion, 1973) მეთექვსმეტე და მეჩვიდმეტე საუკუნეების სამეფო კარის „მასკები“-სა და სხვა მსგავსი ფორმების აღსაწერად იყენებს ისეთ ტერმინებს, როგორებიცაა „ძალაუფლების თეატრი“ და „სპექტაკლის პოლიტიკა“.<sup>256</sup> ამრიგად, მონარქიის იდეალიზებულ ხედვას მნიშვნელოვნად განაპირობებდა „მასკები“, რომლებშიც არ არის გასაკვირი, რომ ქალებს ნომინალური<sup>257</sup> ფუნქცია და მნიშვნელობა ჰქონდათ. ინგლისის დედოფალი ანა დანიელი „მასკა“-ში, არისტოკრატ ქალებთან ერთად, ხშირად ცეკვავდა პროფესიონალი კაცი მსახიობების გვერდით. ისტორიული წყაროებიდან ასევე ცნობილია, რომ იგი პირადად იყო ჩართული „მასკები“-ს მოწყობაში და ხშირად თანამშრომლობდა თავის ყველაზე საყვარელ დრამატურგთან, ელიზაბეთური ეპოქის დრამატურგის ერთ-ერთ საუკეთესო წარმომადგენელთან, ბენ ჯონსონთან (ინგლ. Ben Jonson; 1572-1637). დედოფალ ანას მნიშვნელოვანი წვლილი მიუძღვის სტიუარტების სამეფო კარის „მასკები“-ს კულტურის განვითარებაში, რამაც, პირველ რიგში, დიდგვაროვანი ინგლისელი ქალების რენესანსის სცენაზე გამოჩენას შეუწყო ხელი. სწორედ ამიტომ, საშემსრულებლო ხელოვნების გენდერული კვლევებში, მას გამორჩეული ადგილი უკავია, როგორც ადამიანს, რომელმაც გადამწყვეტი როლი ითამაშა ინგლისში ქალ შემსრულებელთა ისტორიაში.

---

<sup>254</sup> Tassi M., *Theater and Women Actors, Playwrights, and Patrons*, <https://www.worldhistory.biz/modern-history/85196-theater-and-women-actors-playwrights-and-patrons.html> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 17/07/2023.

<sup>255</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 131.

<sup>256</sup> იქვე.

<sup>257</sup> პირობითი, სიმბოლური.

მეცნიერ კლერ მაკმანუსის<sup>258</sup> მიხედვით, ქალი მსახიობები აღორძინების ეპოქის ინგლისურ თეატრში, გარდა „მასკებისა“, ასევე გვხვდებიან სხვადასხვა ტიპის ქუჩის წარმოდგენებში, როგორც აკრობატები, ჯამბაზები, ხმლებით მოცეკვავეები, თოკზე მოცეკვავეები და ბაგირზე მოსიარულეები; მისი აზრით ქალები, სავარაუდოდ, მონაწილეობდნენ საკარნავალო-თეატრალურ მსვლელობებსა და მასკარადებში.<sup>259</sup> ამასთან, ბროკეტი და ჰილდი მსოფლიო თეატრის ისტორიის წიგნში „თეატრი“ წერენ, რომ „მასკები“-სგან განსხვავებით, სამეფო კარის მიერ დადგმულ სამოყვარულო სპექტაკლებში დედოფალთან ერთად მონაწილეობას დიდგვაროვანი ქალებიც იღებდნენ და მათ სალაპარაკო როლები ჰქონდათ.<sup>260</sup> ამის დასადასტურებლად ჩვენ ისტორიიდან შეგვიძლია მოვიყვანოთ ფაქტი, როდესაც ინგლისელ იურისტს, მწერალსა და ცნობილ პურიტანს, უილიამ პრინს (ინგლ. William Prynne; 1600-1669) სასტიკი განაჩენი გამოუტანეს, მას შემდეგ, რაც თავის წიგნში „ჰისტრიომასტიქსი: მოთამაშის უბედურება, ან მსახიობის ტრაგედია“ (ინგლ. *Histriomastix: The Player's Scourge, or Actor's Tragedy*, 1633)<sup>261</sup>, ქალი მსახიობები მეძავებად მოიხსენია (ინგლ. „woman actors, notorious whores“)<sup>262</sup>. ავტორის მიერ აღნიშნულ ნაშრომში გამოთქმული მოსაზრებები ჩაითვალა როგორც თავდასხმა ჩარლზ I-ის მეუღლე დედოფალ ჰენრიეტა მარიაზე, რომელიც აქტიურად მონაწილეობდა „მასკებსა“ და სამეფო კარის წარმოდგენებში. მაგალითად, ცნობილია, რომ დედოფალ ჰენრიეტას სალაპარაკო როლი ჰქონდა ჰონორა დე ბუელის (ფრანგ. Honorat de Bueil; 1589-1670) ფრანგულ პასტორალურ პიესაში „არტენისი“ (ფრანგ. *Les Bergeries*, 1619), რომელიც წარმოადგინეს სამეფო კარზე 1626 წელს.<sup>263</sup> ასევე, დედოფალი და მისი მხლებელი დიდგვაროვანი ქალები მონაწილეობას იღებდნენ 1633 წლის იანვარში გამართულ „მასკა“-ს

<sup>258</sup> კლერ მაკმანუსი (ინგლ. Clare McManus) - ადრეული თანამედროვე ლიტერატურისა და თეატრის პროფესორი ლონდონის როჰემპტონის უნივერსიტეტში. იგი ერთ-ერთი წამყვანი მეცნიერია, რომელიც იკვლევს ქალთა გამოცდილებას აღორძინების ეპოქის ევროპულ თეატრში. მას ეკუთვნის შემდეგი ნაშრომები: „ქალები რენესანსის სცენაზე: ანა დანიელი და ქალთა „მასკები“ სტიუარტის სამეფო კარზე, 1590-1619 წწ.“ (ინგლ. *Women on the Renaissance Stage: Anna of Denmark and Female Masquing in the Stuart Court, 1590-1619*) და „ადრეული თანამედროვე ქალთა წარმოდგენები და დრამატული კანონი“ (ინგლ. *Early Modern Women's Performance and the Dramatic Canon*).

<sup>259</sup> *Women Performers in Shakespeare's Time*, Shakespeare Unlimited podcast, Clare McManus is interviewed by Barbara Bogaev, Folger Shakespeare Library, Published November 12, 2019, [https://www.folger.edu/podcasts/shakespeare-unlimited/women-performers/?fbclid=IwAR2rAmbLq5g5\\_xeSJaQoRoNDm9DgoY65ZpqxsUz\\_XyTT1GvOUqoqEmwpczg](https://www.folger.edu/podcasts/shakespeare-unlimited/women-performers/?fbclid=IwAR2rAmbLq5g5_xeSJaQoRoNDm9DgoY65ZpqxsUz_XyTT1GvOUqoqEmwpczg) უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 17/07/2023.

<sup>260</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 135.

<sup>261</sup> ათას გვერდიანი წიგნი წარმოადგენდა პროფესიონალური თეატრისა და მსახიობების კრიტიკას. ავტორი აღნიშნული ნაშრომით, პირველ რიგში, კათოლიციზმის მზარდ გავლენას უპირისპირდებოდა.

<sup>262</sup> Prynne W., *Histriomastix: The Player's Scourge, or Actor's Tragedy*, printed by E. A. and W. A. for Michael Spark, 1633, p. 203.

<sup>263</sup> Leapman M., *Inigo: The Troubled Life of Inigo Jones, Architect of the English Renaissance*, Headline Book Publishing, London, 2003, pp. 298-300.

წარმოდგენაში „მწყემსის სამოთხე“.<sup>264</sup> ამ ყველაფრის გათვალისწინებით, უილიამ პრინს დააკისრეს ფულადი ჯარიმა, აუკრძალეს პროფესიული საქმიანობა, ჩამოართვეს აკადემიური ხარისხი, დააჭრეს ყურები და სასამართლოს ძალით უვადო პატიმრობა მიუსაჯეს. იგი ინგლისის ე. წ. ხანგრძლივმა პარლამენტმა (ინგლ. Long Parliament)<sup>265</sup> 1640 წელს გაათავისუფლა.<sup>266</sup>

1660 წლამდე, პურიტანულ ინგლისში, ქალებს ოფიციალურად საჯარო სცენაზე თამაშის უფლება არ ჰქონდათ. შეიძლება ითქვას, რომ მსახიობობა, როგორც პროფესია, მათთვის ხელმისაწვდომი გახდა ინგლისურ თეატრში ქალი დრამატურგების გააქტიურების შემდეგ. პირველი ინგლისელი ქალი დრამატურგი, რომელმაც ორიგინალური პიესა „მარიამის ტრაგედია“ (ინგლ. *The Tragedy of Mariam*, 1613) დაწერა და გამოსცა ელიზაბეთ კერი (ინგლ. Elizabeth Cary; 1585-1639) იყო. რენესანსის პერიოდის ინგლისელი ქალი დრამატურგებიდან ასევე ვიცნობთ მერი ვროთს (ინგლ. Mary Wroth; დაახლ. 1587-1651/3), რომელმაც დაწერა პასტორალური დრამა „სიყვარულის გამარჯვება“ (ინგლ. *Love's Victory*, დაახლ. 1620/1). აღნიშნული პიესა არის პირველი ცნობილი ორიგინალური პასტორალური დრამა და ქალის მიერ დაწერილი პირველი ორიგინალური დრამატული კომედია.<sup>267</sup> ინგლისში ქალთა მწერლობა და დრამატურგია განსაკუთრებით გაძლიერდა რესტავრაციის პერიოდში, მაშინ როდესაც ასპარეზზე ინგლისელი დრამატურგი, პოეტი, პროზაიკოსი და მთარგმნელი აფრა ბენი (ინგლ. Aphra Behn; დაახლ. 1640-1689) გამოვიდა, რომელმაც უდიდესი გავლენა მოახდინა ქალთა მწერლობაზე არამხოლოდ ინგლისში, არამედ მთელ მსოფლიოში.

1567 წლიდან 1642 წლამდე პერიოდში ინგლისში დიდი სოციალური, ეკონომიკური, ინტელექტუალური, რელიგიური და პოლიტიკური ცვლილებები მოხდა. ლონდონის მოსახლეობა მნიშვნელოვნად გაიზარდა - დაახლოებით ასი ათასიდან ოთხასი ათასამდე; მკვლევრების შეფასებით, ლონდონის მოსახლეობის მხოლოდ 10-20 პროცენტი შეიძლება ყოფილიყო რეგულარული თეატრის მაყურებელი.<sup>268</sup> ამ დრომდე, ლონდონის კერძო თუ საჯარო თეატრების აუდიტორიის შემადგენლობასთან დაკავშირებული არაერთი კვლევა ჩატარდა. მეცნიერები თანხმდებიან, რომ ბილეთის საფასურმა ღარიბი კლასი კერძო თეატრებიდან განდევნა, თუმცა, ორაზროვნებაა მაყურებელთა შემადგენლობაზე საჯარო თეატრებში. ზოგიერთი მკვლევრის აზრით, საჯარო თეატრების ძირითადი აუდიტორია მუშათა კლასი უნდა ყოფილიყო, ზოგი კი

<sup>264</sup> ვალტერ მონტაგუს (ინგლ. Walter Montagu; დაახლ. 1603–1677) პასტორალური დრამა.

<sup>265</sup> ინგლისის პარლამენტის სახელწოდება 1640-1652 და 1659-1660 წლებში.

<sup>266</sup> *William Prynne, History Today*, <https://www.historytoday.com/archive/william-prynne-1600-1669> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 17/07/2023.

<sup>267</sup> Wynne-Davies M., *Women Poets of the Renaissance*, Routledge, New York, 1999, pp. 361–364.

<sup>268</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 131.

ამტკიცებს, რომ მაყურებელი უპირატესად საშუალო ფენას წარმოადგენდა. რენესანსის პერიოდის ლონდონელი მაყურებლისთვის თეატრში სტუმრობა ქალაქგარეთ, რეკრეაციულ ზონაში წასვლას გულისხმობდა. ამ თეატრებში ქალ მაყურებლებზე არანაირი შეზღუდვა არ მოქმედებდა, მაგრამ, როგორც ჩანს, ქალის რეპუტაციისთვის ეზოში დგომა სპექტაკლის სანახავად მაინც საზიანო იყო.<sup>269</sup> 1642 წლის სექტემბერში ინგლისის პარლამენტმა, პურიტანების გავლენით, თეატრები ხუთი წლის ვადით დახურა. თუმცა, ამ დროის გასვლის შემდეგ, პურიტანების ძალაუფლების გაძლიერებასთან ერთად, მათ თეატრების უვადოდ დახურვის შესახებ გამოაცხადეს. სპექტაკლების წარმოდგენა აკრძალული იყო მომდევნო თვრამეტი წლის განმავლობაში, მანამ სანამ, 1660 წელს მონარქია არ აღდგა. ასე დასრულდა ინგლისური თეატრის ერთ-ერთი ყველაზე ბრწყინვალე და ნაყოფიერი პერიოდი.

გასული ათწლეულის განმავლობაში ისტორიულ საარქივო მასალებზე დაყრდნობით შექმნილმა ფემინიზმისა და თეატრის გენდერული კვლევების ნაშრომებმა ნათლად აჩვენა, რომ შექსპირის პერიოდის თეატრი მთლიანად კაცების მიერ დომინირებული არ ყოფილა. უახლესი კვლევებით დგინდება, რომ აღორძინების ეპოქის ინგლისურ თეატრში ქალი შემსრულებლები სხვადასხვა ტიპის თეატრალურ წარმოდგენაში გვხვდებიან და მეტიც - ქალები ადრეული თანამედროვე ინგლისური თეატრის ჩამოყალიბებასა და განვითარებაში კრიტიკულ როლს თამაშობდნენ, როგორც მფარველები, დრამატურგები, მთარგმნელები, მაყურებლები, თეატრის თანამშრომლები და შემსრულებლები.

## 4.5 ქალი აღორძინების ეპოქის ფრანგულ თეატრში

კულტურული აღორძინება ევროპის სხვადასხვა ქვეყანაში სხვადასხვაგვარი იყო, რაც ძირითად შემთხვევაში ქვეყნების ერთმანეთისგან მნიშვნელოვნად განსხვავებული სოციალურ-პოლიტიკური მდგომარეობით იყო განპირობებული. საფრანგეთში რენესანსის განვითარება მე-15 საუკუნის ბოლოს დაიწყო. 1494 წლიდან მოყოლებული საფრანგეთი ინარჩუნებდა იტალიასთან მჭიდრო ურთიერთობას, ხოლო მე-16 საუკუნის დასაწყისში უკვე მის ტერიტორიებს აკონტროლებდა (იტალიური ომები, 1494-1559 წწ.).<sup>270</sup> 1515 წლიდან, მის გარდაცვალებამდე (1547 წ.), საფრანგეთში მეფობდა ფრანსუა I, რომლის სახელთანაც არის დაკავშირებული ფრანგული რენესანსის დასაწყისი. იგი განსაკუთრებით დაინტერესებული იყო ახალი მხატვრული და ლიტერატურული

<sup>269</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 131.

<sup>270</sup> იქვე, p. 185.

მოდრაობებით, რის გამოც რამდენიმე იტალიელი მხატვარი და მეცნიერი მიიწვია სამეფო კარზე, სადაც მათ განავითარეს სტილი, რომელსაც „ფონტენბლოს სკოლა“ ეწოდა. შუა საუკუნეების გავლენა საფრანგეთში მთელი მეთექვსმეტე საუკუნის განმავლობაში გაგრძელდა, რაც თეატრალურ ხელოვნებაზეც აისახა. 1500-1550 წლების განმავლობაში, საფრანგეთში რელიგიური დრამები აქტიურად იდგმებოდა, თუმცა, საზოგადოებაში ყველაზე პოპულარული დრამატული ფორმები ფარსი და სოტი<sup>271</sup> იყო.<sup>272</sup> ამრიგად, შუა საუკუნეების და რენესანსის ელემენტები აღორძინების ეპოქის ფრანგულ თეატრში ერთმანეთის გვერდიგვერდ არსებობდნენ და მასზე თითქმის თანაბარ გავლენას ახდენდნენ. ფრანსუა I-ის მეფობის დასრულებამდე, რენესანსის დრამამ გავლენა მოახდინა სკოლებსა და სამეფო კარის თეატრზე. როგორც სხვა ქვეყნებში, საფრანგეთშიც ტენდენცია დაიწყო რომაული პიესების შესწავლით და გაგრძელდა კლასიკური ნაწარმოებების მიბადებით, რამაც საბოლოო ჯამში, ფრანგული დრამის დაბადება განაპირობა.<sup>273</sup>

საფრანგეთში რენესანსის გავლენა გაიზარდა ანრი II-ის (საფრანგეთის მეფე 1547–1559 წლებში) შემდეგ, როდესაც ტახტზე მისი მეუღლე ეკატერინე მედიჩი ავიდა<sup>274</sup>, რომელიც მფარველობდა ხელოვნებას და მის განვითარებაზე დიდად ზრუნავდა. მას განსაკუთრებით ხიბლავდა სამეფო წვეულებები და სხვადასხვა სახის ფესტივალები, რომლებსაც იგი საფრანგეთის ძალაუფლების საილუსტრაციოდ იყენებდა. ფესტივალების ფარგლებში, რომლებიც საფრანგეთის სხვადასხვა პროვინციაში იმართებოდა, განვითარდა სამეფო კარის ბალეტი (ფრანგ. Ballet de cour), რაც იტალიური ინტერმეცოსა და ინგლისური მასკას (ინგლ. Masque)<sup>275</sup> ფრანგული ანალოგი იყო.<sup>276</sup> მსგავსი ტიპის თეატრალიზებული წარმოდგენის ყველაზე თვალსაჩინო მაგალითია 1581 წელს, ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვან სამეფო კარის თეატრში, სასტუმრო Petit-Bourbon-ში ნაჩვენები „დედოფლის კომიკური ბალეტი“ (ფრანგ. Ballet Comique de la Reine), რომელიც სამეფო კარის ბალეტის პირველ ნიმუშად მიიჩნევა; ტექსტი ეკუთვნოდა ფრანგ პოეტ ნიკოლა ლაშენეს (ფრანგ. Nicolas Filleul de La Chesnaye; დაახლ. 1530-1575), მუსიკა - ფრანგ კომპოზიტორ ანდრე დე როზიერს (ფრანგ. André de Rosiers), სცენოგრაფია - ფრანგ მხატვარსა და დეკორატორს, ჟაკ პატინს (ფრანგ.

<sup>271</sup> სოტი (ფრანგ. Sotie, ან Sottie) - მოკლე სატირული პიესა, რომელიც საფრანგეთში იყო პოპულარული მე-15 საუკუნის და მე-16 საუკუნის დასაწყისში. მსგავსი ტიპის პიესაში სოტების („სულელების“) ჯგუფი დასცინოდა თანამედროვე პიროვნებებსა თუ მიმდინარე მოვლენებს. თავდაპირველად, სოტი გამოიყენებოდა, როგორც შესავალი ნაწილი მისტიკურებსა და მორალიტეტებში, ხოლო შემდეგ დამოუკიდებელ ფორმად ჩამოყალიბდა. მწვავე პოლიტიკური შინაარსის გამო, სოტის ფორმა მე-16 საუკუნეში აკრძალეს.

<sup>272</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 185.

<sup>273</sup> იქვე.

<sup>274</sup> იქვე.

<sup>275</sup> Masque - ინგლისური მუსიკალურ-დრამატული ჟანრი, რომელიც მე-17 საუკუნეში აყვავდა (შედრ. მასკარადი).

<sup>276</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 187.

Jacques Patin; გ. 1587), ხოლო ქორეოგრაფია - იტალიელ მევიოლინეს, კომპოზიტორსა და ქორეოგრაფს, ბალთაზარ დე ბოჟუალიუს (ფრანგ. Balthasar de Beaujoyeux; გ. 1587).<sup>277</sup> წარმოდგენა, რომელშიც ყველა როლს მამრობითი სქესის დიდგვაროვნები ასრულებდნენ, დაფუძნებული იყო კირკეს მითზე, რომელიც აცდუნებს კაცებს და მათ მხეცებად გარდაქმნის. ბალეტში კირკე წარმოდგენილი იყო, როგორც მაცდუნებელი ქალის არქეტიპული სახე, რომელსაც ძლივამოსილი საფრანგეთის მეფე ამარცხებს. გამომდინარე იქედან, რომ კირკეს მითოლოგიური პერსონაჟი, თანამედროვე ეტაპზე, განიხილება, როგორც თავისი დროის პროტოფემინისტი ქალი, ეს წარმოდგენაც მომავალში შესაძლოა საინტერესო მასალა იყოს სპექტაკლის გენდერული კვლევებისთვის.

მე-16 საუკუნის ბოლოს, მაშინ როდესაც საფრანგეთში რელიგიური დრამები აიკრძალა, განვითარებას იწყებს საერო დრამა და სახალხო თეატრები. ამავე პერიოდში ჩნდება მრავალრიცხოვანი პროფესიული თეატრალური კომპანიები, როგორც პარიზში, ასევე მის ფარგლებს გარეთ. ადრეულ მე-17 საუკუნეში, იტალიური კომედია დელ არტეს გავლენით, ფრანგულ სცენაზე ჩნდებიან ქალი შემსრულებლები, რომლებიც სამსახიობო დასების წევრები ხდებიან.<sup>278</sup> როგორც წესი, დასები შედგებოდა რვიდან თორმეტ წევრამდე. მიუხედავად იმისა, რომ 1607 წლიდან მოყოლებული, ფრანგულ თეატრალურ კომპანიებში უკვე ვხვდებით ქალ მსახიობებს, ზოგჯერ კომიკური როლები ისევ და ისევ კაცების მიერ სრულდებოდა.<sup>279</sup> მარი ვერნერი (ფრანგ. Marie Verner; შემოქმედებითად აქტიური წლები: 1590-1619) ერთ-ერთია იმ მცირერიცხოვან ქალ მსახიობებს შორის, რომლებსაც ამ პერიოდიდან ვიცნობთ.<sup>280</sup> 1595-1629 წლებში, საფრანგეთში მსახიობის პროფესიასთან დაკავშირებულმა სოციალურმა თუ რელიგიურმა სტიგმამ, ქალი შემსრულებლების უმრავლესობა აიძულა სასცენო სახელები აეღოთ, რამაც განაპირობა ის ფაქტი, რომ მათი რეალური სახელები ისტორიას არ შემოუნახავს.<sup>281</sup> მხოლოდ, 1630-იანი წლების შემდეგ მოიპოვეს ფრანგმა მსახიობმა ქალებმა გარკვეული სოციალური მიმღებლობა და ცენტრალური ადგილი საჯარო თეატრალურ წარმოდგენებში. 1641 წელს ლუი XIII, ეცადა რა ჩამოეშორებინა მსახიობის ხელოვნებასთან დაკავშირებული სტიგმა, გამოსცა ბრძანებულება, რომელშიც ნათქვამი

<sup>277</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 187.

<sup>278</sup> ფრანგი სოციოლოგის, მწერლისა და ფემინისტის, ლეოპოლდ ლაკურის (ფრანგ. Léopold Lacour; 1854-1939) მიერ 1921 წელს ჩატარებული კვლევა მნიშვნელოვანი და ღირებული ინფორმაციის წყაროა ადრეული პერიოდის ფრანგ ქალ მსახიობებზე. აგრეთვე, ამ თემაზე საინტერესო მასალებია დაცული მე-20 საუკუნის ფრანგული თეატრის მკვლევრის, სოფი ვილმა დეიერკაუფ-ჰოლსბოერის (ფრანგ. Sophie Wilma Deierkauf-Holsboer; 1902-1993) ორ ისტორიულ ნაშრომში Hôtel de Bourgogne და Théâtre du Marais-ის შესახებ.

<sup>279</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 189.

<sup>280</sup> იქვე.

<sup>281</sup> იქვე.

იყო, რომ „მსახიობის პროფესია არ უნდა ჩათვლილიყო უღირსს საქმიანობად და არ უნდა დაეზიანებინა მსახიობის რეპუტაცია საზოგადოებაში“<sup>282</sup> მაგრამ მიუხედავად იმისა, რომ მან გააუქმა გარკვეული სამართლებრივი შეზღუდვები, ამ დადგენილებამ ვერ შეცვალა ეკლესიის ბრძანებულება, რომლის მიხედვითაც მსახიობებს ეკრძალებოდათ ზიარება, ნათლობა, ქორწინება და გარდაცვალებასთან დაკავშირებული რიტუალების მიღება.<sup>283</sup>

პროფესიონალი ფრანგი ქალი მსახიობების შესახებ ჩანაწერები გამოჩნდა მე-16 საუკუნის ბოლოს, როდესაც ასპარეზზე გამოვიდა გავლენიანი თეატრის მენეჯერი და მსახიობი, ვალერან ლეკომტი (ფრანგ. Valleran Lecomte; შემოქმედებითად აქტიური წლები: 1592-1613) და მისი დასი. ამასთან, ფრანგული კლასიციზტური დრამის განვითარებამ, რომელშიც ერთიორად გაიზარდა ქალ პერსონაჟთა მნიშვნელობა, განსაკუთრებით ჟან ბატისტ რასინის (ფრანგ. Jean-Baptiste Racine; 1639-1699) შემოქმედებაში, განაპირობა პროფესიონალ ქალ მსახიობებზე მოთხოვნის ზრდა. მე-17 საუკუნის ფრანგული სცენის წამყვანი მსახიობი მარი შანმელე (ფრანგ. Marie Champmeslé; 1642-1698) გახდა. იგი 1666 წელს დაქორწინდა მსახიობ ჩარლზ შანმელეზე (ფრანგ. Charles Champmeslé; 1642-1701) და 1669 წლისთვის ორივე პარიზის Théâtre du Marais-ის წევრები გახდნენ.<sup>284</sup> 1670 წელს ისინი შეუერთდნენ ცნობილ პარიზულ თეატრს Hôtel de Bourgogne, სადაც მარი შანმელემ პირველი დიდი წარმატება მოიპოვა ჟან რასინის „ანდრომაქეში“ (ფრანგ. Andromaque; 1667) შესრულებული ჰერმიონას როლით.<sup>285</sup> ამ როლმა იმდენად დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა რასინზე, რომ მან თავისი საუკეთესო ტრაგედიები სპეციალურად მარი შანმელესათვის დაწერა, მათ შორისაა: „ბერენიკა“ (ფრანგ. Bérénice, 1670), „ბაიაზიდი“ (ფრანგ. Bajazet, 1672), „მითრიდატე“ (ფრანგ. Mithridate, 1673), „იფიგენია“ (ფრანგ. Iphigénie, 1674) და „ფედრა“ (ფრანგ. Phèdre, 1677). რასინის ტრაგედიებში შესრულებული მთავარი როლებით, განსაკუთრებით ფედრას როლით, შანმელემ დიდი აღიარება მოიპოვა. 1967 წელს მან დატოვა თეატრი Hôtel de Bourgogne და შეუერთდა იმ დროისთვის უკვე გაერთიანებულ Molière-Marais-ის თეატრალურ კომპანიას, შემდეგ კი იგი კომედი ფრანსეზის (ფრანგ. La Comédie-Française), მსოფლიოში პირველი ეროვნული თეატრის, წამყვანი მსახიობი გახდა.<sup>286</sup> კომედი ფრანსეზში მარი შანმელე ოცდაათი წლის განმავლობაში თამაშობდა მთავარ ტრაგიკულ როლებს, არმანდა ბეჟართან ერთად (ფრანგ. Armande Béjart, 1645-1700), რომელიც მე-17 საუკუნის ერთ-ერთ ყველაზე ცნობილი კომედიური როლების

<sup>282</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 193.

<sup>283</sup> იქვე, p. 194.

<sup>284</sup> *Marie Champmeslé, French actress* - Encyclopaedia Britannica, <https://www.britannica.com/biography/Marie-Champmesle> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 09.07.2023.

<sup>285</sup> იქვე.

<sup>286</sup> იქვე.

შემსრულებელი მსახიობი ქალი იყო, სასცენო სახელით - Mademoiselle Molière.<sup>287</sup> მე-17 საუკუნის ბოლოსთვის ფრანგი მსახიობი ქალები უკვე რეგულარულად თამაშობდნენ როგორც სამეფო კარის, ასევე საჯარო თეატრებში.<sup>288</sup> ამასთან, ქალებმა აქტიურად დაიწყეს თეატრში მუშაობა სხვადასხვა მიმართულებით, ისეთ ადგილებზე როგორებიცაა კოსტიუმერი, კაპელდინერი და სალაროს მენეჯერი. რაც ყველაზე მთავარია, წამყვანმა მსახიობმა ქალებმა მიიღეს წილი თეატრებში, რაც ხმის უფლებასა და საერთო მოგებიდან პროცენტის მიღებას გულისხმობდა.<sup>289</sup>

მე-16 და მე-17 საუკუნეების ფრანგული დრამატურგიის (ე. წ. კლასიციზტური პერიოდი) განვითარება თითქმის თავიდან ბოლომდე კაცი დრამატურგების სახელებთანაა დაკავშირებული, მათ შორისაა: ალექსანდრ ჰარდი (ფრანგ. Alexandre Hardy; დაახლ. 1572-1632), რომელიც მიიჩნევა საფრანგეთის პირველ პროფესიონალ დრამატურგად; პიერ კორნელი (ფრანგ. Pierre Corneille; 1606-1684), რომლის სახელსაც ყველაზე ხშირად აკავშირებენ საფრანგეთში ნეოკლასიკური იდეალის განვითარებასთან; ჟან რასინი, რომლის შემოქმედებითაც ფრანგულმა ტრაგედიამ განვითარების უმაღლეს მწვერვალს მიაღწია; მოლიერი (ნამდვილი სახელი ჟან-ბატისტ პოკლენი; ფრანგ. Jean-Baptiste Poquelin; 1622-1673), კლასიციზტური კომედიის ფუძემდებელი და სხვ. რაც შეეხება ფრანგ ქალ დრამატურგებს, ისინი ასპარეზზე შედარებით გვიან გამოვიდნენ, ვიდრე მათი ინგლისელი და იტალიელი კოლეგები. მე-17 საუკუნის ბოლოს და მე-18 საუკუნის დასაწყისში ფრანგული ქალთა დრამატურგიის განვითარება მარი-კატრინ დეჟარდენისა (ფრანგ. Marie-Catherine Desjardins; 1640-1683) და კეტრინ ბერნარდის (ფრანგ. Catherine Bernard; 1663-1712) სახელებთან არის დაკავშირებული. მარი-კატრინ დეჟარდენი, ასევე ცნობილი როგორც მადამ დე ვილდიე, იყო ერთ-ერთი იმ მცირერიცხოვან ქალთაგანი, რომელიც, ჯერ კიდევ მე-17 საუკუნეში, მწერლობით ირჩენდა თავს. იგი პირველი ქალი დრამატურგი იყო, რომლის პიესაც საფრანგეთში პროფესიული თეატრის მიერ შესრულდა. მას ეკუთვნის სამი პიესა: ტრაგიკომედია „მანლიუსი“ (ფრანგ. Manlius,

<sup>287</sup> არმანდა ბეჟარი ბეჟარების ცნობილი თეატრალური ოჯახიდან იყო. 1662 წელს მან იქორწინა მოლიერზე.

<sup>288</sup> მე-16, მე-17 და მე-18 საუკუნეებში ქალმა მსახიობებმა ფრანგული თეატრის განვითარებაში მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანეს, მათ შორისაა: არმანდა ბეჟარი, მარკიზ დუ პარკი, შარლოტ დესმარისი, ადრიენ ლეკუერერი და სხვ. ამ თემაზე უფრო ვრცელი ინფორმაცია ხელმისაწვდომია ვირჯინია სკოტის წიგნში „ქალები სცენაზე ადრეულ თანამედროვე საფრანგეთში: 1540–1750 წწ.“ იხ., Scott V., *Women on the Stage in Early Modern France: 1540–1750*, Cambridge University Press, New York, 2010, <https://web.archive.org/web/20210515104712/http://1.droppdf.com/files/XPIMX/women-on-the-stage-in-early-modern-france-1540-1750.pdf> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 13.07.2023.

<sup>289</sup> მე-17 საუკუნის ყველა ფრანგული თეატრი მუშაობდა კომპანიაში წილის ქონის პრინციპზე, რომლის მიხედვითაც დასის მუდმივი წევრები მონაწილეობას იღებდნენ თეატრის მართვაში და ინაწილებდნენ მოგებას. 1650 წლამდე დასები ჩვეულებრივ რვიდან თორმეტამდე მსახიობისგან შედგებოდა. მაგალითად, როდესაც მოლიერი პარიზში დაბრუნდა 1658 წელს, მისი დასის შემადგენლობაში შედიოდა ათი წევრი, მოგვიანებით კი გაიზარდა თორმეტამდე (შვიდი კაცი და ხუთი ქალი).

1662), რომელიც წარმატებით ითამაშეს Hôtel de Bourgogne-ის მსახიობებმა 1662 წელს; ტრაგედია „ნიტეტისი“ (ფრანგ. Nitétis, 1663), რომელიც შესრულდა 1663 წლის 27 აპრილს და ტრაგიკომედია „ფავორიტი“ (ფრანგ. Le Favori, 1665), რომელიც ითამაშეს 1665 წლის 24 აპრილს პარიზის სამეფო თეატრში და 1665 წლის 13 ივნისს ვერსალში.<sup>290</sup> დეჟარდენი ასევე წერდა რომანებსა და მოკლე მოთხრობებს. აქვე აღსანიშნავია, რომ მას მნიშვნელოვანი წვლილი მიუძღვის რომანის ჟანრის (ეპისტოლარული, ისტორიული, ფსევდო-ავტობიოგრაფიული) განვითარებაში. მის საუკეთესო ნაშრომად ითვლება პიკარესკული რომანის სტილში დაწერილი, ფსევდო-მემუარული რომანი, „ჰენრიეტ-სილვის ცხოვრების მოგონებები მოლიერის ავტორობით“ (ფრანგ. Mémoires de la vie d'Henriette-Sylvie de Molière, 1671), რომელიც მოგვითხრობს ახალგაზრდა ქალის ეკონომიკურ და ემოციურ გასაჭირზე თანამედროვე ფრანგულ საზოგადოებაში.<sup>291</sup> მეორე მნიშვნელოვანი სახელი ადრეულ ფრანგულ ქალთა დრამატურგიაში პოეტი, რომანისტი და დრამატურგი კეტრინ ბერნარდია. იგი პირველი ქალი დრამატურგი იყო რომლის ტრაგედიები „ლაოდამია“ და „ბრუტუსი“ (ფრანგ. „Laodamie“; „Brutus“) კომედი ფრანსეზში დაიდგა 1687-1700 წლებში.<sup>292</sup> ბოლოდროინდელი კვლევების თანახმად, 1700 წლამდე საფრანგეთში ქალმა დრამატურგებმა დაახლოებით ოცდასამი პიესა დაწერეს, ზოგიერთი მათგანი დაიკარგა, ზოგი კი არასდროს შესრულებულა.<sup>293</sup>

მე-17 საუკუნის ბოლოს თეატრი ფრანგული კულტურული ცხოვრების განუყოფელი ნაწილი გახდა და დროსთან ერთად საზოგადოებისთვის სულ უფრო მზარდი მნიშვნელობა შეიძინა. მიუხედავად ზოგიერთი რელიგიური მორალისტის მცდელობისა, ქალები ამ პროცესისგან ჩამოეშორებინა, ისინი მაინც აქტიურ მონაწილეობას იღებდნენ ფრანგული თეატრის განვითარებაში, როგორც მსახიობები, დრამატურგები, მაცურებლები და თეატრის მფარველები. ფრანგულ თეატრში ქალების გამოჩენამ საზოგადოებაში მათ ემანსიპაციასაც შეუწყო ხელი. ბოლო ათწლეულების განმავლობაში, ქალების თეატრალურ ცხოვრებაში ჩართულობამ ადრეულ თანამედროვე საფრანგეთში, არაერთი მეცნიერის ყურადღება მიიპყრო და მიუხედავად იმისა, რომ ამ თემაზე უკვე ათამდე წიგნია დაწერილი, იგი სათანადოდ ჯერ კიდევ არ არის გამოკვლეული.

---

<sup>290</sup> Marie-Catherine Desjardins, [http://siefar.org/dictionnaire/en/Marie-Catherine\\_Desjardins](http://siefar.org/dictionnaire/en/Marie-Catherine_Desjardins) უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 12.07.2023

<sup>291</sup> იქვე.

<sup>292</sup> Lecoq T., *Les grandes oubliées: pourquoi l'Histoire a effacé les femmes*, Collection Proche, Paris, 2021, pp. 148–153.

<sup>293</sup> Tassi M., *Theater and Women Actors, Playwrights, and Patrons*, <https://www.worldhistory.biz/modern-history/85196-theater-and-women-actors-playwrights-and-patrons.html> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 12.07.2023.

შეჯამების სახით, ქალთა წვლილი ევროპული რენესანსის თეატრში საუკუნეების განმავლობაში შეუმჩნეველი იყო და მხოლოდ ბოლო რამდენიმე ათწლეულში იქნა აღიარებული და დაფასებული მეცნიერების მხრიდან. აქვე საინტერესოა იმის აღნიშვნაც, რომ ამ მეცნიერთა უმრავლესობას ისევ და ისევ ქალები წარმოადგენენ. თანამედროვე ეტაპზე ჩატარებული კვლევებიდან ირკვევა, რომ XV-XVII საუკუნეების ევროპელი ქალები მონაწილეობდნენ როგორც საჯარო, ისე კერძო თეატრალურ საქმიანობაში არა მხოლოდ როგორც მაცურებლები, არამედ დრამატურგები, მთარგმნელები, მსახიობები, მფარველები, აქციონერები, თეატრების თანამშრომლები და სამსახიობო დასის ლიდერები. ქალი მონარქები, მათ შორის: ელიზაბეთ I, ანა დანიელი, ეკატერინე მედიჩი და მარია მედიჩი თავიანთ სამეფო კარზე მნიშვნელოვნად უწყობდნენ ხელს თეატრალური კულტურის განვითარებას. ეს და სხვა დიდგვაროვანი ქალები მფარველობდნენ და აფინანსებდნენ სამსახიობო დასებს, რაც თეატრს ზოგად სოციალურ ლეგიტიმურობას ანიჭებდა. მიუხედავად იმისა, რომ რენესანსის ეპოქის ქალებისთვის თეატრთან პროფესიით დაკავშირება არაერთ სირთულეს წარმოშობდა, ისინი მაინც აქტიურად იყვნენ ჩართულნი თეატრალური ხელოვნების განვითარებაში და ეწინააღმდეგებოდნენ იმ სოციალურ კონვენციებსა და თუ მორალურ შეზღუდვებს, რასაც მათ ეკლესია და საზოგადოება აკისრებდა.

## თავი V

### ქალი განმანათლებლობის ეპოქის თეატრში (ინგლისის, იტალიის, საფრანგეთის და გერმანიის მაგალითზე)

ტერმინით „განმანათლებლობის ეპოქა“ (ფრანგ. Siècle des Lumières; ინგლ. Enlightenment; გერმ. Aufklärung; იტალ. Illuminismo) აღნიშნავენ დასავლეთ ევროპასა და ჩრდილოეთ ამერიკაში გავრცელებულ ინტელექტუალურ და ფილოსოფიურ მოძრაობას, რომელიც უშუალოდ რენესანსს მოსდევს და დაახლოებით XVII–XVIII საუკუნეებს მოიცავს. განმანათლებლობის ეპოქის მოაზროვნეები (მაგ.: ვოლტერი, დიდრო, ჰოლბახი, დ'ალამბერი, რუსო, უოლსტონკრაფტი და სხვები) საუკუნეების განმავლობაში ჩამოყალიბებულ წეს-ჩვეულებებსა და ტრადიციებს დაუპირისპირდნენ ძიების, მეცნიერების, ინდივიდუალიზმისა და ტოლერანტობის გზით, რამაც ინდუსტრიასა და პოლიტიკაში განვითარებულ მოვლენებთან ერთად „თანამედროვე სამყაროს“ დაბადებას შეუწყო ხელი. განმანათლებლობა მოიცავდა იდეათა მთელ რიგს, რომლებიც ორიენტირებული იყო მეცნიერების რწმენაზე, საზოგადოებრივ პროგრესზე, თანასწორობაზე, პიროვნების თავისუფალ განვითარებაზე და სხვ. ტერმინის „განმანათლებლობა“ საბოლოო დამკვიდრებაში თავისი წვლილი გერმანელმა ფილოსოფოსმა, იმანუელ კანტმა შეიტანა, როდესაც გამოაქვეყნა მცირე ზომის, მაგრამ უაღრესად მნიშვნელოვანი ნაშრომი - „პასუხი შეკითხვაზე: რა არის განმანათლებლობა?“ (გერმ. Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?, 1784). გერმანელი პროტესტანტი სასულიერო პირის მიერ საჯაროდ დასმულ შეკითხვაზე, თუ რას წარმოადგენდა განმანათლებლობა, კანტმა შემდეგნაირად უპასუხა: „განმანათლებლობა - ესაა ადამიანის გამოსვლა უმწიფრობიდან, რომელიც მისივე ბრალია. უმწიფრობა არის უუნარობა, საკუთარი განსჯა სხვისი ხელმძღვანელობის გარეშე მოიხმარო. უმწიფრობა საკუთარი თავის ბრალია მაშინ, როცა მისი მიზეზი განსჯის ნაკლებობაში კი არა, გადაწყვეტილებისა და სიმამაცის არქონაში ძევს. Sapere Aude! გაბედე საკუთარი განსჯის გამოყენება! - ესაა განმანათლებლობის ლოზუნგი“.<sup>294</sup> განმანათლებლობა იყო სამეცნიერო აღმოჩენების პერიოდი, რამაც გონების აქამდე არნახული რწმენა მოიტანა და საზოგადოებრივ აზროვნებაში ძირეული ცვლილებები გამოიწვია. განმანათლებლები, ჰუმანისტების მსგავსად, სამყაროს ცენტრში ადამიანს აყენებდნენ და იცავდნენ ისეთ ღირებულებებს, როგორებიცაა: ტოლერანტობა, თავისუფლება და თანასწორობა. „გონების

<sup>294</sup> კანტი ი., *პასუხი შეკითხვაზე: რა არის განმანათლებლობა?*, გიგა ზედანიას თარგმანი, შესავალი თანამედროვე აზროვნებაში, წიგნი I, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2019, გვ. 322.

ეპოქა“ (ინგლ. Age of Reason) აზროვნების უზარმაზარი ცვლილებების პერიოდი, ისტორიკოს როი პორტერის (ინგლ. Roy Porter, 1946-2002) სიტყვებით იყო „გადამწყვეტი თანამედროვეობის შექმნაში“.<sup>295</sup>

## 5.1 ქალთა გენდერული როლები განმანათლებლობის ეპოქაში

განმანათლებლობის ისტორია, იქამდე არსებული ისტორიების მსგავსად, დაწერილია კაცების მიერ, სადაც დომინირებენ კანონიკური მამრობითი სქესის მწერლები, ხოლო ქალები, ხშირ შემთხვევაში, როგორც სუბიექტები ისე არიან წარმოდგენილნი. მამრობით ნარატივში, როგორც წესი, ქალების როლი ისტორიაში დიდწილად სრულად უგულვებელყოფილი ან მინიმუმამდე დაყვანილია. კაცები, კონკრეტული პერიოდის ისტორიულ-კულტურული ინტერპრეტაციისას, ქალებს ყოველთვის გამოსახავდნენ დაქვემდებარებულებად, რისთვისაც ჩაგვრის მრავალ ფორმას იყენებდნენ, რასაც, ხშირ შემთხვევაში, ხელს უწყობდა რელიგიური ტექსტები, რომლებიც ქალების არასრულფასოვნებას ამტკიცებდნენ. შეიცვალა თუ არა ეს მდგომარეობა განმანათლებლობის ეპოქაში? ქალების როლი განმანათლებლობაში დღესაც დიდი განხილვის საგანია. თანამედროვე ეტაპზე, ისტორიის ცალმხრივად, მხოლოდ ერთი პოზიციიდან გადმოცემა სულ უფრო და უფრო მოძველებულად ითვლება. სწორედ ამიტომ, გენდერისა და განმანათლებლობის ეპოქის თანამედროვე ისტორიკოსები (მაგ.: კარენ ო'ბრაიენი; ელენ პოლაკი) ცდილობენ გადაიაზრონ ისტორია ისე, რომ მასში ქალები, როგორც აქტიური მონაწილეები და არა მხოლოდ როგორც განმანათლებლობის სუბიექტები განიხილონ.

განმანათლებლობამ ევროპასა და ამერიკაში ახალი აზროვნების ჩამოყალიბებას შეუწყო ხელი, რომლის საფუძველზეც გაჩნდა სხვადასხვა მოძრაობები რელიგიის თავისუფლების, მონობის გაუქმების, საკუთრების უფლების, საყოველთაო ხმის მიცემის უფლებისა და თანასწორობის მოთხოვნით. განმანათლებლობის ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი იდეა კი სოციალური პროგრესი იყო. ეპოქის ფილოსოფოსები თვლიდნენ, რომ საზოგადოების განვითარება გონებით მოპოვებულ ცოდნაზე იდგა და შესაბამისად, ადამიანებს მისი რაციონალური გამოყენებით მნიშვნელოვანი ცვლილებების გამოწვევა შეეძლოთ. განმანათლებლობის მოაზროვნეები დიდ პატივს სცემდნენ განსწავლულობას, ამიტომ ქალისა და კაცის თანასწორობის იდეა, განსაკუთრებით განათლების კუთხით, ქალებისთვის მნიშვნელოვანი საკითხი გახდა.

---

<sup>295</sup> Porter R., *Enlightenment: Britain and the Creation of the Modern World*, Penguin UK, 2001, p. 3.

ინტელექტუალურ წრეებში აქტიურად დაიწყო საუბარი ქალის როლზე საზოგადოებაში. მიუხედავად იმისა, რომ არაერთი ფილოსოფოსი მხარს უჭერდა ქალების ემანსიპაციას, განმანათლებლობის ეპოქის უდიდეს მოაზროვნეებს შორის მრავლად იყვნენ ისეთებიც, რომლებიც თანასწორობის დემოკრატიული პრინციპების დაცვისას თვლიდნენ, რომ ისინი მხოლოდ მათ სქესსა და რასას უნდა მიმართებოდა. გავლენიანი ფილოსოფოსები და მოაზროვნეები, როგორებიც იყვნენ ჯონ ლოკი, დევიდ იუმი, ადამ სმითი და ჟან-ჟაკ რუსო და სხვები, კამათობდნენ გენდერული თანასწორობის საკითხებზე. მაგალითად, ფრანგული განმანათლებლობის ერთ-ერთ ყველაზე თვალსაჩინო წარმომადგენელს, რუსოს სჯეროდა, რომ ქალები კაცების დაქვემდებარებაში უნდა დარჩენილიყვნენ და მათ დამორჩილებოდნენ. მის პედაგოგიურ ტრაქტატში „ემილი, ანუ აღზრდის შესახებ“ (ფრანგ. *Émile, ou De l'éducation*, 1762), რომლის ძირითადი ნაწილი ვაჟის, ემილის აღზრდას ეძღვნება, რუსო მისთვის მისაღებ პრინციპებს აყალიბებს და მცირე ნაწილს უთმობს გოგონას, სოფის (ემილის მომავალი მეუღლის) აღზრდის სისტემას, სადაც წერს: „აბსტრაქტულ და სპეკულაციურ ჭეშმარიტებათა, პრინციპთა და აქსიომათა - მოკლედ, იმ ყველაფრის, რაშიც ჩვენი იდეები განზოგადდება - გამოკვლევა არ არის ქალების შესაფერისი საქმიანობა; მათი აღზრდა პრაქტიკულ საკითხებს უნდა ეხებოდეს. მათი საქმეა კაცების მიერ აღმოჩენილი პრინციპების გამოყენება, მათი როლი კი - დაკვირვება; ხოლო კაცები დაკვირვებას ზოგადი პრინციპების დასადგენად იყენებენ. ქალების ყველა იდეა, რომელიც უშუალოდ არ ეხება მოვალეობის საკითხებს, მიმართული უნდა იყოს კაცების შესწავლისა და მათთვის სასიამოვნო ღირსებათა მოპოვებისკენ, ვინაიდან გენიალური ნაშრომების შექმნა მათ შესაძლებლობებს აღემატება. მათ არ გააჩნიათ არც საკმარისად მკაფიო აზროვნება და არც ყურადღების ძალა, რათა წარმატებას მიაღწიონ მეცნიერებებში, რომლებიც სიზუსტეს მოითხოვს... ქალმა, რომელიც ბუნებრივად სუსტია და საკუთარ იდეებს დიდად არ უღრმავდება, იცის, როგორ განსაჯოს და შეაფასოს სწორად ის მოვლენები, რომელთაც თავად იწვევს თავისი სისუსტის შედეგების შესამსუბუქებლად; ხოლო ეს მოვლენები კაცების ვნებას უკავშირდება... ქალები უფრო მოხერხებულები არიან, კაცები - უფრო ნიჭიერები; ქალები აკვირდებიან, კაცები აზროვნებენ...“<sup>296</sup>

ფრანგი პოეტი, საფრანგეთის აკადემიის წევრი, ანტუან-ლეონარდ ტომასი იზიარებდა რუსოს შეხედულებებს და თავის ნაშრომში, რომელიც ეხება ქალების ხასიათს, ზნეობასა და მორალს სხვადასხვა საუკუნეში, მათი მთავარი ფუნქცია საშინაო როლებით განსაზღვრა (ცოლი და დედა)

<sup>296</sup> შესავალი თანამედროვე აზროვნებაში, წიგნი I, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2019, გვ. 244.

და გამორიცხა ისინი საჯარო სფეროებიდან.<sup>297</sup><sup>298</sup> გენდერულ როლებზე ორაზროვან შეხედულებებს ვხვდებით ასევე იმანუელ კანტის ნაშრომებში, სადაც იგი ხაზგასმით აღნიშნავდა, რომ ყველა ადამიანი თავისუფალი, ავტონომიური არსებაა და ამიტომ არ შეიძლება დაემორჩილოს სხვის ნებას, მაგრამ, ამავდროულად, ამტკიცებდა, რომ ქორწინებაში ქმარი ცოლის ბატონია, რომელსაც ეს უკანასკნელი უნდა დაექვემდებაროს.<sup>299</sup>

რუსოსგან განსხვავებით, ინგლისელი ფილოსოფოსი, ევროპული ლიბერალიზმის ერთ-ერთი მამამთავარი, ჯონ ლოკი თვლიდა, რომ ბიჭები და გოგონები განათლების მიღების თანაბარი უფლებებით უნდა სარგებლობდნენ და მოსაზრება, რომ კაცები ქალებზე აღმატებულები არიან, ისევ და ისევ კაცების მოგონილია.<sup>300</sup> ფრანგი ფილოსოფოს-განმანათლებელი, კლოდ ადრიან ჰელვეციუსი ასევე ეწინააღმდეგებოდა საერთო შეხედულებას ქალის თანდაყოლილი ბუნებისა და ქცევის შესახებ და ამტკიცებდა, რომ ადამიანებში არაფერია ბუნებრივად თანდაყოლილი. მისი აზრით, ყველას, კაცსა თუ ქალს, აქვს ერთი და იგივე ზომის ტვინი და, შესაბამისად, ერთნაირი ინტელექტუალური პოტენციალი და მხოლოდ განათლების მიღების შესაძლებლობების ნაკლებობა უშლიდა ხელს ქალებს პროგრესის მიღწევაში. ინგლისელი ფილოსოფოსები, თომას ჰობსი და ჯერემი ბენტამი ასევე მხარს უჭერდნენ ქალებისთვის თანაბარი უფლებების მინიჭებას. ჰობსი ეწინააღმდეგებოდა ქალებზე კაცების ბუნებრივი უპირატესობის თეორიას და ამტკიცებდა, რომ არ არსებობდა ამისი რაციონალური გამართლება. ბენტამი კი უფრო შორს მიდიოდა და საუბრობდა სქესთა შორის სრულ თანასწორობაზე, მათ შორის ქალებისთვის ხმის მიცემის უფლებაზე და გმობდა განსხვავებულ სექსუალურ მორალსა და ორმაგ სტანდარტებს ქალებისა და კაცებისთვის. საფრანგეთში კი ჟან ანტუან კონდორსე იყო იმ დროისთვის ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი განმანათლებლობის მოაზროვნე, რომელიც მოითხოვდა ქალების პოლიტიკაში ჩართვას. მისი იდეები, მათ შორის ლიბერალური ეკონომიკის მხარდაჭერა, კონსტიტუციური მთავრობა, განათლების ხელმისაწვდომობა და თანაბარი უფლებები ქალებისა და ყველა რასის წარმომადგენელი ადამიანებისთვის, განასახიერებდა განმანათლებლობის ეპოქის იდეალებს. 1790

<sup>297</sup> Cattunar B., *Gender Oppression in the Enlightenment era*,

<http://www.hsnsw.asn.au/articles/WomenOfTheEnlightenment.pdf> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 10/08/2023.

<sup>298</sup> ფრანგმა განმანათლებელმა, მწერალმა და ფილოსოფოსმა, დენის დიდრომ თავის ნაშრომში „ქალების შესახებ“ (ფრანგ. Sur les femmes, 1772) მკაცრად გააკრიტიკა ტომასის ესე და მას ჰერმეფროდიტი და საჭურისი უწოდა. დიდრო ტომასის ამგვარ დამოკიდებულებას ქალებთან მისი ურთიერთობის ნაკლებობით და უუნარობით ხსნიდა.

<sup>299</sup> Cattunar B., *Gender Oppression in the Enlightenment era*,

<http://www.hsnsw.asn.au/articles/WomenOfTheEnlightenment.pdf> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 10/08/2023.

<sup>300</sup> იქვე.

წელს მან გამოაქვეყნა გენდერული თანასწორობის შესახებ რევოლუციური ნაშრომი „ქალთა მოქალაქეობის უფლებაზე დაშვების შესახებ“ (ფრანგ. Sur l'admission des femmes au droit de cité), რომელშიც იგი მოითხოვდა ქალებისთვის ძირითადი პოლიტიკური და სოციალური უფლებების მინიჭებას, მათ შორის ხმის მიცემის უფლებას. კონდორსე იყო ერთ-ერთი პირველი, ვინც ახალ რესპუბლიკაში ასეთი რადიკალური მოთხოვნა წამოაყენა: „ადამიანების უფლებები გამომდინარეობს მხოლოდ იმ მოცემულობიდან, რომ ისინი არიან გონიერი არსებები, რომლებსაც შეუძლიათ მორალური იდეების შექმნა და მათზე მსჯელობა. ვინაიდან ქალებს აქვთ იგივე თვისებები, მათ ასევე აქვთ იგივე უფლებები. ან ადამიანთა რასის არცერთ წარმომადგენელს არ აქვს რაიმეზე ჭეშმარიტი უფლება, ან აქვს ყველას მათგანს განურჩევლად. და ვინც მხარს უჭერს სხვის უფლებების შეზღუდვას, როგორც არ უნდა იყოს მისი რელიგია, კანის ფერი თუ სქესი, ავტომატურად კარგავს საკუთარ უფლებებსაც“.<sup>301</sup> კონდორსემ, როგორც შორსმჭვრეტელმა ადამიანმა, გენდერი განსაზღვრა, როგორც კულტურული და სოციალური კონსტრუქტი, უარყო ბიოლოგიური დეტერმინიზმი და განაცხადა, რომ განსხვავება კაცსა და ქალს შორის, განპირობებულია არა ბიოლოგიური, არამედ სოციალური მოცემულობით. მან დაგმო, ყველა ინსტიტუციურ დონეზე არსებული, ჩაგვრის პატრიარქალური ნორმები, რომლებიც ქალების მარგინალიზაციისკენ იყო მიმართული. როგორც აღმოჩნდა, განმანათლებლობის ეპოქის ფილოსოფოსთა და მოაზროვნეთა აბსოლუტური უმრავლესობა ამტკიცებდა, რომ ყველა ადამიანი ბუნებრივად თანასწორი და თავისუფალია, რაც პრინციპში განმანათლებლობის ამოსავალ იდეას წარმოადგენდა, მაგრამ აქვე ბუნებრივად ჩნდება ლეგიტიმური კითხვა, თუ რატომ არ უნდოდა ზოგიერთ მათგანს ქალებისთვის იმავე უფლებების მინიჭება, რაც საუკუნეების მანძილზე მხოლოდ კაცების პრეროგატივა იყო.

განმანათლებლობის ეპოქაში ქალებს თავიანთი აზრების საჯაროდ გამოსატქმელად რამდენიმე გზა ჰქონდათ. მათ შორის სალონური შეხვედრები, ქალთა სოციალიზაციისთვის, ერთ-ერთ ყველაზე ეფექტურ საშუალებად რჩებოდა. მე-18 საუკუნეში, ე.წ. „სალონისტების“, ლუიზ დ'ეპინეს<sup>302</sup>, სოფი კონდორსეს<sup>303</sup>, მადამ ჯეოფრინის<sup>304</sup>, ელეონორ დე ლესპინასის<sup>305</sup>, მადამ

<sup>301</sup> Lukes S., *Urbinati N., Condorcet: Political Writings*, Cambridge University Press, 2012, pp. 148–155.

<sup>302</sup> ლუიზ დ'ეპინე (ფრანგ. Louise d'Épinay; 1726–1783) - ფრანგი მწერალი და სალონისტი. სიმონ დე ბოვუარი თავის ყველაზე ცნობილ წიგნში „მეორე სქესი“ (ფრანგ. *Le Deuxième Sexe*, 1949), რომელიც ფემინისტური ფილოსოფიის მთავარ ნაშრომად და ფემინიზმის მეორე ტალღის საწყის წერტილად მიიჩნევა, დ'ეპინეს საქმიანობას აფასებს, როგორც მე-18 საუკუნეში ქალთა უფლებების გაფართოებისთვის ბრძოლის საუკეთესო მაგალითს.

<sup>303</sup> სოფი კონდორსე (ფრანგ. Sophie de Condorcet; 1764–1822) - ფრანგი მწერალი, ფილოსოფოსი და ცნობილი სალონის მასპინძელი ქალი. ჟან ანტუან კონდორსეს მეუღლე.

ნეკერისა<sup>306</sup> თუ სხვების<sup>307</sup> ხელმძღვანელობით, სალონები გასართობი ადგილიდან განმანათლებლობის ადგილად გადაკეთდა, სადაც ქალებს არაფორმალური განათლების მიღების საშუალება მიეცათ. მათ იქ თავისუფლად შეეძლოთ გაეცვალათ აზრები, წაეკითხათ საკუთარი ნამუშევრები და მოესმინათ ცნობილი ინტელექტუალების, მეცნიერებისა თუ სწავლულების მსჯელობებისთვის. მნიშვნელოვანია ისიც აღინიშნოს, რომ მსგავსი ტიპის შეხვედრებზე დასწრება სხვადასხვა სოციალური კლასის წარმომადგენელ ადამიანს შეეძლო, თუმცა იერარქიული სტრუქტურა მაინც დაცული იყო.<sup>308</sup> სალონების იერარქიაში კი მაღალი წრის ქალები მმართველების როლს ასრულებდნენ. მთელი მე-18 საუკუნის განმავლობაში სალონები საზოგადოებაში განმანათლებლობის იდეალების გავრცელებას ემსახურებოდა და მის მასპინძელ ქალებს ამ პროცესში უმნიშვნელოვანესი ადგილი ეკავათ.<sup>309</sup>

მეორე ყველაზე მნიშვნელოვანი საჯარო სივრცე, სადაც ქალების ხმა ისმოდა „სადისკუსიო სახლები“ იყო. განმანათლებლობის პერიოდში, ყველაზე მეტი სადისკუსიო საზოგადოება ლონდონში არსებობდა. თავდაპირველად, დებატებში მონაწილეობა მხოლოდ კაცებს შეეძლოთ, თუმცა, მოგვიანებით, ასპარეზზე ქალებიც გამოჩნდნენ. მე-18 საუკუნის მეორე ნახევრიდან მოყოლებული, სადისკუსიო საზოგადოებაში გაწევრიანება შეეძლო ყველას, ვინც დაშვების საფასურს გადაიხდიდა, რაც დაბალი და საშუალო ფენიდან გამოსული ქალებისთვის

---

<sup>304</sup> მარი ტერეზა როდეტ ჯეოფრინი (ფრანგ. Marie Thérèse Rodet Geoffrin; 1699-1777) - ფრანგული განმანათლებლობის ერთ-ერთი წამყვანი ქალი ფიგურა, სალონის მასპინძელი ქალი.

<sup>305</sup> ჟან ჟული ელეონორ დე ლესპინასი (ფრანგ. Jeanne Julie Éléonore de Lespinasse; 1732-1776) - ფრანგი სალონის მფლობელი და წერილების ავტორი. მისი პარიზული სალონი განმანათლებლობის პერიოდში ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი და გამორჩეული იყო.

<sup>306</sup> სიუზან კურჩოდი (გერმ. Suzanne Curchod; 1737-1794) - შვეიცარიელი წარმოშობის ფრანგი მწერალი და სალონის მფლობელი.

<sup>307</sup> ინგლისში სალონებს ცოდნისა და ახალი აზრების გავრცელებასთან ერთად პოლიტიკური მნიშვნელობაც ჰქონდა. ცნობილ ბრიტანელ სალონის მფლობელ ქალებს შორის იყვნენ: ელიზაბეთ მონტაგუ (ინგლ. Elizabeth Montagu; 1718-1800) - სოციალური რეფორმატორი, ხელოვნების მფარველი, ლიტერატურის კრიტიკოსი, მწერალი და ქალთა არაფორმალური სოციალური და საგანმანათლებლო მოძრაობის „ცისფერი წინდების საზოგადოება“, რომელიც, უპირველესად, ხაზს უსვამდა ქალებისთვის განათლების მიღების მნიშვნელობასა და აუცილებლობას, ერთ-ერთი დამფუძნებელი, ელიზაბეთ ვესისთან (ინგლ. Elizabeth Vesey; 1715-1791) ერთად; ჰესტერ თრელი (ინგლ. Hester Thrale; 1740/41-1821) - მწერალი და ხელოვნების მფარველი და სხვები.

<sup>308</sup> Goodman D., *The Republic of Letters*, Cornell University Press, 1994, p. 97.

<sup>309</sup> სალონებისგან განსხვავებული სიტუაცია იყო ინგლისისა და საფრანგეთის ყავის სახლებში, რომლებიც წარმოიშვა მე-17 საუკუნეში და იყო საზოგადოებრივი ადგილები, სადაც ფინჯან ყავაზე ინტელექტუალური დებატები იმართებოდა. მასში მონაწილეობის მიღება შეეძლო ყველას ქალების გარდა, მიუხედავად იმისა, რომ ყავის სახლებში დასაქმებულთა უმრავლესობას ქალები წარმოადგენდნენ და ზოგ შემთხვევაში, დაწესებულებასაც კი ფლობდნენ (მათ შორის ყველაზე ცნობილია ელიზაბეთ ედკინსი (ინგლ. Elizabeth Adkins; 1696-1747, იგივე „Moll King“).

არაორთოდოქსული<sup>310</sup> შეხედულებების გამოსახატავად კარგი შესაძლებლობა იყო. ქალების დებატებში აქტიურმა ჩართულობამ განაპირობა საზოგადოებაში ისეთი თემების წინ წამოწევა, როგორებიცაა: თანაბარი განათლების მიღების შესაძლებლობა, პოლიტიკური უფლებები და სხვ. თუმცა, სადისკუსიო საზოგადოებაში ქალთა გაწევრიანება კაცების სივრცეში შეჭრად ჩაითვა და დიდი კრიტიკის საგანი გახდა. მიუხედავად იმისა, რომ ქალებს სთხოვდნენ მონაწილეობა მიეღოთ საჯარო განხილვებში, მაინც არსებობდა გარკვეული რეგულაციები, რომლებსაც ისინი უნდა დამორჩილებოდნენ (მაგალითად, ქალები ვერ დაესწრებოდნენ ისეთ შეხვედრას, სადაც ალკოჰოლით უმასპინძლებოდნენ და სხვ.); სწორედ ამიტომ, 1780 წლისთვის ჩამოყალიბდა ოთხი ქალთა სადისკუსიო საზოგადოება: „მშვენიერი ასამბლეა“ (ფრანგ. La Belle Assemblée), „ქალთა პარლამენტი“ (ინგლ. Female Parliament), „კარლაილის დებატების სახლი ქალბატონებისთვის“ (ინგლ. Carlisle House Debates for Ladies) და „ქალთა კონგრესი“ (ინგლ. Female Congress), სადაც ქალები მათთვის მნიშვნელოვან თემებზე კაცებისგან დამოუკიდებლად მსჯელობდნენ.<sup>311</sup>

ამასთან, განმანათლებლობის პერიოდში ბეჭდური კულტურა კომერციულ საქმიანობად იქცა და ქალებისთვის ბევრად უფრო ხელმისაწვდომი გახდა. მე-18 საუკუნეში ქალებს საშუალება მისცა თავიანთი ნაშრომები ქმრის ან მამის წერილობითი თანხმობის გარეშე გამოეცათ, რაც თავისთავად დადებითად აისახა ქალთა მწერლობის განვითარებაზე. ამ პერიოდში ასპარეზზე გამოვიდა უამრავი მწერალი ქალი (მათ შორის: მერი ალკოკი, ფილის უიტლი, შარლოტა სმითი, სარა სკოტი და მრავალი სხვ.), რომლებიც უმეტესად რომანებს, წერილებს ან პოეზიას წერდნენ. ძირითად შემთხვევაში კი ქალები აკადემიური სამყაროდან გარიყულები იყვნენ, რამაც განაპირობა ის ფაქტი, რომ განმანათლებლობაში ქალის მიერ დაწერილი სერიოზული ფილოსოფიური ნაწარმოები საკმაოდ მცირე რაოდენობით არსებობს. მიუხედავად ამისა, განმანათლებლობის პერიოდის დასავლური ფილოსოფიური აზროვნების ისტორია არ იქნებოდა სრული, სულ მცირე, შემდეგი სამი ქალი ფილოსოფოსის გარეშე: ენ კონვეი (ინგლ. Anne Conway; 1631-1679)<sup>312</sup>, ემილია დიუ

<sup>310</sup> არაორთოდოქსული - საყოველთაოდ მიღებულისგან განსხვავებული.

<sup>311</sup> Andrews D., *Popular Culture and Public Debate: London 1780*, The Historical Journal, Vol. 39, No. 2, Cambridge University Press, 1996, p. 410.

<sup>312</sup> ენ კონვეი იყო დაკავშირებული ე.წ. „კემბრიჯის პლატონისტებთან“, განსაკუთრებით კი ჰენრი მორთან (ინგლ. Henry More; 1614-1687). მისი ერთადერთი შემორჩენილი ტრაქტატი „უძველესი და თანამედროვე ფილოსოფიის პრინციპები“ (ინგლ. *Principles of the Most Ancient and Modern Philosophy*) 1690 წელს, ანონიმურად, გამოქვეყნდა. ტრაქტატში ავტორი გვთავაზობს სულის ვიტალისტურ ონტოლოგიას (კონვეი აღწერს უნიკალურ მეტაფიზიკას - გონებისა და სხეულის ერთიანობას, რომელთა შორის განსხვავებები მხოლოდ თანდათანობით ჩნდება), რომელსაც იგი მორის, დეკარტის, ჰობსისა და სპინოზას თეორიების საწინააღმდეგოდ აყალიბებს. ითვლება, რომ მისმა ფილოსოფიამ გოტფრიდ ლაიბნიცზე (გერმ. Gottfried Wilhelm Leibniz; 1646-1716) საგრძნობი გავლენა მოახდინა.

შატლე (ფრანგ. Emilie du Châtelet; 1706-1749)<sup>313</sup> და მერი უოლსტონკრაფტი (ინგლ. Mary Wollstonecraft; 1759-1797).

წინამდებარე კვლევისთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია მერი უოლსტონკრაფტის - მეთვრამეტე საუკუნეში მოღვაწე ინგლისელი მწერლისა და ფილოსოფოსის - პიროვნება, ვინაიდან იგი გვევლინება ერთ-ერთ პირველ ევროპულ მოაზროვნედ, რომელმაც თავის შემოქმედებაში ყურადღება გაამახვილა ქალთა უფლებებისა და სქესთა თანასწორობის პრობლემებზე. უოლსტონკრაფტი განმანათლებლობის ეპოქის ყველაზე ცნობილი და გავლენიანი ქალი ფილოსოფოსია, რომელიც დღეს ფემინისტური ფილოსოფიის ერთ-ერთ ფუძემდებლად ითვლება. 1792 წელს მან გამოაქვეყნა თავისი ყველაზე სახელგანთქმული ნაშრომი „ქალის უფლებების დაცვა“ (ინგლ. A Vindication of the Rights of Woman), რომელშიც იგი საუბრობდა ქალთა უფლებრივ მდგომარეობასა და განათლების მიღებასთან დაკავშირებულ პრობლემებზე.<sup>314315</sup> მერი უოლსტონკრაფტი რადიკალური შეხედულებებითა და აზრებით გამოირჩეოდა და ეწინააღმდეგებოდა არისტოკრატთა - მემკვიდრეობით მიღებულ პრივილეგიებს, მონარქიასა და რელიგიის ავტორიტეტს; საფრანგეთის რევოლუციას კი განმანათლებლობის სანუკვარი იდეების ხორცშესხმად წარმოადგენდა. მისი გარდაცვალების შემდეგ, მისმა მეუღლემ, ცნობილმა ინგლისელმა მწერალმა და ფილოსოფოსმა, უილიამ გოდვინმა (ინგლ. William Godwin; 1756-1836) გამოაქვეყნა „მემუარები“ (ინგლ. Memoir; 1798) მისი ცხოვრების შესახებ, სადაც გამოვლინდა უოლსტონკრაფტის არაორთოდოქსული ცხოვრების წესი, რამაც, მისი, როგორც ავტორის, დისკრედიტაცია გამოიწვია თითქმის მთელი მომდევნო ერთი საუკუნის განმავლობაში. თუმცა,

<sup>313</sup> ემილია დიუ შატლე იყო ფრანგი ფილოსოფოსი, ფიზიკოსი და მათემატიკოსი. მისი ყველაზე მნიშვნელოვანი ნაშრომია „*Institutions de Physique*“ (პარიზი, 1740, პირველი გამოცემა: „ფიზიკის საფუძვლები“), რომელიც გამოცემისთანავე მწვავე და ფართო განხილვის საგანი გახდა. ემილია დიუ შატლე ასევე ცნობილია იმით, რომ თარგმნა და კომენტარები დაურთო ისააკ ნიუტონის ცნობილ ნაშრომს „ნატურალური ფილოსოფიის მათემატიკური საფუძვლები“ (ლათ. *Philosophiæ Naturalis Principia Mathematica*). თარგმანი, რომელიც გამოქვეყნდა შატლეს სიკვდილის შემდეგ, დღემდე „მათემატიკის საწყისების“ ძირითად ფრანგულ თარგმანად ითვლება.

<sup>314</sup> „ქალის უფლებების დაცვაში“, რომელსაც ფემინისტური ფილოსოფიის ერთ-ერთ ადრეულ ნაშრომად განიხილავენ, მერი უოლსტონკრაფტი ღიად და საკმაოდ მწვავედ აკრიტიკებდა ჟან-ჟაკ რუსოს მიერ მის პედაგოგიურ ტრაქტატში „ემილი, ანუ აღზრდის შესახებ“ გამოთქმულ მოსაზრებებს ქალთა აღზრდისა და განათლების შესახებ და თვლიდა, რომ რუსოს დამოკიდებულება მთელი რიგი საკითხებისადმი იმდენად გულუბრყვილო იყო, რომ სერიოზულ კრიტიკასაც არ იმსახურებდა.

<sup>315</sup> მერი უოლსტონკრაფტის სხვა მნიშვნელოვანი ნამუშევრებია: „აზრები ქალიშვილების განათლების შესახებ“ (ინგლ. *Thoughts on the Education of Daughters*, 1787); „ადამიანის უფლებების დაცვა“ (ინგლ. *A Vindication of the Rights of Men*, 1790); „საფრანგეთის რევოლუციის წარმოშობა და განვითარება ისტორიული და ზნეობრივი თვალსაზრისიდან და მისი ზეგავლენა ევროპაზე“ (ინგლ. *An Historical and Moral View of the French Revolution; and the Effect It Has produced in Europe*, 1794); „შვედეთში, ნორვეგიასა და დანიაში ხანმოკლე ცხოვრების დროს დაწერილი წერილები“ (ინგლ. *Letters Written during a Short Residence in Sweden, Norway, and Denmark*, 1796) და სხვ.

მეოცე საუკუნის ბოლოს ევროპასა და ამერიკაში ფემინისტური მოძრაობის გაძლიერებასთან ერთად, მერი უოლსტონკრაფტის მემკვიდრეობამ (ქალთა უფლებების დაცვა და ქალურობის, ფემინურობის კრიტიკა) ქალთა ისტორიის კვლევისთვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა შეიძინა.

შეჯამების სახით შეიძლება ითქვას, რომ განმანათლებლობაში ქალის მდგომარეობა ოჯახში, საზოგადოებასა და მაღალ კულტურაში, წინა საუკუნეებთან შედარებით, რადიკალურად არ შეცვლილა; არც რელიგიურ ინსტიტუტებს შეუცვლიათ აზრი ქალებზე. მიუხედავად ამისა, განმანათლებლობის ეპოქაში მცხოვრები ქალები იმედოვნებდნენ, რომ ამერიკისა და საფრანგეთის რევოლუციები ზოგადი სოციალური გარდაქმნის საწინდარი გახდებოდა. მაშინ ეს ასე არ მოხდა, მაგრამ „გონების ეპოქაში“, გენდერული თანასწორობის გზაზე მნიშვნელოვანი ნაბიჯები გადაიდგა და ამ პერიოდში ქალების მზარდმა რაოდენობამ დაიწყო ბრძოლა თანაბარი უფლებებისთვის, რამაც, ევროპასა და ამერიკაში, ფართო ისტორიული გაგებით, ფემინიზმის პირველი ტალღის დაბადების შეუწყო ხელი.

## 5.2 ქალი რესტავრაციისა და მისი შემდგომი პერიოდის ინგლისურ თეატრში

1660 წელს ინგლისში სამოქალაქო ომი დასრულდა და მონარქიის რესტავრაციის შემდეგ სტიუარტების სამეფო დინასტიამ კვლავ დაიკავა ინგლისის ტახტი. ჩარლზ II-ის მმართველობის პერიოდში (მეფობდა 1660-1685 წ.წ.) ინგლისმა უარყო მკაცრი პურიტანიზმი და ინგლისურ თეატრებზე თითქმის ოცწლიანი აკრძალვა მოიხსნა. ასევე გაუქმდა ის აკრძალვებიც, რაც ისტორიულად ქალის სცენაზე თამაშს და თეატრისთვის წერას ოფიციალურად შეუძლებელს ხდიდა. პერიოდი, რომელსაც რესტავრაციის თეატრს ვუწოდებთ, დაახლოებით 1700 წლამდე გაგრძელდა.<sup>316</sup> ამ დროისთვის ინგლისურმა თეატრმა და დრამამ მნიშვნელოვანი ცვლილებები განიცადა; რაც ყველაზე მთავარია - ახლად გახსნილ თეატრებში ქალი შემსრულებლებისა და დრამატურგებისთვის საუკუნეების განმავლობაში ჩაკეტილი კარი გაიხსნა.

სტიუარტების რესტავრაციის ეპოქის ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი და გავლენიანი მწერალი ქალი აფრა ბენი (ინგლ. Aphra Behn; დაახლ. 1640-1689) იყო. იგი ინგლისის პირველ პროფესიონალ ქალ დრამატურგად მიიჩნევა, რომელიც მწერლობით ირჩენდა თავს.<sup>317</sup> მისი ბიოგრაფიის შესახებ ცნობები საკმაოდ მწირია. ცნობილია, რომ 1666 წელს მეფე ჩარლზ II-მ აფრა ბენი საიდუმლო

<sup>316</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 213.

<sup>317</sup> *Aphra Behn - English author*, Encyclopedia Britannica, <https://www.britannica.com/topic/Oroonoko-by-Behn> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 22/08/2023.

სამსახურში დაასაქმა და ანტვერპენში ჯამუშად გაგზავნა.<sup>318</sup> ლონდონში დაბრუნების შემდეგ, ბენმა, დაგროვილი გადაუხდელი ვალების გამო, მცირე ხანი მოვალეთა ციხეში გაატარა, საიდანაც გამოსვლის შემდეგ, თავის სარჩენად, სამწერლობო საქმიანობას მიჰყო ხელი. თავისი ლიტერატურული კარიერისთვის აირჩია ფსევდონიმი ასტრეა<sup>319</sup>, რომელსაც ასევე იყენებდა, როგორც კოდურ სახელს, ანტვერპენის მისიის დროს.<sup>320</sup> რესტავრაციის პერიოდის ინგლისურ თეატრში კორნელისა და ესპანელი დრამატურგების გავლენით პოპულარული იყო „ინტრიგის კომედია“. ამ ჟანრის საუკეთესო წარმომადგენელი აფრა ბენი იყო. მან დაწერა სულ მცირე ჩვიდმეტი პიესა და ერთი კომიკური ოპერა, რომელთაგან ყველაზე მეტად ცნობილია ორნაწილიანი კომედია „მოხეტიალე ან განდევნილი კავალერები“ (ინგლ. *The Rover or The Banish'd Cavaliers*, 1677-1680). ბენი როიალისტი იყო და თავის ნამუშევრებში პურიტანებს ხშირად უარყოფითად გამოსახავდა. ქვესათაური „განდევნილი კავალერები“, იგივე განდევნილი როიალისტები, არის მინიშნება იმ გადასახლებაზე, რომელიც კავალერიის ძალებმა განიცადეს ინგლისის უმეფობის ხანაში. ბენის უფრო ადრეული ნაწარმოებები ლექსად დაწერილი ტრაგიკომედიები იყო. 1670 წელს ჰერცოგის თეატრალური კომპანიის მიერ (ინგლ. *Duke's Company*), დაიდგა მისი პირველი პიესა, რომანტიკული ტრაგიკომედია „იძულებითი ქორწილი“ (ინგლ. *The Forc'd Marriage*), რასაც მოჰყვა მისი შემდეგი პიესის „გამიჯნურებული პრინცი“ (ინგლ. *The Amorous Princ*, 1671) დადგმა.<sup>321</sup> ჩვენამდე მოღწეული ინფორმაციით, აფრა ბენს ეკუთვნის ერთადერთი ტრაგედია „აბდელაზარი“ (ინგლ. *Abdelazer*), რომელიც 1676 წელს ჰერცოგის კომპანიამ წარმოადგინა Dorset Garden Theatre-ში<sup>322</sup>, აბდელაზარის როლს რესტავრაციის პერიოდის ინგლისური თეატრის წამყვანი მსახიობი და თეატრის მენეჯერი თომას ბეტერტონი (ინგლ. *Thomas Betterton*; 1635-1710) ასრულებდა.<sup>323</sup>

<sup>318</sup> Goreau A., *From Reconstructing Aphra: A Social Biography of Aphra Behn*, <https://www.juggernaut-theatre.org/first-100-years-the-professional-female-playwright/aphra-behn/> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 22/08/2023.

<sup>319</sup> ასტრეა - ძველი ბერძნული მითოლოგიის თანახმად, ზევსის ჰაეროვანი ასულის, სამართლიანობის ქალღმერთ დიკეს მეტსახელი. წყარო: უნივერსალური ენციკლოპედიური ლექსიკონი, <http://www.nplg.gov.ge/gwdict/index.php?a=term&d=14&t=17141> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 22/08/2023.

<sup>320</sup> Todd J., *Behn, Aphra (1640?-1689)*, Oxford Dictionary of National Biography, <https://www.oxforddnb.com/display/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-1961> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 22/08/2023

<sup>321</sup> *Aphra Behn - English author*, Encyclopedia Britannica, <https://www.britannica.com/topic/Oroonoko-by-Behn> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 22/08/2023.

<sup>322</sup> ლონდონში 1660-1700 წლებში არსებობდა სამი მნიშვნელოვანი თეატრი: Drury Lane, Lincoln's Inn Fields და Dorset Garden. ხოლო, 1700-დან 1800 წლამდე მხოლოდ რამდენიმე თეატრი იყო მნიშვნელოვანი: Drury Lane, Lincoln's Inn Fields, King's Theatre, Haymarket Theatre და Covent Garden.

<sup>323</sup> Van Lennep, W. *The London Stage, 1660-1800: Volume One, 1660-1700*, Southern Illinois University Press, 1960, p. 245.

აფრა ბენის პიესები ძირითადად მსუბუქი კომედიები და ფარსებია, რაც, როგორც ჩანს, ავტორისთვის კომერციული წარმატების მომტანი იყო. მიუხედავად იმისა, რომ აფრა ბენმა დაწერა მრავალი პიესა, დღეს მისი მხატვრული ლიტერატურა უფრო მეტ ინტერესს იწვევს. მისი ყველაზე ცნობილი ნამუშევარი, მცირე რომანი „ორონოკო“ (ინგლ. Oroonoko, 1688) მოგვითხრობს დამონებული აფრიკელი პრინცის შესახებ, რომელსაც ავტორი ამტკიცებდა, რომ იცნობდა. ამ ამბის დასადასტურებლად მცირე მტკიცებულება არსებობს - ბენმა მართლაც იმოგზაურა სამხრეთ აფრიკაში, ინგლისის მაშინდელ კოლონია სურინამში, სადაც გაეცნო ფერადკანიანი მოსახლეობის ყოფა-ცხოვრებას. სამშობლოში დაბრუნების შემდეგ კი დაწერა რომანი, რომელშიც აღწერა ორონოკოს ცხოვრების, სიყვარულის, აჯანყებისა და სიკვდილით დასჯის ისტორია. აფრა ბენის ინტერესმა მონობის, რასისა და გენდერის საკითხებისადმი (იგი იცავდა ქალთა უფლებებს და იბრძოდა მათი განათლებისთვის, საუბრობდა სექსუალურ თავისუფლებასა და თანასწორობაზე ქალებსა და კაცებს შორის), ასევე მისმა ექსტრაორდინალურმა ცხოვრების სტილმა, განსაზღვრა მისი, როგორც ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი ქალი ავტორის სტატუსი ადრეულ თანამედროვე ინგლისში. აფრა ბენი ყველაზე მეტად დაამახსოვრდათ ინგლისელი მწერლის ვირჯინია ვულფის ესეთი „საკუთარი ოთახი“: „ყველა ქალს ერთად უნდა მიეტანა თავიულები აფრა ბენის საფლავზე, რომელიც დიდი სკანდალის შედეგად, მაგრამ ნამდვილად ღირსეულადაა დაკრძალული უესტმინსტერის სააბატოში. რადგან ამ ქალმა მოუპოვა დანარჩენებს უფლება, აელაპარაკებინათ საკუთარი გონება. სწორედ ეს ქალი იყო - თავისი საეჭვო რეპუტაციითა და ამურული ისტორიებით, ვინც შესაძლებელი გახადა ჩემთვის, ამ სადამოს დარწმუნებით გითხრათ - საკუთარი გონების წყალობით შეგიძლიათ წელიწადში ხუთასი ფუნტი იშოვნოთ!“<sup>324</sup> ვულფი იქვე აღნიშნავდა: „მეთვრამეტე საუკუნის ბოლოსათვის მოხდა ცვლილება, რომელსაც, მე რომ ისტორიას ვწერდე ხელახლა, უფრო სრულად აღვწერდი და რომლისთვისაც შეიძლება უფრო მეტი მნიშვნელობაც მიმენიჭებინა, ვიდრე ჯვაროსნული ან ვარდების ომებისათვის. მაშ, ასე, საშუალო კლასის ქალმა წერა დაიწყო.“<sup>325</sup>

1700 წლისთვის ინგლისურ თეატრსა და დრამაში ცვლილებები აშკარა გახდა. ეს გარდამავალი პერიოდი განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ქალი დრამატურგების გაზრდილი რაოდენობის გამო: 1695-დან 1715 წლამდე ლონდონის თეატრებში ქალის მიერ დაწერილი ოცდაჩვიდმეტი ახალი პიესა დაიდგა.<sup>326</sup> მიუხედავად იმისა, რომ ეს ქალი მწერლები, მათ შორის: მერი პიქსი (ინგლ. Mary

<sup>324</sup> ვულფი ვ., *საკუთარი ოთახი*, ლელა სამნიაშვილის თარგმანი, გამომცემლობა „მელანი“, 2023, გვ. 101.

<sup>325</sup> იქვე, გვ. 100.

<sup>326</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 218.

Pix; 1666-1709), დელარივიე მენლი (ინგლ. Delarivier Manley; დაახლ. 1663/70-1724), ქეთრინ ტროტერი (ინგლ. Catharine Trotter; 1679-1749) და სუზანა სენტლივრი (ინგლ. Susanna Centlivre; დაახლ. 1670-1723)<sup>327</sup>, თავიანთი დროის ყველაზე წარმატებულ დრამატურგებს შორის იყვნენ, მათი სახელები იმ პერიოდის ანგარიშებში ძირითადად იგნორირებულია.<sup>328</sup> სენტლივრის ზოგიერთი პიესა, როგორებიცაა: „დაკავებული სხეული“ (ინგლ. *The Busy Body*, 1709) და „საოცრება“ (ინგლ. *The Wonder*, 1714) მეცხრამეტე საუკუნემდე სცენიდან არ ჩამოსულა. დღეს ამ დრამების დიდ ნაწილს „სენტიმენტალურს“ უწოდებენ, ვინაიდან მათი პერსონაჟები არაბუნებრივად კარგი თვისებების მქონენი არიან და მათი პრობლემებიც ადვილად გადასალახია. მიუხედავად იმისა, რომ მეთვრამეტე საუკუნის ინგლისურ თეატრში ნეოკლასიციზმი დომინანტურ მიმდინარეობად რჩებოდა, არაერთმა მცირე დრამატულმა ფორმამ (მაგ. პანტომიმა, ბალადური ოპერა, კომიკური ოპერა და ბურლესკი) შეარყია მისი ავტორიტეტი. ინგლისური დრამა სერიოზულად დაზარალდა 1737 წელს გამოცემული ლიცენზირების აქტით, რომლის ძალითაც ყველა პიესა ცენზურას დაექვემდებარა.<sup>329</sup> ამ ბრძანებულებამ ყველაზე მეტად იმოქმედა მცირე ფორმებზე - მწვავე და პოლიტიკური სატირა მკაცრად შეიზღუდა. 1737 წლის შემდეგ ახალ პიესებზე მოთხოვნა მინიმალური იყო, მათი დადგმის შესაძლებლობები კი მცირე, რის შედეგადაც დრამატურგის ანაზღაურების საკითხი გაურკვეველი რჩებოდა. ამ ფაქტორებმა, ცხადია, გავლენა მოახდინა ქალ დრამატურგებზეც, თუმცა ისინი, ასე თუ ისე, მაინც აგრძელებდნენ თეატრისთვის წერას, ვინაიდან არ სურდათ დაეკარგათ ის მონაპოვარი, რასაც პროფესიონალ დრამატურგად ყოფნა ნიშნავდა. აქვე მნიშვნელოვანია იმის აღნიშვნაც, რომ პირველ ეტაპზე ქალი დრამატურგები კაცებთან შედარებით ავტორიტეტულად დაბალ საფეხურზე მდგომებოდნენ და მათ მუდმივად ადანაშაულებდნენ სექსუალურ უზნეობაში, რაც ქალების სამწერლობო სივრცეში ინტეგრაციას კიდევ უფრო ართულებდა.

რესტავრაციისა და მის შემდგომ პერიოდში დაწერილი პიესები, რომელთა ავტორებადაც ქალი დრამატურგები გვევლინებიან, ძლიერ ინდივიდუალური და „ფემინისტური“ ხედვით გამოირჩეოდა. ამ პიესების უმრავლესობაში აშკარად ჩანდა პროტესტი, რომელიც მიმართული იყო კაცების მიერ ქალთა საუკუნოვანი ჩაგვრის წინააღმდეგ. ხშირ შემთხვევაში, ქალი ავტორები უფრო მეტ სალაპარკო როლს ქალ პერსონაჟებს აძლევდნენ და პიესის პროლოგიცა და ეპილოგიც ქალი პერსონაჟების გამოსვლებს ეთმობოდა. თუმცა, სამართლიანობისთვის ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ

<sup>327</sup> სუზანა სენტლივრი მიიჩნევა მეთვრამეტე საუკუნის ყველაზე წარმატებულ ქალ დრამატურგად.

<sup>328</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 218.

<sup>329</sup> იქვე, pp. 220-221.

იმ პერიოდში „ფემინისტური“ დრამატურგია მხოლოდ ქალი მწერლებით არ შემოიფარგლებოდა. თომას დ'ურფეი (ინგლ. Thomas d'Urfey; დაახლ. 1653-1723), თომას საზერნი (ინგლ. Thomas Southerne; 1660-1746) და ჯონ ვენბრა (ინგლ. John Vanbrugh; დაახლ. 1664-1726) იმ კაც დრამატურგთა შორის იყვნენ, რომლებიც თავიანთი კომედიებით ილაშქრებდნენ სქესთა შორის უთანასწორობზე და ქალებზე გაცილებით მეტ აქცენტს აკეთებდნენ.<sup>330</sup> ქალი დრამატურგების საერთო გავლენა კი თეატრზე მაინც შეზღუდული იყო, ვინაიდან 1660-1700 წლებში დადგმული პიესებიდან, მხოლოდ მცირე ნაწილი ეკუთვნოდათ ქალ ავტორებს. ამის საპირისპიროდ, თითქმის ყველა წარმოდგენაში იყო ერთი როლი მაინც, რომელსაც ქალი მსახიობი ასრულებდა, რომლის გავლენაც თეატრზე გაცილებით დიდი იყო. ნებისმიერ შემთხვევაში, ეს იყო არა დრამატურგის, არამედ მსახიობის თეატრის ეპოქა, რაც ქალებმა თავიანთ სასარგებლოდ გამოიყენეს.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, რესტავრაციის დროს მნიშვნელოვანი ცვლილება მოხდა თეატრალურ პრაქტიკაში: პირველად ლონდონის სცენაზე პროფესიონალი ქალი მსახიობები გამოჩნდნენ.<sup>331</sup> 1662 წლის 25 აპრილს ჩარლზ II-მ გასცა ორდერი, რომლის მიხედვითაც, ამიერიდან ქალის როლები ქალ მსახიობებს უნდა შეესრულებინათ, რაც მორალური რეფორმის განხორციელების ნაწილი იყო. ამ განკარგულებაში მეფე მიუთითებდა ჯვარედინი ჩაცმულობის<sup>332</sup>

---

<sup>330</sup> Howe E, *The First English Actresses: Women and Drama, 1660–1700*, Cambridge University Press, 1992, p. 17.

<sup>331</sup> მიუხედავად იმისა, რომ პროფესიონალი ქალი მსახიობის გამოჩენა რესტავრაციის პერიოდში განიხილება, როგორც სიახლე, ის დიდწილად განპირობებულია რენესანსის პერიოდის ინგლისში უკვე არსებული მრავალფეროვანი ქალ შემსრულებელთა კულტურით. ადრეული ინგლისური დრამის ჩანაწერები (ინგლ. *Records of Early English Drama – REED* - <https://ereed.library.utoronto.ca/>) შეიცავს უამრავ მტკიცებულებას რენესანსის პერიოდში ქალების თეატრალურ საქმიანობაში აქტიური ჩართულობის შესახებ. ბოლოდროინდელი კვლევები ადასტურებს ბრიტანელი ქალების ცენტრალურ როლს პროვინციულ წარმოდგენებში. მაგალითად, მკვლევარ ჯეიმს სტოკსმა (ინგლ. James Stokes) გამოიყენა REED-ის მასალა იმის დასამტკიცებლად, რომ ქალები მნიშვნელოვან როლს ასრულებდნენ სომერსეტისა და ლინკოლნშირის თეატრალურ ცხოვრებაში.

<sup>332</sup> ჯვარედინი ჩაცმულობა (ინგლ. Cross-dressing) და კროს-გენდერული შესრულება (ინგლ. Cross-gender acting) საუკუნეების განმავლობაში არაერთი თეატრალური ტრადიციის მნიშვნელოვანი ნაწილი იყო. ჯვარედინი ჩაცმულობასა და კროს-გენდერულ შესრულებას მდიდარი ისტორია აქვს მრავალ კულტურაში, მათ შორის რენესანსის პერიოდის ინგლისურ თეატრში, ფრანგულ თეატრში, იაპონურ თეატრში, ინდურ თეატრში და სხვ. მისი ვრცელი ისტორიის განმავლობაში, ჯვარედინი ჩაცმის მიზანი, პრაქტიკა და მნიშვნელობები შეიცვალა, რაც, ხშირ შემთხვევაში, ასახავდა გაბატონებულ სოციალურ დამოკიდებულებებსა და შფოთვის გენდერთან და სექსუალობასთან დაკავშირებით. თავდაპირველად, სამემსრულებლო კულტურაში, ჯვარედინი ჩაცმულობას პრაქტიკული დანიშნულება ჰქონდა და უმეტესწილად, ქალების ჩაგვრასთან იყო დაკავშირებული. პატრიარქალური საზოგადოებები კრძალავდნენ ქალების სცენაზე გამოსვლას, რის შედეგადაც ქალის როლებსაც კაცები ასრულებდნენ. მეთექვსმეტე საუკუნეში, შექსპირის პერიოდიდან მოყოლებული, ჯვარედინი ჩაცმა და კროს-გენდერული შესრულება გახდა ბრიტანული გასართობი კულტურის მთავარი მახასიათებელი, რაც შეიცვალა 1660 წელს, ინგლისურ სცენაზე ქალი მსახიობის გამოჩენის შემდეგ. დასავლურ თეატრში ჯვარედინმა ჩაცმულობამ პოპულარობა დაიბრუნა მეცხრამეტე საუკუნეში, თუმცა ის უკვე ძირითადად კომედიური ეფექტის მისაღწევად გამოიყენებოდა (მაგალითად, გავრცელებული იყო ვიქტორიანული ეპოქის ბურლესკში, მეცხრამეტე

(როდესაც ბიჭები ან კაცები ქალების ტანსაცმელში ჩნდებოდნენ სცენაზე) უხამსობაზე და თვლიდა, რომ ეს ჰომოსექსუალიზმის წახალისებად შეიძლებოდა ჩათვლილიყო.<sup>333</sup> რესტავრაციის მთავარი სიახლე თეატრალურ კომპანიებში ქალი მსახიობების შეყვანა იყო. 1661 წლისთვის, როგორც დავენანტს, ასევე კილიგრიუს<sup>334</sup>, თავიანთ კომპანიებში ქალი მსახიობები უკვე დაკავებული ჰყავდათ და მოკლე დროში, კაცების მიერ შესასრულებელი (ქალის) როლები შეიზღუდა მხოლოდ ჯადოქრებსა და კომიკურ მოხუც ქალებამდე; ეს პრაქტიკა მეთვრამეტე საუკუნემდე შენარჩუნდა.<sup>335</sup> ითვლება, რომ სავარაუდოდ, ლონდონელმა მაყურებელმა პირველად სცენაზე პროფესიონალი ქალი მსახიობი იხილა „ოტელოში“, რომელიც კილიგრიუს „მეფის კომპანია“ Vere Street Theatre-ში 1660 წლის 8 დეკემბერს წარმოადგინა.<sup>336</sup> სპეციალურად ამ კონკრეტული წარმოდგენისთვის თომას ჯორდანმა (ინგლ. Thomas Jordan) დაწერა პროლოგი და ეპილოგი, სადაც ხაზგასმული იყო მნიშვნელოვანი სიახლე - დეზდემონას როლის ქალი მსახიობის მიერ შესრულების შესახებ. პროლოგში ნათქვამი იყო:

„I Come, unknown to any of the rest  
To tell you news; I saw the Lady drest;  
The Woman playes to day, mistake me not,

---

საუკუნის ბოლოდან, 1920-იან წლებამდე. ბურლესკის ტიპის წარმოდგენებში, როგორც კაცი, ასევე ქალი შემსრულებლები საპირისპირო სქესისთვის შესაფერის ტანსაცმელში გამოდიოდნენ). ჯვარედინი ჩაცმულობა და კროს-გენდერული შესრულება თანამედროვე სამემსრულებლო კულტურის განუყოფელი ნაწილია და კვლავ რჩება მხატვრული გამოხატვის, სოციალური კომენტარებისა და გენდერული იდენტობის რთული ასპექტების შესწავლის მძლავრ ინსტრუმენტებად.

იხ.: ტრავესტი - სცენური ამპლუა. დრამატულ თეატრში - მსახიობი ქალი, რომელიც ასრულებს ბიჭის, გოგონას, ყმაწვილის როლებს, აგრეთვე ისეთ როლს, რომელიც მოითხოვს მოქმედების გარკვეულ მომენტში მამაკაცის ტანსაცმლის ჩაცმას; ოპერაში - ყმაწვილი კაცის პარტია, რომელსაც ქალი ასრულებს (მეცო-სოპრანო, კონტრალტო). წყარო: ხელოვნების განმარტებითი ლექსიკონი, <https://www.nplg.gov.ge/wikidict/index.php/%E1%83%A2%E1%83%A0%E1%83%90%E1%83%95%E1%83%94%E1%83%A1%E1%83%A2%E1%83%98> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 19/04/2024.

ასევე იხ.: ტაკარაზუკა რევიუ (ინგლ. Takarazuka Revue) - იაპონური მუსიკალური თეატრის დასი, რომელიც შედგება მხოლოდ ქალებისგან; თამაშობენ დასავლური (ბროდვეის) სტილის სპექტაკლებს. ყველა როლს ასრულებს ქალი მსახიობები, მათ შორის კაცის როლებსაც.

<sup>333</sup> Ritchie F., *The Reception of Women on the English Stage in the Renaissance and Restoration: A Comparative Study*, <https://core.ac.uk/download/pdf/230561902.pdf> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 23/08/2023.

<sup>334</sup> უილიამ დავენანტი (ინგლ. William Davenant; დაახლ. 1606-1668) და თომას კილიგრიუს (ინგლ. Thomas Killigrew; 1612-1683) რესტავრაციის პერიოდის ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი დრამატურგები და თეატრის მენეჯერები იყვნენ. 1660 წელს დავენანტთან ერთად, კილიგრიუს გადაეცა სამეფო ორდერი თეატრალური კომპანიის შექმნის შესახებ. ისინი მართავდნენ ორ მეტოქე დასებს - „მეფის კომპანია“ და „ჰერცოგის კომპანია“. ითვლება, რომ თომას კილიგრიუს ინგლისური დრამის აღორძინებაში მნიშვნელოვანი წვლილი აქვს შეტანილი.

<sup>335</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 232.

<sup>336</sup> Ritchie F., *The Reception of Women on the English Stage in the Renaissance and Restoration: A Comparative Study*, <https://core.ac.uk/download/pdf/230561902.pdf> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 23/08/2023.

დეზდემონას როლის შემსრულებელი მსახიობი ქალის ზუსტი ვინაობა უცნობია, მაგრამ მკვლევარი ელიზაბეთ ჰაუ (ინგლ. Elizabeth Howe; დ. 1945), თავის წიგნში „პირველი ინგლისელი ქალი მსახიობები“ (ინგლ. *The First English Actresses*, 1992) ვარაუდობს, რომ იგი შესაძლოა „მეფის კომპანიის“ წევრი ენ მარშალი (ინგლ. Anne Marshall; დაახლ. 1661-1682)<sup>339</sup> ყოფილიყო.<sup>340</sup> ამის თქმის საფუძველს ჰაუს აძლევს ის ფაქტი, რომ მოგვიანებით მარშალის მიერ დეზდემონას როლის შესრულება ჩანაწერებით დასტურდება. რესტავრაციის პერიოდში ინგლისური თეატრის სცენაზე არაერთი მნიშვნელოვანი ქალი მსახიობი გამოჩნდა. 1660-1700 წლებში ყველაზე გამორჩეული ქალი შემსრულებლები იყვნენ: ნელ გვინი (ინგლ. Nell Gwyn; 1650-1687)<sup>341</sup>, ენ ბრეისგირდლი (ინგლ. Anne Bracegirdle; დაახლ. 1671-1748)<sup>342</sup> და ელიზაბეთ ბერი (ინგლ. Elizabeth Barry; 1658-1713). რესტავრაციის პერიოდის ქალი მსახიობის წარმატებისა და პოპულარობის ნათელი მაგალითია ეს უკანასკნელი. ელიზაბეთ ბერი თავისი დროის ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი მსახიობი იყო, რომელიც მთელი თავისი წარმატებული კარიერის განმავლობაში ლონდონის პრესტიჟულ თეატრალურ კომპანიებში მუშაობდა, როგორებიცაა: „ჰერცოგის კომპანია“, „გაერთიანებული კომპანია“<sup>343</sup> და „ბეტერტონის კომპანია“. ამ უკანასკნელში ბერი წილსაც ფლობდა, ხოლო მისი ანაზღაურება თეატრში, როგორც წამყვანი მსახიობის, თავდაპირველად წელიწადში დაახლოებით 70 ფუნტს აღწევდა.<sup>344</sup> ელიზაბეთ ბერიმ ასზე მეტი როლი შექმნა; იგი ცნობილი იყო ტრაგიკული

<sup>337</sup> Danchin P., *The Prologues and epilogues of the Restoration*, Publisher Pu Nancy, 1981, pp. 55-56.

<sup>338</sup> თარგმ. „მოვდივარ, თქვენთვის უცნობი, ახალი ამბის სათქმელად;

გამოწყობილი ლედი ვნახე;

ქალი თამაშობს დღეს, სწორად მოგესმათ,

და არა კაცი - ქალის კაბაში, ან პაჟი - ქალის ქვედატანში.“

<sup>339</sup> ენ მარშალი იყო რესტავრაციის ეპოქის წამყვანი ინგლისელი მსახიობი, ქალ შემსრულებელთა ერთ-ერთი პირველი თაობა, რომელიც ინგლისის საჯარო სცენაზე გამოჩნდა.

<sup>340</sup> Howe E, *The First English Actresses: Women and Drama, 1660-1700*, Cambridge University Press, 1992, p. 24.

<sup>341</sup> ნელ გვინი - ინგლისელი სცენის მსახიობი და რესტავრაციის პერიოდის ცნობილი ფიგურა. მისი სამსახიობო კარიერა ხანმოკლე აღმოჩნდა (1665-1669 წწ.), თუმცა ეს პერიოდი საკმარისი იყო იმისათვის, რომ მაყურებელს მისი სამსახიობო ნიჭი დაეფასებინა. გვინი ცნობილი იყო, როგორც კომედიური მსახიობი და მოცეკვავე, განსაკუთრებით კარგად თამაშობდა იმ როლებს, სადაც კაცად გარდასახვა უწევდა.

<sup>342</sup> ენ ბრეისგირდლი იყო ინგლისელი სცენის მსახიობი, რომელმაც სამსახიობო განათლება რესტავრაციის პერიოდის ინგლისური თეატრის წამყვანი მსახიობის, თომას ბეტერტონისგან მიიღო. იგი განსაკუთრებით წარმატებული იყო „მანერების კომედიაში“ 1680-1707 წლებში. 1689 წელს ითამაშა სემერნიას როლი, ე.წ. „ბრიჯის როლი“ (იგივე შარვლის როლი - ტერმინი აღნიშნავს როლს, რომელშიც ქალი მსახიობი კაცის ტანსაცმელში ჩნდება), აფრა ბენის „ქვრივ რანტერში“. მსგავსი ტიპის როლებს იგი ხშირად უბრუნდებოდა. ენ ბრეისგირდლიმ მსახიობობას თავი მაშინ დაანება, როდესაც თავისი კარიერის მწვერვალზე იმყოფებოდა.

<sup>343</sup> გაერთიანებული კომპანია (ინგლ.: The United Company) იყო ლონდონის თეატრალური კომპანია, რომელიც ჩამოყალიბდა 1682 წელს „მეფის კომპანიისა“ და „ჰერცოგის კომპანიის“ შერწყმით.

<sup>344</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 232.

როლების შესრულებით, თუმცა კომედიურ როლებსაც აქტიურად თამაშობდა. ბერის პენსიაზე გასვლის შემდეგ ინგლისური თეატრის საუკეთესო ქალი მსახიობი ენ ოლდფილდი (ინგლ. Anne Oldfield; 1683-1730) გახდა. ოლდფილდმა სამსახიობო კარიერა დრური ლეინის თეატრში 1700 წელს დაიწყო და პირველ წარმატებას დაახლოებით 1704 წლისთვის მიაღწია.<sup>345</sup> იგი თამაშობდა როგორც კომიკურ, ასევე სერიოზულ როლებს, მაგრამ მაყურებელს ყველაზე მეტად მაღალ კომედიაში მოსწონდა.<sup>346</sup> ბერის მსგავსად, ოლდფილდიც თავისი დროის ერთ-ერთი ყველაზე მაღალანაზღაურებადი მსახიობი იყო. ენ ოლდფილდი დაკრძალულია უესტმინსტერის სააბატოში, რაც მიუთითებს იმაზე, თუ რა დიდი პატივისცემით სარგებლობდა იგი საზოგადოებაში.

1740-იანი წლებიდან 1776 წლამდე მსახიობი, დრამატურგი და თეატრის მენეჯერი დევიდ გარიკი (ინგლ. David Garrick; 1717-1779) დომინირებდა ინგლისურ სცენაზე. იგი მიჩნეულია ყველა დროის საუკეთესო ინგლისელ მსახიობად. გარიკის პოპულარობამ დაჩრდილა მეთვრამეტე საუკუნის ბოლო პერიოდის მრავალი შესანიშნავი შემსრულებელი. მასთან ერთად მომუშავე ქალ მსახიობებს შორის იყვნენ: პეგ ვოფინგტონი (ინგლ. Peg Woffington; დაახლ. 1714-1760), რომელიც გამოირჩეოდა კომედიებში შესრულებული როლებითა და ე.წ. „ბრიჯის როლებით“ (იგივე შარვლის როლი - ტერმინი აღნიშნავს როლს, რომელშიც ქალი მსახიობი კაცის ტანსაცმელში ჩნდება); კიტი კლაივი (ინგლ. Kitty Clive; 1711-1785), რომელმაც თავისი კარიერა 1728 წელს დაიწყო და მაყურებლის ფავორიტად დარჩა ფარსებსა და კომედიებში შესრულებული როლებისთვის<sup>347</sup> და ფრენსის აბინგტონი (ინგლ. Frances Abington; 1737-1815), რომელიც ცნობილი იყო კომედიაში შესრულებული როლებით. თანაბრად მნიშვნელოვანნი იყვნენ სუზანა სიბერი (ინგლ. Susannah Cibber; 1714-1766) და ჰანა პრიჩარდი (ინგლ. Hannah Pritchard; 1711-1768). სიბერმა თავისი კარიერა როგორც მომღერალმა ისე დაიწყო, ხოლო მსახიობობას ხელი 1736 წელს მიჰყო. თავდაპირველად მხოლოდ ტრაგიკულ როლებს ასრულებდა; საუბრის დეკლამატორული სტილი 1753 წელს გარიკთან შეხვედრის შემდეგ შეცვალა, რომელიც სცენაზე მისი მრავალწლიანი პარტნიორი გახდა, განსაკუთრებით შექსპირის პიესებში. რაც შეეხება ჰანა პრიჩარდს, იგი საყოველთაოდ ითვლებოდა თავისი დროის საუკეთესო ტრაგიკულ მსახიობად. პრიჩარდმა ისე სრულყოფილად შეასრულა ლედი მაკბეთის როლი, რომ მისი სიკვდილის შემდეგ გარიკს ამ ტრაგედიაში აღარ უთამაშია.<sup>348</sup>

<sup>345</sup> Milling J., Oldfield, Anne, Oxford Dictionary of National Biography, <https://www.oxforddnb.com/display/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-20677>, უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 25/08/2023.

<sup>346</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 235.

<sup>347</sup> კიტი კლაივი იყო ვარსკვლავი კომიკოსი. კლაივი ხელმძღვანელობდა და შექმნა ინგლისური მუსიკალური თეატრის ახალი ფორმები. იგი მთელი თავისი კარიერის განმავლობაში ქალთა უფლებებს იცავდა.

<sup>348</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 236.

მეთვრამეტე საუკუნის სხვა მნიშვნელოვანი ქალი მსახიობები იყვნენ: მერი ენ იეტსი (ინგლ. Mary Ann Yates; 1728-1787), რომელმაც ჩაანაცვლა სიბერი ტრაგედიებში; შექსპირის როლების შემსრულებელი ელიზაბეთ იანგი (ინგლ. Elizabeth Younge; 1740-1797) და ელიზაბეთ ფარენი (ინგლ. Elizabeth Farren; 1759-1829) - ირლანდიელი მსახიობი, რომლის დებიუტი ლონდონში 1777 წელს შედგა და მალევე გახდა იმ დროის ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული კომედიური როლების შემსრულებელი. 1790-იანი წლებისთვის წამყვანი ძალა ინგლისის სამემსრულებლო ხელოვნებაში კემბლერის ოჯახი გახდა, რომლებმაც მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინეს მსახიობთა შემდეგ თაობაზე.<sup>349</sup>

შეიძლება ითქვას, რომ 1660 წლის შემდეგ ინგლისურ თეატრში ქალი მსახიობების სცენაზე გამოჩენა დაკავშირებული იყო მეჩვიდმეტე საუკუნის ბოლოს, მაღალ და საშუალო კლასებში, ქალისა და მისი სექსუალობისადმი დამოკიდებულების ცვლილებასთან, ასევე ახალ აზროვნებასთან, რომელიც კონტინენტზე განმანათლებლობამ მოიტანა. მკვლევარ ქეთრინ აისემენ მაუსის (ინგლ. Katharine Eisaman Maus; დ. 1955) მტკიცებით, რესტავრაციის ექოპაში ქალი მსახიობის წარმატება განპირობებული იყო იმით, რომ იმ პერიოდში სქესთა შორის ურთიერთობის გაგება შორდებოდა იერარქიაზე დაფუძნებულ მოდელს, რომელშიც ქალები განიხილებოდნენ კაცის დაქვემდებარებაში მყოფებად.<sup>350</sup> მიუხედავად იმისა, რომ მეთექვსმეტე საუკუნის ბოლოს და მეჩვიდმეტე საუკუნის დასაწყისში ინგლისში ქალის სექსუალობა და მათი თეატრალურ საქმიანობაში ჩართულობა დიდი თავდასხმის მიზეზი ხდებოდა (განსაკუთრებით ეკლესიის მხიდან), 1660 წლის შემდეგ სიტუაცია დადებითად შეიცვალა. მიუხედავად იმისა, რომ უარყოფითი დამოკიდებულება საზოგადოების გარკვეულ ნაწილში ისევ არსებობდა, რესტავრაციის და მის შემდგომ პერიოდში, ქალმა მსახიობებმა თეატრში თავიანთი კუთვნილი ადგილი მიიღეს და დიდი წარმატებითა და პოპულარობით სარგებლობდნენ, როგორც ამას, სულ მცირე, ბარისა და ოლდფილდის კარიერა აჩვენებს.

---

<sup>349</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 236.

<sup>350</sup> Maus K., *Playhouse Flesh and Blood: Sexual Ideology and the Restoration Actress*, ELH Vol. 46, No. 4, The Johns Hopkins University Press, 1979, pp. 595-617.

### 5.3 ქალი განმანათლებლობის ეპოქის იტალიურ და ფრანგულ თეატრში: შედარებითი ანალიზი

1700 წლისთვის იტალიას ევროპულ პოლიტიკაზე მცირე გავლენა ჰქონდა.<sup>351</sup> მისი სახელმწიფოებიდან ბევრი საღვთო რომის იმპერიაში (გერმ. Heiliges Römisches Reich)<sup>352</sup> შედიოდა, რომელსაც 1559 წლიდან 1806 წლამდე ავსტრიის მმართველი, ჰაბსბურგთა დინასტიის წარმომადგენელი ხელმძღვანელობდა; შესაბამისად, იმ პერიოდში იტალიის დიდი ნაწილი, განსაკუთრებით მისი ჩრდილოეთი მხარე, ავსტრიაზე იყო დამოკიდებული.<sup>353</sup> განმანათლებლობა იტალიაში (იტალ. Illuminismo italiano), ევროპის სხვა ქვეყნებთან შედარებით, მოგვიანებით, მეთვრამეტე საუკუნის მეორე ნახევარში დაიწყო, რამაც თავისი გავლენა იქონია იტალიური თეატრის განვითარებაზე.

მე-17 და მე-18 საუკუნეების იტალიური თეატრი განსაკუთრებით მდიდარი იყო სცენის დიზაინერებით.<sup>354</sup> 1700 წლისთვის იტალიური სცენური პრაქტიკა უკვე გაბატონებული იყო დასავლეთ ევროპის უმეტეს ნაწილში. იტალიელი დიზაინერები დომინირებდნენ ევროპულ თეატრში, თუმცა იმავეს ვერ ვიტყვით განმანათლებლობის პერიოდის იტალიელ დრამატურგებზე. ოპერის უდიდესი პოპულარობის გამო, იტალიელი დრამატურგების უმეტესობა ლიბრეტოებს წერდა: დაახლოებით, ოცი ათასი საოპერო ლიბრეტო დაიწერა მეჩვიდმეტე და მეთვრამეტე საუკუნეებში.<sup>355</sup> რაც შეეხება სერიოზულ სალაპარაკო დრამას, იგი მეთვრამეტე საუკუნის იტალიაში პოპულარული არ იყო. კომედია ტრაგედიასთან შედარებით უკეთეს მდგომარეობაში აღმოჩნდა. 1750 წლამდე კომედიური იმპულსი ძირითადად ისევ კომედია დელ არტედან მოდიოდა. 1740

<sup>351</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 242.

<sup>352</sup> სახელმწიფოებრივი წარმონაქმნი ცენტრალურ და დასავლეთ ევროპაში, რომელსაც ჩვეულებრივ სათავეში ედგა საღვთო რომის იმპერატორი; აერთიანებდა ევროპის ბევრ ტერიტორიას. წყობა განვითარდა ადრეულ შუა საუკუნეებში და გაგრძელდა 800 წელზე მეტი ხნის განმავლობაში მის დაშლამდე, 1806 წელს ნაპოლეონის ომების დროს.

<sup>353</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 242.

<sup>354</sup> მე-17 საუკუნეში ყველაზე მნიშვნელოვანი იტალიელი სცენის დიზაინერები იყვნენ: ჯაკომო ტორელი (იტალ. Giacomo Torelli; 1608-1678) და კარლო ვიგარანი (იტალ. Carlo Vigarani; 1622-1713), ხოლო მე-18 საუკუნეში ყველა გავლენიანი არქიტექტორი და სცენის დიზაინერი ბიბიენას (იტალ. Galli da Bibiena) ოჯახიდან იყო გამოსული, მათ შორის: ფერდინანდო (1657-1743), ფრანჩესკო (1659-1739), ჯუზეპე (1696-1757), ანტონიო (1697-1774) და კარლო (1728-1787) ბიბიენები. იმ პერიოდის იტალიური სცენოგრაფია წარმოდგენილი იყო მხოლოდ კაცი სცენის დიზაინერებით, ვინაიდან ისეთი საქმიანობა როგორცაა: არქიტექტურა, სცენის დიზაინი თუ ფერწერა ქალებისთვის შეუფერებლად მიიჩნეოდა. გამონაკლისის სახით ბიბიენას ოჯახში ვხვდებით ქალ მხატვარს, მარია ორიანა ბიბიენას (იტალ. Maria Oriana Galli Bibiena; 1656-1749), რომლის შესახებაც მცირე ცნობებია შემორჩენილი.

<sup>355</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 246.

წელს იტალიური თეატრის რეფორმატორმა, კარლო გოლდონმა (იტალ. Carlo Goldoni; 1707-1793)<sup>356</sup> დაიწყო პიესებისა და პამფლეტების წერა, რითაც კომედიაში მნიშვნელოვანი ცვლილებები შეიტანა და ახალი დრამის დაბადებას შეუწყო ხელი. გოლდონის სახელთან არის დაკავშირებული ოპერა-ბუფას (იტალ. Opera buffa - კომიკური ოპერა) აღორძინებაც, რომელმაც იგი მისაღები გახადა მთავარი საოპერო კომპანიებისთვის. გოლდონი თავის პიესებსა და ლიბრეტოებში ასახავდა თითქმის ყველა პროფესიისა და კლასის წარმომადგენელ ადამიანს, თუმცა უპირატესობას ანიჭებდა საშუალო და დაბალი ფენების წარმომადგენლებს; ამასთან, ხშირად ახასიათებდა არისტოკრატებს, როგორც დეკადენტსა და უსარგებლოს. უპირველეს ყოვლისა, იგი აიდეალებდა ქალ პერსონაჟებს, როგორც ამას მისი ყველაზე ცნობილი პიესა „სასტუმროს დიასახლისი“ (იტალ. La locandiera; 1753) ასახავს. განმანათლებლობის პერიოდის იტალიური თეატრის ფორმირებაზე ასევე მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა კარლო გოციმ (იტალ. Carlo Gozzi; 1720-1806), რომელიც ვენეციურ სცენაზე გოლდონის იდეური მოწინააღმდეგე იყო. მან საფუძველი ჩაუყარა ახალ ჟანრს - თეატრალურ ზღაპარს, იგივე ფიაბას (იტალ. Fiaba - ზღაპარი), რომელიც მიმართული იყო გოლდონის ყოფითი კომედიების წინააღმდეგ. ორივემ ერთად კი ვენეცია აქციეს იტალიის ყველაზე აქტიურ თეატრალურ ცენტრად, წერდნენ რა იმ პერიოდის ყველაზე მნიშვნელოვან იტალიურ კომედიებს. გოციმ კომედიას ახალი სიცოცხლე შესძინა, მაგრამ მისი პიესები მალევე დაჩრდილა ქალი მწერლის, ელიზაბეტა კამინერ ტურას (იტალ. Elisabetta Caminer Turra; 1751-1796) ნამუშევრებმა. ტურამ დაიწყო ფრანგული სენტიმენტალური პიესების ადაპტაციების წერა, რომელთა შორისაც ყველაზე ცნობილი იყო „პატიოსანი დამნაშავე“ (იტალ. Il criminale onesto; 1770).<sup>357</sup> გოცი ცდილობდა ეპასუხა ელიზაბეტასთვის ესპანური ე.წ. „მოსასხამისა და დაშნის“ (ესპნ. Capa y espada) კომედიების ადაპტაციით, მაგრამ ამ პიესებს არასდროს ჰქონიათ ისეთი წარმატება, როგორც მის ფიაბებს.<sup>358</sup>

რაც შეეხება ელიზაბეტა კამინერ ტურას - იგი იყო იტალიური განმანათლებლობის გამოჩენილი ქალი საზოგადო მოღვაწე, რომელმაც, როგორც მედიატორმა, მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა თავისი დროის ევროპაში კულტურული გაცვლის პროცესში, განსაკუთრებით

<sup>356</sup> კარლო გოლდონმა თავისი მოღვაწეობა 1734 წელს კომედია დელ არტეს ჯგუფებისთვის სცენარების წერით დაიწყო. იტალიურ თეატრში მთელი რიგი სიახლეების შეტანის გამო, იგი იტალიური რეალისტური კომედიის ფუძემდებლად ითვლება. გოლდონმა, საუკუნის ერთ-ერთმა ყველაზე ნაყოფიერმა დრამატურგმა, დაწერა ათი ტრაგედია, ოთხმოცდასამი მუსიკალური დრამა და ასორმოდდაათამდე კომედია.

<sup>357</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, p. 248.

<sup>358</sup> იქვე.

საფრანგეთსა და იტალიას შორის.<sup>359</sup> საშუალო კლასის ვენეციურ ოჯახში დაბადებული ელიზაბეტა გახდა იტალიური განმანათლებლობის მთავარი ფიგურა და ევროპაში ერთ-ერთი პირველი ქალი ჟურნალისტი; იგი აგრეთვე იყო პირველი იტალიელი ქალი, რომელმაც დააარსა და ხელმძღვანელობდა გაზეთს.<sup>360</sup> თხუთმეტი წლის ასაკში ელიზაბეტა უკვე თარგმნიდა ნაწყვეტებს ფრანგული გაზეთიდან „Mercure de France“ მამამისის ლიტერატურული პერიოდული ჟურნალისთვის „Europa letteraria“.<sup>361</sup> ელიზაბეტა იზიარებდა განმანათლებლობის იდეებს და ყველანაირ ცენზურას ეწინააღმდეგებოდა, ამიტომ, 1774 წელს „Giornale Enciclopedico“-ში გამოაქვეყნა ნაწყვეტი ჰელვეციუსის ცნობილი ნაშრომიდან „გონების შესახებ“ (ფრანგ. De l'Esprit, 1758), რომელიც ევროპაში ერთ-ერთ ყველაზე აკრძალულ წიგნად ითვლებოდა.<sup>362</sup> 1769 წელს დაქორწინდა ბიოლოგსა და ექიმ ანტონიო ტურაზე, გადავიდა იტალიის ქალაქ ვიჩენცაში, სადაც გახსნა საკუთარი სტამბა და დააარსა თეატრალური კომპანია.<sup>363</sup> ამ პერიოდიდან მოყოლებული კამინერი აქტიურად თარგმნიდა მერსიეს, ბომარშესა და სხვა თანამედროვე ფრანგი დრამატურგების პიესებს და ხშირად თავად ხელმძღვანელობდა ამ პიესების სასცენო დადგმებს. მან ასევე შექმნა კალდერონის, ლესინგის, შლეგელისა და ირლანდიელი დრამატურგის, ართურ მერფის პიესების იტალიური ვერსიები, რომლებზეც მუშაობდა ორიგინალური ნაწარმოებების ფრანგული თარგმანებიდან.<sup>364</sup> ელიზაბეტა კამინერი თვლიდა, რომ ახალ თარგმანებს იტალიურ კომედიაში რადიკალური ცვლილების შეტანა შეეძლო. მას ჰქონდა თარგმნის თავისებური ფილოსოფია, რომელიც უფრო მეტად მიჰყვებოდა ადაპტაციის პრინციპს, ვიდრე პირდაპირი თარგმანისას. მისი თარგმანები თეატრისთვის გამოიცა წიგნის სახით: „თეატრალური თხზულებები, თარგმნილი ელიზაბეტა კამინერ ტურას მიერ“ (იტალ. Composizioni teatrali tradotte da Elisabetta Caminer Turra, 1772), „თეატრალურ თხზულებათა ახალი კრებული“ (იტალ. Nuova raccolta di composizioni teatrali, 1774) და „ფრანგულიდან ადაპტირებული დრამები, იტალიური თეატრის სამეტყველო ენა“ (იტალ. Drammi trasportati dal francese idioma ad uso del teatro italiano, 1794). კამინერისთვის ფრანგული პიესების თარგმნა იყო ერთგვარი გზა ვენეციურ საზოგადოებაში

<sup>359</sup> *Elisabetta Caminer Turra: Translator, Mediator, and «Cultural Manager»*, [http://www.womenwriters.nl/index.php/Elisabetta Caminer Turra](http://www.womenwriters.nl/index.php/Elisabetta_Caminer_Turra) უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 29/08/2023.

<sup>360</sup> *Elisabetta Caminer Turra*, <https://radicaltranslations.org/biographies/elisabetta-caminer-turra/> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 29/08/2023.

<sup>361</sup> იქვე.

<sup>362</sup> იქვე.

<sup>363</sup> *Author: Caminer Turra, Elisabetta*, <http://neww.huygens.knaw.nl/authors/show/2852> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 29/08/2023.

<sup>364</sup> იქვე.

განმანათლებლობის იდეების გავრცელებისთვის: ფრანგულიდან მისმა თარგმანებმა იტალიელ საზოგადოებას შესთავაზა თეატრის ახალი ფორმა, სადაც უბრალო ადამიანების ცხოვრება ისეთივე სერიოზული და რთული იყო, როგორც ბერძნული ტრაგედიების გმირების.<sup>365</sup> ამ კუთხით, ელიზაბეტა კამინერ ტურა, გოლდონთან და გოცისთან ერთად, თავისუფლად შეგვიძლია განვიხილოთ იტალიური თეატრის ერთ-ერთ რეფორმატორად.

მთელი მეთვრამეტე საუკუნის განმავლობაში საფრანგეთი კონტინენტზე რჩებოდა მთავარ ძალად, მაგრამ მისი ყოფილი დომინანტური პოზიცია საგრძნობლად შესუსტდა ომების სერიის და დამღუპველი ეკონომიკური პოლიტიკის გამო. ომებმა ესპანეთთან, ინგლისთან და ავსტრიასთან მძიმედ იმოქმედა საფრანგეთის ეკონომიკაზე, რამაც, პირველ რიგში, საშუალო და დაბალი ფენის წარმომადგენელი ადამიანების ცხოვრების ხარისხზე იქონია გავლენა, ვინაიდან არისტოკრატია და სასულიერო პირები გადასახადებისაგან გათავისუფლებულნი იყვნენ. ასეთმა პირობებმა საზოგადოებაში დიდი უკმაყოფილება გამოიწვია, რაც საბოლოოდ 1789 წლის რევოლუციაში გადაიზარდა. მიუხედავად ქვეყანაში არსებული პრობლემებისა, პარიზი ევროპის მთავარ კულტურულ ცენტრად რჩებოდა მთელი მეთვრამეტე საუკუნის განმავლობაში, ფრანგული დრამა - სტანდარტად, რომელიც ყველა დანარჩენისთვის საზომად გამოიყენებოდა. განმანათლებლობის ფრანგული დრამატურგია კი კვლავ კაცი კანონიკური მწერლებით იყო წარმოდგენილი, მათ შორის: ვოლტერი, დიდრო, ბომარშე და სხვები, ვინაიდან სქესთა შორის ღრმა უთანასწორობა ქალებს პროფესიულ გზაზე ტრადიციულად ისევ და ისევ აბრკოლებდა. ბოლოდროინდელი კვლევების მიხედვით, რევოლუციამდელ საფრანგეთში, მეთექვსმეტე საუკუნიდან მოყოლებული თითქმის მეთვრამეტე საუკუნის ბოლომდე, დრამატურგის პროფესიული კარიერა დაახლოებით ასორმოდდაათ ქალს ჰქონდა<sup>366</sup>, თუმცა მათი სახელები და დრამატურგიული მემკვიდრეობა ფართო აკადემიური წრეებისათვის დღემდე უცნობია, რომ არაფერი ვთქვათ თანამედროვე ევროპულ თუ მსოფლიო თეატრის სცენაზე.

ქალი მწერლების გავლენა ფრანგულ დრამაზე მეჭვიდმეტე და მეთვრამეტე საუკუნეებში დიდია - როგორც საჯარო სცენაზე, ასევე სალონური კულტურის ფარგლებში, მათი საქმიანობა მნიშვნელოვანი და გავლენიანი იყო. ამ პერიოდის ერთ-ერთი გამორჩეული სახელია ან-მარი დუ ბოკაჟი (ფრანგ. Anne-Marie du Boccage, 1710-1802) - ფრანგი მწერალი და პოეტი ქალი, რომელიც თეატრისთვის წერდა. 1733 წელს ბოკაჟი, თავის მეუღლესთან ერთად, პარიზში დასახლდა და

<sup>365</sup> *Elisabetta Caminer Turra*, <https://radicaltranslations.org/biographies/elisabetta-caminer-turra/> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 29/08/2023.

<sup>366</sup> Cappelle L., *Rediscovering France's Early Female Playwrights*, <https://www.nytimes.com/2021/04/28/theater/france-early-female-playwrights.html> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 30/08/2023.

საკუთარი სალონი გახსნა. 1746 წლის ივლისში მას მიენიჭა რუანის მეცნიერებათა აკადემიის (ფრანგ. Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Rouen) პირველი პრემია, რაც ქალისთვის იშვიათი მიღწევა იყო. 1749 წელს შედგა ან-მარი დე ბოკაჟის, გამოკვეთილად ფემინისტური შინაარსის მქონე, ლექსად დაწერილი ტრაგედიის „ამორძალები“ (ფრანგ. Les Amazones) პრემიერა კომედი ფრანსეზში და ავტორს დიდი წარმატება მოუტანა.<sup>367</sup> თანამედროვე ეტაპზე მისი, როგორც დრამატურგის სახელი, ყველაზე მეტად სწორედ ამ ტრაგედიასთან არის დაკავშირებული.

ამ პერიოდის მეორე ყველაზე ცნობილი და მნიშვნელოვანი ფრანგი ქალი დრამატურგია ოლიმპია დე გუჟი (ფრანგ. Olympe de Gouges; 1748-1793), რომელიც ამავე დროს იყო პოლიტიკური აქტივისტი და ფემინისტი. იგი ყველაზე მეტად ცნობილია ნაშრომით „ქალისა და მოქალაქის უფლებების დეკლარაცია“ (ფრანგ. Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne, 1791) და სხვა წერილებით ქალთა უფლებებისა და აბოლიციონიზმის შესახებ. ოლიმპია დე გუჟს 40-მდე პიესა ეკუთვნის,<sup>368</sup> რომელთა უმეტესობაც სოციალურად კრიტიკული თემებზე აქვს დაწერილი. მისი პიესები ეხებოდა მონათვაჭრობის, განქორწინებისა და ქორწინების, მოვალეთა ციხეების, ზავშვთა უფლებებისა და მთავრობის მხრიდან უმუშევართა პრობლემების მოგვარების საკითხებს. ოლიმპია დე გუჟი საზოგადოების ყურადღების ცენტრში მოექცა პიესით „შავი მონობა“ (ფრანგ. L'Esclavage des Noirs), რომელიც კომედი ფრანსეზში 1785 წელს დაიდგა. საფრანგეთის კოლონიებში მონობის წინააღმდეგ მისმა პოზიციამ იგი სერიოზული საფრთხის წინაშე დააყენა. მას თავს დაესხნენ ისინიც, ვინც ფიქრობდა, რომ ქალის ადგილი თეატრში არ იყო.<sup>369</sup> სამი ჩვენების შემდეგ კომედი ფრანსეზი იძულებული გახდა წარმოდგენა მოეხსნა, ვინაიდან მონათვაჭრობის მომხრეები საბოტაჟის გზას მიმართავდნენ და სპექტაკლის ჩატარებას ხელს უშლიდნენ.<sup>370</sup> მონათვაჭრობის შესახებ დაწერილმა ამ პიესამ დე გუჟი, კონდორსეს გვერდით, საფრანგეთში მონობის ერთ-ერთ პირველ საჯარო მოწინააღმდეგედ აქცია. ოლიმპია დე გუჟი ეწინააღმდეგებოდა ლუი XVI-ის სიკვდილით დასჯას. თავის კრიტიკულ წერილებში თავს ესხმოდა რობესპიერსა და რევოლუციურ მთავრობას, რის გამოც 1793 წელს გილიოტინაზე თავი მოკვეთეს.

---

<sup>367</sup> Eckersley M., *Female Drama Practitioners in Early Modern France & Early Modern Spain and its Colonies*, <https://theatrestyles.blogspot.com/2017/06/female-drama-practitioners-in-early.html> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 30/08/2023.

<sup>368</sup> Blanc O., *Marie-Olympe de Gouges: une humaniste à la fin du XVIIIe siècle*, [https://www.persee.fr/doc/hes\\_0752-5702\\_2005\\_num\\_24\\_3\\_2563\\_t1\\_0444\\_0000\\_2](https://www.persee.fr/doc/hes_0752-5702_2005_num_24_3_2563_t1_0444_0000_2) უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 30/08/2023.

<sup>369</sup> Moore L., Brooks J., Wigginton C., *Transatlantic Feminisms in the Age of Revolutions*, Oxford University Press, 2012, p. 245.

<sup>370</sup> Trouille S. M., *Sexual Politics in the Enlightenment: Women Writers Read Rousseau*, State University of New York Press, 1997, p. 272.

მეთვრამეტე საუკუნის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ფრანგი ქალი რომანისტი და დრამატურგია ფრანსუაზა დე გრაფინი (ფრანგ. Françoise de Graffigny; 1695-1758). მისი დრამატურგიული საქმიანობა, როგორც ჩანს, საკმაოდ მრავალფეროვანი იყო. 1740 წელს გრაფინიმ ლოთარინგიიდან პარიზში საცხოვრებლად გადასვლისას თან წაიღო რამდენიმე ხელნაწერი, რომელთა შორის იყო სენტიმენტალური დრამა „პატიოსანი კაცი“ (ფრანგ. L'Honnête Homme), ალეგორიული კომედია „სალი აზრისა და გონების შეხვედრა“ (ფრანგ. La Réunion du Bon-sens et de l'Esprit) და ლექსად დაწერილი კომედია „ჰერაკლიტე, მოჩვენებითი ბრძენი“ (ფრანგ. Héraclite, prétendu sage).<sup>371</sup> თავის წერილებში იგი ასევე ახსენებს ორ კომედიას სახელწოდებით „მეგობრების სკოლა“ (ფრანგ. L'École des amis) და „ჭეშმარიტი სამყარო“ (ფრანგ. Le Monde vrai). ეს პიესები არასდროს გამოქვეყნებულა, ზოგიერთი დაიკარგა, ხოლო რამდენიმე მათგანი, მის ნაშრომებს შორის, ხელნაწერად და ფრაგმენტებად გადარჩა.<sup>372</sup> 1750 წელს ფრანსუაზა დე გრაფინიმ გამოაქვეყნა სენტიმენტალური კომედია „სენიე“ (ფრანგ. Cénie), რომელიც პარიზში იმავე წელს დაიდგა და ავტორს მსოფლიოში ყველაზე ცნობილი ცოცხალი ქალი მწერლის სახელი მოუტანა; აღნიშნული პიესა კი საუკუნის ყველაზე წარმატებულ ახალ პიესებს შორის მოხვდა.<sup>373</sup> მისი გარდაცვალებიდან ორმოცდაათი წლის შემდეგ ფრანსუაზა დავიწყებას მიეცა. მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრიდან მოყოლებული ქალი მწერლების მიმართ ფემინისტური მოძრაობის მიერ წარმოქმნილი ინტერესის წყალობით იგი ხელახლა აღმოაჩინეს და დღეს ფრანსუაზა დე გრაფინი სამართლიანად განიხილება, როგორც ფრანგული განმანათლებლობის მნიშვნელოვანი ფიგურა.

მეთვრამეტე საუკუნის საფრანგეთში ქალები ოპერებსაც წერდნენ. ამის ნათელი მაგალითია მერი ენ ბარბიე (ფრანგ. Marie-Anne Barbier; (1664/1670-1742), ავტორი ორი ოპერისა: „საზაფხულო ფესტივალები და პარიზის განაჩენი“ (ფრანგ. Fêtes de l'été and Le Jugement de Pâris და „სოფლის სიამოვნება“ (ფრანგ. Les Plaisirs de la campagne).<sup>374</sup> ამავე პერიოდის აღიარებული ლიბრეტისტი ქალი იყო ლუიზ-ჟენევიევი ჟილო დე სენტონჟე (ფრანგ. Louise-Geneviève Gillot de Saintonge, 1650-1718), რომელმაც დაწერა ტექსტი იმ დროს ცნობილი ოპერისთვის სახელწოდებით „დიდო“ (ფრანგ. Didon), რომლის პრემიერაც სამეფო მუსიკის აკადემიის მიერ<sup>375</sup> წარმატებით შედგა 1693 წლის 5

<sup>371</sup> Showalter E., *Françoise de Graffigny*, Voltaire Foundation, 2004, pp. 128-31.

<sup>372</sup> იქვე.

<sup>373</sup> Showalter E., *Françoise de Graffigny*, <https://www.voltaire.ox.ac.uk/publication/fran%C3%A7oise-de-graffigny/>, უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 31/08/2023.

<sup>374</sup> Brainne C., Debarbouiller J., Lapierre F. C., *Les Hommes illustres de l'Orléanais*, <https://books.google.tt/books?id=Yv0aAAAAYAAJ&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 30/08/2023.

<sup>375</sup> დღევანდელი პარიზის ნაციონალური ოპერა - საფრანგეთის ძირითადი საოპერო და საბალეტო კომპანია.

იენისს Théâtre du Palais-Royal-ში.<sup>376</sup> მეთვრამეტე საუკუნის სხვა მნიშვნელოვანი ქალი დრამატურგები იყვნენ: სტეფანი ფელისიტი (ფრანგ. Stéphanie Félicité; 1746-1830), მარი ადელაიდა ადო (ფრანგ. Marie-Adélaïde Hadot; 1763-1821), მადამ დე მონტესონი (ფრანგ. Madame de Montesson; 1738-1806) და მრავალი სხვ. საფრანგეთის რევოლუციამდე ქალი დრამატურგების უმეტესობა საშუალო და მაღალი კლასიდან გამოსული ქალები იყვნენ, რომლებიც საარსებო მინიმუმს მწერლობით გამოიმუშავებდნენ. თუმცა არც ერთ მათგანს, დღევანდელ დღემდე, არ დასთმობია მნიშვნელოვანი ადგილი ფრანგულ სცენაზე. 2000-იანი წლების ბოლომდე ფემინისტმა მწერლებმაც კი არაფერი იცოდნენ მათი შემოქმედების შესახებ. რევოლუციამდელი ფრანგი ქალი დრამატურგების ანთოლოგიის პირველი ტომი (სამეცნიერო რედაქტორები: ავრორა ევანი/Aurore Evain, პერი გეთნერი/Perry Gethner და ჰენრიეტ გოლდვინი/ Henriette Goldwyn) მხოლოდ 2014 წელს გამოიცა.<sup>377378</sup>

მთელი მეთვრამეტე საუკუნის განმავლობაში საფრანგეთში კომედი ფრანსეზი რჩებოდა მთავარ თეატრალურ კომპანიად, რომელიც ინარჩუნებდა მონოპოლიას ტრაგედიასა და „რეგულარულ“ კომედიაზე (წარმოდგენილი ძირითადად ხუთი მოქმედებით). საზოგადოებაში კი ყველაზე დიდი პრესტიჟით ოპერა სარგებლობდა. მათთან ერთად, პარიზულ თეატრალურ კულტურას ქმნიდა Comédie-Italienne-ს<sup>379</sup> დასები და ნაკლებ პრივილეგირებული ბულვარის თეატრები, რომელთაც სამეფო თეატრებთან შედარებით, ნაკლები უფლებები გააჩნდათ. მეთვრამეტე საუკუნის მეორე ნახევარში თეატრი აყვავდა საფრანგეთის პროვინციებშიც, სადაც სულ მცირე ოცდასამ ქალაქში ააშენეს ახალი თეატრები 1750-1773 წლებში.<sup>380</sup>

განმანათლებლობის ეპოქის საფრანგეთში ქალი შემსრულებლები საჯარო სცენაზე, იტალიური დასების გავლენით, უკვე ჩვეულებრივი მოვლენა იყო. მეთვრამეტე საუკუნის ფრანგულ სცენაზე ბევრი გამორჩეული ქალი მსახიობი გამოჩნდა, მათი უმეტესობა კომედი ფრანსეზის წევრი იყო. 1700-დან 1720 წლამდე პერიოდში, რომელიც ცნობილია თავისი ფორმალური ორატორული

<sup>376</sup> Shirley T., *New Perspectives on Marc-Antoine Charpentier*, Routledge, 2010, p. 259.

<sup>377</sup> Cappelle L., *Rediscovering France's Early Female Playwrights*, <https://www.nytimes.com/2021/04/28/theater/france-early-female-playwrights.html> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 30/08/2023.

<sup>378</sup> აღნიშნული ანთოლოგია შედგება ოთხი ტომისგან და მოიცავს რევოლუციამდელი ფრანგი ქალი დრამატურგების შემოქმედებას მეთექვსმეტე საუკუნიდან მოყოლებული მეთქვრამეტე საუკუნის ჩათვლით. ოთხტომეული გამოცემულია Classiques Garnier-ის მიერ და ხელმისაწვდომია შემდეგ ბმულზე: <https://classiques-garnier.com/theatre-de-femmes-de-l-ancien-regime-tome-i-xvie-siecle-en.html> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 30/08/2023.

<sup>379</sup> ეს სახელი საფრანგეთში გამოიყენეს 1680 წლის შემდეგ, რათა განესხვავებინათ ტრადიციული იტალიური კომედია დელარტეს წარმოდგენა მშობლიური ფრანგული დრამისგან, რომელიც კომედი ფრანსეზში იდგმებოდა.

<sup>380</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 257.

სტილით, მთავარი ქალი შემსრულებლები იყვნენ შარლოტ დესმარისი (ფრანგ. Charlotte Desmares; 1682-1753) და მისი მთავარი კონკურენტი ქალბატონი დუკლო (ფრანგ. Mlle Duclos; ნამდვილი სახელი: Marie-Anne de Châteauneuf, 1664-1747). დაახლოებით 1720 წელს ფრანგულ სცენაზე თამაშის სტილი უფრო რეალისტური გახდა, რაშიც უმნიშვნელოვანი წვლილი აქვს შეტანილი თავისი დროის უდიდეს მსახიობ ადრიენ ლეკუვრერს (ფრანგ. Adrienne Lecouvreur; 1692-1730). 1721 წელს, დესმარისის პენსიაზე გასვლის შემდეგ, იგი კომედი ფრანსეზის წამყვანი მსახიობი ქალი გახდა. მომდევნო პერიოდში ფრანგული თეატრის წამყვანი ქალი შემსრულებლები იყვნენ ჟანა-კატრინ გაუსემი (ფრანგ. Jeanne-Catherine Gaussem; 1711-1767) და მარი-ანა ბოტო დანჟევილი (ფრანგ. Marie-Anne Botot Dangeville; 1714-1796). ქალბატონი გაუსემი კომედი ფრანსეზში 1731 წელს მიიღეს და იყო თეატრის წამყვანი მსახიობი მანამ სანამ ასპარეზზე მისი კონკურენტები, ქალბატონი დუმენილი (ფრანგ. Mlle Dumensil) და კლეერონი (ფრანგ. Mlle Clairon) არ გამოჩნდნენ. სინაზის და მწუხარების გამოხატვის უნარმა იგი განსაკუთრებით ეფექტური გახდა „სევდიან კომედიაში“.<sup>381</sup> რაც შეეხება ქალბატონ დანჟევილს, იგი კომედი ფრანსეზში 1730 წელს მიიღეს და იყო მთავარი კომედიური როლების შემსრულებელი ქალი 1763 წელს პენსიაზე გასვლამდე. დევიდ გარიკს იგი ფრანგული სცენის საუკეთესო მსახიობად მიაჩნდა.<sup>382</sup>

მეთვრამეტე საუკუნის ყველაზე ცნობილი ფრანგი ქალი შემსრულებლები იყვნენ მარი-ფრანსუაზა დუმენილი (ფრანგ. Marie-Françoise Dumesnil; 1713-1803), იგივე ქალბატონი დუმენილი და კლერ ჯოზეფ იპოლიტ ლერისი (ფრანგ. Clair Joseph Hippolyte Leris; 1723-1803), იგივე ქალბატონი კლეერონი. დუმენილმა სამსახიობო კარიერა, დაახლოებით 1733 წელს, პროვინციებში დაიწყო. 1737 წელს იგი მიიღეს კომედი ფრანსეზში, სადაც მალევე გახდა ისეთი ტრაგიკული როლების შემსრულებელი, როგორებიცაა: კლიტემნესტრა და მედეა. დენი დიდრო თავის ერთ-ერთ ყველაზე ცნობილ ტრაქტატში „პარადოქსი აქტიორზე“ (ფრანგ. Paradoxe sur le comédien) დუმენილს აღწერს, როგორც შთაგონებაზე დამოკიდებულ და არასტაბილურ შემსრულებელს და შესაბამისად, ხან დიდებულს, ხან კი უფერულს.<sup>383</sup> რაც შეეხება ქალბატონ კლეერონს, მან თავისი კარიერა 1736 წელს Comédie-Italienne-ს დასთან ერთად დაიწყო. პროვინციებსა და ოპერაში თამაშის შემდეგ, იგი 1743 წელს კომედი ფრანსეზში, როგორც დუმენილის დუბლიორი, მიიღეს. დიდრო აიდეალებდა მას, როგორც მსახიობს, რომელიც აცნობიერებდა შესრულების ყველა დეტალს წარმოდგენაში;

<sup>381</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 258.

<sup>382</sup> იქვე.

<sup>383</sup> იქვე, p. 258.

ასევე, ვოლტერსა და გარიკს იგი დუმენილზე მაღლა მდგომ შემსრულებლად მიაჩნდათ.<sup>384</sup> კლეერონი თავდაპირველად სცენაზე საუბრის დეკლამატორული სტილით გამოირჩეოდა. 1753 წელს იგი მარმონტელმა<sup>385</sup> დაარწმუნა, რომ შეემუშავებინა და გამოეყენებინა უფრო ყოველდღიური სასაუბრო ტონი; ამ ცვლილების მიღების შემდეგ, კლეერონმა კითხვის ნიშნის ქვეშ დააყენა სასცენო კოსტიუმების ძველი ტრადიციებიც და 1755 წლიდან დაიწყო უფრო რეალისტური და ისტორიულად ზუსტი სასცენო სამოსის მორგება.<sup>386</sup> მისი რეფორმები ფრანგული სასცენო ხელოვნების განვითარებისთვის მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა. მეთვრამეტე საუკუნის ბოლოსთვის ფრანგულ სცენაზე მთავარი ტრაგიკოსი ქალი შემსრულებლები იყვნენ ფრანსუაზა მარი როზეტ გურგო (ფრანგ. Françoise Marie Rosette Gourgaud; 1746-1804, სასცენო სახელი: Madame Vestris) და ფრანსუაზა მარი ანტუანეტა სოსეროტი (ფრანგ. Françoise Marie Antoinette Saucerotte; 1756-1815, სასცენო სახელი: Mlle Raucourt).

როგორც ეს მოკლე მიმოხილვა აჩვენებს, მეთვრამეტე საუკუნის ფრანგულ სცენას არაერთი გამორჩეული ქალი შემსრულებელი ჰყავდა, რომელთა ნაწილმაც მნიშვნელოვანი რეფორმები და ცვლილებები მოიტანა ფრანგულ თეატრში.<sup>387</sup> რევოლუციის მოსვლისთანავე ფრანგმა მსახიობებმა მიიღეს სრული სამოქალაქო და რელიგიური უფლებები - ეროვნულმა ასამბლეამ აკრძალა მსახიობების უფლებების შეზღუდვა და მიუხედავად იმისა, რომ ეს აქტი ვერ უზრუნველყოფდა მათ სრულ სოციალურ მიმდებლობას, ამ ბრძანებულებამ გააუქმა ის სამართლებრივი საფუძვლები, რომლებიც წარსულში მსახიობობასთან დაკავშირებული ცრურწმენების არსებობას უწყობდა ხელს.<sup>388</sup> ქალებისთვის კი უფლებრივი ბრძოლა მეცხრამეტე საუკუნეშიც უნდა გაგრძელებულიყო, ვინაიდან მათ შემთხვევაში სტერეოტიპების მსხვრევა კიდევ უფრო დიდ ძალისხმევასთან იყო დაკავშირებული.

---

<sup>384</sup> იქვე.

<sup>385</sup> ჟან-ფრანსუა მარმონტელი (ფრანგ. Jean-François Marmontel; 1723-1799) - ფრანგი პოეტი, დრამატურგი, რომანისტი და კრიტიკოსი.

<sup>386</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 258.

<sup>387</sup> მაგალითად, ადრინ ლეკუვრერმა 1727 წელს შემოიღო ბევრად უფრო დახვეწილი და სათანადოდ გაფორმებული კაბა ტრაგედიისთვის. მისი პრაქტიკა მალევე გახდა სტანდარტი ფრანგულ სცენაზე ყველა ტრაგიკული ქალი პერსონაჟისთვის; ასევე, 1750-იან წლებში სასცენო კოსტიუმების ტრადიციაში მნიშვნელოვანი ცვლილება მოხდა - 1753 წელს ჟუსტინ ფავარმა (ფრანგ. Marie Justine Benoîte Favart; 1727-1772) ჩაიცვა ავთენტური გლეხი ქალის კაბა მოცარტის კომიკურ ოპერაში „ბასტიენი და ბასტიენა“. კომედი ფრანსეზში ამ ახალ ტენდენციას კლეერონი აძლიერებდა. სწორედ ამ პერიოდიდან დაიწყო ფრანგულ თეატრში ისტორიული სიზუსტისკენ სწრაფვა (უპირველესად გამოიხატა სამსახიობო ხელოვნებასა და სასცენო კოსტიუმებში), რაშიც თავისი წვლილი ქალ მსახიობებსაც მიუძღვით.

<sup>388</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 259.

## 5.4 ქალი ჩრდილოეთ ევროპის თეატრში 1800 წლამდე: ავსტრიის და გერმანიის მაგალითზე

1700 წლისთვის პროფესიულმა თეატრმა მყარად მოიკიდა ფეხი ინგლისში, საფრანგეთში, იტალიასა და ესპანეთში, თუმცა იგივე ძნელად ითქმის ჩრდილოეთ და აღმოსავლეთ ევროპის ქვეყნებზე.<sup>389</sup> ჩრდილოეთ ევროპის ჩამორჩენა პროფესიული თეატრის განვითარებაში, დიდწილად განპირობებული იყო ადრეული მეთექვსმეტე საუკუნიდან მოყოლებული მუდმივად ცვალებადი რელიგიური და პოლიტიკური გარემო-პირობებით.<sup>390</sup> 1555 წელს დადებულმა აუგსბურგის რელიგიურმა ზავმა ვერ შეაჩერა კათოლიკეებისა და პროტესტანტების დაპირისპირება გერმანელი ერის საღვთო რომის იმპერიაში; 1618 წელს დაიწყო ოცდაათწლიანი ომი, პირველი საერთო ევროპული ომი სახელმწიფოთა ორ დიდ გაერთიანებას შორის კონტინენტზე პირველობისათვის<sup>391</sup>, რომელიც 1648 წელს ვესტფალიის ზავით დასრულდა.<sup>392</sup> ამ დროისთვის გერმანიის ტერიტორიების მოსახლეობა იმდენად იყო შემცირებული, რესურსები კი ამოწურული, რომ ძალების სრულ აღდგენას თითქმის ასორმოდეათი წელი დასჭირდებოდა; გარდა ამისა, გერმანიის ტერიტორია დაყოფილი იყო სამასზე მეტ დამოუკიდებელ ერთეულად, რაც „გერმანიას“ რეგიონის აღმნიშვნელ სახელად აქცევდა და არ მიუთითებდა ეროვნულ სახელმწიფოზე.<sup>393</sup> ამ პოლიტიკურ, ეკონომიკურ და რელიგიურ პირობებში, პროფესიული თეატრი მხოლოდ თანდათანობით შეიძლებოდა შექმნილიყო; გადარჩენისთვის ბრძოლაში, პროფესიონალურ დასებს მცირე ყურადღება ექცეოდა. როგორც სამეფო კარის, ასევე ეკლესიის მიერ გატარებული პოლიტიკა უფრო მეტად ხელს უშლიდა, ვიდრე ეხმარებოდა მშობლიურ ენაზე სალაპარაკო დრამის განვითარებას.<sup>394</sup> ოცდაათწლიანი ომის დასასრულს, საფრანგეთისა და იტალიის გავლენით, გერმანულ სახელმწიფოებსა და ავსტრიაში პოპულარული გახდა სამეფო კარის გასართობები, მათ შორის: ოპერა, ბალეტი და თეატრალური წარმოდგენები, რომელშიც მონაწილეობას ქალი შემსრულებლებიც იღებდნენ. 1660 წლიდან 1740 წლამდე ვენა ევროპაში საოპერო ხელოვნების

<sup>389</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 265.

<sup>390</sup> იქვე.

<sup>391</sup> 1635 წლისთვის ომი უფრო პოლიტიკური გახდა, ვიდრე რელიგიური, ვინაიდან საფრანგეთი, კარდინალ რიშელიეს ხელმძღვანელობით, აქტიურად ეხმარებოდა პროტესტანტთა ფრაქციას ავსტრიის ძალაუფლების შეზღუდვის სურვილის გამო.

<sup>392</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 265.

<sup>393</sup> იქვე.

<sup>394</sup> იქვე.

ყველაზე მნიშვნელოვან ცენტრად ჩამოყალიბდა.<sup>395</sup> ამ პერიოდშივე აშენდა იქ არაერთი სამეფო კარის თეატრი. ავსტრიის კვალდაკვალ, გერმანიის ტერიტორიებზე (მიუნხენი, დრეზდენი, ლაიფციგი, ჰამბურგი) ერთი მეორეს მიყოლებით გაიხსნა სამეფო კარის და საოპერო თეატრები. 1750 წლამდე არისტოკრატისა და ბურჟუაზიის საყვარელი გასართობი ოპერა იყო, სალაპარაკო დრამამ მხოლოდ ეტაპობრივად მოიპოვა მათი მხარდაჭერა მეთვრამეტე საუკუნის მეორე ნახევარში.<sup>396</sup>

რეფორმისკენ პირველი მნიშვნელოვანი ნაბიჯები გადადგა 1720-იან წლებში, იოჰან კრისტოფ გოტშედის (გერმ. Johann Christoph Gottsched; 1700-1766) მიერ, რომელიც კენიგსბერგის უნივერსიტეტში განათლების მიღების შემდეგ სწრაფად გახდა გერმანიის ინტელექტუალური ლიდერი.<sup>397</sup> მის მრავალმხრივ ინტერესებს შორის იყო გერმანულის, როგორც სალიტერატურო ენის განვითარება, ვინაიდან ლათინური ჯერ კიდევ საუნივერსიტეტო ენა იყო (პირველი ლექცია მშობლიურ ენაზე 1687 წლამდე არ ჩატარებულა), ხოლო არისტოკრატია უპირატესობას ფრანგულს ანიჭებდა. უპირველეს ყოვლისა, გოტშედი დაინტერესებული იყო გერმანელების, მათ შორის უბრალო ხალხის, ზნეობრივი დონისა და მხატვრული გემოვნების ამაღლებით; თეატრი კი ამ მიზნის მიღწევის ყველაზე კარგ საშუალებად ესახებოდა, ვინაიდან მისი დახმარებით შეეძლო ფართო მასებზე გასვლა - იმ ადამიანებზე, ვისაც კითხვა არ შეეძლოთ.<sup>398</sup> 1727 წელს გოტშედი ლაიფციგში შეხვდა მსახიობსა და თეატრის მენეჯერს, ფრიდერიკ კაროლინ ნოიბერსა (გერმ. Friederike Caroline Neuber; 1697-1760) და მის მეუღლეს, მსახიობ იოჰან ნოიბერს (გერმ. Johann Neuber; 1697-1759). ისინი შეთანხმდნენ, რომ ერთობლივად იმუშავენდნენ გერმანული თეატრის რეფორმაზე. 1727 წელს ნოიბერების მიერ ჩამოყალიბებულ თეატრალურ კომპანიას ტიტულით „სამეფო პოლონელი და საქსონიის სამეფო კარის კომიკოსები“ (გერმ. Königlich-polnischen und kurfürstlich-sächsische Hofkomödianten) გოტშედი იმავე წელს შეუერთდა.<sup>399</sup> თუმცა მაღალი იდეალების პრაქტიკაში განხორციელება არც თუ ისე ადვილი აღმოჩნდა. უპირველეს ყოვლისა, საჭირო იყო ახალი რეპერტუარის შემუშავება. გოტშედს სურდა „Haupt-und-Staatsaktionen“-ის<sup>400</sup>

<sup>395</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 266.

<sup>396</sup> იქვე.

<sup>397</sup> იქვე, p. 271.

<sup>398</sup> იქვე.

<sup>399</sup> იქვე.

<sup>400</sup> მთავარი და სახელმწიფო მოქმედება (გერმ. Haupt-und-Staatsaktionen) - ტერმინი აღნიშნავს ადგილობრივ დრამას, რომელსაც ასრულებდნენ გერმანული მოხეტიალე დასები მეჩვიდმეტე საუკუნის ბოლოდან მეთვრამეტე საუკუნის შუა ხანებამდე. მსგავსი ტიპის სახუმარო წარმოდგენები უფრო მეტად ჰგავდა ბუფონადას, იყო იმპროვიზაციული ხასიათის და ხშირ შემთხვევაში ატარებდა პოლიტიკურ შინაარსს.

ტიპის პიესებისა და „Hanswurst“-ის<sup>401</sup> ტიპის პერსონაჟების, იმპროვიზაციის, ბურლესკისა და დივერტისმენტების შემცირება, რისთვისაც თარგმნიდა და ადაპტაციას უკეთებდა ფრანგულ ნეოკლასიკურ პიესებს, რაც მისთვის დრამის იდეალურ ფორმას წარმოადგენდა. კომპანიის ახალი ნამუშევრებიდან ყველაზე ცნობილი იყო გოტშედის „მომაკვდავი კატო“ (გერმ. Der sterbende Cato, 1732), ვოლტერის პიესების ადაპტაციები და სხვ. ნოიბერებისა და გოტშედის კავშირი გაგრძელდა 1739 წლამდე და მნიშვნელოვანია, როგორც პირველი ალიანსი წამყვან ლიტერატურულ მოღვაწესა და პროფესიონალ სამსახიობო კომპანიას შორის გერმანიაში.<sup>402</sup>

პროფესიული გერმანული თეატრის ფორმირებისკენ პირველი მნიშვნელოვანი ნაბიჯები გადადგმული იყო, ხოლო ამ პროცესში ცენტრალური ადგილი ქალ მსახიობსა და თეატრის მენეჯერ კაროლინ ნოიბერს ეკავა. მას ადრეული თანამედროვე გერმანული თეატრის ჩამოყალიბებასა და მის შემდგომ განვითარებაში უდიდესი წვლილი აქვს შეტანილი. კაროლინ ნოიბერი ითვლება ერთ-ერთ ყველაზე ცნობილ მსახიობად და მსახიობ-მენეჯერად გერმანული თეატრის ისტორიაში. იმ დროს, როდესაც გერმანიაში თეატრის მენეჯერები ძირითადად კაცები იყვნენ, ნოიბერმა, თავისი ოცდახუთწლიანი კარიერის განმავლობაში, შეძლო თეატრის ისტორიის შეცვლა და გერმანული თეატრის სტატუსის ამაღლება იმდროინდელ ყველაზე მნიშვნელოვან კაც თეატრალურ ლიდერებთან ერთად, როგორებიც იყვნენ გოტშედი, მისი მეუღლე იოჰანი და სხვ. კაროლინი აქტიურად მუშაობდა თეატრალური წარმოდგენების მხატვრული დონის ასამაღლებლად, გერმანელი მსახიობების სოციალური სტატუსის გასაუმჯობესებლად და ამასთან, ხაზს უსვამდა ნატურალისტური თამაშის სტილის მნიშვნელობას.<sup>403</sup> იგი დაჟინებით მოითხოვდა ხანგრძლივ რეპეტიციებსა და სცენაზე ნაკლებ იმპროვიზაციას; მან თითოეულ მსახიობს დამატებითი მოვალეობებიც შეუთავსა, როგორებიცაა: სასცენო დეკორაციის დახატვა, აფიშების დამზადება და კოსტიუმების შეკერვა.<sup>404</sup> მიუხედავად მისი მცდელობებისა, ახალი ტიპის მაყურებლის მოზიდვა მაინც რთული ამოცანა აღმოჩნდა, ვინაიდან აუდიტორიას ახალ დრამასთან შესაჩვევად დრო სჭირდებოდა. გადარჩენის მიზნით, იგი იძულებული გახდა კომპრომისზე წასულიყო - 1735 წლისთვის თეატრის რეპეტრუარში როგორც ჰანსვურსტის პერსონაჟი, ისე დივერტისმენტებიც მრავლად იყო; გარდა ამისა, კომპანიას ისევ უწევდა საგასტროლოდ სიარული,

<sup>401</sup> ჰანსვურსტი იყო გერმანულენოვანი იმპროვიზაციული კომედიის პოპულარული უხამსი კომიკური პერსონაჟი. მეთექვსმეტე და მეჩვიდმეტე საუკუნეებში სოფლის კარნავალურ წარმოდგენებში იყო ბუფონი, იგივე მასხარა.

<sup>402</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 271.

<sup>403</sup> *Caroline Neuber - German actress and manager*, Encyclopedia Britannica,

<https://www.britannica.com/biography/Caroline-Neuber> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 04/09/2024.

<sup>404</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 271.

ვინაიდან ლაიფციგის მოსახლეობა მცირე იყო იმისთვის, რომ თეატრისთვის შემოსავალი მთელი წლის განმავლობაში მოეტანა.<sup>405</sup> 1739 წლიდან კაროლინ ნოიბერმა გოტშედთან თანამშრომლობა აღარ გააგრძელა და ამ პერიოდიდან მოყოლებული მისი კარიერული დადმასვლაც დაიწყო.<sup>406</sup> 1740-იანი წლებისთვის, გოტშედისა და ნოიბერების გავლენით, რეგულარული დრამა ყველა გერმანული თეატრალური კომპანიის რეპერტუარში იყო; ამასთან, მათმა უმრავლესობამ აითვისა კაროლინ ნოიბერის სპექტაკლის წარმოების ტექნიკაც, რაც პროფესიული გერმანული თეატრისა და დრამის განვითარების გზაზე კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი წინ გადადგმული ნაბიჯი იყო.<sup>407</sup>

1740-დან 1770 წლამდე, ნოიბერის პრინციპები გააგრძელა და განავითარა რამდენიმე თეატრალურმა დასმა.<sup>408</sup> მათ შორის ერთ-ერთი ყველაზე ადრეული კომპანია ჰამბურგში 1740 წელს იოჰან ფრიდრიხ შონემანმა (გერმ. Johann Friedrich Schönmann; 1704-1782), ნოიბერის დასის ყოფილმა წევრმა, ჩამოაყალიბა.<sup>409</sup> შონემანის კომპანიის ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი მსახიობი სოფია კარლოტა შროდერი (გერმ. Sophia Carlotta Schröder; 1714-1793) გახდა. მან თავისი სამსახიობო კარიერა მაშინ დაიწყო, როდესაც ქმარს გაშორდა და საარსებოდ სამსახური სჭირდებოდა. კონრად ეკჰოფის (გერმ. Konrad Ekhof; 1720-1778)<sup>410</sup> რჩევით მსახიობობას მიჰყო ხელი და მიუხედავად იმისა, რომ იქამდე არ ჰქონდა თეატრალური გამოცდილება, კარგი განათლების წყალობით, იგი მაშინვე შონემანის კომპანიის წამყვანი მსახიობი ქალი გახდა.<sup>411</sup> ამავე პერიოდის კიდევ ერთი გამორჩეული გერმანელი ქალი მსახიობი იყო ფრიდერიკე სოფი სეილერი (გერმ. Friederike Sophie Seyler, დაბადებით შპარმანი; 1738-1789), რომელიც ამავდროულად წერდა პიესებს და ლიბრეტოებს. იგი კაროლინ ნოიბერთან ერთად, ფართოდ განიხილებოდა მეთვრამეტე საუკუნის გერმანიის უდიდეს მსახიობად. გერმანელმა განმანათლებელმა გოტჰოლდ ეფრაიმ ლესინგმა<sup>412</sup> „ჰამბურგის დრამატურგიაში“ (გერმ. Hamburgische Dramaturgie, 1766) სოფი სეილერი მოიხსენია

---

<sup>405</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 271.

<sup>406</sup> იქვე.

<sup>407</sup> იქვე, p. 272.

<sup>408</sup> იქვე.

<sup>409</sup> იქვე.

<sup>410</sup> კონრად ეკჰოფი მეთვრამეტე საუკუნის გერმანულენოვანი სცენის ერთ-ერთ უპირველესი მსახიობი იყო. მან კაროლინ ნოიბერთან ერთად უდიდესი გავლენა მოახდინა გერმანული თეატრალური ტრადიციის განვითარებაში. იგი ასევე გერმანული სცენის პირველ მნიშვნელოვან თეორეტიკოსად ითვლება.

<sup>411</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 272.

<sup>412</sup> გოტჰოლდ ეფრაიმ ლესინგი (გერმ. Gotthold Ephraim Lessing; 1729-1781) იმ პერიოდის საუკეთესო გერმანულ დრამატურგად მიიჩნეოდა. იგი ჰამბურგის ეროვნული თეატრის რეცენზენტი და მრჩეველი იყო. იმ ფუნქციების გამო, რომელსაც იგი ითავსებდა ჰამბურგის თეატრში, დღეს ლესინგი ითვლება პირველ დრამატურგად (Dramaturg) ამ სიტყვის თანამედროვე გაგებით, რაც გულისხმობს ლიტერატურულ-მხატვრულ მრჩეველს, პიესების მკითხველს, რეპერტუარის შემრჩევსა და კომპანიის შიდა კრიტიკოსს. ეს თანამდებობა თანამედროვე ეტაპზე არსებითია ევროპის ყველა წამყვან თეატრში.

როგორც „ერთ-ერთი საუკეთესო მსახიობი ქალი, რომელიც გერმანულ თეატრს ოდესმე უნახავს“.<sup>413</sup> 1767 წლიდან სოფი პროფესიით იყო დაკავშირებული თეატრის რეჟისორ აბელ სეილერთან (გერმ. Abel Seyler; 1730-1800)<sup>414</sup>, რომელზეც 1772 წელს იქორწინა. თავდაპირველად იგი ჰამბურგის ეროვნული თეატრის<sup>415</sup>, შემდეგ კი სეილერის თეატრალური კომპანიის (გერმ. Seylersche Schauspiel-Gesellschaft) წამყვანი მსახიობი ქალი იყო. სოფი სეილერი თამაშობდა ისეთ ტრაგიკურ როლებს, როგორებიცაა: კლიტემნესტრა, მედეა, გერტრუდა და სხვ. მან შეასრულა მთავარი როლი ლესინგის „მის სარა სამფსონში“ (გერმ. Miß Sara Sampson; 1755). მისი თეატრალური კარიერა დაკავშირებული იყო ეპოქის ყველა წამყვან გერმანულენოვან თეატრთან ჰამბურგში, ვენაში<sup>416</sup>, ფრანკფურტში, ვეიმარში, გოთასა და მანჰაიმში. სოფი სეილერი აგრეთვე ითვლება მეთვრამეტე საუკუნის ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვან გერმანულენოვან ქალ დრამატურგად, მიუხედავად იმისა, რომ მას მხოლოდ ორი პიესა „ოჯახი სოფლად“ (გერმ. Die Familie auf dem Lande, 1770), „შორს წასული ან მოსიყვარულე დედა“ (გერმ. Die Entführung oder die zärtliche Mutter, 1772) და ერთი ლიბრეტო აქვს დაწერილი ოპერისთვის „ობერონი ანუ ელფების მეფე“ (გერმ. Oberon oder König der Elfen, თავდაპირველი სახელწოდება - გერმ.: Hüon und Amante).

1775-1800 წლებში, გერმანულ თეატრში მნიშვნელოვანი ცვლილებები მოხდა. 1725-დან 1740 წლამდე პერიოდისგან განსხვავებით, როდესაც არისტოკრატია პრაქტიკულად უგულუბელყოფდა თეატრალურ დასებს და მხარს მხოლოდ საოპერო ხელოვნებას უჭერდა, მეთვრამეტე საუკუნის ბოლოს სახელმწიფოს მმართველებმა დაიწყეს შეჯიბრი თეატრების დაარსებაში. თეატრი უკვე განიხილებოდა, როგორც კულტურული ინსტიტუტი, რომელსაც გერმანიის ერთ სახელმწიფოდ გაერთიანება უნდა ეთავა. 1800 წლისათვის გერმანულენოვანი მუდმივმოქმედი თეატრები აშენდა დღევანდელი ავსტრიის ქალაქ ლინცში და ინსბრუკში, მაინის ფრანკფურტში, აუგსბურგში, ნიურნბერგში და სხვ.<sup>417</sup> 1800 წლისთვის გერმანულმა სახელმწიფოებმა დაიკავეს მოწინავე პოზიცია ევროპულ თეატრში, რაც უპირველესად ისევ კაცი თეატრალური ლიდერების სახელებთან იყო დაკავშირებული, რომელთა შორის იყვნენ: ლესინგი, კოცებუ, შილერი, გოეთე და სხვ. თუმცა, ამ მცირე მიმოხილვიდან კარგად გამოჩნდა, რომ პროფესიული გერმანული თეატრის სათავეებთან

<sup>413</sup> Lessing G. E., *Hamburgische Dramaturgie*, 1766, p. 355.

<sup>414</sup> აბელ სეილერი იყო შვეიცარიაში დაბადებული თეატრის რეჟისორი და ყოფილი ბანკირი, რომელიც მეთვრამეტე საუკუნის ევროპაში ერთ-ერთ უდიდეს თეატრალურ ფიგურად მიიჩნეოდა.

<sup>415</sup> ჰამბურგის ნაციონალური თეატრი (გერმ. Hamburgische Entreprise) არსებობდა 1767-1769 წლებში, რომელსაც ხელმძღვანელობდა აბელ სეილერი. ეს იყო გერმანიაში ეროვნული თეატრის დაარსების პირველი მცდელობა.

<sup>416</sup> 1757-1772 წლებში ფრიდერიკე სოფი სეილერი იყო ვენის ბურგთეატრის წევრი.

<sup>417</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 277.

ასევე იყვნენ ქალი ლიდერები (კაროლინ ნოიბერი, სოფი სეილერი, სოფია შროდერი), რომელთა საქმიანობაც გერმანული თეატრის განვითარებაში გადამწყვეტი იყო. ევროპაში გერმანულენოვანი თეატრი აღმოჩნდა ერთ-ერთი ყველაზე ბოლო, სადაც ქალი პრაქტიკოსები პირველად ჩაერთნენ თეატრალურ საქმიანობაში როგორც შემსრულებლები, დრამატურგები, თეატრის მენეჯერები და სხვ. მაგრამ მათი წვლილი ამ უკანასკნელის ჩამოყალიბებაში, ევროპის სხვა ქვეყნებთან შედარებით, ყველაზე დიდი იყო. ამის ნათელი მაგალითები არიან კაროლინ ნოიბერი, ლაიფციგის სამსახიობო სკოლის დამფუძნებელი; სოფია შროდერი, გერმანული სცენის გამორჩეული პრაქტიკოსი და სოფი სეილერი - ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვანი გერმანულენოვანი მსახიობი, დრამატურგი და ლიბრეტისტი ქალი მეთვრამეტე საუკუნის გერმანულ თეატრში.

## თავი VI

### გენდერული დინამიკა მეცხრამეტე საუკუნის დასავლურ თეატრში

#### 6.1 შესავალი: ადრეული ფემინიზმის ისტორია და თეორია (მე-19 საუკუნე და მე-20 საუკუნის დასაწყისი)

მეცხრამეტე საუკუნემ მოიტანა ყველაზე რადიკალური სოციალური და პოლიტიკური ცვლილებები აღორძინების შემდეგ.<sup>418</sup> ეს ცვლილებები ყველაზე მეტად ქალთა უფლებრივ ბრძოლაზე აისახა. განმანათლებლობის პერიოდის ბურჟუაზიული რევოლუციების შედეგად გათავისუფლებულ და ემანსიპირებულ ადამიანში კვლავ ექსკლუზიურად კაცი მოიაზრებოდა და ქალი საერთო დისკურსიდან იდევენბოდა. ეს ფაქტორი გახდა გადამწყვეტი პირველი ორგანიზებული ქალთა აქტივისტური საქმიანობის დასაწყებად (სუფრაჟიზმი)<sup>419</sup>, რაც საბოლოოდ უფრო ვრცელ საზოგადოებრივ და პოლიტიკურ მოძრაობაში გადაიზარდა, რომელსაც დღეს „ფემინიზმის“<sup>420</sup> სახელით ვიცნობთ. რთულია ამ ტერმინის ერთიან განსაზღვრებაზე საუბარი, ვინაიდან არსებობს მრავალი სახის ფემინიზმი, თუმცა ტრადიციულად მას იყენებენ პოლიტიკური, კულტურული და ეკონომიკური მოძრაობის აღსაწერად, რომელიც მიზნად ისახავს ცხოვრების ყველა სფეროში ქალებისთვის თანაბარი უფლებების მოპოვებას. ფემინიზმის ისტორიის უკეთ გასაგებად მეცნიერები და მკვლევრები შეთანხმდნენ „ტალღის“ მეტაფორაზე, რომელიც დასავლური ფემინიზმის კლასიფიკაციისთვის ხშირად გამოიყენება და კონკრეტულ ისტორიულ პერიოდს მოიცავს. თანამედროვე ეტაპზე დასავლური ფემინიზმის ისტორია პირობითად დაყოფილია სამ პერიოდად, იგივე ტალღებად, რომელთაგან თითოეულს ერთმანეთისგან განსხვავებული მიზნები აქვს. ფემინიზმის პირველი ტალღა გაგრძელდა მეცხრამეტე საუკუნის შუა ხანებიდან ადრეულ მეოცე საუკუნემდე და უპირველესად დაკავშირებული იყო ქალთა ბურჟუაზიულ მოძრაობასთან სახელწოდებით „სუფრაჟისტები“, რომლებიც მოითხოვდნენ პოლიტიკური (საარჩევნო) უფლებების მინიჭებას. ეს ბრძოლა განსაკუთრებით ძლიერი იყო დიდ

<sup>418</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 293

<sup>419</sup> ინგლ. Suffrage - ხმის მიცემის უფლება.

<sup>420</sup> ფემინიზმი (ფრანგ. féminisme, ლათინური femina-დან - ქალი) - ტერმინის ავტორად ითვლება ფრანგული უტოპიური სოციალიზმის წარმომადგენელი შარლ ფურიე (ფრანგ. Charles Fourier; 1772-1837).

ბრიტანეთსა და ამერიკის შეერთებულ შტატებში, მაგრამ პირველი ქვეყნები სადაც ქალებმა კონსტიტუციურ დონეზე მოიპოვეს ხმის მიცემის უფლება ახალი ზელანდია (1893), ავსტრალია (1902), ფინეთი (1906) და ნორვეგია (1913) იყო.<sup>421</sup> პირველმა მსოფლიო ომმა და მისმა შედეგებმა დააჩქარა ქალებისთვის საარჩევნო უფლებების მინიჭება მსოფლიოს სხვა ქვეყნებშიც. პირველი ტალღის ფემინიზმისათვის ასევე მნიშვნელოვანი იყო განათლებაზე ხელმისაწვდომობის, კერძო საკუთრების ფლობისა და განქორწინების უფლებისთვის ბრძოლა. ფემინისტური კვლევების (ინგლ. Women's Studies) ადრეულ საფეხურზევე ნათლად გამოჩნდა, რომ თითქმის მეოცე საუკუნემდე ქალთა ისტორია უმეტესწილად უგულვებელყოფილი იყო - ისინი საუკუნეების მანძილზე სოციალურად უხილავნი იყვნენ. სწორედ ამ პერიოდიდან ეყრება საფუძველი ფემინისტურ დისკურსს, რომლის მთავარი მიზანიც ქალთა ცხოვრებისეული გამოცდილების, მათი მდგომარეობისა და საჭიროებების ჩვენება იყო. ადრეული ფემინიზმის თეორიაში ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ტექსტად ითვლება გამოჩენილი ინგლისელი ფილოსოფოსისა და ინგლისური პოზიტივიზმის დამფუძნებლის, ჯონ სტიუარტ მილის (ინგლ. John Stuart Mill; 1806-1873) ნაშრომი „ქალთა დაქვემდებარება“ (ინგლ. The Subjection of Women, 1869), რომლის მთელი რიგი პასაჟები დღესაც აქტუალურია. მილი ქალისა და კაცის სამართლებრივი და სოციალური თანასწორობის იდეით გამოდიოდა. მის ნაშრომს საფუძველად უდევს შემდეგი მოსაზრება: „ერთი სქესის კანონიერი დაქვემდებარება მეორისადმი - თავისთავად მცდარია და დღესდღეობით ერთ-ერთ უმთავრეს დაბრკოლებას წარმოადგენს ადამიანის სრულყოფისათვის“.<sup>422</sup> ადრეული ფემინიზმის ერთ-ერთ ფუნდამენტურ ტექსტად ითვლება ვირჯინია ვულფის ესე „საკუთარი ოთახი“ (ინგლ. A Room of One's Own, 1929), რომელშიც ავტორი საუბრობს ქალური შემოქმედებითობის სოციალურ, ეკონომიკურ და ისტორიულ ასპექტებზე. „საკუთარი ოთახის“ მთავარი თეზისი მწერალმა ერთი წინადადებით ჩამოაყალიბა: „ქალს უნდა ჰქონდეს ფული და საკუთარი ოთახი, თუკი ის მხატვრული ლიტერატურის შექმნას აპირებს.“<sup>423</sup> მეოცე საუკუნის დასაწყისში რადიკალური ფემინისტური იდეების პოპულარიზებას ეწეოდა ანარქისტი, პოლიტიკური აქტივისტი და მწერალი ემა გოლდმანი (ინგლ. Emma Goldman; 1869-1940), რომლის ნაშრომი „ანარქიზმი და სხვა ესეები“ (ინგლ. Anarchism and Other Essays; 1910) პირველი მნიშვნელოვანი მცდელობაა გენდერული საკითხების არსებულ პოლიტიკურ და ეკონომიკურ (კაპიტალიზმი) ჭრილში

---

<sup>421</sup> *Women's suffrage*, Encyclopedia Britannica, <https://www.britannica.com/topic/woman-suffrage> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 14/09/2023.

<sup>422</sup> მილი ჯ. ს., *ქალთა დაქვემდებარება*, გამომცემლობა „აქტი“, 2022, გვ. 9., დიმიტრი უჩანეიშვილის თარგმანი.

<sup>423</sup> ვულფი ვ., *საკუთარი ოთახი*, გამომცემლობა „მელანი“, 2023, გვ. 16., ლელა სამნიაშვილის თარგმანი.

განხილვისა. მაგალითად, თავის ესეში „ქორწინება და სიყვარული“ (ინგლ. Marriage and Love) გოლდმანი წერდა: „თავისუფლების დამცველებს ემინიათ თავისუფალი დედობის წარმოშობისა, რადგან ის მათ მოუსპობს თავიანთ ნადავლს. ვინ იომებს? ვინ შექმნის ავლადიდებას? ვინ აწარმოებს პოლიციელებს და ციხის ზედამხედველებს თუ ქალები უარს იტყვიან შვილების გაზრდაზე. ერი! ერი! გაიძახიან მეფეები, პრეზიდენტები, კაპიტალისტები, მღვდლები. უნდა შევინარჩუნოთ ერი, თუნდაც, ამ შემთხვევაში, ქალი გადაიქცეს უბრალო მანქანად. ამასთან ერთად, ოჯახის ინსტიტუტი წარმოადგენს ორთქლის გამოსაშვებ ერთადერთ სარქველს, რომელიც ნებას გრთავს გაექცე ქალის დამღუპველ სექსუალურ თავისუფლებას. მაგრამ, ეს უგუნური მცდელობები შენარჩუნებულ იქნას დამონებული მდგომარეობა - ამაოა. ამაოა ეკლესიის ედიქტები, უზენაეს ხელისუფალთა უგუნური იერიში და კანონის ხელიც კი. ქალს აღარ სურს იყოს ავადმყოფი, სუსტი, დაჩაჩანაკებული და უბედური ადამიანების რასის წარმოების ნაწილი, რომლებსაც არ გააჩნიათ არც ძალა, არც ზნეობრივი ვაჟკაცობა გადაადგონ მონობისა და სიღატაკის უღელი. ამის ნაცვლად, ქალს უნდა სიყვარულით აღზარდოს შვილები და ეს იყოს მისი თავისუფალი არჩევანის შედეგი და არა ძალადობის, რომელსაც თავის თავში გულისხმობს ქორწინება.“<sup>424</sup> ამასთან, ემა გოლდმანი თავის ესეებში „ქალთა საარჩევნო უფლებები“ (ინგლ. Woman Suffrage) და „ტრაგიკული ქალის ემანსიპაციაში“ (ინგლ. The Tragedy of Woman's Emancipation) აქტიურად საუბრობდა პირველი ტალღის ფემინიზმის ნაკლოვანებებზე და თვლიდა, რომ ზოგადად „საარჩევნო უფლება“ არასამართლიანი სისტემის ნაწილი იყო, რასაც ქალები ვერ ხვდებოდნენ. მეოცე საუკუნის დასაწყისში გოლდმანი ყველაზე რადიკალი ფემინისტი მოაზროვნე იყო, რომელიც იბრძოდა პატრიარქატის წინააღმდეგ და მას, კაპიტალიზმსა და სახელმწიფოსთან ერთად, ერთ-ერთ მჩაგვრელ იერარქიად თვლიდა. მისი იდეები ყველაზე ახლოს მეორე ტალღის ფემინიზმთან იდგა, რომელიც დაიწყო 1960-იანი წლებიდან და გაგრძელდა 1980-იანი წლების ბოლომდე. ფემინიზმის მეორე ტალღამ წინა პლანზე წამოწია ისეთი საკითხები, როგორებიც იყო: ქალის სხეული და სექსუალობა, რეპროდუქციული უფლებები, სექსუალურ ძალადობასთან ბრძოლა, თანაბარი ანაზღაურება ერთნაირი სამუშაოსთვის, კაცების მიერ დომინირებულ ინსტიტუტებთან და პატრიარქალურ კულტურულ პრაქტიკებთან ბრძოლა და სხვ.

---

<sup>424</sup> გოლდმანი ე., *ანარქიზმი, ათეიზმი და ფემინიზმი*, გამომცემლობა „აქტი“, 2021, გვ. 84., თარგმანი შესრულებულია მთარგმნელთა ჯგუფის მიერ.

## 6.2 გენდერი მეცხრამეტე საუკუნის ევროპული თეატრის კონტექსტში

მეცხრამეტე საუკუნემ მოიტანა მრავალი ცვლილება დასავლეთ ევროპაში. ეს პერიოდი ხასიათდებოდა დიდი სოციალური აჯანყებებით, ინდუსტრიული რევოლუციებითა და მზარდი ურბანიზაციით. 1848 წლის რევოლუციებმა აჩვენა მუშათა კლასის დიდი სურვილი პოლიტიკური, სოციალური და ეკონომიკური რეფორმებისკენ და ამასთან ცხადყო, რომ ცვლილებები გარდაუვალი იყო. დღის წესრიგში დადგა ისეთი საკითხების გადაწყვეტა, როგორებიცაა: სამოქალაქო უფლებები, ქალთა უფლებები, შრომის პირობები, განათლებაზე ხელმისაწვდომობა, ერთი სოციალური კლასის მიერ მეორის ექსპლუატაციის დასრულება და სხვ. შეუქცევადი ბრძოლა თანასწორი და დემოკრატიული საზოგადოების ჩამოყალიბებისკენ დაწყებული იყო, თუმცა მოთხოვნილი რეფორმებიდან ბევრი მხოლოდ მე-20 საუკუნეში განხორციელდა. მეცხრამეტე საუკუნეში განვითარებულმა მრეწველობამ და ვაჭრობამ ხელი შეუწყო ტექნოლოგიურ მიღწევებს, ყოველი ახალი გამოგონება ზრდიდა რწმენას მეცნიერებისა და ინჟინერიისადმი ადამიანური პრობლემების გადასაჭრელად. მიუხედავად ამისა, მეცნიერების მიერ მოტანილი სიკეთეები საზოგადოებაში თანაბრად არ იყო გადანაწილებული და მუშათა კლასს საკუთარი უფლებების დასაცავად ყოველდღიური ბრძოლა უწევდა. პროფესიული გაერთიანებები და გაფიცვები გახდა მათი მთავარი იარაღი, განსაკუთრებით 1860-იანი წლების შემდეგ; საუკუნის ბოლოს, ანარქისტები ძლიერ პოლიტიკურ ძალად იქცნენ, თუმცა რეფორმატორთა უმეტესობა ცვლილებების დადგომას ერთ ღამეში აღარ ელოდა.<sup>425</sup> პრაგმატული გადაწყვეტილებების ძიებაში მათ უარყვეს რომანტიკოსების მიერ შემოთავაზებული იდეალისტური და უტოპიური ვერსიები. სწორედ ამ პრაგმატიზმისგან გაჩნდა ახალი მხატვრული მოძრაობა - რეალიზმი.<sup>426</sup>

მეცხრამეტე საუკუნის მეორე ნახევრიდან მოყოლებული ევროპულ თეატრში გამოიკვეთა მზარდი ტენდენცია რეალიზმისკენ, რაც მეცნიერების განვითარებისა და ტექნოლოგიური რევოლუციის ლოგიკური შედეგი იყო. რეალიზმის, როგორც ხელოვნების მიმდინარეობის, ფილოსოფიური საფუძვლები ფრანგი ფილოსოფოსის, „სოციოლოგიის მამად“ წოდებული ოგიუსტ კონტის (ფრანგ. Auguste Comte; 1798-1857) მიერ ფორმულირებულ თეორიაში „პოზიტივიზმი“ გამოიხატა. პოზიტივიზმი, როგორც ფილოსოფიური სისტემა, ერთადერთ ჭეშმარიტ ცოდნად მეცნიერულ ცოდნას აღიარებს, რომლის დადასტურებაც ლოგიკურად ან მათემატიკურად

<sup>425</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 368.

<sup>426</sup> იქვე.

შესაძლებელია და შესაბამისად, უარს ამბობს მოვლენების მეტაფიზიკურ და თეისტურ განმარტებებზე. კონტის იდეებმა უზარმაზარი გავლენა იქონია შემდეგი თაობის გამორჩეულ მოაზროვნეებსა თუ ფილოსოფოსებზე (მაგ.: ჰ. სპენსერი, ე. დიურკემი), მათ შორის ხელოვანებზეც, რომლებმაც გადაწყვიტეს თავიანთი შემოქმედება უფრო „რეალისტურად“ და საზოგადოებისთვის სასარგებლოდ ექციათ.<sup>427</sup> რეალიზმი, როგორც ხელოვნების მიმდინარეობა, 1860-იანი წლების საფრანგეთში ჩამოყალიბდა. 1863 წლისთვის მისი თეორიული საფუძვლები სრულად გამოიხატა ისეთ პერიოდულ გამოცემებში, როგორებიცაა: *L'Ariste*, *Le Figaro*, *Realisme* (პირველად გამოიცა 1856 წელს) და *Le Present*.<sup>428</sup> რეალისტური ხედვის თანახმად, ხელოვნების მთავარ დანიშნულებად სამყაროზე ობიექტური დაკვირვება და მისი რეპრეზენტაცია განისაზღვრა, რაც თავის მხრივ კაცობრიობის გაუმჯობესებისკენ იყო მიმართული. რეალიზმი თეატრში, მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარში, როგორც ექსპერიმენტი ისე დაიწყო და მიზნად ისახავდა იმას, რომ ეს უკანასკნელი საზოგადოებისთვის უფრო სასარგებლო გამხდარიყო. რეალიზმმა თეატრში პირველად თავი ევროპულ დრამატურგიაში იჩინა და ითვლება, რომ იგი ნორვეგიელი დრამატურგის, ჰენრიკ იბსენის (ნორვ. Henrik Ibsen; 1828-1906) შემოქმედებიდან დაიწყო.<sup>429</sup>

ჰენრიკ იბსენი თეატრში მოდერნიზმის ერთ-ერთ ფუძემდებლად ითვლება. მას ხშირად მოიხსენიებენ როგორც „რეალიზმის მამას“ და თავისი დროის ერთ-ერთ ყველაზე გავლენიან დრამატურგს. იბსენის დრამებმა, განსაკუთრებით მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრიდან მოყოლებული, გადამწყვეტი როლი ითამაშა ევროპული თეატრის სცენაზე გენდერული როლების შესწავლასა და ხელახალ განსაზღვრაში. იბსენი ამტკიცებდა, რომ „არსებობს ორი სახის მორალური კანონი, ორი სახის სინდისი - ერთი კაცებისთვის, ხოლო მეორე, სრულიად განსხვავებული, ქალებისთვის. მათ არ ესმით ერთმანეთის; მაგრამ რეალურ ცხოვრებაში ქალს მასკულინური კანონებით განსჯიან, თითქოს ქალი კი არა, კაცი იყოს“.<sup>430</sup> პიესებით „თოჯინების სახლი“ (ნორვ. *Et dukkehjem*, 1879), „მოჩვენებები“ (ნორვ. *Gengangere*, 1881) და „ჰედა გაბლერი“ (ნორვ. *Hedda Gabler*, 1891) იბსენმა ერთ-ერთი ყველაზე რადიკალურად მოაზროვნე დრამატურგის სახელი მოიპოვა. მან თავის პიესებში შექმნა ისეთი ძლიერი ქალი პერსონაჟების სახეები, როგორებიცაა: ნორა ჰელმერი, ქალბატონი ალვინგი, ჰედა გაბლერი, ჰილდა ვანგელი თუ სხვ., რომლებიც არღვევენ არსებულ გენდერულ წესრიგს და ჯანყდებიან კაცების მიერ დომინირებული საზოგადოების წინააღმდეგ.

<sup>427</sup> ავტორთა ჯგუფი: კვინიკაძე ა., *მსოფლიო თეატრის ისტორია, XIX საუკუნის ბოლო და XX საუკუნის პირველი ნახევარი*, გამომცემლობა „კენტავრი“, 2021, გვ. 476.

<sup>428</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 369.

<sup>429</sup> ავტორთა ჯგუფი: კვინიკაძე ა., *მსოფლიო თეატრის ისტორია, XIX საუკუნის ბოლო და XX საუკუნის პირველი ნახევარი*, წიგნი IV, გამომცემლობა „კენტავრი“, 2021, გვ. 478.

<sup>430</sup> Ledwon L., *Law and literature: Text and Theory*, Routledge, 2015, p. 101.

1879 წლის 21 დეკემბერს, კოპენჰაგენის სამეფო თეატრში წარმოდგენილი სპექტაკლი „თოჯინების სახლი“, მაყურებლისთვის დიდი გამოწვევა აღმოჩნდა, ნათლად აჩვენებდა რა სქესთა შორის არსებულ უთანასწორობასა და რეპრესიულ ურთიერთობებს. მე-19 საუკუნის ევროპული საზოგადოება მზად არ აღმოჩნდა ეჭვქვეშ დაეყენებინა ოჯახის ინსტიტუტი და ქორწინებაში არსებული კაცისა და ქალის ტრადიციული როლები. „თოჯინების სახლი“ არ დადგმულა ბრიტანულ სცენაზე ათი, ხოლო ფრანგულ სცენაზე, თხუთმეტი წლის განმავლობაში.<sup>431</sup> „თოჯინების სახლში“, პიესის პროტაგონისტმა, ნორამ, საკუთარ ეგზისტენციალურ პრობლემებზე დაიწყო ფიქრი, გააცნობიერა რა, რომ მას არასდროს ჰქონია კონტროლი საკუთარ ცხოვრებაზე: „სანამ მამის სახლში ვცხოვრობდი, იგი მიზიარებდა ხოლმე თავის შეხედულებებს და მეც ისეთივე შეხედულებები მქონდა. ხოლო როცა განსხვავებული აღმომჩნდებოდა, ვცდილობდი დამემალა, რადგან მამაჩემს არ მოეწონებოდა. იგი თავის თოჯინას მეძახდა და ჩემით ისე ერთობოდა, როგორც მე ჩემი თოჯინებით. მერე შენს სახლში მოვხვდი... აქ მე ვიყავი შენი თოჯინა-ცოლი, ისევე როგორც მამასთან - თოჯინა-ქალიშვილი.“<sup>432</sup> საბოლოოდ, ნორას პერსონაჟი მივიდა დასკვნამდე, რომ საკუთარი იდენტობის საპოვნელად ოჯახი უნდა დატოვოს: „ჰელმერი (ნორას ქმარი): შენ პირველ რიგში ცოლი და დედა ხარ. ნორა: ეგ უკვე აღარ მჯერა. მე მგონი, პირველ რიგში ადამიანი ვარ, ისევე როგორც შენ, ანდა, ყოველ შემთხვევაში, ვეცდები გავხდე, თუ არ ვარ... მე აღარ შემიძლია დაკვამაყოფილდე იმით, რასაც ამბობს ხალხის უმრავლესობა და რასაც წიგნებში წერენ. მე მიინდა თვითონ დავფიქრდე ამგვარ საკითხებზე და შევეცადო გავერკვე.“<sup>433</sup> ემა გოლდმანი ესეში „ქორწინება და სიყვარული“ წერდა: „ჰენრიკ იბსენი, რომელსაც სძულდა ნებისმიერი თვალთმაქცობა, შესაძლებელია იყო პირველთაგანი ვინც გააცნობიერა ეს უდიდესი ჭეშმარიტება. ნორა ტოვებს საკუთარ ქმარს არა იმიტომ, რომ ის გადაიღალა საკუთარი მოვალეობებისაგან ან გრძნობს მოთხოვნილებას იბრძოლოს ქალთა უფლებებისათვის არამედ, იმიტომ, რომ მივიდა დასკვნამდე: მან რვა წელი იცხოვრა უცხო ადამიანთან ერთად და გაუჩინა შვილები. არის თუ არა შესაძლებელი არსებობდეს უფრო დამამცირებელი რამ ვიდრე ორი ერთმანეთისათვის უცხო არსებების კავშირი მთელი სიცოცხლის განმავლობაში?“<sup>434</sup>

<sup>431</sup> Styan L. J., *Modern drama in theory and practice 1 – Realism and Naturalism*, Cambridge University Press, 1981, p. 23.

<sup>432</sup> იბსენი ჰ., *თოჯინების სახლი*, თარგმნა ელისო ბეწუკელმა, [https://e693c3fe-fd18-420f-b84d-39420d79fcd0.filesusr.com/ugd/0fb0d1\\_e64a67e8001b4b30b792ef750e94b471.pdf](https://e693c3fe-fd18-420f-b84d-39420d79fcd0.filesusr.com/ugd/0fb0d1_e64a67e8001b4b30b792ef750e94b471.pdf) უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 02/12/2023

<sup>433</sup> იქვე.

<sup>434</sup> გოლდმანი ე., *ანარქიზმი, ათეიზმი და ფემინიზმი*, გამომცემლობა „აქტი“, 2021, გვ. 76, თარგმანი შესრულებულია მთარგმნელთა ჯგუფის მიერ.

აღსანიშნავია, რომ საკითხის აქტუალობიდან გამომდინარე, იბსენის „თოჯინების სახლი“ დღესაც ერთ-ერთ ყველაზე ხშირად დადგმულ პიესებს შორისაა. მნიშვნელოვანია იმის ხაზგასმაც, რომ ნორას პერსონაჟმა მოითხოვა სამსახიობო შესრულების ახალი სტილი, რაც იქამდე არსებულისგან არსებითად განსხვავებული უნდა ყოფილიყო. შოტლანდიელი თეატრის კრიტიკოსი, უილიამ არჩერი (ინგლ. William Archer; 1856-1924) ერთ-ერთი პირველი იყო, ვინც აღიარა, რომ ნორას როლის შემსრულებელი მსახიობი როგორც გონებით, ასევე ფიზიკურად, გამორჩეულად ნიჭიერი უნდა ყოფილიყო.<sup>435</sup> თავის კრიტიკულ ნაშრომში „თეატრალური სამყარო“ (ინგლ. The Theatrical World, 1893) არჩერი წერდა, რომ მან იხილა იტალიელი ნორა, ელეონორა დუზეს<sup>436</sup> შესრულებით, Lyric Theatre-ში და აღმოაჩინა, რომ დუზემ ვერ შეძლო მეორე მოქმედების ფარული რიტმის აღქმა და მთელი სცენა ერთ ფერში დახატა.<sup>437</sup> რომანტიკულ დრამასთან შედარებით, იბსენის სოციალური პიესები სცენაზე ინტენსიურ ფიზიკურ მოქმედებას აღარ მოითხოვდა, არამედ აქცენტი უნდა გაკეთებულიყო პერსონაჟების ფსიქოლოგიურ ნიუანსებზე, რაც მსახიობებისგან სამსახიობო შესრულების ახალ ტექნიკას მოითხოვდა.

ქალების მიმართ მჩაგვრულ მოლოდინებს ეხება იბსენის კიდევ ერთი პიესა „მოჩვენებები“, რომელიც „თოჯინების სახლის“ ბუნებრივ გაგრძელებად შეიძლება ჩაითვალოს: „ნორას შემდეგ, ქალბატონი ალვინგი უნდა მოსულიყო“, წერდა იბსენი 1882 წელს დაწერილ წერილში.<sup>438</sup> პიესის მთავარი თემა მოიცავდა სექსუალური ქცევის ორმაგ სტანდარტებს, ისეთ აკრძალულ თემებთან ერთად, როგორებიცაა: ვენერიული დაავადებები, რელიგიის კრიტიკა, ინცესტი და ევთანაზია. პიესაში მრავლად იყო წარმოდგენილი ქვეტექსტებით სავსე, არაპირდაპირი დიალოგები და გამოირჩეოდა ამბის რეტროსპექტივაში თხრობის სოფოკლესეული მეთოდით, როდესაც, თითქოს, მთავარი მოვლენები ფარდის აწევამდე უკვე მომხდარია.<sup>439</sup> მე-19 საუკუნეში ვენერიული დაავადების მხოლოდ ხსენებაც კი სკანდალური იყო, არათუ სცენაზე იმის ჩვენება, რომ ქალი, საკუთარი ქმრის გამო, სიფილისის რისკის ქვეშ იმყოფებოდა. 1880-იანი წლების დასაწყისში პიესა მკაცრად გააკრიტიკა და უარყო ყველა დიდმა ევროპულმა თეატრმა, მათ შორის ნორვეგიაში,<sup>440</sup>

<sup>435</sup> Styan L. J., *Modern drama in theory and practice 1 – Realism and Naturalism*, Cambridge University Press, 1981, p. 25.

<sup>436</sup> ელეონორა დუზე (იტალ. Eleonora Duse; 1858-1924) - ცნობილი იტალიელი მსახიობი ქალი.

<sup>437</sup> Styan L. J., *Modern drama in theory and practice 1 – Realism and Naturalism*, Cambridge University Press, 1981, p. 25.

<sup>438</sup> იქვე.

<sup>439</sup> იქვე, p 28.

<sup>440</sup> Billington M., *Ibsen's Ghosts: a resounding flop that still returns to haunt us*, The Guardian,

<https://www.theguardian.com/stage/2023/nov/06/ibsen-ghosts-productions> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 02/12/2023.

ვინაიდან იგი ძირს უთხრიდა მე-19 საუკუნის ოჯახური ცხოვრების სოციალურ ნორმებსა და მორალს. ჰენრიკ იბსენის მიერ გენდერული საკითხების კვლევა კი მხოლოდ ძლიერი ქალი პერსონაჟების რეპრეზენტაციით არ შემოიფარგლებოდა. მაგალითად, „ჰედა გაბლერში“ ის იკვლევდა ქალის ფსიქიკის სირთულეებს, როდესაც ამ უკანასკნელს საყოველთაოდ მიღებულ აზრთან და საზოგადოების მოლოდინებთან უწევდა გამკლავება. არასასურველმა ქორწინებამ ჰედა გაბლერში გამოიწვია ნერვულ-ფსიქიკური აშლილობა: „მე ბოლოს მომიღებს... ბოლოს მომიღებს ყველაფერი ეს!“<sup>441</sup> ჰედას პერსონაჟი ხშირად განიხილება, როგორც ერთ-ერთი ყველაზე დესტრუქციული და მრავალგანზომილებიანი ქალი პერსონაჟი მსოფლიო დრამატურგიაში. იბსენი, ქალთა უფლებებს, ადამიანის უფლებებისგან განუყოფლად წარმოადგენდა და მე-19 საუკუნის პრობლემების ფუნდამენტურ გადაწყვეტად ქალთა განათლებასა და „კულტურიზაციას“ თვლიდა. თავის პიესებში ქალთა გენდერული როლების ხელახალი განსაზღვრითა და რეპოზიციით, მან უდიდესი წვლილი შეიტანა თეატრის გენდერულ კვლევებში. ევროპულ თეატრში, ჰენრიკ იბსენის კვალდაკვალ, არაერთმა დრამატურგმა დაიწყო გენდერული საკითხების შესწავლა, მათ შორის კი ერთ-ერთი ყველაზე გავლენიანი იუჰან ავგუსტ სტრინდბერგი (შვედ. Johan August Strindberg; 1849-1912) იყო.

შვედი დრამატურგი და რომანისტი, ავგუსტ სტრინდბერგი, ჰენრიკ იბსენტან ერთად, თეატრში ადრეული მოდერნიზმის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან წარმომადგენლად არის მიჩნეული. მისი დრამატურგიული მემკვიდრეობა მოიცავს როგორც ნატურალისტურ, ისე სიმბოლისტურ და ექსპრესიონისტულ პიესებს. სკანდინავიურ თეატრში, სტრინდბერგი იბსენის დიდი მეტოქე იყო და მისი შემოქმედება, სცენაზე გენდერული საკითხების შესწავლის თვალსაზრისით, ამ უკანასკნელისგან რადიკალურად განსხვავდებოდა. მათ შორის დაპირისპირება დაიწყო იმ დროიდან, როდესაც სტრინდბერგმა, „ფემინისტური“ შინაარსის გამო, მკაცრად გააკრიტიკა იბსენის პიესა „თოჯინების სახლი“. 1884 წელს სტრინდბერგმა, „თოჯინების სახლის“ საპასუხოდ, დაწერა მოთხრობების კრებული „გათხოვება“ (შვედ. Giftas), რომელსაც წამმდვარებული ჰქონდა ვრცელი წინასიტყვაობა ქალისა და კაცის უფლებების შესახებ.<sup>442</sup> მიუხედავად იმისა, რომ მასში ავტორი, გარკვეულწილად, მხარს უჭერდა ქალთა უფლებებს, მაინც ნათლად იგრძნობოდა მისი მიზოგინიური (ქალთმომძულე) დამოკიდებულება საწინააღმდეგო სქესის მიმართ. სქესთა შორის

---

<sup>441</sup> იბსენი ჰ., *ჰედა გაბლერი*, თარგმნა აკაკი გელოვანმა, [https://e693c3fe-fd18-420f-b84d-39420d79fcd0.filesusr.com/ugd/0fb0d1\\_09fde581ff9443ebb702393a1a7f6701.pdf](https://e693c3fe-fd18-420f-b84d-39420d79fcd0.filesusr.com/ugd/0fb0d1_09fde581ff9443ebb702393a1a7f6701.pdf) უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 02/12/2023.

<sup>442</sup> Styan L. J., *Modern drama in theory and practice 1 – Realism and Naturalism*, Cambridge University Press, 1981, p. 37.

ბრძოლის შესახებ სტრინდბერგს ეკუთვნის ორი უაღრესად წარმატებული ნატურალისტური პიესა: „მამა“ (შვედ. *Fadren*, 1887) და „ფრეკენ ჟული“ (შვედ. *Fröken Julie*, 1888)<sup>443</sup>, რომლებიც, ნაწილობრივ, ისევ და ისევ იბსენის ფემინიზმის წინააღმდეგ იყო მიმართული, თუმცა, უნდა ითქვას, რომ ამ პიესებმა განსაკუთრებული წვლილი შეიტანეს ევროპული თეატრის სცენაზე ნატურალიზმის დამკვიდრებაში. სტრინდბერგი ფრანგულ ნატურალისტურ სკოლას კარგად იცნობდა. იგი აღიარებდა, თეატრში ნატურალიზმის ერთ-ერთი მთავარი წარმომადგენლის, ემილ ზოლას (ფრანგ. *Émile Zola*; 1840-1902) „ტერეზა რაკენის“ (ფრანგ. *Thérèse Raquin*, 1873) ორიგინალობას და აღნიშნავდა, რომ ეს ბევრად მეტი იყო, ვიდრე „თეზისური“ პიესა<sup>444</sup>, თუმცა მან გადაწყვიტა, რომ საკუთარ პიესებში ეჩვენებინა ისეთი ფუნდამენტური ჭეშმარიტებები, როგორებიცაა: წარსულის აწმყოზე გავლენა, სქესთა შორის ბრძოლა, ფსიქოლოგიური კონფლიქტები და სექსუალური ურთიერთობები, რამაც ნატურალიზმი, დასავლურ თეატრში, ახალ საფეხურზე გადაიყვანა. საკამათო თემების წინ წამოწევით, ცენზურა შეეხო ავგუსტ სტრინდბერგის არაერთ პიესას და მათ შორის აღმოჩნდა ნატურალისტური დრამის ერთ-ერთი საუკეთესო მაგალითები - „მამა“ და „ფრეკენ ჟული“. ეს უკანასკნელი არ დადგმულა შვედურ სცენაზე თექვსმეტი წლის განმავლობაში. უფრო კონკრეტულად, „ფრეკენ ჟულის“ სრული ორიგინალური ტექსტი არ დადგმულა შვედეთში 1949 წლამდე, მანამ სანამ ალფ სიობერგმა<sup>445</sup> (შვედ. *Alf Sjöberg*; 1903-1980) არ აღადგინა ცენზორის მიერ ამოჭრილი სიტყვები სტოკჰოლმის სამეფო დრამატულ თეატრში წარმოდგენილ სპექტაკლში.<sup>446</sup>

სქესთა შორის მტრობის მოტივი და ქალთა მიმართ უარყოფითი წინასწარგანწყობა გამოიკვეთა სტრინდბერგის მიერ 1887 წელს დაწერილ პიესაში „მამა“, რომელშიც ავტორი ცდილობდა მიზანდრიის (კაცთმოძულეობა), როგორც ქალთმოძულეობის, გენდერულად ინვერსიული ფორმის (კაცების სიძულვილი გენდერის საფუძველზე),<sup>447</sup> ხაზგასმას. პიესის ქართული თარგმანის (თარგმნა აკაკი ბრეგაძემ, 1984 წ.) წინასიტყვაობაში ვკითხულობთ: „თუ რომანტიკული გმირი გარესამყაროს ებრძოდა თვითდამკვიდრების მიზნით, სტრინდბერგის გმირი ებრძვის ყველაზე ახლობელ ადამიანს, როგორც გარესამყაროდან შემოსულ მტერს (ეს მტერი უპირატესად ქალია). ეს

<sup>443</sup> სქესთა შორის ბრძოლას ეხება სტრინდბერგის სხვა პიესებიც, მაგალითად: „კრედიტორები“ (შვედ. *Fordringsägare*, 1888) და „სიკვდილის ცეკვა“ (შვედ. *Dödsdansen*, 1902).

<sup>444</sup> Styan L. J., *Modern drama in theory and practice 1 – Realism and Naturalism*, Cambridge University Press, p. 38.

<sup>445</sup> შვედი თეატრისა და კინოს რეჟისორი. ოლოფ მოლანდერთან და ინგმარ ბერგმანთან ერთად იგი მიიჩნევა დრამატენის ყველა დროის ყველაზე დიდ სცენის პრაქტიკოსად.

<sup>446</sup> Styan L. J., *Modern drama in theory and practice 1 – Realism and Naturalism*, Cambridge University Press, p. 39.

<sup>447</sup> ცოფურაშვილი ს., *მიზანდრია*, ლექსიკონი-ცნობარი სოციალურ მეცნიერებებში, <http://dictionary.css.ge/content/misandry> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 26/12/2023.

ბრძოლა მით უფრო მძაფრია, იმიტომ, რომ იგი ოჯახში, „მცირე სასიცოცხლო სივრცეში“ წარმოებს: გმირები ერთმანეთს ვერ გაექცევიან, გვერდს ვერ აუქცევენ, ისინი ოჯახური კავშირით არიან შეკრულნი, სქესთა შორის ბრძოლა ბატალურ მასშტაბს იღებს. ამგვარად გმირს აუცილებლად სჭირდება ანტაგონისტი, რადგან თვითდამკვიდრების ტრიუმფისთვის აუცილებელია ამ მეორეს დამარცხება“.<sup>448</sup> ერთი შეხედვით, პიესაში „მამა“, ცოლ-ქმარი ერთმანეთს უპირისპირდება შვილზე ზეგავლენის მოსაპოვებლად, თუმცა ეს მოტივი, არაფერია იმ მთავარ მოტივთან შედარებით, რასაც წარმოადგენს პროტაგონისტისა თუ ანტაგონისტის დაუოკებელი სურვილი თვითდამკვიდრებისა. ნიცშე დაეთანხმა ახალგაზრდა ავტორს, რომ სქესთა შორის ომი ცხოვრებისა და ქორწინების ფუნდამენტური კანონია.<sup>449</sup> ამ ომში კი სტინდბერგი, ერთმნიშვნელოვნად, მხარს საკუთარ სქესს უჭერდა და ცდილობდა ფემინისტების მიზანდრიაში დადანაშაულებას. „სოციოლოგი აღან ჯონსონი ამტკიცებდა, რომ მიზოგინიისა და მიზანდრიის შედარება არასწორია, რადგან მეინსტრიმულ კულტურაში არ არსებობს მიზოგინიის ანალოგიური ანტიმამაკაცური იდეოლოგია. მიზანდრიაში დადანაშაულება ფემინიზმის დისკრედიტაციას ემსახურება, რადგან ადამიანები ხშირად ერთმანეთში ურევენ მამაკაცებს, როგორც ინდივიდებს და მამაკაცებს, როგორც მოსახლეობის დომინანტურ და პრივილეგიურ კატეგორიას“.<sup>450</sup> იმ ნოვატორული დრამატული ტექნიკების გამო, რომელიც სტინდბერგმა „მამაში“ გამოიყენა, პიესას ბევრი მოწინააღმდეგე გამოუჩნდა, მათ შორის იყო ზოლაც, რომელიც მას ზედმეტად აბსტრაქტულად მიიჩნევდა.<sup>451</sup> კრიტიკის საპასუხოდ, შვედმა დრამატურგმა მის შემდეგ პიესას „ფრეკენ ჟული“ ვრცელი წინასიტყვაობა წაუმიძვარა, რომელიც, გარკვეულწილად, „მამის“ აპოლოგიას წარმოადგენდა. მიუხედავად მასში არსებული მიზოგინიური იდეოლოგიისა, ეს შესავალი სიტყვა გახდა არა მხოლოდ ნატურალისტური მოძრაობის მანიფესტი, არამედ ღირსშესანიშნავი დოკუმენტი თანამედროვე დრამის ისტორიაში.

ქალი პერსონაჟების მიმართ, მე-19 საუკუნისთვის დამახასიათებელ, სტერეოტიპულ დამოკიდებულებას ავლენს ავგუსტ სტინდბერგი თავის ერთ-ერთ ყველაზე ცნობილ პიესაში „ფრეკენ ჟული“. დრამატურგის მორალური და დიდაქტიკური პოზიციიდან გამომდინარე, რაც ჯერ კიდევ ნათლად ჩანს პიესის წინასიტყვაობაში, რთულია არ განვიხილოთ მთავარი გმირის ზოგიერთი მოტივი, როგორც ავტორის ანტიფემინიზმის შედეგი. სტინდბერგის მიხედვით,

<sup>448</sup> ჟურნალი საბჭოთა ხელოვნება, #10, 1984, გვ. 137.

<sup>449</sup> Styan L. J., *Modern drama in theory and practice 1 – Realism and Naturalism*, Cambridge University Press, p. 39.

<sup>450</sup> ცოფურაშვილი ს., მიზანდრია, ლექსიკონი-ცნობარი სოციალურ მეცნიერებებში, <http://dictionary.css.ge/content/misandry> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 26/12/2023.

<sup>451</sup> Styan L. J., *Modern drama in theory and practice 1 – Realism and Naturalism*, Cambridge University Press, p. 40.

მემკვიდრეობამ, სოციალურ და ფსიქოლოგიურ ფაქტორებთან ერთად, განსაზღვრა პიესის პერსონაჟების ხვედრი. დრამატურგი წარმოადგენს ჟულის, როგორც არისტოკრატ ქალს, რომლის ეპოქაც დასრულდა, ხოლო ჟანს, როგორც სოციალურ კიბეებზე მცოცავ ოპორტუნისტს, რომლისაც არის მომავალი. სტრინდბერგი პიესაში ქალის სექსუალობას იყენებს, როგორც ინსტრუმენტს მისი ჩაგვრისთვის, კაცის შემთხვევაში კი პირიქითაა - კაცი ქალზე სექსუალურად უპირატესია და მას ზნეობრივად არავინ გაკიცხავს: „ის კიდევ ერთი რაღაცით დგას ფრეკენ ჟულიზე მაღლა - ჟანი მამაკაცია“.<sup>452</sup> ფემინისტური მოძრაობის გააქტიურებასთან ერთად, სტრინდბერგმა გადაწყვიტა ქალებისთვის მათი „ისტორიული“ ადგილის შეხსენება, რომ ქალები კაცების თანასწორნი ვერასდროს გახდებოდნენ. „ფრეკენ ჟულის“ წინასიტყვაობაში ვკითხულობთ: „ის (ფრეკენ ჟული) მსხვერპლია მცდარი აზრისა (რომელსაც უფრო ძლიერი ტვინებიც კი აურევია), თითქოს ქალი, ეს მამაკაცისკენ მიმავალ გზაზე განუვითარებელი ადამიანური ფორმა (მამაკაცისა, რომელიც შესაქმის ბატონია, კულტურის შემოქმედია) არის ან შეიძლება იყოს მისი თანასწორი. იგი იხლართება ამ ბრიყვულ სწრაფვაში, რაც მისივე დაღუპვის მიზეზი ხდება. ბრიყვულში იმიტომ, რომ განუვითარებელი ფორმა, რომელსაც გამრავლების კანონი წარმართავს, მუდამ განუვითარებლად დაიბადება და ვერ დაეწევა უპირატესობის მფლობელს, შემდეგი ფორმულის თანახმად: A (მამაკაცი) და B (ქალი) გამოდიან ერთი და იმავე პუნქტიდან. მამაკაცის სიჩქარე, დავუშვათ არის 100, ქალისა - 60. ისმის კითხვა: B როდის დაეწევა A-ს? პასუხი: ვერასოდეს! ვერც თანაბარი განათლებით, ვერც თანაბარი საარჩევნო ხმის უფლებით - და ეს ისეთივე ჭეშმარიტებაა, როგორც ის, რომ ორი პარალელური წრფე არ გადაიკვეთება.“<sup>453</sup>

ქალის, როგორც არასრულყოფილი კაცის იდეა სტრინდბერგს ანათესავებს ავსტრიელ ფსიქოლოგთან, ფსიქოანალიზის დამფუძნებელ ზიგმუნდ ფროიდთან (გერმ. Sigmund Freud; 1856-1939), რომელიც პირველი ევროპელი მოაზროვნე იყო, რომელმაც ადამიანის სექსუალობის შესწავლა დაიწყო. ფროიდი, სტრინდბერგის მსგავსად, თავისი ეპოქის კულტურული პატრიარქალიზმის ტყვეობაში იყო და მისი თეორია ქალურობის შესახებ ამ უკანასკნელთან სრულ თანხმობაშია (აქვე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ სტრინდბერგის თეორიები დროში წინ უსწრებს ფროიდისას). ფროიდის ბიოგრაფი, ჰანს-მარტინ ლომანი, მისი ბიოგრაფიის მიმოხილვისას აღნიშნავს: „ფროიდი ქმნის ქალის სახეს აბსოლუტურად გამორიცხვისა და უკმარისობის ნიშნით. ქალურობის არსებობის ფორმა არ ფლობს არაფერს არსებითს, სწორედ იმას, რაც აყალიბებს

<sup>452</sup> სტრინდბერგი ა., *რომანი და პიესები*, სულაკაურის გამომცემლობა, 2013, გვ. 184, დავით გაბუნიათ თარგმანი.

<sup>453</sup> იქვე, გვ. 181.

სუბიექტს: პენისს, სუპერ-ეგოს (სინდისს), ინტელექტს, სუბლიმაციისა და კულტურული ქმედების უნარს - ამ საკითხში ფროიდი, საზოგადოებრივი აზრის შესაბამისად და თანადროულად, ერთსულოვანია თავისი ეპოქის უმეტეს მამაკაცთან, კარლ კრაუსთან, ავგუსტ სტრინდბერგთან, ფრანკ ვედეკინდთან და ოტო ვაინინგერთან. ქალი სხვა არაფერია, თუ არა არასრულყოფილი კაცი“.<sup>454</sup> ფროიდი, მსგავსი ფალოცენტრული აზრების გამო, ჯერ კიდევ სიცოცხლეში აწყდებოდა ფემინისტთა დიდ წინააღმდეგობას (მაგ.: კარენ ჰორნეი, ერნესტ ჯონსი). ისინი ფროიდის ქალურობის თეორიას არასრულფასოვნების თეორიასთან აიგივებდნენ და აღნიშნავდნენ: „ინტიმური განსხვავების აღმოჩენა ბიჭებსა და გოგონებს შორის პირველთან კასტრაციის შიშის მობილიზებას იწვევს, რომელსაც შემდეგ ქალს მიაწერს, რათა თვითონ შეძლოს თავი „სრულყოფილად“ და „ჯანმრთელად“ იგრძნოს. ფროიდს, როგორც ებრაელს, თვითონ სტანჯავდა არასრულყოფილებისა და არამამაკაცურობის გავრცელებული ეჭვი - საუკუნის მიჯნის ფარულად თუ აშკარად ანტისემიტური ლიტერატურა სავსე იყო მინიშნებებით ებრაელთა არასრულფასოვნებასა და გამდებრობითობაზე - ეს ეჭვი გადაიტანა ქალებზე და ამით დააკმაყოფილა საკუთარი არასრულფასოვნების გრძნობა.“<sup>455</sup> არასრულფასოვნების კომპლექსის მოტივი ჩანს სტრინდბერგის შემთხვევაშიც, ვინაიდან, ფროიდის მსგავსად, მისი ბიოგრაფია და შემოქმედება, გარკვეულწილად, კონგრუენტულია. მიუხედავად თავის პიესებში პატერნალური ქალურობის თეორიის გატარებისა, მნიშვნელოვანია იმის აღნიშვნაც, რომ ავგუსტ სტრინდბერგი მე-19 საუკუნის იმ ევროპულ დრამატურგებს შორისაა, რომელთაც მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანეს გენდერული დრამის განვითარებაში, სულ მცირე ისეთი ანტიპატრიარქალური და მეამბოხე პერსონაჟის შექმნით, როგორცაა ფრეკენ ჟული.

მეცხრამეტე საუკუნის მეორე ნახევარში, ფემინისტური მოძრაობის გააქტიურების კვალდაკვალ, ევროპულ თეატრში გაიზარდა ქალი დრამატურგების (მაგ.: ჟორჟ სანდი, ჯოანა ბეილი, მერი რასელ მიტფორდი, კლოტილდა გრეივისი, ელიზაბეთ რობინსი და სხვ.), თეატრის მენეჯერების, თეატრში წილის მფლობელების, სამხატვრო ხელმძღვანელებისა თუ შემსრულებლების რიცხვი. საუკუნის მიწურულს, ქალები ჩართულნი იყვნენ შემოქმედებითი მეწარმეობის ყველა ფორმაში, რაც დაკავშირებული იყო ახალ ისტორიულ პირობებთან (სოციალურ და პოლიტიკურ ცვლილებებთან) და საზოგადოებაში ქალის როლის ხელახალ განსაზღვრასთან. განსაკუთრებით აღსანიშნავია, ამ პერიოდში ქალი მსახიობების ცენტრალური როლი ევროპული

<sup>454</sup> ლომანი ჰ. მ., *ზიგმუნდ ფროიდის ბიოგრაფია*, გამომცემლობა „პეგასი“, 2008, გვ. 162-163, მარინა ასათიანის თარგმანი.

<sup>455</sup> იქვე, გვ. 166-167.

თეატრის სცენაზე: ელენ ტერი (ინგლ. Ellen Terry; 1847-1928), სარა ბერნარი (ფრანგ. Sarah Bernhardt; 1844-1923) და ელეონორა დუზე (იტალ. Eleonora Duse; 1858-1924) იმ მრავალ სახელგანთქმულ ქალ შემსრულებლებს შორის იყვნენ, რომლებმაც სამსახიობო ხელოვნება უმაღლეს საფეხურზე აიყვანეს და თამაშის არაერთი ახალი სტილი თუ ტექნიკა გააცნეს არამხოლოდ ევროპულ, არამედ მსოფლიო თეატრის სცენას. ქართველი თეატრის მკვლევარი, ელენე თოფურიძე თავის ნარკვევში „ელეონორა დუზე - ცხოვრება და მოღვაწეობა“ (1953 წ.) წერდა: „დუზე არასდროს სარგებლობდა კოსმეტიკით, საერთოდ უარყოფდა გრიმს და თამაშობდა უგრძობად მაშინაც, როდესაც მოხუცდა. ის საჭიროდ არ თვლიდა დაემალა გაჭაღარავებული თმა ან გრიმით დაეფარა დანაოჭებული სახე. და მართლაც, მისი სახე ისე გასაოცრად იცვლებოდა აფექტის ზეგავლენით, რომ თითქმის არც კი საჭიროებდა გრიმს... დუზეს შემოქმედებაში ყველაზე განსაცვიფრებელი და ყველაზე არსებითი ის უდიდესი სიმართლე გახლდათ, რითაც იგი ქმნიდა თავის გმირებს, სიმართლე, რომელიც ახასიათებს ქვეყნარტ რეალისტურ ხელოვნებას და რომელმაც სტანისლავსკის უფლება მისცა, დუზე რეალისტური სცენური ხელოვნების ერთ-ერთ ფუძემდებლად ჩაეთვალა.“<sup>456</sup> რაც შეეხება ელენ ტერის, იგი მე-19 საუკუნის ბოლოს და მე-20 საუკუნის დასაწყისის ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი ქალი შემსრულებელი იყო როგორც დიდ ბრიტანეთში, ასევე ჩრდილოეთ ამერიკაში. ბრწყინვალე სამსახიობო კარიერის გარდა, ტერი ასევე ხელმძღვანელობდა ლონდონის საიმპერატორო თეატრს, სადაც მისი ინიციატივით ჯორჯ ბერნარდ შოსა და ჰენრიკ იბსენის პიესები იდგმებოდა. დასავლური თეატრის ისტორიაში კი სარა ბერნარი ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი ფიგურაა, რომელმაც არა მხოლოდ საფრანგეთში, არამედ მთელ მსოფლიოში მოიპოვა აღიარება, როგორც მსახიობმა და თეატრის მენეჯერმა. წამყვანი ქალი პერსონაჟების როლების გარდა, სარა ბერნარი თამაშობდა კაცის როლებსაც. მათ შორის ყველაზე ცნობილია მის მიერ 1899 წელს პარიზსა და ლონდონში შესრულებული ჰამლეტის როლი.<sup>457458</sup> მარკ ტვენის სარა ბერნარზე წერდა: „არსებობს

---

<sup>456</sup> თოფურიძე ე., *რჩეული ნაშრომები მსოფლიო თეატრის ისტორიაში*, I ტომი, გამომცემლობა „კენტავრი“, 2009, გვ. 135-137.

<sup>457</sup> Sarah Bernhardt, Encyclopedia Britannica, <https://www.britannica.com/biography/Sarah-Bernhardt> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 05/01/2024.

<sup>458</sup> მსოფლიო თეატრის ისტორიაში ქალი მსახიობების მიერ ჰამლეტის როლის შესრულების მდიდარი ტრადიცია არსებობს. ჯერ კიდევ მე-18 საუკუნიდან მოყოლებული პრინცი ჰამლეტის როლს ასრულებდნენ: შარლოტა ჩარკი, სარა სიდონი, შარლოტა კუმმანი, ელის მერიოტი, ლილიან ლოურენსი და მრავალი სხვა. მეცხრამეტე საუკუნეში, ქალი შემსრულებლების სიმრავლის გამო, ჰამლეტის პერსონაჟი თითქმის ქალურობის არქეტიპად იქცა.

ხუთი სახის მსახიობი: ცუდი მსახიობი, საშუალო დონის მსახიობი, კარგი მსახიობი, შესანიშნავი მსახიობი და სარა ბერნარი.“<sup>459</sup>

მიუხედავად წინ გადადგმული ნაბიჯებისა, მე-19 საუკუნის ევროპულ თეატრში ქალების საერთო მდგომარეობა მაინც რთული იყო, ვინაიდან მათ კვლავ უწევდათ იმ გენდერულ ნორმებთან და მოლოდინებთან გამკლავება, რაც ევროპულ საზოგადოებასა და მათ შორის თეატრალურ სამყაროში არსებობდა. თეატრის ისტორიკოსის, კეთრინ ნიუის (ინგლ. Katherine Newey) მიხედვით, მეთვრამეტე საუკუნის ბოლოდან მეცხრამეტე საუკუნის ბოლომდე, დაახლოებით ხუთასმა მწერალმა ქალმა დაწერა 1200-მდე პიესა თეატრისთვის.<sup>460</sup> თანამედროვე ეტაპზე კი ამ პიესების უმეტესობა უცნობია, ისევე როგორც ქალი მწერლების მიერ შექმნილი XIX საუკუნის დრამატული თუ სასცენო ლიტერატურის დიდი ნაწილი. მე-19 საუკუნის ბოლოს, ფემინისტურმა მოძრაობამ დიდად შეუწყო ხელი გენდერული როლებისადმი დამოკიდებულების შეცვლას სხვადასხვა პროფესიაში, მათ შორის თეატრში, რამაც გზა გაუხსნა ქალებისთვის ახალ შესაძლებლობებსა და უფლებებს მე-20 საუკუნეში.

### 6.3 ქალები ამერიკის შეერთებული შტატების პროფესიული თეატრის სათავეებთან

ევროპული თეატრის მსგავსად, ადრეულ შეერთებული შტატების თეატრში, განსაკუთრებით მე-18 და მე-19 საუკუნეებში, ქალების მდგომარეობა რთული და ცვალებადი იყო. ამერიკულ თეატრში, ქალის სტატუსსა და როლზე გავლენა იქონია მრავალმა ფაქტორმა, მათ შორის: ისტორიულმა პირობებმა, სოციალურ-კულტურულმა ფაქტორებმა და თავად თეატრის განვითარებამ. ჯერ კიდევ მე-17 საუკუნეში, კოლონიური ჩრდილოეთ ამერიკის თეატრში, რელიგიური აკრძალვების გამო, ქალებისთვის შეზღუდული შესაძლებლობები არსებობდა. პურიტანების გავლენით, მსახიობობა ქალებისთვის პატივსაცემ პროფესიად არ ითვლებოდა და არსებობდა საზოგადოების მოლოდინები, რომლებიც ზღუდავდა მათ მონაწილეობას საჯარო წარმოდგენებში.

<sup>459</sup> Bernhardt In America, American Heritage, <https://www.americanheritage.com/bernhardt-america> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 05/01/2024.

<sup>460</sup> Newey K., *The Aesthetics of the Marketplace: Women Playwrights, 1770-1850*, [file:///C:/Users/User/Downloads/5745-241-10772-1-10-20120220%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/User/Downloads/5745-241-10772-1-10-20120220%20(1).pdf) უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 05/01/2024.

ჯუდიტ სარჯენტ მიურეი (ინგლ. Judith Sargent Murray; 1751-1820), პირველი მკვიდრი ამერიკელი ქალი დრამატურგი იყო, რომელიც ეწინააღმდეგებოდა პურიტანების ბრალდებას, რომ თეატრი ცოდვილთა ადგილი იყო. დრამატურგიული საქმიანობის პარალელურად, იგი გვევლინება ქალთა უფლებების დამცველად და სქესთა თანასწორობის იდეის ერთ-ერთ პირველ მომხრედ ამერიკაში. მიურეის ყველაზე მნიშვნელოვან ნამუშევრად ითვლება 1790 წელს დაწერილი ესე „სქესთა თანასწორობის შესახებ“ (ინგლ. On the Equality of the Sexes), რომელიც საეტაპო მნიშვნელობის აღმოჩნდა გენდერის კვლევებისთვის. ამ ფემინისტურ ნარკვევში, რომელიც წინ უსწრებს მერი უოლსტონკრაფტის ცნობილ ნაშრომს „ქალის უფლებების დაცვა“, მიურეიმ წამოაყენა არგუმენტი ქალისა და კაცის სულიერი და ინტელექტუალური თანასწორობის შესახებ და გააკრიტიკა ბიბლიაში კაცის ტრადიციული უპირატესობა, რაც გახდა კიდევაც საფუძველი ქალთა საუკუნოვანი ჩაგვრისა. ჯუდიტ სარჯენტ მიურეის ეკუთვნის ორი კომედია „მედიუმი“ და „მოგზაური დაბრუნდა“ (ინგლ. The Medium, 1795; The Traveller Returned, 1796) და ერთი დრამა „აფრიკელი“ (ინგლ. The African, 1805)<sup>461</sup>. მისი კომედიები, ამერიკის რევოლუციის პერიოდში კლასთა ურთიერთობის შესახებ, 1795-1796 წლებში დაიდგა ბოსტონში, Federal Street Theatre-ში, თუმცა ორივე დადგმა წარუმატებელი აღმოჩნდა.<sup>462</sup> მიუხედავად ამისა, ჯუდიტ სარჯენტ მიურეი ამერიკული თეატრის ისტორიაში მნიშვნელოვან ფიგურად ითვლება, ვინაიდან იგი პირველი მკვიდრი ამერიკელი ქალი დრამატურგი იყო, რომლის პიესებიც პროფესიონალურად დაიდგა.<sup>463</sup>

პურიტანები, კოლონიური პერიოდის ჩრდილოეთ ამერიკაში, თეატრალურ ხელოვნებას უპირველესად იმის გამო სდევნიდნენ, რომ მასში ქალებიც, როგორც დრამატურგები და შემსრულებლები, იყვნენ ჩართულნი. სავარაუდოდ, სწორედ ეს იყო იმის მიზეზი, რომ მიურეის წინამორბედის, მერსი ოტის უორენის (ინგლ. Mercy Otis Warren; 1728-1814) პიესები საჯაროდ არასდროს დადგმულა. უორენი იყო ამერიკელი აქტივისტი პოეტი, დრამატურგი და ისტორიკოსი ამერიკის რევოლუციის დროს. ჯერ კიდევ რევოლუციის დადგომამდე, იგი აქვეყნებდა ლექსებს, პიესებსა და პამფლეტებს, რომლითაც თავს ესხმოდა სამეფო ხელისუფლებას და კოლონისტებს წინააღმდეგობისკენ მოუწოდებდა. თავის სატირულ პიესებში „მამებელი“ (ინგლ. The Adulateur,

<sup>461</sup> Scobell S., *Judith Sargent Murray: The "So-Called" Feminist*, <https://digitalcommons.iwu.edu/constructing/vol1/iss1/4/> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 08/01/2024.

<sup>462</sup> Judith Sargent Stevens Murray, Encyclopedia Britannica, <https://www.britannica.com/biography/Judith-Sargent-Stevens-Murray>, ბოლოს ნანახია: 08/01/2024

<sup>463</sup> Stoner R., *Demanding Drama: The Essential Role of Women in Early American Theatre*, <https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/5037/Demanding%20Drama.%20The%20Essential%20Role%20of%20Women%20in%20Early%20American%20Theatre.pdf?sequence=1&isAllowed=y> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 08/01/2024.

1772) და „ჯგუფი“ (ინგლ. *The Group*, 1775) იგი აქილიკებდა იმ ადამიანებს, რომლებიც ბრიტანეთისადმი სიმპათიით იყვნენ განწყობილნი.<sup>464</sup> ადრეული ამერიკული თეატრის წარმატებულ ქალ დრამატურგებს შორის ასევე იყვნენ სუზანა როუსონი (ინგლ. *Susanna Rowson*; 1762-1824) და შარლოტა ბარნსი (ინგლ. *Charlotte Barnes*, 1818-1863). წარმატებული სამსახიობო კარიერის გარდა, ისინი წერდნენ პიესებსაც, რომლებიც ეხებოდა ისეთ სერიოზულ თემებს, როგორებიცაა მონობისა და მკვიდრი მოსახლეობის პრობლემური საკითხები. როუსონი, თავის პირველ და ჩვენამდე მოღწეულ ერთადერთ პიესაში „მონები ალჟირში“ (ინგლ. *Slaves in Algiers*, 1794) ერთმანეთთან აკავშირებდა ქალთა (ადრეული ლიბერალური ფემინიზმი) და მონობის საკითხებს, რის გამოც, თავისი თანამედროვე კაცი კოლეგების მხრიდან, დიდ კრიტიკას იღებდა. რაც შეეხება შარლოტა ბარნსს, იგი გაცილებით წარმატებული დრამატურგი იყო, ვიდრე მსახიობი. თავის პიესაში „ტყის პრინცესა“ (ინგლ. *The Forest Princess*, 1848) პოკაჰონტასის ცხოვრების მნიშვნელოვანი დრამატიზაცია შემოგვთავაზა.<sup>465</sup> როგორც როუსონს, ასევე ბარნსს, ადრეული ამერიკული თეატრისა და ადგილობრივი დრამის განვითარებაში გამორჩეული წვლილი აქვთ შეტანილი.

მე-19 საუკუნის აშშ-ს თეატრში ანა კორა მოვატი (ინგლ. *Anna Cora Mowatt*; 1819-1870) კიდევ ერთი ქალი დრამატურგია, რომელმაც უდიდესი გავლენა მოახდინა ადრეულ ამერიკულ დრამაზე. მოვატი იყო მწერალი, დრამატურგი და ზედა საშუალო კლასიდან გამოსული პირველი მსახიობი ქალი, რომლის წარმატებულმა კარიერამ დიდად შეუწყო ხელი ქალებისთვის მსახიობის პროფესიის ლეგიტიმაციას შეერთებული შტატების თეატრში. ანა კორა მოვატი ყველაზე მეტად ცნობილია სატირული კომედიით „მოდა“ (ინგლ. *Fashion*, 1845), რომელიც ლიტერატურის ისტორიკოსების მიერ მიჩნეულია, როგორც მე-19 საუკუნის საუკეთესო ამერიკული პიესა.<sup>466</sup> „მოდა“ პირველად 1845 წელს ნიუ-იორკის Park Theatre-ში დაიდგა და ავტორს დიდი წარმატება და ფართო აღიარება მოუტანა. ეს იყო „მანერების კომედია“ ნიუ-იორკის სოციალურ ცხოვრებაზე, რომელშიც მოვატი აკრიტიკებდა ნუვორიში ამერიკელების სურვილს დამსგავსებოდნენ ევროპელ არისტოკრატებს. ამასთან, მნიშვნელოვანია იმის აღნიშვნაც, რომ ავტორი პიესაში აჩვენებდა თუ როგორი უარყოფითი გავლენა ჰქონდა რელიგიის, კაპიტალიზმისა და პატრიარქატის დომინანტურ ძალაუფლებას ქალების ყოველდღიურ ცხოვრებაზე. ანა კორა მოვატს ასევე ეკუთვნის მემუარები

<sup>464</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 239.

<sup>465</sup> Stoner R., *Demanding Drama: The Essential Role of Women in Early American Theatre*, <https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/5037/Demanding%20Drama.%20The%20Essential%20Role%20of%20Women%20in%20Early%20American%20Theatre.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 09/01/2024.

<sup>466</sup> იქვე.

„მსახიობის ავტობიოგრაფია“ (ინგლ. *Autobiography of an Actress*, 1853), რომელიც მნიშვნელოვან ცნობებს გვაწვდის ქალი შემსრულებლების მდგომარეობაზე მე-19 საუკუნის აშშ-ს თეატრში.

მეცხრამეტე საუკუნის დასაწყისში, შეერთებული შტატების თეატრში, ქალებისთვის მსახიობის პროფესია პროსტიტუციასთან იყო გაიგივებული და ისინი ამ კუთხით, საზოგადოებისა და ეკლესიის მხრიდან, მრავალ წინააღმდეგობას აწყდებოდნენ. მსახიობი ქალები, თავიანთი რეპუტაციის დასაცავად, იძულებულები ხდებოდნენ დაქორწინებულიყვნენ კომპანიის წევრ კაცზე ან შეეზღუდათ თავიანთი დრამატული როლები პასიური ქალწული პერსონაჟების შესრულებით. დაუქორწინებელი მსახიობი ქალებისთვის, რეპუტაციული თვალსაზრისით, მდგომარეობას კიდევ უფრო ართულებდა „მოხეტიალე დასების“ (ინგლ. *Combination company*) და „ვარსკვლავთა სისტემის“ (ინგლ. *Star system*) პრაქტიკაც<sup>467</sup>, რაც აშშ-ს თეატრში დომინანტი მეცხრამეტე საუკუნის ბოლომდე დარჩა. მეორე მხრივ, ამ პერიოდში, თეატრი შეერთებულ შტატებში განიხილებოდა, როგორც პოპულარული კულტურა და ძირითადად, მაყურებლის გართობაზე იყო ორიენტირებული. გასართობი ტიპის წარმოდგენებისთვის (მათ შორის: ბურლესკი, რევიუ, ვოდევილი, ექსტრავაგანსა და სხვ.) დამახასიათებელი „მსუბუქი ხასიათის“ ქალი პერსონაჟების არსებობა სცენაზე, კიდევ უფრო აძლიერებდა ქალი მსახიობის, როგორც მეძავის სტიგმას.

ამ პერიოდის ყველაზე ცნობილი ამერიკაში დაბადებული ქალი მსახიობი, რომელმაც საერთაშორისო წარმატებას მიაღწია შარლოტა კუშმანია (ინგლ. *Charlotte Cushman*; 1816-1876). იგი თავდაპირველად ოპერის მომღერლად მუშაობდა და მხოლოდ მოგვიანებით, „ხმის წასვლის“ შემდეგ, გახდა დრამატული თეატრის მსახიობი. კუშმანი ფილადელფიისა და ნიუ-იორკის თეატრების წამყვანი მსახიობი იყო, მათ შორის ცნობილი Park Theatre-ის. ევროპასა და შეერთებულ შტატებში მას უაღრესად წარმატებული მსახიობო კარიერა ჰქონდა, შეეძლო ეთამაშა როგორც კაცის, ისე ქალის ტრაგიკული როლები. თავისი სასცენო კარიერის განმავლობაში მან 30-ზე მეტი კაცის როლი ითამაშა, მათ შორის პრინცი ჰამლეტის.<sup>468</sup> ლონდონში შარლოტა კუშმანს უწოდეს ტრაგიკული როლების შემსრულებელი საუკეთესო ქალი მსახიობი ინგლისურენოვან სამყაროში.<sup>469</sup>

მეცხრამეტე საუკუნის მიწურულს და მეოცე საუკუნის დასაწყისში შეერთებულ შტატებში თეატრალური ინდუსტრიის პროფესიონალიზაციამ, მსახიობების უფლებების ადვოკატირებამ, ქალთა საარჩევნო უფლების მოძრაობამ და კულტურული დამოკიდებულების ცვლილებამ ხელი

<sup>467</sup> კომბინირებული კომპანია (ე.წ. „მოხეტიალე დასი“) - თეატრალური ორგანიზაცია (ჯგუფი), რომელიც მოგზაურობს ვარსკვლავ მსახიობებთან და სრულ დასთან ერთად.

<sup>468</sup> *Charlotte Saunders Cushman - American actress*, Encyclopedia Britannica, <https://www.britannica.com/biography/Charlotte-Saunders-Cushman> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 13/01/2024.

<sup>469</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 334.

შეუწყო თეატრში ქალების ჩართულობის ზრდას და კაცებიც იძულებულნი გახდნენ მიეღოთ პროფესიონალი ქალი დრამატურგები, თეატრის მენეჯერები თუ შემსრულებლები საჯარო სფეროში. მე-20 საუკუნის აშშ-ს თეატრში, წინა საუკუნესთან შედარებით, ქალების როლი ერთიორად გაიზარდა.

## თავი VII

### პარადიგმების ცვლა: გენდერული კონსტრუქციები და მათი დეკონსტრუქცია მეოცე საუკუნის დასავლურ სცენაზე

#### 7.1 ტალღებსა და თეორიებს შორის: ფემინისტური პროგრესი მეოცე საუკუნეში

მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრიდან მოყოლებული, დასავლეთში განსაკუთრებით გააქტიურდა ფემინისტური ბრძოლა. პირველი ტალღის ფემინიზმის კვალდაკვალ, ასპარეზზე გამოჩნდა „მეორე ტალღა“, რომელსაც ხშირად გამათავისუფლებელ მოძრაობას უწოდებენ. მეორე ტალღის ფემინიზმს მნიშვნელოვანი თეორიული საფუძველი შეუქმნა სიმონ დე ბოვუარის ნაშრომმა „მეორე სქესი“ (ფრანგ. *Le Deuxième Sexe*, 1949), რომელიც დღეს ფემინისტური ფილოსოფიის ერთ-ერთ ფუნდამენტურ ტექსტად ითვლება. დე ბოვუარის ცნობილმა ფორმულირებამ „ქალებად არ იბადებიან, ქალები ხდებიან“ ნათლად აჩვენა განსხვავება ტერმინებს შორის „სქესი“ და „გენდერი“, რომ ეს უკანასკნელი არის იდენტობის ასპექტი, რომელიც თანდათანობითაა შექმნილი. ამერიკელი რადიკალი ფემინისტი აქტივისტის, კეროლ ჰანიშის (ინგლ. Carol Hanisch; დ. 1942) მიერ შემოთავაზებული ლოზუნგი „პირადი პოლიტიკურია“ (ინგლ. *The personal is political*) მეორე ტალღის სინონიმი გახდა და გულისხმობდა მტკიცებას, რომ ქალთა პირადი პრობლემები უფრო ზოგად, სოციალურ და პოლიტიკურ პრობლემებთანაა დაკავშირებული. ფემინიზმის მესამე ტალღამ, რომელიც დაიწყო მეოცე საუკუნის 90-იან წლებში და გაგრძელდა 2000-იან წლებამდე, მწვავედ გააკრიტიკა მისი წინამორბედი დასავლეთზე კონცენტრირებულობისა და თეთრკანიანთა თვალსაზრისის დომინირების გამო. ამ პერიოდში გაჩნდა ახალი ფემინისტური მიმდინარეობები და თეორიები, როგორებიცაა: ინტერსექციურობა<sup>470</sup>, ვეგეტარიანული ეკოფემინიზმი, ტრანსფემინიზმი, პოსტმოდერნული ფემინიზმი და სხვ. ფემინიზმის მესამე ტალღა პოსტსტრუქტურალისტურ და პოსტმოდერნისტულ თეორიულ ჩარჩოებს ეყრდნობა. ფემინისტი

<sup>470</sup> ინტერსექციური ჩაგვრა (ინგლ. Intersectionality) ჩაგვრის სხვადასხვა ფორმის გადაკვეთა. ტერმინი პირველად გამოიყენა ფემინიზმის მესამე ტალღის ერთ-ერთმა მთავარმა მოაზროვნემ, კიმბერლი ქრენშოუ (ინგლ. Kimberlé Crenshaw, დ. 1959).

მეცნიერის, ელიზაბეთ ევანსის აზრით, „დაბნეულობა იმის გარშემო, თუ რას წარმოადგენს მესამე ტალღის ფემინიზმი, გარკვეულწილად მისი განმსაზღვრელი თვისებაა“.<sup>471</sup> ამერიკელი ფილოსოფოსისა და გენდერის მკვლევრის, ჯუდიტ ბატლერის (ინგლ. Judith Butler; 1956) ნაშრომებმა და მის მიერ შემოთავაზებულმა გენდერის პერფორმატიულობის თეორიამ მესამე ტალღის ფემინიზმზე უდიდესი გავლენა მოახდინა. მისი ავტორობით, 1990 წელს გამოცემული წიგნი „გენდერის პრობლემა: ფემინიზმი და იდენტობის სუბვერსია“ (ინგლ. Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity) თანამედროვე ფემინისტური თეორიის ერთ-ერთი ყველაზე გავლენიანი ნაშრომი გახდა. მასში ბატლერმა ეჭვქვეშ დააყენა სქესისა (ბიოლოგიური სქესი) და გენდერის (კულტურული სქესის) განსხვავებულობა, რაც გახდა კიდევაც საფუძველი, მისი მხრიდან, ფემინისტური თეორიების თუ პოლიტიკის კრიტიკისა. გენდერის პერფორმატიულობის თეორიის თანახმად, „გენდერი არ არის არც ინდივიდების მახასიათებელი ატრიბუტი - ის, „რაც არის ადამიანი“, და არც მხოლოდ ნორმების სისტემა, რომლებიც გარედან ეხვევა თავს უკვე არსებულ სუბიექტს. გენდერი არის პერფორმანსი - ის, „რასაც ვაკეთებთ“. ის იქმნება სტილიზებული სხეულებრივი აქტების, რიტუალების რეალურ დროში გამეორებით.“<sup>472</sup> ეს შეხედულებები გახდა საფუძველი ქვიარის კვლევების (ინგლ. Queer Studies) ჩამოყალიბებისთვის და მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა მესამე ტალღის ფემინისტური თეორიებისა და პრაქტიკის განვითარებაში. თანამედროვე ეტაპზე, „ბევრი ფემინისტი ფილოსოფოსი ბატლერს აკრიტიკებს იმის გამო, რომ მისი თეორია ძირს უთხრის ქალთა ჩავგრის თეორიულ გააზრებას და ნიადაგს აცლის ქალთა გათავისუფლების პოლიტიკას: თუკი არ არსებობს „ქალის“ კოჰერენტული კატეგორია, მაშინ არ არსებობს გასათავისუფლებელი სუბიექტი“.<sup>473</sup> საერთო ჯამში, ჯუდიტ ბატლერის ტექსტებმა, მათ შორის: „პერფორმატიული აქტები და გენდერის წარმოქმნა: ფენომენოლოგიური და ფემინისტური ესე“ (ინგლ. Performative Acts and Gender Constitution, 1988), „იმიტაცია და გენდერული დაუმორჩილებლობა“ (ინგლ. Imitation and Gender Insubordination, 1991), „სხეულები, რომლებიც მნიშვნელოვანია: „სქესის“ დისკურსული საზღვრების შესახებ“ (ინგლ. Bodies That Matter: On the Discursive Limits of „Sex“, 1993) და სხვ. უდიდესი გავლენა მოახდინა მეოცე საუკუნის მიწურულს სხეულის, გენდერის, სქესისა და სექსუალობის ფემინისტურ თეორიებზე.

---

<sup>471</sup> Evans E., *Understanding Third Wave Feminisms*, [https://link.springer.com/chapter/10.1057/9781137295279\\_2](https://link.springer.com/chapter/10.1057/9781137295279_2) უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 16/09/2023.

<sup>472</sup> ცოფურაშვილი ს., *ჯუდიტ ბატლერი*, ლექსიკონი-ცნობარი სოციალურ მეცნიერებებში, <http://dictionary.css.ge/content/judith-butler> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 22/01/2024.

<sup>473</sup> იქვე.

## 7.2 გენდერული კონსტრუქციები: ევროპული თეატრი მე-20 საუკუნის პირველ ნახევარში (1901-1950 წწ.)

მე-20 საუკუნის პირველი ნახევრის ევროპულ თეატრალურ კულტურაში მნიშვნელოვანი ცვლილებები მოხდა, რაც უპირველესად დაკავშირებული იყო ახალ ისტორიულ პირობებთან. საუკუნის დასაწყისში მსოფლიო ჩაერთო ომების სერიაში, რომელთა შორის ყველაზე დამანგრეველი და ძვირადღირებული პირველი და მეორე მსოფლიო ომები აღმოჩნდა. ამას გარდა, ლოკალიზებული ბრძოლები, მსოფლიოს სხვადასხვა ნაწილში, პრაქტიკულად ყოველდღიურად მიმდინარეობდა, რაც განპირობებული იყო ერებს შორის განსხვავებული პოლიტიკური, სოციალური, ეკონომიკური და რელიგიური იდეოლოგიებით. გარდა ამისა, ახალმა საუკუნემ მოიტანა ტექნოლოგიური ინდუსტრიის კიდევ უფრო სწრაფი ტემპით განვითარება. ცხადია, ეს ყველაფერი აისახა ხელოვნებასა და კულტურაზე, მათ შორის თეატრზეც. მეოცე საუკუნის პირველ ნახევარში, შეიცვალა წარმოდგენები ევროპულ თეატრში დიდი ხნის განმავლობაში დამკვიდრებული წესების მიმართ, რის შედეგადაც განვითარდა თეატრის მრავალი ახალი ფორმა და მიმდინარეობა, მათ შორის: მოდერნიზმი, იმპრესიონიზმი, სიმბოლიზმი, ექსპრესიონიზმი, ფუტურიზმი, დადაიზმი, სიურრეალიზმი, ეგზისტენციალიზმი, პოლიტიკური თეატრი, ეპიკური თეატრი, სისასტიკის თეატრი, აბსურდის თეატრი და ექსპერიმენტული თეატრის სხვა ფორმები. პირველმა და მეორე მსოფლიო ომებმა კატალიზური გავლენა მოახდინეს მორალურ სტანდარტებზე, ჩაცმისა და ქცევის კოდექსებზე, ქალთა და მშრომელთა უფლებებსა და მხატვრულ ექსპერიმენტებზე. ყველაზე მნიშვნელოვანი ცვლილება კი, რაც ახალმა საუკუნემ მოიტანა, რელიგიის, როგორც თეატრსა და საზოგადოებაზე მთავარი გავლენის გაქრობა იყო, რამაც მნიშვნელოვნად დააჩქარა ქალთა ემანსიპაცია დასავლურ თეატრში.

მეოცე საუკუნის პირველ ნახევარში, ევროპულ თეატრში დრამატურგმა და მსახიობ-მენეჯერმა, საბოლოოდ, გზა დაუთმო პროფესიონალ თეატრის რეჟისორს და აღიარა მისი დომინანტური ადგილი სპექტაკლის შექმნის პროცესში. სცენის დიზაინერები და რეჟისორები, ისეთივე გავლენიანები გახდნენ, როგორც დრამატურგები. მეტიც, მეოცე საუკუნე, თეატრის ისტორიკოსების მხრიდან, ერთხმად შეფასდა, როგორც „რეჟისორის საუკუნე“. თეატრის ახალი ფორმების თუ „იზმების“ უკან, ისევ და ისევ, კაცი პრაქტიკოსები იდგნენ, მათ შორის: მაქს რაინჰარდტი, გეორგ კაიზერი, ერნსტ ტოლერი, ლეოპოლდ იესნერი, იურგენ ფელინგი, ეპიკური თეატრის წარმომადგენლები - ერვინ პისკატორი და ბერტოლტ ბრეხტი (გერმანულ თეატრში); საშა გიტრი,

ჟან კოკტო, შარლ დიულენი, ჟაკ კოპო, ჟორჟ პიტოევი, ჟან ჟიროდუ, გასტონ ბატი, სისასტიკის თეატრის ფუძემდებელი - ანტონენ არტო, ჟან ვილარი, ანდრე ბარსაკი, ჟან ანუი, ჟან-პოლ სარტრი, ალბერ კამიუ, სემიუელ ბეკეტი, ეჟენ იონესკო, ჟან ჟენე და არტურ ადამოვი (ფრანგულ თეატრში); ფილიპო მარინეტი, ლუიჯი კიარელი, ლუიჯი პირანდელო, ანტონ გილიო ბრაგალია, ედუარდო დე ფილიპო, სილვიო დ'ამიკო და ჯორჯო სტრელერი (იტალიურ თეატრში); მიგელ დე უნამუნო, ფედერიკო გარსია ლორკა და ალეხანდრო კასონა (ესპანურ თეატრში); სომერსეტ მოემი, ჯონ ბონტონ პრისტლი, ტაირონ გათრი, ჰიუ ჰანტი, ტერენს რატიგანი, ლორენს ოლივიე, რალფ რიჩარდსონი (ინგლისურ თეატრში) და სხვა. მეოცე საუკუნის პირველი ნახევრის ყველაზე ცნობილი და წარმატებული ევროპელი თეატრის რეჟისორები კაცები იყვნენ და მცირე გამონაკლისების გარდა, ევროპის თითქმის ყველა მთავარი თეატრი (მაგ.: დოიჩე თეატრი, ბერლინის ფოლკსბიუნე, კომედი ფრანსეზი, ოლდ ვიკი და სხვ.) კაცების მიერ იმართებოდა.

რეჟისორის ინსტიტუტის გაძლიერებამ ხელი შეუწყო ევროპულ თეატრში კაცების დომინირებას. ამ პერიოდში, ქალები თეატრში, უმეტესწილად, როგორც რეჟისორის თანამშემწეები, ისე გვევლინებიან. ამის კარგი მაგალითია, გერმანელი მწერალი, ელიზაბეთ ჰაუპტმანი (გერმ. Elisabeth Hauptmann; 1897-1973), რომელიც აქტიურად მუშაობდა ბერტოლტ ბრეხტთან. მან ბრეხტთან თანამშრომლობა 1924 წელს დაიწყო და „სამგროშიანი ოპერის“ (გერმ. Die Dreigroschenoper, 1928) თანაავტორად ითვლება.<sup>474</sup> ელიზაბეთ ჰაუპტმანი იყო ის ადამიანი, ვინც ბრეხტსა და კურტ ვაილს პირველად გააცნო ჯონ გეის „გლახაკთა ოპერა“ (ინგლ. The Beggar's Opera, 1728), რომელზეც არის დაფუძნებული ცნობილი მუსიკალური პიესა „სამგროშიანი ოპერა“. მან ასევე უზრუნველყო პიესის გერმანული თარგმანი და იმუშავა მის ადაპტაციაზე.<sup>475</sup> ბრეხტის, ვაილისა და ჰაუპტმანის წარმატებული თანამშრომლობა გაგრძელდა ისეთ ნაწარმოებებზე მუშაობით, როგორებიცაა: მუსიკალური კომედია „ბედნიერი დასასრული“ (ინგლ. Happy End, 1929), სადაც ელიზაბეთის ავტორობა მოხსენიებული იყო ფსევდონიმით - დოროთი ლეინი, პოლიტიკურ-სატირული ოპერა „ქალაქ მაჰაგონის აღზევება და დაცემა“ (გერმ. Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny, 1930) და ოპერა „დიახ-მეთქი“ (გერმ. Der Jasager, 1930).<sup>476</sup> ბევრი მეცნიერი აღნიშნავს, რომ ეს ნაწარმოებები ვერ შეიქმნებოდა ელიზაბეთ ჰაუპტმანის გარეშე. მეტიც, ბრეხტის ცნობილი მკვლევარი, ჯონ ფუეგი (ინგლ. John Fuegi, დ. 1936) მიიჩნევდა, რომ ამ ტექსტების

<sup>474</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 436.

<sup>475</sup> Lacy N., *Spotlight on Elisabeth Hauptmann* <https://www.kwf.org/news/spotlight-on-elisabeth-hauptmann/> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 25/01/2024.

<sup>476</sup> იქვე.

უმეტესი ნაწილი ჰაუპტმანის დაწერილი იყო.<sup>477</sup> ფუეგი ამტკიცებდა, რომ ბრეხტი შესანიშნავი რეჟისორი იყო, მაგრამ ის დრამატული ნაწარმოებები, რომლისთვისაც მან საყოველთაო აღიარება მიიღო, რეალურად ელიზაბეთ ჰაუპტმანის, გერმანელი მსახიობისა და მწერლის, მარგარეტ შტეფინის (გერმ. Margarete Steffin; 1908-1941) და დანიელი მსახიობის, რეჟისორისა და მწერლის, რუთ ბერლაუს (გერმ. Ruth Berlau; 1906-1974) დაწერილი იყო.<sup>478</sup> სამივე მათგანი ცნობილი იყო ბრეხტთან თანამშრომლობით, ხოლო ფუეგის ეს ბრალდება კვლავაც დიდი განხილვის საგანია. მიუხედავად იმისა, თუ რა შედეგით დასრულდება მომავალში ეს დებატები, სულ მცირე, ბრეხტის მიერ შემოთავაზებული ეპიკური თეატრის თეორია და ე.წ. „გაუცხოების ეფექტი“ (გერმ. Verfremdungseffekt), მსოფლიო თეატრის ისტორიისთვის, თავისთავად ძალიან მნიშვნელოვანი და გავლენიანია. ჰაუპტმანის წვლილი კი ბრეხტ-ვაილის კანონში დღესაც, ისევე როგორც მის სიცოცხლეში, დიდწილად აუღიარებელი და თეატრის ისტორიის ფურცლებიდან განდევნილია.<sup>479</sup>

მე-20 საუკუნის პირველ ნახევარში, მიუხედავად ფემინისტური მოძრაობების გაძლიერებისა, ევროპულ თეატრში ქალი დრამატურგების, რეჟისორების თუ თეატრის მმართველების მდგომარეობა კვლავაც რთული იყო. საზოგადოებაში ღრმად გამჯდარი გენდერული ნორმები, სოციალური მოლოდინები და ინსტიტუციური ბარიერები, ისევე დიდ დაბრკოლებას წარმოადგენდა ქალებისთვის, რომლებიც ცდილობდნენ საკუთარი თავის თეატრალურ ინდუსტრიაში დამკვიდრებას. ქალთა უფლებებისა და ხმის უფლების მომხრე ფემინისტური მოძრაობების მიერ გადადგმული წარმატებული ნაბიჯების მიუხედავად, ქალებისთვის მნიშვნელოვანი ცვლილებები თეატრში მაშინვე არ დამდგარა. თეატრალურ დაწესებულებებში, ხელმძღვანელ პოზიციებზე, ქალების წარმომადგენლობა მინიმალური იყო. თუმცა, გამონაკლისები აქაც არსებობდა. მაგალითის სახით, შეგვიძლია მოვიყვანოთ ინგლისელი თეატრის რეჟისორი, ჯოან ლითლვუდი (ინგლ. Joan Littlewood; 1914-2002), რომელიც მალევე გახდა 1945 წელს კომერციული თეატრით უკმაყოფილო ახალგაზრდების ჯგუფის მიერ დაარსებული თეატრალური სახელოსნოს (ინგლ. Theatre Workshop) ლიდერი და ხელმძღვანელი. თეატრალური სახელოსნოში

<sup>477</sup> ელიზაბეთ ჰაუპტმანი ასევე მუშაობდა დრამატურგად ბერლინერ ანსამბლში, რომელიც დააარსეს ბრეხტმა და მისმა მეუღლე ჰელენ ვაიგელმა. 1956 წელს, ბრეხტის გარდაცვალების შემდეგ, ჰაუპტმანმა გამოაქვეყნა ბრეხტის ნამუშევრები Suhrkamp Verlag-ში.

<sup>478</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 436.

<sup>479</sup> მაგალითები კიდევ ბევრია: ფრანგი მსახიობი და თეატრის რეჟისორი მარგარიტ ჟამუა (ფრანგ. Marguerite Jamois; 1901-1964), მრავალი წელი მუშაობდა „კარტელის“ ერთ-ერთ გამორჩეულ წევრ გასტონ ბატთან, როგორც მსახიობი და რეჟისორის თანაშემწე. 1943 წლიდან, ოცი წლის განმავლობაში, ჟამუა პარიზში მონპარნასის თეატრს ხელმძღვანელობდა. ეს თანამდებობა მან გასტონ ბატის თეატრიდან წასვლის შემდეგ დაიკავა; 1924-1928 წლებში, იტალიელი მსახიობი მარტა აბბა (იტალ. Marta Abba; 1900-1988), მუშაობდა ლუიჯი პირანდელოს თანაშემწედ, მაშინ როდესაც ეს უკანასკნელი რომის სამხატვრო თეატრს ხელმძღვანელობდა და სხვ.

მან 150-ზე მეტი სპექტაკლი დადგა.<sup>480</sup> ლითლუდის მიზანი იყო ისეთი თეატრის შექმნა, სადაც მუშათა კლასის წარმომადგენელი ადამიანები რეგულარულად და დიდი ენთუზიაზმით ივლიდნენ, ისე როგორც, მაგალითად, გასართობ ადგილებში.<sup>481</sup>

მნიშვნელოვანია იმის აღნიშვნაც, რომ თეატრის ისტორიის სახელმძღვანელოებში თითქმის არ არის ნახსენები მეოცე საუკუნის პირველი ნახევრის ევროპელი ქალი დრამატურგების (მაგ.: სუფრაჟიზმის ეპოქის ფემინისტი დრამატურგები: ელისაბეთ რობინსი (ინგლ. Elizabeth Robins; 1862-1952), ელიზაბეთ ბეიკერი (ინგლ. Elizabeth Baker; 1876-1962), სისილი ჰემილტონი (ინგლ. Cicely Hamilton; 1872-1952), ბეატრის ჰარადენი (ინგლ. Beatrice Harraden; 1864-1936), გერტრუდ ჯენინგსი (ინგლ. Gertrude Jennings; 1877-1958) და სხვ.) მიერ დაწერილი არცერთი ღირსშესანიშნავი პიესა. მაშინ როდესაც, მხოლოდ ტერმინის „სუფრაჟისტული დრამის“ (ინგლ. Suffrage drama) ქვეშ, არაერთი მნიშვნელოვანი პიესა გაერთიანდა, მათ შორის: ჰემილტონის „როგორ მოიპოვეს ხმის უფლება“ (ინგლ. How the Vote was Won, 1908), რობინსის „ხმის უფლება ქალებს“ (ინგლ. Votes for Women, 1907), ჰარადენის „ლედი ჯერალდინის გამოსვლა“ (ინგლ. Lady Geraldine's Speech, 1909) და ჯენინგსის „ქალის გავლენა“ (ინგლ. A Woman's Influence, 1909). აქვე უნდა ითქვას ისიც, რომ მე-20 საუკუნის პირველ ნახევარში ბევრი კაცი დრამატურგი ქმნიდა ცენტრალურ როლებს ქალი პერსონაჟებისთვის თავიანთ საეტაპო მნიშვნელობის პიესებში. ზოგიერთი ეს პიესა იკვლევდა ქალთა ცხოვრების რთულ და ნიუანსურ ასპექტებს. მაგალითად, ფედერიკო გარსია ლორკას „ბერნარდა ალბას სახლი“ (ესპნ. La casa de Bernarda Alba, 1936), ბერტოლტ ბრეხტის „დედა კურაჟი და მისი შვილები“ (გერმ. Mutter Courage und ihre Kinder, 1938-1939) და „სეჩუანელი კეთილი ადამიანი“ (გერმ. Der gute Mensch von Sezuan, 1943), ჟან-პოლ სარტრის „ცხრაკლიტული“ (ფრანგ. Huis clos, 1944), ჟან ანუის „ანტიგონე“ (ფრანგ. Antigone, 1944) და მრავალი სხვ.

გენდერული კონსტრუქციების კვლევა ევროპულ თეატრში, მე-20 საუკუნის პირველ ნახევარში, ხაზს უსვამს ქალების შეზღუდულ შესაძლებლობებს თეატრალურ ინდუსტრიაში. მნიშვნელოვანია ვაღიაროთ, რომ ამ პერიოდის განმავლობაშიც კი არ დამდგარა მნიშვნელოვანი ცვლილებები თეატრში ქალებისთვის. თეატრალური ინდუსტრია, ისევე როგორც მრავალი სხვა სფერო, ძირითადად კაცების კონტროლქვეშ დარჩა და ახალ საუკუნეშიც აგრძელებდა ტრადიციული ნორმებითა და გენდერული მიკერძობებით ფუნქციონირებას. თეატრალურ სფეროში, გენდერული დინამიკის თვალსაზრისით, მნიშვნელოვანი ცვლილებები მხოლოდ მეოცე საუკუნის მეორე ნახევარში გახდა შესაძლებელი.

<sup>480</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 493.

<sup>481</sup> იქვე.

### 7.3 ნორმების დეკონსტრუქცია: გენდერული როლების ხელახალი განსაზღვრა მეოცე საუკუნის ევროპულ სცენაზე (1951-2000 წწ.)

მე-20 საუკუნის მეორე ნახევარში განვითარებულმა გენდერულმა თეორიებმა და პოსტმოდერნულმა ფილოსოფიამ დიდი გავლენა მოახდინა ევროპულ თეატრზე. ამ პერიოდის ევროპული თეატრი სავსე იყო ახალი იდეების, ჟანრებისა და ფორმების ძიებით. არსებობდა თეატრში მომუშავე ადამიანთა ერთი ჯგუფი, რომელთაც ტრადიციის შენარჩუნება სურდათ, ხოლო მეორე ნაწილი ინოვაციებისა და ცვლილებების მომხრე იყო. ამ ჯგუფებს შორის კონფლიქტმა გამოიწვია კამათი თეატრის ბუნებასა და ფუნქციასთან დაკავშირებით. ხელოვნების ძველ კონცეფციას დაუპირისპირდნენ ისინი, ვისაც სურდათ ამ უკანასკნელის გამოყენება ფიქრისა და მოქმედების პროვოცირებისთვის მწვავე სოციალურ და პოლიტიკურ საკითხებზე. მეოცე საუკუნის მეორე ნახევარში, ევროპულ თეატრში, ძველი და ახალი თანაარსებობდნენ, მაგრამ, როგორც წესი, ერთმანეთთან რადიკალურ ოპოზიციაში.<sup>482</sup>

კიდევ ერთი ტენდენცია, რომელიც ამ პერიოდიდან დაიწყო, თეატრის გლობალიზაცია იყო. სატრანსპორტო და საკომუნიკაციო ტექნოლოგიების გაუმჯობესებასთან ერთად, ევროპულ თეატრზე უდიდესი გავლენა მოახდინა სხვადასხვა არადასავლურმა კულტურებმა და მსოფლიოში მიმდინარე სოციალურ-პოლიტიკურმა მოვლენებმა. 1960-იანი წლებიდან მოყოლებული, ასპარეზზე გამოჩნდნენ ახალი თაობის თეატრის პრაქტიკოსები და შემდგომში რეფორმატორები (მაგ.: ეჟი გროტოვსკი, ტადეუშ კანტორი, ეუჯენიო ბარბა, პიტერ ბრუკი, არიან მნუშკინი და სხვ.), რომლებმაც სრულიად შეცვალეს არსებული ორთოდოქსული წარმოდგენები თეატრალურ ხელოვნებაზე, მის ფუნქციასა და საზღვრებზე. ამასთან, პოსტმოდერნულმა ეპოქამ მოიტანა „პოსტმოდერნული თეატრის“ ცნებაც. ამ ტერმინის ერთიან განსაზღვრებაზე საუბარი რთულია, ვინაიდან საკმაოდ არაზუსტი და მრავალგანზომილებიანია, თუმცა იგი მაინც შეიძლება ჩაითვალოს რეაქციად „მოდერნიზმის“ წინააღმდეგ. პოსტმოდერნული ეპოქის თეატრი ხასიათდება ტრადიციული ფორმებიდან გადახვევით და მოდერნისტული კონვენციების უარყოფით. იგი მოიცავს სტილისა და მიდგომების ფართო სპექტრს და, როგორც წესი, ხასიათდება ფრაგმენტაციით, თვითრეფერენციით, ინტერტექსტუალობით, მეტათეატრალური ელემენტების გამოყენებით, კულტურისა და პოლიტიკის კრიტიკით, ენის დეკონსტრუქციით, ინტერაქციული და მონაწილეობითი ელემენტებით, სხვადასხვა კულტურათა ნიშან-თვისებების გამოყენებით,

<sup>482</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 509.

დრამატურგიული პირველწყაროს სრულიად ახალი ინტერპრეტაციით, მულტიმედიური ელემენტების ინტეგრაციით და რაც მთავარია, გენდერისა და გენდერული იდენტობის ფიქსირებული ცნებების ეჭვქვეშ დაყენებით. მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრის ევროპულმა ავანგარდულმა თეატრმა სულ უფრო და უფრო მეტი აქცენტის გაკეთება დაიწყო გენდერის, რასისა და კლასის საკითხებზე. სწორედ ამ პერიოდიდან გაიხსნა ფართოდ ქალებისთვის, საუკუნეების განმავლობაში ჩარაზული, თეატრის კარი.

მე-20 საუკუნის მეორე ნახევარი თეატრში გარდამტეხ პერიოდად იქცა, სადაც გენდერული რეპრეზენტაციის საფუძვლები კითხვის ნიშნის ქვეშ დადგა, დაიშალა და რეკონსტრუირდა. ევროპული სცენა გახდა პლატფორმა ნორმების დეკონსტრუქციისა და ახალი და ინკლუზიური თეატრალური გარემოს ჩამოყალიბებისთვის. განსაკუთრებით, 1960-იანი წლებიდან მოყოლებული, ევროპულ თეატრში გამოჩნდნენ მნიშვნელოვანი და გავლენიანი ქალი პრაქტიკოსები, რომლებმაც გადამწყვეტი როლი ითამაშეს თანამედროვე ევროპული თეატრის ჩამოყალიბებაში. ამ პერიოდის განმავლობაში, შესამჩნევად გაიზარდა ქალი დრამატურგების და რეჟისორების რიცხვი, რომელთა ნამუშევრებიც ხშირად ეწინააღმდეგებოდა სოციალურ ნორმებს და მოიცავდა გენდერული როლების, ურთიერთობებისა და საზოგადოების მოლოდინების დეტალურ კვლევას. ამ ქალებმა, რომლებზეც საუბარი ქვემოთ გვექნება, ევროპულ თეატრში შემოიტანეს უნიკალური პერსპექტივები, რამაც ხელი შეუწყო სცენაზე უფრო ინკლუზიური, მრავალფეროვანი და თანაბარუფლებიანი გარემოს შექმნას.

1960-იანი წლებიდან მოყოლებული, გერმანულ თეატრში გამოჩნდნენ ახალი თაობის ქალი დრამატურგები, რომელთა შორისაც რამდენიმე მათგანმა საერთაშორისო წარმატებას მიაღწია, მათ შორის: გერლინდ რაინშაგენი (გერმ. Gerlind Reinshagen, 1926-2019), რომლის „კვირა დღის ბავშვები“ (გერმ. Sonntagskinder, 1976) გახდა გერმანელი ქალის მიერ დაწერილი პირველი პიესა, რომელმაც ფართო აღიარება მიიღო; ფრიდერიკე როთი (გერმ. Friederike Roth, დ. 1948), რომლის პიესა „საფორტეპიანო თამაშები“ (გერმ. Klavierspiele, 1980) იკვლევდა გენდერულ ურთიერთკავშირს და კერსტინ სპეხტი (გერმ. Kerstin Specht, დ. 1956), ყველაზე მეტად ცნობილი ხალხურ ტრადიციებზე დაწერილი პიესით „პატარა წითელი კაცი“ (გერმ. Das glühend Männla, 1990), რომლის მოქმედებაც მიმდინარეობდა აღმოსავლეთისა და დასავლეთის საზღვარზე და ასახავდა ამ მდებარეობის სიმბოლურ გაურკვეველობას.<sup>483</sup> ამასთან, 1986 წლიდან, ყოველ ორ წელიწადში ერთხელ, ჰამბურგში იმართებოდა ქალთა ფესტივალი, რომელიც მასპინძლობდა ქალ შემსრულებლებს და ხელოვანებს

---

<sup>483</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 516.

მთელი მსოფლიოდან.<sup>484</sup> 1971 წელს, ჰელენ ვაიგელის გარდაცვალების შემდეგ, ბერლინერ ანსამბლის დირექტორად გერმანელი ქორეოგრაფი, ოპერის და თეატრის რეჟისორი რუთ ბერგაუსი (გერმ. Ruth Berghaus, 1927-1996) დაინიშნა, რომელმაც იმ პერიოდში მუზეუმად ქცეული კომპანია გამოაცოცხლა უაღრესად ექსპერიმენტული სპექტაკლების დადგმით, ისეთების, როგორებიცაა ვედეკინდის „გაზაფხულის გამოღვიძება“ და სტრინდბერგის „ფრეკენ ჟული“.<sup>485</sup> ბერგაუსი ხელმძღვანელობდა ბერლინერ ანსამბლს 1971-1977 წლებში. მან კომპანიის საქმიანობაში ჩართო უდიდესი გერმანელი თეატრის რეჟისორი და დრამატურგი, ჰაინერ მიულერი და 1973 წელს მისი პიესა „ცემენტი“ (გერმ. Zement) განახორციელა.<sup>486</sup> თავისი უნიკალური და ექსპერიმენტული ხედვების გამო, ბერგაუსს მოწინააღმდეგეები მრავლად გამოუჩნდნენ, როგორც კომპანიის შიგნით, ასევე მის გარეთ, და როდესაც მის გეგმებს კრიტიკოსების მხრიდანაც დიდი უკმაყოფილება მოჰყვა, მან თეატრი დატოვა. მომდევნო წლებში იგი მუშაობდა ევროპის დიდ ქალაქებში და დგამდა მოცარტის, ვაგნერის, ალბან ბერგისა და არნოლდ შონბერგის ნაწარმოებებს. სამ ათწლეულზე მეტი ხნის განმავლობაში, რუთ ბერგაუსმა შეიმუშავა სხეულის ენა და მოძრაობის ტექნიკა, რომელსაც ასწავლიდა და იყენებდა თავის საოპერო და დრამატულ სპექტაკლებში. „ნიუ-იორკ ტაიმზმა“ რუთ ბერგაუსი შეაფასა, როგორც „მოდერნისტი ქორეოგრაფი და წამყვანი ოპერის რეჟისორი და თეატრალური ფიგურა ომისშემდგომ ევროპაში“.<sup>487</sup>

ამ პერიოდის გერმანიის ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი არტისტი კი, ვუპერტალის ცეკვის თეატრის შემქმნელი, პინა ბაუში (გერმ. Pina Bausch, 1940-2009) იყო. ბაუშმა, გერმანელმა მოცეკვავემ და ქორეოგრაფმა, მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა ნეოექსპრესიონისტური ცეკვის ტრადიციაში, რომელიც თანამედროვე ეტაპზე ცნობილია, როგორც „Tanztheater“ („ცეკვის თეატრი“). მისმა არალინეარულმა ნამუშევრებმა, რომლებმაც დაარღვია ბარიერები ცეკვასა და სალაპარაკო ან მუსიკალურ თეატრს შორის, მოძრაობის, მეტყველების, სიმღერის და სხვა ელემენტების შერწყმით, უდიდესი გავლენა მოახდინა თანამედროვე ცეკვაზე. 1980-იანი წლებიდან მოყოლებული, ვუპერტალის ცეკვის თეატრი მსოფლიოში ერთ-ერთი ყველაზე აღიარებული თეატრალური კომპანია იყო, რომელიც იქცა მოდელად მათთვის, ვისაც სურდა ხელოვნების სხვადასხვა ფორმებს შორის ბარიერების რღვევა და არატრადიციული თეატრის შექმნა.<sup>488</sup> პინა ბაუშის საქმიანობა, მისი შემოქმედების დაწყების დღიდან, თითქმის არ არის განხილული თეატრის ფემინისტურ

<sup>484</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 516.

<sup>485</sup> იქვე, p. 517.

<sup>486</sup> *Ruth Berghaus Biography*, <https://www.umass.edu/defa/people/3900> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 31/01/2024.

<sup>487</sup> იქვე.

<sup>488</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 520.

კვლევებში. თუმცა, მისი რამდენიმე ნამუშევარი (მაგ. კაფე მიულერი/Café Müller, 1978) გამოხატულად ორიენტირებულია ქალისა და კაცის გენდერული როლების შესწავლასა და ძალადობაზე, რომელიც თან ახლავს როლების ამგვარ გადანაწილებას. ნაწილობრივ, ეს აიხსნება იმით, რომ მიუხედავად პინა ბაუშის მცდელობისა მოეშალა ტრადიციული ბარიერები თეატრსა და ცეკვას შორის, მისი კარიერის ფესვები, უმეტესად, უფრო ცეკვაში იყო დაფუძნებული, ვიდრე თეატრში. სწორედ ამიტომ, ფემინისტური კრიტიკა პინა ბაუშის შემოქმედებას, უპირველესად, ცეკვის კვლევის ფარგლებში გვთავაზობს.<sup>489</sup> მიუხედავად ამისა, თანამედროვე ეტაპზე, ჰანს თის-ლემანის მიერ შემოთავაზებული „პოსტდრამატული თეატრის“ (გერმ. Postdramatisches Theater, 1999) თეორია შესაძლებლობას იძლევა ბაუშის ნამუშევრები შეფასდეს თეატრში ფემინისტური პერსპექტივიდან. პოსტდრამატული დისკურსის გაჩენით, შესაძლებელი ხდება მისი შემოქმედების ფემინისტურ კონტექსტში განთავსება რეტროსპექტიულად. იგივე პრინციპი შეიძლება გავრცელდეს თანამედროვე ცეკვის სხვა ქალ პრაქტიკოსებზეც, მერი ვიგმანიდან (გერმ. Mary Wigman; 1886-1973) საშა ვალცამდე (გერმ. Sasha Waltz; დ. 1963).

აქვე მნიშვნელოვანია იმის აღნიშვნაც, რომ ლემანი, თავის ფუნდამენტურ და ძალზედ გავლენიან ნაშრომში, ნაკლებად ეხება იმ პრაქტიკოს ქალებს თეატრში, რომელთა საქმიანობაც შეიძლება შეფასდეს, როგორც პოსტდრამატული. თუმცა, სამართლიანობისთვის უნდა ითქვას ისიც, რომ „პოსტდრამატულ თეატრში“ მცირე რაოდენობით, მაგრამ მაინც მოხსენიებულია ის ქალი ავტორები, რომელთა ნამუშევრებიც დაკავშირებულია თეატრში პოსტდრამატულ პარადიგმასთან. ამის კარგი მაგალითია ელფრიდე იელინეკი (გერმ. Elfriede Jelinek; დ. 1946) - ნობელის პრემიის ლაურეატი ლიტერატურის დარგში (2004). ჰანს-თის ლემანს, გერმანულენოვან თეატრში პოსტდრამატული მწერლობის ძირითად მაგალითებად, ჰაინერ მიულერთან ერთად (გერმ. Die Hamletmaschine), ავსტრიელი დრამატურგის, ელფრიდე იელინეკის ტექსტები მოჰყავს. იელინეკის სამწერლობო საქმიანობის შესაფასებლად განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია მისი პოლიტიკური პოზიციების, მათ შორის ფემინიზმი და კომუნიზმი, გათვალისწინება. ელფრიდე, როგორც ფემინისტი მწერალი ქალი, თავის ნამუშევრებში ხშირად ეხება ისეთ საკამათო საკითხებს, როგორებიცაა გენდერული ურთიერთობები, ქალთა სისტემატური ექსპლუატაცია კაპიტალისტურ-პატრიარქალურ საზოგადოებაში, სექსიზმი, შოვინიზმი, კლასობრივი ჩაგვრა და პოპულარული კულტურა. მის მრავალფეროვან ლიტერატურულ მემკვიდრეობაში დრამატურგიას განსაკუთრებული ადგილი უკავია. იელინეკი, თავის უაღრესად გავლენიან პიესებში, რომლებშიც

---

<sup>489</sup> Berger C., *Feminism in Postdramatic Theatre: An Oblique Approach*, <https://eprints.gla.ac.uk/233936/2/233936.pdf> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 31/01/2024.

მრავლად არის ლინგვისტური და თემატური ექსპერიმენტები, იკვლევს ქალის სექსუალობას, სექსუალურ ძალადობას და ზოგადად, სქესთა ბრძოლის საკითხს. თეატრის ფემინისტური კვლევების თვალსაზრისით, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია მისი შემდეგი პიესები: „რა მოხდა მას შემდეგ, რაც ნორამ ქმარი მიატოვა; ან საზოგადოების საყრდენები“ (გერმ. Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte; oder Stützen der Gesellschafte, 1979), „კლარა შ, მუსიკალური ტრაგედია“ (გერმ. Clara S, musikalische Tragödie, 1982), „ავადმყოფობა ან თანამედროვე ქალები“ (გერმ. Krankheit oder Moderne Frauen. Wie ein Stück, 1984) და სხვა. შვედეთის აკადემიის მუდმივმა მდივანმა, ნობელის კომიტეტის წევრმა, პროფესორ ჰ. ენგდალმა ელფრიდე იელინეკის შემოქმედება შემდეგნაირად დაახასიათა: „ჰეგელის სიტყვებით ქალი საზოგადოების ირონიაა. თქვენი შემოქმედებით, თქვენ ახალი მიმართულება მიეცით ლიტერატურაში ქალთა ერეტიკულ ტრადიციას და განავითარეთ ლიტერატურული ხელოვნება. თქვენ არ გიცდიათ მორგებოდი საზოგადოებასა და თქვენი დროის ჩარჩოებს, არც საკუთარი ნაწარმოებების მკითხველთა გემოვნებისათვის მისადაგება ყოფილა ოდესმე თქვენი მიზანი. თუკი ლიტერატურა თავისი დეფინიციით ის ძალაა, რომელიც არაფერს ეპუება და თავს არაფერს უხრის, ჩვენს დროში თქვენ ამის ერთ-ერთი ყველაზე ჭეშმარიტი მაგალითი ბრძანდებით“.<sup>490</sup> ელფრიდე იელინეკი, თანამედროვე ეტაპზე, ერთ-ერთ ყველაზე გავლენიან დრამატურგად ითვლება, რომელმაც მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა თეატრის გენდერულ კვლევებზე და გენდერული როლების ხელახალ განსაზღვრაზე მეოცე საუკუნის გერმანულენოვან სცენაზე.

საფრანგეთში, 1960-იანი წლების ყველაზე მნიშვნელოვანი თეატრალური კომპანია იყო პარიზის ავანგარდული ანსამბლი „მზის თეატრი“ (ფრანგ. Théâtre du Soleil), რომელიც 1964 წელს ფრანგმა რეჟისორმა, არიან მნუშკინმა ჩამოაყალიბა. თეატრის დაფუძნება საფრანგეთში მნიშვნელოვანი სოციალური და პოლიტიკური ცვლილებების პერიოდს დაემთხვა. 1968 წლის მაისიდან, მთელ საფრანგეთში დაიწყო სამოქალაქო არეულობის პერიოდი, რომელიც დატვირთული იყო დემონსტრაციებით, საყოველთაო გაფიცვებით და უნივერსიტეტებისა და ქარხნების დაკავებით. არეულობა დაიწყო ულტრამემარცხენე სტუდენტური და მუშათა კლასის საოკუპაციო პროტესტით კაპიტალიზმის, კონსუმერიზმის, ამერიკული იმპერიალიზმისა და ტრადიციული ინსტიტუტების წინააღმდეგ.<sup>491</sup> ეს პერიოდი საფრანგეთში ითვლება დიდ

<sup>490</sup> ნობელის პრემიის ლაურეატები, ელფრიდე იელინეკი, ჟურნალი „საუნჯე“, # 5-6, 2006, ინგლისურიდან თარგმნა ნანა გოგოლაშვილმა.

<sup>491</sup> *Internationale Situationniste, The Beginning of an Era*, <https://www.cddc.vt.edu/sionline/si/beginning.html> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 01/02/2024.

კულტურულ, სოციალურ და მორალურ შემობრუნებად ერის ისტორიაში.<sup>492</sup> ამ მოვლენებმა ქვეყანაში გამოიწვია თეატრის როლისა და ფუნქციის გადაფასება. „მზის თეატრი“ კი აღმოჩნდა პარიზის იმ ავანგარდულ კომპანიებს შორის, რომელიც ყველაზე კარგად უპასუხებდა ახალ გამოწვევებს. მნუშკინეს „მზის თეატრმა“, პირველი დიდი აღიარება მოიპოვა 1967 წელს, როდესაც მაყურებელს წარუდგინა ინგლისელი დრამატურგის, არნოლდ უესკერის პიესა „სამზარეულო“ (ინგლ. *The Kitchen*, 1957). 1968 წლის გაფიცვების პერიოდში, ისინი ამ წარმოდგენას თამაშობდნენ ქარხნებში და პიესის ცენტრალური თემიდან გამომდინარე, რომელიც ეხებოდა საზოგადოების ინდუსტრიალიზაციის კრიტიკას, მუშათა კლასის დიდი მხარდაჭერა და აღიარება მოიპოვეს. ამის შემდეგ, მათ გადაწყვიტეს ჩამოყალიბებულიყვნენ ისეთ თეატრალურ კოლექტივად, რომელშიც ყველა წევრი ერთნაირ ხელფასს მიიღებდა. კომპანიამ პირველი საერთაშორისო წარმატება მოიპოვა 1970 წელს, წარმოდგენით „1989“, რომელიც ეხებოდა საფრანგეთის რევოლუციას და საზოგადოებას სთავაზობდა ვარაუდს, რომ რევოლუციის დამხობა მხოლოდ იმით ინტერესში იყო, ვინც უფრო მეტად ზრუნავდა საკუთრებაზე, ვიდრე სამართლიანობაზე. სპექტაკლი პირველად ითამაშეს მილანში, ხოლო შემდგომში პარიზის გარეუბან ვენსენის მიტოვებულ ქარხანაში, რომელიც, საბოლოოდ, მათი მუდმივი სამყოფელი გახდა. 1980-იანი წლების დასაწყისში, მნუშკინმა კომპანიის შიგნით რეორგანიზაცია დაიწყო და მალევე მოაწყო შექსპირის პიესების ციკლის ჩვენება - „რიჩარდ მესამე“, „ჰენრი IV“, „მეთორმეტე ღამე“ - ყველა ეს დადგმა აერთიანებდა კაბუკისა და სანსკრიტის ელემენტებს.<sup>493</sup> 1985 წელს, კომპანიამ გააერთიანა აღმოსავლური თეატრალური პრაქტიკები და შექსპირის ისტორიული პიესები, წარმოდგენაში „კამბოჯის მეფის ნოროდომ სიჰანუკის საშინელი, მაგრამ დაუსრულებელი ამბავი“ (ფრანგ. *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge*), რომელიც დაფუძნებული იყო საფრანგეთის ყველაზე ცნობილი ფემინისტი მწერლის, ელენ სიქსუს (ფრანგ. *Hélène Cixous*; დ. 1937) რვა საათიან ეპოსზე და მოიცავდა კამბოჯის ისტორიას 1955-1979 წლებში.<sup>494</sup> თეატრის ყველაზე წარმატებულ დადგმებს შორის იყო: „ატრიდები“ (ფრანგ. *Les Atrides*, 1990-1992), რომელიც შედგებოდა ევრიპიდეს ტრაგედიისგან „იფიგენია ავლისში“ და ესქილეს ტრილოგიისგან „ორესტეა“; 1995 წელს დადგმული ტარტიუფის „მოლიერი“ და სხვ. 1990-იანი წლებისთვის „მზის თეატრი“ იყო ერთ-ერთი ყველაზე პატივსაცემი მულტიკულტურული თეატრალური კომპანია მთელ მსოფლიოში.<sup>495</sup> არიან მნუშკინი

---

<sup>492</sup> Internationale Situationniste, *The Beginning of an Era*, <https://www.cddc.vt.edu/sionline/si/beginning.html>  
უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 01/02/2024.

<sup>493</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 524

<sup>494</sup> იქვე.

<sup>495</sup> იქვე.

კი 60-იანი წლების ევროპული თეატრის იმ რეფორმატორთა შორის იყო, რომლებმაც პირველებმა გააცნობიერეს, რომ თეატრი ვეღარ უპასუხებდა არსებულ სოციალურ რეალობას და საჭირო იყო მისი გადახალისება სხვა კულტურებიდან ახალი კონვენციების და ფორმების შემოტანით. თანამედროვე თეატრში, წარმოდგენის ახალი ფორმები, სწორედ არადასავლური სტრუქტურებისა და იდეების ტრანსკულტურაციის შედეგად დაიბადა.

დიდი ბრიტანეთის თეატრში, გენდერული და ფემინისტური კვლევების თვალსაზრისით, მნიშვნელოვანი ცვლილებების პერიოდი დაიწყო 1968 წლიდან, იმ დროიდან, როდესაც გაუქმდა თეატრში 1737 წლიდან მოქმედი ცენზურა, რამაც შესაძლებელი გახადა ბრიტანულ სცენაზე იქამდე აკრძალული თემების ჩვენება.<sup>496</sup> მთელი რიგი პიესები, რომლებიც ადრე აკრძალული იყო „უხამსობის“ სახელით, მალევე დაიდგა, მათ შორის: გოლდ მაკდერმოტის მიუზიკლი „თმა“, „განრისხებული ახალგაზრდების“ თაობის წარმომადგენელი, ჯონ ოსბორნის<sup>497</sup> „პატრიოტი ჩემთვის“, როლფ ჰოხჰუთის „ჯარისკაცები“, ედვარდ ბონდის პიესები და სხვა.<sup>498</sup> 60-იანი წლებიდან მოყოლებული ასპარეზზე გამოჩნდნენ ქალი რეჟისორების და დრამატურგების ახალი თაობა, რომლებმაც ბრიტანული თეატრი განვითარების ახალ ეტაპზე გადაიყვანეს. მათ შორის გამორჩეულ ადგილს იკავებს ქერილ ჩერჩილი (ინგლ. Caryl Churchill, დ. 1938), ბრიტანელი დრამატურგი, რომლის პიესებიც ხშირად ეხება ფემინისტურ საკითხებს, ძალაუფლების ბოროტად გამოყენებას და სექსუალურ პოლიტიკას.<sup>499</sup> ჩერჩილმა, თავისი ე. წ. „ფემინისტური“ პიესების უმეტესობა, ძირითადად, როიალ ქორთის თეატრისა (English Stage Company) და Joint Stock Company-სთვის დაწერა.<sup>500</sup> ქერილს პირველი დიდი წარმატება მოუტანა პიესამ „ღრუბელი 9“ (ინგლ. Cloud 9, 1979), რომელშიც ავტორი პარალელს ავლებდა კოლონიალურ და სექსუალურ ჩაგვრას შორის და იკვლევდა, თუ როგორ განსაზღვრავდა სტერეოტიპული სოციალური ნორმები გენდერულ როლებს.<sup>501</sup> დღეს უკვე პოლიტიკური და ფემინისტური თეატრის კლასიკა „ყველაზე მაგარი გოგოები“ (ინგლ. Top Girls, 1982), ჩერჩილის მეორე ყველაზე გახმაურებული პიესა იყო, რომელიც ასევე ეხებოდა ქალთა გამოცდილებას კაცების მიერ დომინირებულ სამყაროში. ქერილ ჩერჩილის

<sup>496</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 529.

<sup>497</sup> ჯონ ოსბორნის პიესა „განრისხებულმა მოიხედე“, რომლის პრემიერა როიალ ქორთის თეატრში 1956 წელს გაიმართა, ომისშემდგომ ბრიტანულ თეატრში გარდამტეხ მოვლენად ითვლება. აღნიშნული პიესა, რომელიც „სამზარეულოს ნიჟარის დრამის“ ერთ-ერთ პირველ მაგალითს წარმოადგენს, თანამედროვე ბრიტანული დრამის დასაწყისი აღმოჩნდა.

<sup>498</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 529.

<sup>499</sup> *Caryl Churchill*, Encyclopedia Britannica, <https://www.britannica.com/biography/Caryl-Churchill> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 02/02/2024.

<sup>500</sup> ავტორთა ჯგუფი: კვინიკაძე ა., *მსოფლიო თეატრის ისტორია, XX საუკუნის მეორე ნახევარი*, წიგნი V, ნაწილი I, გამომცემლობა „კენტავრი“, 2022, გვ. 244.

<sup>501</sup> იქვე.

მხრიდან ფემინისტური და გენდერული საკითხების კვლევა გაგრძელდა მისი შემდგომი პერიოდის პიესებშიც, მაგალითად როგორებიცაა: „Fen“ (1983), „A Mouthful of Birds“ (1986) და სხვ. განსაკუთრებით, ამ უკანასკნელში გამოჩნდა მისი არტოს სისასტიკის თეატრით და სიურრეალისტური თეატრალური ტრადიციებით დაინტერესება. გენდერის, ფემინიზმისა და სოციალური საკითხების შესწავლის თვალსაზრისით, ქერილ ჩერჩილმა მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა არამხოლოდ დიდი ბრიტანეთის, არამედ მსოფლიო სცენაზე. იგი თანამედროვე ეტაპზეც, ბრიტანული თეატრის ერთ-ერთ ყველაზე გავლენიან და წინააღმდეგობრივ დრამატურგად ითვლება, რომლის პიესებიც ხელს უწყობს სცენაზე გენდერის, ძალაუფლებისა და ადამიანური ურთიერთობების ნიუანსურ კვლევას.

1980-იანი წლების შემდეგ, ინგლისის ახალგაზრდა დრამატურგებიდან ყველაზე მეტი ყურადღება სარა კეინმა (ინგლ. Sarah Kane; 1971-1999) მიიპყრო. კეინი, მარკ რავენჰილთან ერთად, ბრიტანეთის ცნობილი თეატრალური მოძრაობის „In-yer-face theatre“<sup>502</sup> მთავარი წარმომადგენელი იყო. ეს ტერმინი 1990-იანი წლების ბრიტანულ დრამატურგიაში გაჩნდა და გამოიყენებოდა დრამის კონფრონტაციული სტილის აღსაწერად. ტერმინი „პირში მოხლილი თეატრი“<sup>503</sup> პირველად ბრიტანელმა თეატრის კრიტიკოსმა, ალექს სიერზმა შემოიტანა (*In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*, Faber and Faber, 2001). იგი მალევე საყოველთაოდ დამკვიდრდა და სამუდამოდ დაუკავშირდა ამ პერიოდის ბრიტანულ დრამას. სწორედ სიერსმა უწოდა კეინს „1990-იანი წლების In-yer-face theatre-ის მოძრაობის მთავარი მწერალი“<sup>504</sup>. სარა კეინმა დაწერა ხუთი უაღრესად გავლენიანი პიესა და ერთი მოკლემეტრაჟიანი ფილმის „კანი“ (ინგლ. *Skin*, 1995) სცენარი, მანამ სანამ, 28 წლის ასაკში, სიცოცხლეს თვითმკვლელობით დაასრულებდა. მისი პიესები: „აფეთქებული“ (ინგლ. *Blasted*, დაიდგა როიალ ქორთის თეატრში 1995 წელს), „ფედრას სიყვარული“ (ინგლ. *Phaedra's Love*, დაიდგა Gate Theatre-ში 1996 წელს), „განწმენდილნი“ (ინგლ. *Cleansed*, დაიდგა როიალ ქორთის თეატრში 1998 წელს), „წყურვილი“ (ინგლ. *Crave*, დაიდგა Traverse Theatre-ში 1998 წელს) და „4.48 ფსიქოზი“ (ინგლ. *4.48 Psychosis*, დაიდგა, ავტორის გარდაცვალების შემდეგ, როიალ ქორთის თეატრში 2000 წელს) ბრიტანული თეატრისთვის საეტაპო მნიშვნელობის აღმოჩნდა. კეინის დრამატურგიამ, რომელიც სავსეა არტოსეული სისასტიკის თეატრის ესთეტიკითა და ისეთი კონფრონტაციული თემებით, როგორებიცაა სექსუალური

<sup>502</sup> ტერმინი „In-yer-face theatre“ *New Oxford English Dictionary*-ის მიერ (1998) განისაზღვრა, როგორც „უხეში, აგრესიული ან პროვოკაციული, რომლის იგნორირება ან თავიდან აცილება შეუძლებელია“. ეს ტერმინი შესანიშნავად აღწერს თეატრს, რომელიც მაყურებელს სწორედ ასეთ მდგომარეობაში აყენებს. კოლინზის ინგლისური ლექსიკონმა (1998) ტერმინს დაუმატა ზედსართავი სახელი „კონფრონტაციული“.

<sup>503</sup> ტერმინის ქართული თარგმანი ეკუთვნის ქართველ თეატრმცოდნე თამარ ბოკუჩავას.

<sup>504</sup> Sierz A., *In-yer-face theatre: British Drama Today*, Faber & Faber, 2001, pp. 120-121.

ძალადობა, ომის დანაშაული, სულიერი აშლილობა, ღმერთის უარყოფა, ახალი სექსუალური და გენდერული როლების ჩვენება, მასკულიზმის კრიზისი და სხვა, სამუდამოდ შეცვალა კონსერვატიული ბრიტანული სცენა. კეინის პირველივე პიესამ, ინგლისური საზოგადოება სრულ შოკში ჩააგდო. სისასტიკის დაუფარავად სცენაზე ჩვენებამ ერთნაირად ააღელვა როგორც მაყურებლები, ისე კრიტიკოსები. იმ პერიოდში უკვე საყოველთაოდ ცნობილი ბრიტანელი დრამატურგი, რეჟისორი და თეატრის თეორეტიკოსი, ედვარდ ბონდი<sup>505</sup>, იმ მცირერიცხოვან ადამიანებს შორის აღმოჩნდა, ვინც „აფეთქებულის“ მნიშვნელობას მიხვდა: „ერთადერთი თანამედროვე პიესა, რომლის ავტორობასაც ვისურვებდი, ის რევოლუციურია“<sup>506</sup>. კრიტიკოსების მწვავე გამოხმაურების და დიდი წინააღმდეგობის მიუხედავად, კეინმა ასევე მიიღო ძლიერი მხარდაჭერა ჰაროლდ პინტერისა და როიალ ქორთის თეატრისგან, იმ თეატრისგან, რომელიც დაარსების დღიდან ახალგაზრდა და უკომპრომისო დრამატურგების ექსპერიმენტული ნამუშევრების ჩვენებას უწყობდა ხელს. 1993 წელს, როიალ ქორთის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი, სტივენ დალდრი წერდა: „დრამის ახალი მიმდინარეობა, რომელიც ამ პერიოდში გაჩნდა სუფთა ჰაერივით იყო, რომელიც ძველი სამზარეულოს სუნს ფანტავდა. ისტორიული მოვლენა იყო, მიუხედავად იმისა, რომ ეს ტერმინი ხშირად ავტორის დასამცირებლად გამოიყენებოდა. დაპირისპირება დაიწყო სარა კეინის პიესით - „აფეთქებული“... კეინის პიესამ როიალ ქორთი ახალ ამბებში მოახვედრა. შენ თუ თეატრის საქმიანობაში ხარ ჩართული, ყოველთვის გინდა სახელოვნებო ჟურნალების გვერდებს გასცდე და თუ ამას მოახერხებ, მიუხედავად იმისა ეს სკანდალი იქნება თუ არა, შენ გამარჯვებული ხარ. ეს გამარჯვება კი სარა კეინის პიესებმა მოგვიტანა“.<sup>507</sup> ჰანს-თის ლემანმა თავის ფუნდამენტურ ნაშრომში „პოსტდრამატული თეატრი“ კეინის „4.48 ფსიქოზი“ ერთ-ერთ საუკეთესო პოსტდრამატულ ტექსტად მიიჩნია.<sup>508</sup> კეინის დრამატურგიამ, რომელიც ხასიათდება პოეტური ინტენსივობით, ფრაგმენტული და დანაწევრებული ენით, ზღვრული გულწრფელობით, ახალი ფორმების დაუსრულებელი ძიებით, უკიდურესი სისასტიკითა და ძალადობრივი სცენებით, უდიდესი გავლენა მოახდინა შემდგომი თაობის დრამატურგებზე, ასევე ფემინისტური, გეი და ქვიარ

<sup>505</sup> 1965 წელს, ედვარდ ბონდის პიესის „გადარჩენილი“ (ინგლ. Saved) დახურულმა ჩვენებამ, როიალ ქორთის თეატრში, დიდი ბრიტანეთის თეატრში ცენზურის გაუქმებაში დიდი წვლილი შეიტანა.

<sup>506</sup> Bond E., *What were you Looking at?* The Guardian,

<https://www.theguardian.com/books/2000/dec/16/bestbooksoftheyear.bestbooks2> უკანასკნელად იქნა

გადამოწმებული - 06/02/2024.

<sup>507</sup> Aragay M., *British Theatre of the 1990s: Interviews with Directors, Playwrights, Critics and Academics*, Palgrave Macmillan, 2007, p. 10.

<sup>508</sup> Lehmann H. T., *Postdramatic Theatre*, Routledge, 2006, p. IX.

თეატრების საქმიანობაზე. სარა კეინი დღეს ფართოდ არის აღიარებული, როგორც ბოლო ოცი წლის ერთ-ერთი ყველაზე რადიკალური და გავლენიანი მწერალი.<sup>509</sup>

მეოცე საუკუნის მიწურულს, როიალ ქორთის თეატრის სცენაზე, კეინისა და ჩერჩილის პიესების პარალელურად, აქტიურად იდგმებოდა სხვა ინგლისელი ქალი დრამატურგების ნამუშევრებიც. მათ შორის, რებეკა პრიჩარდის (ინგლ. Rebecca Prichard; დ. 1971), „In-yer-face theatre“ მოძრაობის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი წარმომადგენლის, ფემინისტური შინაარსის პიესები. პრიჩარდის „გოგონები ესექსიდან“ (ინგლ. Essex Girls, 1994) „სამართლიანი თამაში“ (ინგლ. Fair Game, 1997) და „ქუჩის გოგო“ (ინგლ. Yard Gal, 1998) დამსახურებულად მიიჩნევა „ფემინისტური დრამის“ ერთ-ერთ საუკეთესო ნიმუშებად. 1990-იან წლებში, ინგლისის ყველაზე წარმატებულ რეჟისორებს შორის ასევე იყვნენ ქალი პრაქტიკოსები, მათ შორის: დებორა უორნერი (ინგლ. Deborah Warner; დ. 1959), ფილიდა ლოიდი (ინგლ. Phyllida Lloyd; დ.1957) და კეიტი მიტჩელი (ინგლ. Katie Mitchell; დ. 1964). მათმა ინოვაციურმა და ექსპერიმენტულმა სპექტაკლებმა (მათ შორის გენდერული ნორმების დეკონსტრუქციის თვალსაზრისით) დიდი კვალი დატოვეს არამხოლოდ თანამედროვე ინგლისურ, არამედ ევროპულ სცენაზე.

„ფემინისტურმა თეორიამ, ქვიარ თეორიამ და პოსტკოლონიურმა თეატრის სწავლებამ აჩვენა, რომ თეატრალურ წარმოდგენას აქვს კითხვების დასმის და მაცურებლის იდენტობის კონსტრუქციის ჩამოშლის ძალა - უფრო მეტად, ვიდრე რეალისტურ მიმეტურ დრამას, რომელიც ხშირად ამრავლებს გაბატონებულ იდეოლოგიებს“<sup>510</sup>, წერს ჰანს-თის ლემანი „პოსტდრამატული თეატრის“ თეორიაში. ჩვენს მიერ ზემოთმოყვანილი მაგალითები და ვარაუდები ამყარებს ამ მოსაზრებას და კიდევ ერთხელ ხაზს უსვამს მე-20 საუკუნის მეორე ნახევარში განვითარებული გენდერული თეორიების და პოსტმოდერნული ფილოსოფიის უდიდეს გავლენას ევროპულ თეატრზე, რამაც ერთმნიშვნელოვნად ხელი შეუწყო თეატრალურ ინდუსტრიაში მნიშვნელოვანი და გავლენიანი ქალი პრაქტიკოსების გამოჩენას და დამკვიდრებას. ამ ყველაფრის გათვალისწინებითაც კი, თანამედროვე ეტაპზე, მენისტრიმულ თეატრში კაცები ისევ დომინანტურ ადგილს იკავებენ და გენდერული თანასწორობისკენ გადადგმული მნიშვნელოვანი ნაბიჯების მიუხედავად, თეატრალურ ინდუსტრიაში ქალების წარმომადგენლობა და შესაძლებლობები, მათ კაც კოლეგებთან შედარებით, არაპროპორციულად შეზღუდული რჩება, რასაც არაერთი სტატისტიკური მონაცემი ადასტურებს. მაგალითისთვის შეგვიძლია მოვიყვანოთ ბერლინში

<sup>509</sup> Sarah Kane, <https://catastrophictheatre.com/personnel/sarah-kane/> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 06/02/2024.

<sup>510</sup> Lehmann H. T., *Postdramatic Theatre*, Routledge, 2006, p. 5.

დაფუძნებული ორგანიზაციის „ევროპული თეატრების კონვენცია“ (ინგლ. European Theatre Convention – ETC) მიერ ჩატარებული უახლესი კვლევა „გენდერული თანასწორობა & მრავალფეროვნება ევროპულ თეატრებში“ (ინგლ. Gender Equality & Diversity in European Theatres). ორგანიზაციამ აღნიშნული სტატისტიკური კვლევა 2021 წლის 8 მარტს, ქალთა საერთაშორისო დღეს გამოაქვეყნა, რომელიც მოიცავდა 22 ქვეყნის თეატრების, თეატრის 4000 თანამშრომლის და 650 სპექტაკლის ანალიზს. ჩატარებული სტატისტიკური კვლევის (საკვლევი პერიოდი: 2019/2020 წლები) შედეგად აღმოჩნდა, რომ ქალები თეატრში უფრო მეტად არიან წარმოდგენილნი „სტერეოტიპულად ქალთა პოზიციებზე“ და ნაკლებად იმყოფებიან იერარქიის სათავეში, ამასთან სახელშეკრულებო პირობები ქალებისთვის ნაკლებ უსაფრთხო და საიმედოა. მონაცემებზე დაფუძნებული კვლევიდან ასევე გამოჩნდა, რომ პროგრამის კრედიტებში (შემსრულებლების შემადგენლობა - პირების წარდგენა, რომლებმაც მიიღეს მონაწილეობა პროგრამის შექმნაზე) კაცები უფრო მეტად ჩანდნენ, ვიდრე ქალები (ექვსი კაცი ყოველ ოთხ ქალზე). აგრეთვე, კაცები დომინირებდნენ დრამატურგის, რეჟისორისა და ტექნიკური პერსონალის „პრესტიჟულ თანამდებობებზე“, ხოლო ამის საპირისპიროდ, ქალთა პოზიციები უმეტესწილად შემოიფარგლებოდა კოსტიუმერისა და გრიმიორის ადგილებით. კვლევამ აჩვენა, რომ როდესაც უფრო მეტი კაცია თეატრის სათავეში მმართველ პოზიციებზე, ისინი უფრო მეტად თავისსავე სქესის ადამიანებს ასაქმებენ, როგორც სამსახიობო დასში, ასევე სხვა წამყვან ადგილებზე, ხოლო რაც უფრო მრავალფეროვანია, გენდერული თვალსაზრისით, მმართველი გუნდი, მით უფრო მრავალფეროვანია დასიც. ჰეიდი უილის, ETC-ის აღმასრულებელ დირექტორს, ამ კვლევიდან ერთი ძირითადი დასკვნა გამოაქვს, რომ იმ თეატრებში, სადაც ხელმძღვანელ პოზიციებზე ქალები არიან, სამუშაო ადგილები გაცილებით გენდერულად დაბალანსებულია, სწორედ ამიტომ, თეატრებში მრავალფეროვნებისა და ინკლუზიურობისთვის, საჭიროა უფრო მეტი ქალი გადაწყვეტილების მიმღებ პოზიციაზე.<sup>511</sup>

---

<sup>511</sup> სრული სტატისტიკური კვლევის ხილვა შესაძლებელია შემდეგ ბმულზე: <https://www.europeantheatre.eu/news/six-men-for-every-four-women-gender-inequalities-in-theatre-programming-revealed-in-new-crosseurope-study> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 17/02/2024.

## 7.4 ქალთა ცენტრალური როლი მე-20 საუკუნის შეერთებული შტატების პროფესიული თეატრის განვითარებაში

ამერიკის შეერთებული შტატების პროფესიული თეატრის ჩამოყალიბება-განვითარებაში ქალებს უდიდესი წვლილი აქვთ შეტანილი. მე-19 საუკუნის ბოლოს და მე-20 საუკუნის დასაწყისში აშშ-ს თეატრის განვითარებას დიდად აფერხებდა „თეატრალური სინდიკატი“, მონოპოლისტური ორგანიზაცია, რომელიც მხოლოდ და მხოლოდ კომერციულ მოგებაზე იყო ორიენტირებული და დრამატულ ექსპერიმენტებს ზღუდავდა. მინი მადერნი (ინგლ. Minnie Maddern; 1864-1932), იმ პერიოდის ყველაზე ცნობილი ამერიკელი ქალი მსახიობი, იმ მცირერიცხოვან ადამიანებს შორის იყო, რომელიც სინდიკატის წინააღმდეგ ილაშქრებდა. ქალბატონო ფისკე, როგორ მას ხშირად უწოდებდნენ, ცდილობდა ამერიკულ სცენაზე რეალისტური დრამის დამკვიდრებას და იყო პირველი ადამიანი, რომელმაც ამერიკას იბსენის შემოქმედება გააცნო, ისეთი სპექტაკლების წარმოდგენით, როგორებიცაა „თოჯინების სახლი“, „ჰედა გაბლერი“, „როსმერსჰოლმი“, „საზოგადოების ბურჯნი“ და „მოჩვენებები“. ამ საქმიანობის გამო, მინი მადერნი სინდიკატმა თავის დაქვემდებარებაში მყოფი ყველა თეატრის კარი დაუხურა, რის შემდეგაც მან და მისმა მეუღლემ, დრამატურგ გრეი ფისკემ, იჯარით აიღეს მანჰეტენის თეატრი, სადაც 1901 წლიდან 1907 წლამდე არაერთი გამორჩეული სპექტაკლი აჩვენეს, რომლებშიც ყურადღება გამახვილებული იყო არა ვარსკვლავ მსახიობებზე, არამედ წარმოდგენის ანსამბლურობაზე.<sup>512</sup> მადერნი მოუწოდებდა მსახიობებს ეთამაშათ რაც შეიძლება ფართო სპექტრის და დიაპაზონის როლები და პერსონაჟის შექმნის პროცესში დაჰყრდნობოდნენ ფსიქოლოგიასა და რეალურ ცხოვრებას; მინი მადერნი, შეიძლება ითქვას, რომ ყველაზე მეტი გააკეთა, ვიდრე თავისი დროის ნებისმიერმა სხვა შემსრულებელმა, რათა გზა გაეხსნა აშშ-ში თანამედროვე თეატრისთვის.<sup>513</sup>

მეოცე საუკუნის დასაწყისში ამერიკული სცენისთვის არაერთი ქალი დრამატურგი წერდა პიესებს, თუმცა, დღეს, მათი სახელები თეატრის ისტორიაში დიდწილად ისევ უგულებელყოფილია. ამ დრამატურგებს შორის მართა მორტონი (ინგლ. Martha Morton; 1865-1925) გამორჩეულ ადგილს იკავებს. მას ხშირად მოიხსენიებენ ამერიკის პირველ პროფესიონალ ქალ დრამატურგად. მორტონი ოცდათხუთმეტი პიესის ავტორია, რომელთა შორის ყველაზე მნიშვნელოვანია „ვაჭარი“ (ინგლ. *The Merchant*, 1891), „მისი მეუფე და ბატონი“ (ინგლ. *Her Lord and*

<sup>512</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 403.

<sup>513</sup> იქვე.

Master, 1903) და „მოთავეები“ (ინგლ. *The Movers*, 1907). მისი დრამები ბროდვეიზე დიდი წარმატებით იდგმებოდა. დრამატურგიული საქმიანობის გარდა, მართა ცდილობდა ამერიკულ თეატრალურ ინდუსტრიაში ქალი მწერლების აქტიურ ჩართვას და მათ მხარდაჭერას. 1907 წელს მორტონმა ჩამოაყალიბა „დრამატულ ავტორთა საზოგადოება“ (ინგლ. *Society of Dramatic Authors*) მას შემდეგ, რაც ქალებს უარი უთხრეს ამერიკის დრამატულ კლუბში (ინგლ. *American Dramatists Club*) გაწევრიანებაზე. თავის პიესებში ძლიერი ქალი პერსონაჟების შემოყვანით და ქალი დრამატურგების საქმიანობის ადვოკატირებითა და წახალისებით, ამერიკული თეატრის ფემინისტურ კვლევებში მართა მორტონი ერთ-ერთ ცენტრალურ ადგილს იკავებს.

ამერიკის შეერთებული შტატების პროფესიული თეატრის განვითარება მნიშვნელოვნად არის დაკავშირებული 1912 წელს ამერიკაში დაწყებულ მცირე თეატრების მოძრაობასთან (ინგლ. *The Little Theater Movement*). „მცირე თეატრების საქმიანობა დრამატული ხელოვნების ექსპერიმენტული ცენტრების შექმნას გულისხმობდა, რაც, თავის მხრივ, მიმართული იყო იმ პერიოდში ამერიკაში გაბატონებული კომერციული თეატრების წინააღმდეგ, რომლებიც წარმოდგენის დრამატულ ფორმებსა თუ დადგმის მეთოდებს ზღუდავდნენ... ამერიკის დიდ ქალაქებში, როგორებიც არის ჩიკაგო, ბოსტონი, სიეტლი, დეტროიტი, ერთი მეორეს მიყოლებით იხსნებოდა მცირე თეატრები, რომლებიც ჩამოყალიბდნენ იმისთვის, რომ უფრო ინტიმური და არა მოგებაზე ორიენტირებული წარმოდგენები შეექმნათ.“<sup>514</sup> მცირე თეატრების მოძრაობის ერთ-ერთი ყველაზე ადრეული და მნიშვნელოვანი კომპანია იყო „პროვინსთაუნის მსახიობები“ (ინგლ. *Provincetown Players*), რომელიც 1915 წელს, თავის მეუღლესთან, ჯორჯ კუკთან ერთად, ამერიკელმა დრამატურგმა, ნოველისტმა და მსახიობმა, სუზან გლასპელმა (ინგლ. *Susan Glaspell*; 1876-1948) ჩამოაყალიბა. „პროვინსთაუნის მსახიობები“ პირველი თანამედროვე ამერიკული თეატრალური კომპანია იყო, რომლის დაარსებასაც უწოდეს „ყველაზე მნიშვნელოვანი და გარდამტეხი მომენტი ამერიკულ თეატრში“<sup>515</sup>. სწორედ აქ შეიქმნა პირველი ექსპერიმენტული დრამები შეერთებულ შტატებში. „განსაკუთრებით აღსანიშნავია, რომ ამ ადგილას ქალ დრამატურგებსა და არტისტებს შესაძლებლობა ჰქონდათ თავიანთი შემოქმედებითი პოტენციალი მთლიანად გამოემჟღავნებინათ, რაც იმ პერიოდის მენისტრიმულ ამერიკულ თეატრში საკმაოდ იშვიათი მოვლენა იყო. ორმოცდაშვიდი დრამატურგიდან, რომელთა პიესებიც წარმოადგინა „პროვინსთაუნის მსახიობებმა“, ჩვიდმეტი ქალი იყო, რაც იმას ნიშნავდა, რომ ისინი

<sup>514</sup> ავტორთა ჯგუფი: კვინიკაძე ა., მსოფლიო თეატრის ისტორია, XIX საუკუნის ბოლო და XX საუკუნის პირველი ნახევარი, წიგნი IV, გამომცემლობა „კენტავრი“, 2021, გვ. 486.

<sup>515</sup> Carpentier M., *Susan Glaspell: New Directions in Critical Inquiry*, <https://www.cambridgescholars.com/download/sample/60566> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 22/02/2024.

უპირისპირდებოდნენ კომერციულ თეატრებში არსებულ მავნე პრაქტიკას - სქესის გამო სეგრეგაციას.<sup>516</sup> სუზან გლასპელი, თანამედროვე ეტაპზე, ცნობილია, როგორც ფემინისტი მწერალი და პირველი მნიშვნელოვანი ამერიკელი ქალი დრამატურგი. გლასპელის ლიტერატურული და დრამატურგიული მემკვიდრეობა ეხებოდა სოციალურად მწვავე და აქტუალურ საკითხებს, მათ შორის გენდერის, სქესისა, ომის, სოციალიზმისა და ეთიკის თემებს. მისი პირველი პიესა „წვრილმანები“ (ინგლ. Trifles, 1916) ამერიკული დრამატურგიის საუკეთესო ერთმოქმედებიან პიესებს შორისაა დასახელებული და თეატრის გენდერულ კვლევებში ადრეული „ფემინისტური დრამის“ მაგალითად მიიჩნევა. 1931 წელს სუზან გლასპელმა მიიღო პულიცერის პრემია დრამისთვის „ელისონის სახლი“ (ინგლ. Alison's House, 1930). ყველაფერთან ერთად, გლასპელი იყო ის ადამიანი, რომელმაც ასპარეზზე გამოიყვანა ამერიკის პირველი მნიშვნელოვანი პროფესიონალი დრამატურგი, იუჯინ ო'ნილი, რომლის შემოქმედებამაც ამერიკული თეატრი განვითარების ახალ ეტაპზე გადაიყვანა. უდავოა, რომ საუკუნის დასაწყისში სუზან გლასპელის საქმიანობას გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდა პროფესიული (მათ შორის ექსპერიმენტული) ამერიკული თეატრის ფორმირებისთვის. მცირე თეატრების მოძრაობაში, გლასპელის გარდა, სხვა ქალი პრაქტიკოსებიც აქტიურად იყვნენ ჩართულნი. მაგალითად, ამერიკელი დრამატურგი, მსახიობი და აქტივისტი - ცნობილი თავისი ექსპერიმენტული და ფემინისტური დრამებით - ელის გერსტენბერგი (ინგლ. Alice Gerstenberg; 1885-1972), რომელიც ჩიკაგოს პატარა თეატრის წევრი იყო და გააფართოვა მოძრაობა 1921 წელს ჩიკაგოს უმცროსი ლიგის საბავშვო თეატრის დაარსებით; თეატრ გილდიის (ინგლ. Theatre Guild) თანადამფუძნებელი და პროდიუსერი, ამერიკელი დრამატურგი ტერეზა ჰელბერნი (ინგლ. Theresa Helburn; 1887-1959) და მრავალი სხვ.

20-იან და 30-იან წლებში ამერიკულ თეატრში გამოჩნდა ქალი დრამატურგების ახალი თაობა, რომლებმაც ამერიკულ დრამაში ძლიერი ფემინისტური დისკურსი შეიტანეს. მათ შორის ყველაზე მნიშვნელოვანნი იყვნენ: რეიჩელ ქროზერსი (ინგლ. Rachel Crothers; 1876-1958), ფემინისტური შინაარსის პიესებით „ქალი და კაცი“ (ინგლ. He and She, 1920), „როდესაც ქალები ერთმანეთს ხვდებიან“ (ინგლ. When Ladies Meet, 1932) და „სუზანი და ღმერთი“ (ინგლ. Susan and God, 1937); ზონა გეილი (ინგლ. Zona Gale; 1874-1938), რომლის „მის ლულუ ბეტი“ (ინგლ. Miss Lulu Bett, 1920) გახდა ქალის მიერ დაწერილი პირველი პიესა, რომელმაც პულიცერის პრემია მიიღო; ზოი აკინსი (ინგლ. Zoe Akins; 1886-1958), რომელსაც 1934 წელს მიანიჭეს პულიცერის პრემია დრამაში პიესისთვის „ბებერი მოახლე“ (ინგლ. The Old Maid); სოფი ტრედველი (ინგლ. Sophie Treadwell;

<sup>516</sup> ავტორთა ჯგუფი: კვინიკაძე ა., მსოფლიო თეატრის ისტორია, XIX საუკუნის ბოლო და XX საუკუნის პირველი ნახევარი, წიგნი IV, გამომცემლობა „კენტავრი“, 2021, გვ. 489.

1885-1970), ცნობილი პიესით „მექანიკური“ (ინგლ. Machinal, 1928), რომელიც ხშირად შედის დრამის ანთოლოგიებში, როგორც ექსპრესიონისტული ან მოდერნისტული პიესის ბრწყინვალე მაგალითი და ლილიან ჰელმანი (ინგლ. Lillian Hellman; 1905-1984) ავტორი ისეთი სკანდალური პიესისა, როგორცაა „ბავშვების საათები“ (ინგლ. The Children's Hour, 1934)<sup>517</sup>. ეს ქალი დრამატურგები, მათი დიდი მიღწევების მიუხედავად, მალევე დავიწყებას მიეცნენ და თითქმის არ იხსენიებოდნენ თეატრის სახელმძღვანელოებსა თუ აკადემიურ კვლევებში. მხოლოდ მოგვიანებით, მეოცე საუკუნის მიწურულს, ქალთა ფემინისტური მოძრაობის გააქტიურების კვალდაკვალ, ისევ გაჩნდა ინტერესი მათი დრამატურგიული მემკვიდრეობის მიმართ.

მეოცე საუკუნის პირველი ნახევრის ამერიკელ ქალ დრამატურგებს შორის გამორჩეულ ადგილს იკავებს მოდერნისტი მწერალი და მე-20 საუკუნის ავანგარდული ლიტერატურის სიმბოლო, გერტრუდ სტაინი (ინგლ. Gertrude Stein; 1874-1946). სტაინის მრავალფეროვანი ლიტერატურული მემკვიდრეობა მოიცავს ძალზედ გავლენიან დრამატურგიულ ნამუშევრებსაც, მათ შორისაა: კრებული „გეოგრაფია და პიესები“ (ინგლ. Geography and Plays, 1922), სადაც შესულია მისი თითქმის ყველა მნიშვნელოვანი პიესა, ოპერის ლიბრეტოები „ოთხი წმინდანი სამ მოქმედებაში“ (ინგლ. Four Saints in Three Acts, 1928) და „დოქტორი ფაუსტი ანთებს სინათლეს“ (ინგლ. Doctor Faustus Lights the Lights, 1938) და მრავალი სხვა. „გერტრუდ სტაინის წერის სტილი შეიძლება ითქვას, რომ უნიკალური და მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელია. მისი წერის მანერა ხასიათდება რთული სტრუქტურით, ხშირ შემთხვევაში, პუნქტუაციის ნორმების სრული უგულებელყოფით, გამეორების მხატვრული ხერხის ინტენსიური გამოყენებით და გარკვეულწილად, ცნობიერების ნაკადის ტექნიკით. სტაინის ბევრი ექსპერიმენტული ნამუშევარი (მაგალითად, როგორც არის „Tender Buttons“) კრიტიკოსებმა განმარტეს, როგორც „პატრიარქალური ენის“ ფემინისტური გადამუშავება.“<sup>518</sup> 1934 წელს გერტრუდ სტაინმა წაიკითხა საჯარო ლექცია სახელწოდებით „პიესები“ (ინგლ. Plays), სადაც იგი შეეცადა აეხსნა თუ რას გულისხმობდა ტერმინში, დრამის ახალ ფორმაში - „პეიზაჟური დრამა“ (ინგლ. Landscape drama). „სტაინი თავის ლექციაში არსებითად განმარტავს, რომ მისი პიესები და ოპერის ლიბრეტოები არის ტექსტური და დრამატული პეიზაჟები, შთაგონებული მისი საზაფხულო სახლით საფრანგეთში. ამერიკელი ლიტერატურის კრიტიკოსის ჯეინ პალატინი ბაუერსის (ინგლ. Jane Palatini Bowers)

<sup>517</sup> ავტორთა ჯგუფი: კვინიკაძე ა., *მსოფლიო თეატრის ისტორია, XIX საუკუნის ბოლო და XX საუკუნის პირველი ნახევარი*, წიგნი IV, გამომცემლობა „კენტავრი“, 2021, გვ. 489-490.

<sup>518</sup> კვინიკაძე ა., *გერტრუდ სტაინის პეიზაჟური დრამატურგია*,

[https://www.theatre.life.ge/files/ugd/0fb0d1\\_dd1c3ecc4ef74064b643ab097f0fc41d.pdf](https://www.theatre.life.ge/files/ugd/0fb0d1_dd1c3ecc4ef74064b643ab097f0fc41d.pdf) უკანასკნელად იქნა

გადამოწმებული - 26/02/2024

თქმით, სტაინი, როდესაც თავის პიესებს უწოდებს პეიზაჟურს, ამით პარალელს ავლებს სახვით ხელოვნებასთან, განსაკუთრებით, პეიზაჟურ ფერწერასთან. იქვე ბაუერსი ავითარებს მოსაზრებას, რომ სტაინმა, მისი პიესების პეიზაჟებად წარმოდგენისას, შეძლო გათავისუფლებულიყო დრამატული კონვენციებისგან და ჩაეტარებინა ექსპერიმენტები ახალი ფორმებით, რომლებიც სათავეს იღებდნენ არა დრამატულ ლიტერატურაში, არამედ თანამედროვე მხატვრობაში. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, გერტრუდ სტაინმა შექმნა თეატრის ახალი პარადიგმა, რომელიც ძირს უთხრიდა „ლიტერატურულს“ „ვიზუალურის“ სასარგებლოდ.<sup>519</sup> ჰანს-თის ლემანი „პოსტდრამატულ თეატრში“ გერტრუდ სტაინს არაერთხელ იხსენიებს და წერს: „კრეგთან, ბრეხტთან, არტოსთან და მეიერჰოლდთან ერთად, თანამედროვე თეატრს კიდევ ორი წინაპარი ჰყავს, გერტრუდ სტაინი და სტანისლავ ივანოვი ვიტკევიჩი.“<sup>520</sup> ლემანის მიხედვით, პოსტდრამატული თეატრისთვის სტაინის ესთეტიკას უდიდესი მნიშვნელობა აქვს და რომ მისმა „რთულად დასადგმელმა“ ტექსტებმა ყველაზე მეტი მსგავსება რობერტ უილსონის თეატრალურ ესთეტიკასთან პოვა.<sup>521</sup> მართლაც, თანამედროვეობის უდიდესი ამერიკელი ექსპერიმენტული თეატრის რეჟისორი, რობერტ უილსონი სტაინის შესახებ წერდა: „მას „აზროვნების შეცვლა შეუძლია, სამუდამოდ.“<sup>522</sup> 90-იან წლებში, უილსონმა გერტრუდ სტაინის სამი პიესა დადგა: „დოქტორი ფაუსტი ანთებს სინათლეს“, „ოთხი წმინდანი სამ მოქმედებაში“ და „წმინდანები და გალობა“. გერტრუდ სტაინის მეტადრამატულმა პიესებმა უდიდესი გავლენა მოახდინა თანამედროვე თეატრის არაერთ დიდ პრაქტიკოსზე. მისი დრამატული ექსპერიმენტები დღესაც დიდი თავსატეხია სტრუქტურალისტების, დეკონსტრუქციონისტებისა და ფემინისტი კრიტიკოსებისათვის.<sup>523</sup>

1929–1939 წლებში, „დიდი დეპრესიის“ პერიოდში, ეკონომიკური კრიზისის გამო ამერიკული თეატრალური ინდუსტრია სერიოზული საფრთხის ქვეშ დადგა - დაიხურა არაერთი თეატრი და ამ თეატრებში მომუშავე ათასობით ადამიანი უმუშევარი დარჩა. 1933 წელს შეერთებული შტატების პრეზიდენტი ფრანკლინ რუზველტი გახდა, რომელმაც შეიმუშავა „ახალი პოლიტიკური კურსი“

<sup>519</sup> კვინიკაძე ა., *გერტრუდ სტაინის პეიზაჟური დრამატურგია*, [https://www.theatre.life.ge/files/ugd/0fb0d1\\_dd1c3ecc4ef74064b643ab097f0fc41d.pdf](https://www.theatre.life.ge/files/ugd/0fb0d1_dd1c3ecc4ef74064b643ab097f0fc41d.pdf) უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 26/02/2024

<sup>520</sup> Lehmann H. T., *Postdramatic Theatre*, Routledge, 2006, p. 62.

<sup>521</sup> იქვე, p. 49.

<sup>522</sup> Donadio R., *Paris Embraces Einstein Again, The New York Times*, 2014, <https://www.nytimes.com/2014/01/04/arts/international/history-time-and-space-in-opera.html> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 27/02/2024.

<sup>523</sup> კვინიკაძე ა., *გერტრუდ სტაინის პეიზაჟური დრამატურგია*, [https://www.theatre.life.ge/files/ugd/0fb0d1\\_dd1c3ecc4ef74064b643ab097f0fc41d.pdf](https://www.theatre.life.ge/files/ugd/0fb0d1_dd1c3ecc4ef74064b643ab097f0fc41d.pdf) უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 27/02/2024.

(ინგლ. New Deal) უმუშევართა დასაქმებისა და ქვეყნის ეკონომიკის აღდგენისთვის. რუზველტის კურსი ხუთ ძირითად ფედერალურ პროექტად ჩამოყალიბდა და მის ერთ-ერთ ნაწილს „ფედერალური თეატრალური პროექტი“ (ინგლ. Federal Theatre Project - FTP; 1935-1939) წარმოადგენდა. ამ მნიშვნელოვანი პროექტის ხელმძღვანელობა ამერიკელ თეატრალურ პროდიუსერს, რეჟისორსა და დრამატურგს, ჰალი ფლენეგანს (ინგლ. Hallie Flanagan; 1889-1969) ჩააბარეს, რომელმაც უმოკლეს დროში შექმნა ეროვნული თეატრალური პროგრამა და მოახერხა ათი ათასზე მეტი ადამიანის სამუშაო ადგილებზე დაბრუნება. ფედერალური თეატრალური პროექტის ფარგლებში, ქვეყნის მასშტაბით, ათასზე მეტი წარმოდგენა დაიდგა. ამ სპექტაკლების უმეტესობა მაყურებლისთვის უფასოდ გაიმართა, რამაც მილიონ ამერიკელს საშუალება მისცა პროფესიული თეატრალური წარმოდგენები პირველად ენახათ. ამერიკული თეატრის ისტორიაში პროექტი ყველაზე მეტად ცნობილია იმით, რომ თეატრალური ხელოვნების ახალ ფორმას „ცოცხალი გაზეთი“ (ინგლ. Living Newspaper) ჩაუყარა საფუძველი. ქალი ლიდერის, ჰალი ფლენეგანის მიერ მართული პროცესი, ფედერალური თეატრალური პროექტის სახით, სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა აშშ-ში თეატრის გადარჩენისა და მისი შემდგომი განვითარებისთვის. აქვე მნიშვნელოვანია იმის აღნიშვნაც, რომ პროექტმა ხელი შეუწყო აფრო-ამერიკული<sup>524</sup> და მუშათა თეატრის განვითარებას.<sup>525</sup> დიდი დეპრესიის პერიოდში, მიუხედავად ეკონომიკური სირთულეებისა, შეერთებული შტატების თეატრში არსებობდა არაერთი გავლენიანი თეატრალური კომპანია. მათი უმრავლესობა ეწინააღმდეგებოდა თეატრის, როგორც ბიზნესის გაგებას და ორიენტირებული იყო სოციალურ და პოლიტიკურ პრობლემებზე. ბრიტანული წარმოშობის ამერიკელი მსახიობის, პროდიუსერის და თეატრის რეჟისორის, ევა ლე გალიენის (ინგლ. Eva Le Gallienne; 1899-1991) მიერ დაფუძნებული „სამოქალაქო სარეპერტუარო თეატრი“ (ინგლ. Civic Repertory Theatre) ამის კარგი მაგალითია. ლე გალიენი ათი წლის განმავლობაში ხელმძღვანელობდა კომპანიას და ცდილობდა ამერიკულ თეატრში სასცენო ხელოვნების

---

<sup>524</sup> მეოცე საუკუნის პირველ ნახევარში, შეერთებულ შტატებში, აფრო-ამერიკული თეატრის განვითარებაში ქალებს მნიშვნელოვანი წვლილი აქვთ შეტანილი. მაგალითისთვის შეგვიძლია მოვიყვანოთ ანიტა ბუში (ინგლ. Anita Bush; 1883-1974), აფროამერიკელი მსახიობი და დრამატურგი, რომელმაც 1915 წელს ჩამოაყალიბა კომპანია „Anita Bush All-Colored Dramatic Stock Company“, რომელიც ღია იყო ყველა კანის ფერის ადამიანისთვის, განსაკუთრებით კი შავკანიანებისთვის და ლორეინ ჰენსბერი (ინგლ. Lorraine Hansberry, 1930-1965) - პირველი აფრო-ამერიკელი ქალი დრამატურგი რომლის პიესაც ბროდვეიზე დაიდგა. მისი ყველაზე ცნობილი პიესაა „ქიშმიშის მარცვალ მზეზე“ (ინგლ. *A Raisin in the Sun*, 1959), რომელიც მოგვითხრობს შავკანიანი ოჯახის გამოცდილებაზე სამხრეთ ჩიკაგოში დიდი რასობრივი სეგრეგაციის პერიოდში.

<sup>525</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 462-463.

გაუმჯობესებას. იგი მნიშვნელოვანი ფიგურაა „სარეპერტუარო თეატრების მოძრაობაში“, რამაც ბიძგი მისცა, შემდეგ ათწლეულში, off-Broadway-ის მოძრაობის გაჩენას.

1930-იანი წლების ყველაზე გამორჩეული თეატრალური კომპანია ნიუ-იორკში „ჯგუფური თეატრი“ (ინგლ. Group Theatre) იყო, რომელიც მრავალი წლის განმავლობაში განსაზღვრავდა რეალისტური მოძრაობის მიმართულელებას შეერთებული შტატებში.<sup>526</sup> კომპანიის დამფუძნებლებსა და აქტიურ წევრებს შორის იყვნენ ქალი პრაქტიკოსებიც, მათ შორის ამერიკელი თეატრის პროდიუსერი და რეჟისორი, შერილ კროუფორდი (ინგლ. Cheryl Crawford; 1902-1986) და ცნობილი ამერიკელი მსახიობი და პედაგოგი, სტელა ადლერი (ინგლ. Stella Adler; 1901-1992)<sup>527</sup>. აღნიშნული თეატრალური გაერთიანების საქმიანობამ მნიშვნელოვნად შეუწყო ხელი ამერიკის შეერთებულ შტატებში როგორც რეალიზმის განვითარებას, ასევე სტანისლავსკის სისტემის, როგორც მსახიობის მომზადების ძირითადი მეთოდის, დამკვიდრებას. 1945 წლის შემდეგ, ამერიკაში თეატრის დეცენტრალიზაციის არაერთი მცდელობაც იყო. რეგიონული თეატრების დაარსებას პირველი მნიშვნელოვანი იმპულსი მისცა ამერიკელმა თეატრის რეჟისორმა და პროდიუსერმა, მარგო ჯონსმა (ინგლ. Margo Jones; 1911-1955), რომელიც ითვლება ამერიკული რეგიონული თეატრალური მოძრაობის მოთავედ. 1947 წელს, მან ტექსასის შტატის ქალაქ დალასში წარმატებით დააარსა პირველი რეგიონული პროფესიული თეატრალური კომპანია „თეატრი '47“ სადაც არაერთი სპექტაკლი დადგა.<sup>528</sup> იმ პერიოდში, სხვა მნიშვნელოვანი რეგიონული თეატრების სათავეშიც ქალი თეატრის პრაქტიკოსები იდგნენ, მათ შორის: ნინა ვენსი (ინგლ. Nina Vance), „ხეივნის თეატრის“ (ინგლ. Alley Theatre, 1947) დამფუძნებელი და მისი სამხატვრო ხელმძღვანელი ჰიუსტონში და ზელდა ფიჩანდლერი (ინგლ. Zelta Fichandler; 1924-2016), „არენა თეატრის“ (ინგლ. Arena Stage, 1950) თანადამფუძნებელი ვაშინგტონში.<sup>529</sup>

1950-იან წლებში, ამერიკის შეერთებულ შტატების თეატრში, მნიშვნელოვანი ცვლილებების პერიოდი დადგა. ამ პერიოდში დაიწყო off-Broadway-ის მოძრაობა, რაც ბროდვეის კომერციული

---

<sup>526</sup> Styan, *Modern Drama in theory and practice 1, Realism and Naturalism*, 1981, p. 118.

<sup>527</sup> შერილ კროუფორდი და სტელა ადლერი ასევე აქტიურად იყვნენ ჩართულნი „სამსახიობო სტუდიის“ (ინგლ. Actors Studio) ჩამოყალიბებასა და მის შემდგომ მუშაობაში. სტუდია ცნობილია თავისი მუშაობის მეთოდით მსახიობებთან „Method Acting“, რაც სტანისლავსკის სისტემაზე დაფუძნებულ „ამერიკულ სამსახიობო ტექნიკას“ წარმოადგენს. კროუფორდთან და ადლერთან ერთად, მნიშვნელოვანია ვახსენოთ მეოცე საუკუნის ამერიკული თეატრის მნიშვნელოვანი ნოვატორი, ვიოლა სპოლინი (ინგლ. Viola Spolin; 1906-1994), რომელმაც შეიმუშავა იმპროვიზაციული ტექნიკა მსახიობებისთვის. სპოლინის წიგნი „იმპროვიზაცია თეატრისთვის“ (ინგლ. *Improvisation for the Theater*, 1963), რომელიც აღწერს მისეულ ტექნიკას, სწავლებისა და წვრთნის მეთოდებს, „იმპროვიზაციული თეატრის ბიბლიად“ ითვლება. სპოლინმა გადამწვეტი როლი ითამაშა აშშ-ში იმპროვიზაციული თეატრის ფორმირებაში.

<sup>528</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 501.

<sup>529</sup> იქვე.

თეატრების ოპოზიციას და ალტერნატივას წარმოადგენდა. Off-Broadway-ის თეატრებს შორის გამორჩეული ადგილი ეკავა ამერიკულ ავანგარდულ თეატრალურ კომპანიას „ცოცხალი თეატრი“ (ინგლ. The Living Theatre), რომელიც 1946 წელს ნიუ-იორკში ამერიკელმა მსახიობმა, თეატრის რეჟისორმა და მწერალმა, ჯუდიტ მალინამ (ინგლ. Judith Malina; 1926-2015) თავის მეუღლესთან, ამერიკელ მსახიობთან და რეჟისორთან, ჯულიან ბეკთან (ინგლ. Julian Beck; 1925-1985) ერთად ჩამოაყალიბა. „ცოცხალი თეატრი“ იყო პირველი ექსპერიმენტული თეატრალური ჯგუფი, რომელმაც შეერთებულ შტატებს არტოსა და ბრეტის თეატრის ესთეტიკა გააცნო. მათმა პოლიტიკურმა, რადიკალურად მემარცხენე, ანარქისტულმა და სკანდალურმა დადგმებმა, მათ შორის: „კავშირი“ (ინგლ. The Connection, 1959), „ფრანკენშტაინი“ (ინგლ. Frankenstein, 1968), „ანტიგონე“ (ინგლ. 1968), „სამოთხე ახლა“ (ინგლ. Paradise Now, 1970) და „საიდუმლოებები და პატარა ნაწილები“ (ინგლ. Mysteries and Smaller Pieces, 1970) უდიდესი გავლენა მოახდინა, როგორც ევროპის, ასევე აშშ-ის თეატრის პრაქტიკოსებსა და ექსპერიმენტულ კომპანიებზე (მაგ.: ჯოზეფ ჩაიკინის „ღია თეატრი“, შუმანების „პურის და თოჯინების თეატრი“ და სხვ.). ჯუდიტ მალინა იყო „ცოცხალი თეატრის“ სამხატვრო ხელმძღვანელი მისი დაფუძნების დღიდან და ამ დროიდან მოყოლებული ცდილობდა ტრადიციული თეატრის ფორმებიდან გამოსვლას და მისი საზღვრებისა და ფუნქციის ხელახალ განსაზღვრას. მალინასა და ბეკის როლი ამერიკული ექსპერიმენტული თეატრის განვითარებაში გადამწყვეტია.

1960-იანი წლებიდან, შეერთებული შტატების თეატრზე off-Broadway-ის გავლენა შემცირდა, რასაც მოჰყვა off-off-Broadway-ის მოძრაობის გაჩენა. Off-off-Broadway-ის ყველაზე გავლენიანი ფიგურა აფრო-ამერიკელი თეატრის რეჟისორი და პროდიუსერი ელენ სტიუარტი (ინგლ. Ellen Stewart 1919-2011) იყო, რომელმაც დააფუძნა ამ მოძრაობის ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი და გავლენიანი კომპანია „ლა მამას ექსპერიმენტული თეატრალური კლუბი“ (ინგლ. La MaMa Experimental Theatre Club, 1961). „ლა მამა“ დრამატურგის თეატრად ჩამოაყალიბდა, რომელიც ხელს უწყობდა ახალგაზრდა დრამატურგების ექსპერიმენტული პიესების დადგმას. სტიუარტის ხელმძღვანელობით, ეს ადგილი გახდა ერთგვარი „თავშესაფარი“ და ცენზურისგან თავისუფალი შემოქმედებითი გარემო ყველა იმ მარგინალიზებული ჯგუფისთვის, რომელთა ხმაც საზოგადოებაში არ ისმოდა. „ლა მამა“ არის ერთადერთი ორიგინალური off-off-Broadway-ის თეატრი, რომელიც ამ დრომდე ფუნქციონირებს და ინარჩუნებს თავის ძალზედ გავლენიან სტატუსს, როგორც შეერთებულ შტატებში, ასევე მთელ მსოფლიოში. იმ პერიოდში, ნიუ-იორკში, off-off-Broadway-ის ჯგუფები ყველაზე მეტად იყვნენ დაინტერესებულები ამერიკულ თეატრში ინოვაციების შემოტანით და შეიძლება ითქვას, რომ ყველა გავლენიანი კომპანიის უკან

მნიშვნელოვანი ქალი პრაქტიკოსები იდგნენ. მაგალითად, ამერიკელი დრამატურგი, სცენარისტი და „ღია თეატრის“ (ინგლ. The Open Theater, 1963) დამფუძნებელი წევრი, მეგან ტერი (ინგლ. Megan Terry; 1932-2023), რომელიც ცნობილია 60-იან წლებში თავისი ავანგარდული თეატრალური ნამუშევრებით. იგი ყველაზე მეტად დაამახსოვრდათ „ვიეტ როკით“ (ინგლ. Viet Rock, 1966), რომელიც ითვლება პირველ როკ მიუზიკლად და ამასთან, ვიეტნამის ომზე დაწერილ პირველ პიესად შეერთებულ შტატებში;<sup>530</sup> ამერიკელი მსახიობი და პედაგოგი, ტანია ბერეზინი (ინგლ. Tanya Berzin; 1941-2023), რომელიც იყო „წრიული სარეპერტუარო კომპანიის“ (ინგლ. Circle Repertory Company, 1969) თანადამფუძნებელი და სამხატვრო ხელმძღვანელი; ამერიკელი თეატრის პროდიუსერი, რეჟისორი და პედაგოგი, ლინ მედოუ (ინგლ. Lynne Meadow, დ. 1946), რომელიც 1972 წლიდან იყო მანჰეტენის თეატრალური კლუბის (ინგლ. Manhattan Theatre Club, 1972) სამხატვრო ხელმძღვანელი; წარმოშობით ლიტველი ამერიკელი ავანგარდისტი თეატრის რეჟისორი, ჯოანა აკალაიტისი (ინგლ. JoAnne Akalaitis, დ. 1937), რომელმაც 1970 წელს, თანამოაზრეებთან ერთად, დააარსა ცნობილი ექსპერიმენტული თეატრალური კომპანია „მაბუ მაინსი“ (ინგლ. Mabou Mines, 1970) და მრავალი სხვა.

1968 წლის შემდეგ შეერთებული შტატების თეატრში არაერთმა ქალმა დრამატურგმა მიაღწია დიდ წარმატებას და საერთაშორისო აღიარებას. მათ შორის ყველაზე ცნობილები იყვნენ: მარშა ნორმანი (ინგლ. Marsha Norman, დ. 1947), რომელმაც 1983 წელს მიიღო პულიცერის პრემია დრამაში პიესისთვის „ღამე მშვიდობისა, დედა!“ (ინგლ. 'night, Mother, 1982); კუბელ-ამერიკელი დრამატურგი, თეატრის რეჟისორი და პედაგოგი, მარია აირინ ფორნესი (ინგლ. María Irene Fornés; 1930-2018), რომელიც ყველაზე მეტად ცნობილი იყო 1960-იან წლებში დაწერილი მცირე ზომის მიუზიკლებით. ფორნესი თავის არაერთ პიესაში ხშირად აღწერდა ქალის ცხოვრებას პატრიარქალურ საზოგადოებაში და პარალელს ავლებდა ქალის დამორჩილებასა და პოლიტიკურ დამორჩილებას შორის (მაგალითად ისეთ პიესებში, როგორებიცაა „ფეფუ და მისი მეგობრები“, 1977 და „ცხოვრების წარმართვა“, 1985);<sup>531</sup> ამერიკული „ფემინისტური დრამის“ წარმომადგენელი, ბეთ ჰენლი (ინგლ. Beth Henley; დ. 1952), რომლის პიესამაც „გულის დანაშაულები“ (ინგლ. Crimes of the Heart, 1979) 1981 წელს მიიღო პულიცერის პრემია დრამაში და ნიუ-იორკის დრამის კრიტიკოსთა წრის ჯილდო საუკეთესო ამერიკული პიესისთვის და ვენდი ვასერშტაინი (ინგლ. Wendy Wasserstein; 1950-2006), ცნობილი თავისი ფემინისტური შინაარსის პიესებით „უჩვეულო ქალები და სხვები“ (ინგლ. Uncommon Women and Others, 1977) და „ჰეიდის ქრონიკები“ (ინგლ. The Heidi

<sup>530</sup> Holsinger, M. P., *War and American Popular Culture*, Greenwood, 1999, p. 425.

<sup>531</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 543.

Chronicles, 1988).<sup>532</sup> ამ პერიოდის სხვა გავლენიანი ქალი დრამატურგები იყვნენ: პაულა ვოგელი (ინგლ. Paula Vogel; დ. 1951), ივ ენსლერი (ინგლ. Eve Ensler, დ. 1953) ნაომი უოლასი (ინგლ. Naomi Wallace; დ. 1960), აფრო-ამერიკული დრამის ქალი წარმომადგენლები: ელის ჩილდრესი (ინგლ. Alice Childress; 1916-1994), ედრიენ კენედი (ინგლ. Adrienne Kennedy; დ. 1931), ენტოზაკე შანგე (ინგლ. Ntozake Shange, დ. 1948), სუზან-ლორი პარკსი (ინგლ. Suzan-Lori Parks, დ. 1963) და მრავალი სხვა. მნიშვნელოვანია იმის აღნიშვნა, რომ ზემოხსენებული ქალი დრამატურგების უმრავლესობა იყვნენ ფემინისტი აქტივისტები, რომლებიც თანაბრად ებრძოდნენ ამერიკულ საზოგადოებაში არსებული, ნებისმიერ ნიადაგზე გამოვლენილი, დისკრიმინაციის წინააღმდეგ. ამასთან, 1970-იან და 80-იან წლებში ქალთა ფემინისტური მოძრაობის გააქტიურებამ შეერთებულ შტატებში ბიძგი მისცა არაერთი „ფემინისტური თეატრის“ გაჩენას. მათ შორის ყველაზე მნიშვნელოვანი კომპანიები ნიუ-იორკში ჩამოყალიბდა, მაგალითად: Women's Experimental Theatre, WOW Café, Spiderwoman Theatre, Women's Project of the American Place Theatre და მრავალი სხვ. 1980-იან წლებში, ფემინისტური თეატრების სიმრავლემ ასევე განაპირობა აშშ-ში ქალთა თეატრების ათზე მეტი ეროვნული ფესტივალის დაარსება.<sup>533</sup>

მეოცე საუკუნის მეორე ნახევარში ამერიკის შეერთებულ შტატების თეატრს ასევე ჰყავდა არაერთი მნიშვნელოვანი ქალი რეჟისორი, რომლებმაც საერთაშორისო აღიარებას მიაღწიეს. მათ შორის გამორჩეულ ადგილს იკავებენ: ელიზაბეთ ლეკომპტი (ინგლ. Elizabeth LeCompte; დ. 1944), რომელმაც 1975 წელს ჩამოაყალიბა დღეს უკვე მსოფლიოში ცნობილი ამერიკული ექსპერიმენტული თეატრალური კომპანია „ვუსტერ ჯგუფი“ (ინგლ. The Wooster Group)<sup>534</sup> და ამ დრომდე მისი სამხატვრო ხელმძღვანელია. ლეკომპტმა, ვუსტერ ჯგუფთან, დეკონსტრუქციონისტების ტექნიკის გამოყენებით ბევრი საეტაპო მნიშვნელობის სპექტაკლი დადგა, მათ შორის: „მარშრუტი 1 & 9“ (ინგლ. Route 1 & 9“, 1981) და „ლ.ს.დ.“ (ინგლ. L.S.D., 1983);<sup>535</sup> ჯული ტეიმორი (ინგლ. Julie Taymor, დ. 1952), რომელიც გახდა ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი ამერიკელი რეჟისორი მიუზიკლის „მეფე ლომი“ (ინგლ. The Lion King, 1997) დადგმით. ამერიკული თეატრის ისტორიაში ტეიმორი პირველი ქალი რეჟისორია, რომელმაც მიიღო ტონის ჯილდო მიუზიკლის დადგმისთვის 1998 წელს.<sup>536</sup> თავის მრავალმხრივ შემოქმედებაში, რომელიც ასევე მოიცავს ნიუ-იორკში შექსპირის პიესების სცენურ ადაპტაციებს, ჯული ტეიმორმა გააერთიანა

<sup>532</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 544.

<sup>533</sup> იქვე.

<sup>534</sup> „ვუსტერ ჯგუფი“ შეიქმნა მსოფლიოში ცნობილი ამერიკელი თეატრის რეჟისორის და თეორეტიკოსის, რიჩარდ შეხნერის ლეგენდარული „პერფორმანს ჯგუფის“ (ინგლ. The Performance Group) ბაზაზე.

<sup>535</sup> Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, 2003, p. 548.

<sup>536</sup> იქვე, p. 574.

სხვადასხვა ქვეყნის თეატრალური პრაქტიკების ფართო სპექტრი, მათ შორის ბალის თოჯინები და სხვ. იგი დღემდე ერთ-ერთ მოწინავე და გამორჩეულ ადგილს იკავებს ამერიკელ თეატრის ლიდერებს შორის. ამერიკელი თეატრისა და ოპერის რეჟისორი, ენ ბოგარტი კიდევ ერთი გამორჩეული სახელია თანამედროვე ამერიკული თეატრის უახლეს ისტორიაში. იგი მიიჩნევა ამერიკის ყველაზე საკამათო და წინააღმდეგობრივ რეჟისორად. 1992 წელს, ბოგარტმა მსოფლიოში ცნობილ იაპონელ თეატრის რეჟისორთან, ტადაში სუძუკისთან ერთად ჩამოაყალიბა სარატოგას თეატრის საერთაშორისო ინსტიტუტი (ინგლ. Saratoga International Theater Institute – SITI), რომელსაც დღევანდელ დღემდე უძღვება. ენ ბოგარტის, როგორც თეორიული ნაშრომების (მაგ.: A Director Prepares: Seven Essays on Art and Theatre, 2001), ასევე მისი ინოვაციური სპექტაკლების გავლენა თანამედროვე მსოფლიო თეატრზე უზარმაზარია.

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ მე-20 საუკუნის შეერთებული შტატების პროფესიული თეატრის ჩამოყალიბება-განვითარებაში ქალთა როლის შესწავლა და კვლევა პარადოქსულ ნარატივს ავლენს. მიუხედავად ქალების მნიშვნელოვანი წვლილისა, როგორც დრამატურგების, რეჟისორების, შემსრულებლების, პროდიუსერებისა თუ ნოვატორების, შეერთებული შტატების თეატრი, მთელი მეოცე საუკუნის განმავლობაში, დომინანტურად მასკულინურ და კაცებზე ორიენტირებულ ინდუსტრიად დარჩა. ბროდვეი, როგორც ამერიკული თეატრის სინონიმი და მთავარი სიმბოლო, დღესაც ამ გენდერული უთანასწორობის ნათელ მაგალითს წარმოადგენს. საუკუნეების განმავლობაში, აშშ-ს თეატრში, ქალთა დამსახურების უგულვებელყოფას ისევ და ისევ გენდერის პრობლემასთან მივყავართ, რაც, როგორც აღმოჩნდა, ევროპულის მსგავსად, არც ამერიკული კულტურისთვისაა უცხო.

## დასკვნა

წინამდებარე სადისერტაციო ნაშრომი მიემძვნა გენდერის კვლევას დასავლური თეატრის ისტორიაში, მისი საწყისებიდან 2000 წლის ჩათვლით. გენდერული და ფემინისტური კვლევების ფარგლებში, მსოფლიო თეატრის ეპოქების, ეტაპებისა და ასპექტების გათვალისწინებით, შევისწავლე თუ როგორ აღიქმებოდა გენდერული როლები დასავლურ პროფესიულ თეატრსა და მის წინარე სათეატრო ფორმებში; გამოვიკვლიე ის სოციალური, პოლიტიკური და კულტურული გარემოებები, რაც, ისტორიის მანძილზე, განაპირობებდა ქალების ნაკლებ ჩართულობას თეატრში. საუკუნეების განმავლობაში, თეატრი მკაცრად პატრიარქალური ინსტიტუტის სტატუსს ინარჩუნებდა და გამორიცხავდა მასში ქალების, როგორც მაცურებლების, შემსრულებლების, დრამატურგების, ხელმძღვანელების და ა.შ. მონაწილეობას. ქალის ხმა დასავლური თეატრის სცენაზე საკმაოდ გვიან გაისმა.

კვლევის შედეგად დადგინდა, რომ ადრეული ცივილიზაციების რიტუალურმა პრაქტიკებმა და მითოლოგიურმა ნარატივებმა გარკვეულწილად განსაზღვრეს ქალთა გენდერული როლები უძველეს საზოგადოებებში. შეიძლება ითქვას, რომ რიტუალები და მითები (ე. წ. წინარე სათეატრო ფორმები) არა მხოლოდ ასახავდა გაბატონებული საზოგადოების დამოკიდებულებას გენდერის მიმართ, არამედ აქტიურად შეუწყო ხელი გენდერული ნორმებისა და მოლოდინების განმტკიცებას. რიტუალის, მითისა და გენდერის ურთიერთქმედების გაანალიზებით, შესაძლებელი გახდა ჩამომეყალიბებინა გარკვეული შეხედულებები ადრეულ საზოგადოებებში ქალთა ცხოვრებისეული გამოცდილების შესახებ და ამასთან, თუ როგორი გავლენა ჰქონდა ამ კულტურულ და სოციალურ კონსტრუქციებს გენდერულ დინამიკაზე მთელი ისტორიის განმავლობაში. მაგალითად, პირველყოფილი ადამიანი სამყაროში თავის მდგომარეობას იმ მითოლოგიური რწმენა-წარმოდგენებით განსაზღვრავდა, რაც მას გააჩნდა. ამრიგად, ჩვენ შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ არქაულ პერიოდში, საზოგადოებაში ქალისა და კაცის როლებს, გარკვეულწილად, მითოსიც აყალიბებდა. დროის მსვლელობასთან ერთად, ეს ფუნქცია რელიგიამ შეითავსა. განვითარების ადრეულ საფეხურზე მყოფი ცივილიზაციების რწმენა-წარმოდგენების შესწავლამ აჩვენა, რომ ის უძველესი საზოგადოებები, რომლებშიც ქალები მნიშვნელოვანი რელიგიური ფიგურები იყვნენ და/ან უფლება ჰქონდათ რელიგიურ რიტუალებში მონაწილეობის მიღების, გაცილებით უფრო თანასწორნი იყვნენ, ყოველდღიურ ცხოვრებაში, ქალისა და კაცის როლების გადანაწილების მხრივ, ვიდრე ისინი, რომელთა რელიგიაც დომინანტურად მასკულინური იყო. ძველი ეგვიპტის

მაგალითზე, ნათლად გამოჩნდა თუ როგორ განსაზღვრავდა მითოსი და რელიგია ამ საზოგადოების სოციო-კულტურულ აზროვნებას. ძველი ეგვიპტური საზოგადოება კაცებს და ქალებს თანაბრად ეპყრობოდა. ეს სოციალური სისტემა კი შეიძლება ითქვას, რომ ეგვიპტური მითოლოგიური აზროვნების შედეგი იყო.

განსხვავებული სურათი აჩვენა ძველი ბერძნული მითოლოგიის კვლევამ. ძველ ბერძნულ თეატრში ქალთა როლების შესწავლის პროცესში, მნიშვნელოვანი გახდა მოკლედ მიმომეხილა მითები ქალების შესახებ, ასევე ქალის სოციალური სტატუსის საკითხი კლასიკური ეპოქის ათენში. შეიძლება ითქვას, რომ ჰესიოდეს იდეებმა ღმერთებსა და კაცობრიობაზე ჩამოაყალიბა მთლიანი მოსახლეობის შეხედულებები და სავარაუდოდ, შეესაბამებოდა კიდევ მათ. „თეოგონია“ („ღმერთების წარმოშობა“) იქცა ღვთაებრივი ევოლუციის სტანდარტულ ბერძნულ ვერსიად, სადაც ჰესიოდემ დეტალურად აღწერა ღვთაებრივი განვითარება ქალთა მიერ დომინირებული თაობიდან, უმაღლესი და ოლიმპიელი ზევსის რაციონალურ მონარქიამდე. ამ ისტორიულმა ცვლილებამ, ბერძნულ რელიგიაში, განაპირობა ქალ ღვთაებათა თაყვანისცემიდან აქცენტის მამრობითზე გადატანა. ამგვარად, მასკულიზური დისკურსი განივრცო საზოგადოებრივ ფილოსოფიაში, რაც შეიძლება პირდაპირ კავშირში იყოს ჰესიოდეს პირად, არაკეთილგანწყობილ შეხედულებასთან ქალებზე. მიუხედავად იმისა, რომ ქალ ღვთაებებს ოლიმპიურ იერარქიაში მნიშვნელოვანი ადგილი ეკავათ, ისინი მაინც გაბატონებულ მასკულიზურ დისკურსში მოქმედებდნენ და უზენაეს ღვთაებას, ზევსს ექვემდებარებოდნენ. ამ მითოლოგიურმა რწმენა-წარმოდგენებმა სავარაუდოა, რომ მნიშვნელოვნად განსაზღვრეს ძველ ბერძნულ საზოგადოებაში, მათ შორის თეატრშიც, ქალთა გენდერული როლები.

ძველ ბერძნულ თეატრში მასკულიზურ დისკურსს დომინანტური მდგომარეობა ეკავა. მაგალითად, დაზუსტებით ვიცით, რომ ანტიკური ხანის ბერძნულ თეატრში ყველა როლს კაცები თამაშობდნენ, მათ შორის ქალების როლებსაც. თუმცა, დღემდე არსებობს მნიშვნელოვანი მეცნიერული დებატები იმის შესახებ, ესწრებოდნენ თუ არა ქალები წარმოდგენებს კაცებთან ერთად. უდავოა, რომ წარმოდგენები ძველ საბერძნეთში მამრობითი პერსპექტივიდან იყო დანახული და განხორციელებული, ვინაიდან კაცები იყვნენ ისინი, ვინც წერდნენ და დგამდნენ პიესებს, თამაშობდნენ ტრაგედიებსა თუ კომედიებში და ავსებდნენ თეატრონს, მაყურებლის ადგილს. მიუხედავად ამისა, ძველ ბერძნულ დრამაში გვხვდება ქალების მიერ შემდგარი გუნდები და არაერთი ძლიერი ხასიათის მქონე ქალი პერსონაჟი (მაგ.: მედეა, ფედრა, ლისისტრატე, ანტიგონე, კლიტემნესტრა, ელექტრა და სხვ.). მიუხედავად ამისა, აშკარაა, რომ ძველბერძნული ტრაგედიები და კომედიები ასახავდნენ და აძლიერებდნენ ქალთა მიმართ გაბატონებულ

დამოკიდებულებას. კაცზე ორიენტირებული ნარატივების გაიდეალებამ არა მხოლოდ ჩამოაყალიბა გენდერული დინამიკა ძველბერძნულ თეატრსა და საზოგადოებაში, არამედ საფუძველი ჩაუყარა გენდერულ ნორმებსა და წარმოდგენებს დასავლურ თეატრში მომავალი საუკუნეების განმავლობაში. ამის გათვალისწინებით, ქალების სტატუსი ელინისტური, რომაული და ბიზანტიური პერიოდის თეატრში ძირითადად უცვლელი დარჩა.

საუკუნეების მანძილზე, პროფესიონალი დრამატურგის სტატუსით ექსკლუზიურად კაცები სარგებლობდნენ. პირველი ქალი დრამატურგის სახელი მხოლოდ ახ. წ. მე-10 საუკუნეში გვხვდება. მსოფლიო თეატრისა და დრამის ისტორიაში, ჰროსვითა განდერსჰაიმელი (გერმ. Roswitha von Gandersheim; დაახლ. 935-973) იყო პირველი ქალი დრამატურგი, რომლის სახელმაც ჩვენამდე მოაღწია. დასავლეთ ევროპა, ფაქტობრივად, არსებობდა დრამის გარეშე იმ მომენტიდან, როდესაც ქრისტიანობამ მოიპოვა პოლიტიკური გავლენა მეოთხე საუკუნეში. ჰროსვითა განდერსჰაიმელი კი აღმოჩნდა პირველი (ქალი) დრამატურგი, რომელმაც დაწერა არალიტურგიკული დრამები ადრეულ შუა საუკუნეებში. მისი პიესები თეატრის ისტორიაში მრავალი თვალსაზრისით არის მნიშვნელოვანი: ჰროსვითა არის ჩვენთვის ცნობილი პირველი ქალი დრამატურგი; იგი პოსტკლასიკური ეპოქის პირველი დასავლელი დრამატურგია და მას პირველს შემოაქვს ფემინისტური პერსპექტივა დრამაში. მისი დრამების უმეტესობაში წარმოდგენილია ქალი პერსონაჟები, რომლებსაც ავტორი ერთნაირი პატივისცემით ეპყრობა - მეძავიდან დაწყებული ღვთისმოსავ ქალამდე. ქალწული/მეძავის (მარიამი/ევას) დიქოტომია განსაკუთრებით გამოსაძეგია იმის გასაანალიზებლად, თუ როგორ ასახავდა ჰროსვითა მე-10 საუკუნის სოციალურ დამოკიდებულებებს ქალების მიმართ. ქალთა დახასიათებები ჰროსვითას პერიოდში შექმნილ ლიტერატურაში იშვიათი მოვლენა იყო. ქალ პერსონაჟებს, როგორც კლასიკურ ტექსტებში, ისე ჰაგიოგრაფიულ თხზულებებში, პასიური ობიექტების ადგილი ეკავათ. მათ მხოლოდ საგნებთან გათანაბრებული დანიშნულება ჰქონდათ. ჰროსვითა განდერსჰაიმელი აღმოჩნდა პირველი, ვინც თავის ტექსტებში ქალ გმირებს ავტონომიურობა მიანიჭა. 1970-იან წლებში, ფემინისტებმა ხელახლა აღმოაჩინეს ჰროსვითას ნამუშევრები და მოახდინეს მათი კონტექსტუალიზაცია გენდერულ ჭრილში, რათა დაემტკიცებინათ, რომ წარსულში მცხოვრებ ქალებს საზოგადოებაში მნიშვნელოვანი ადგილი ეკავათ, თუმცა მათი ნამუშევრების უმრავლესობა ან დაიკარგა, ან დიდი ხნის მანძილზე არ განიხილებოდა ყურადღების ღირსად. ამას ადასტურებს ჰროსვითას შემთხვევაც, ვინაიდან მისი სახელი თეატრის, დრამისა და ლიტერატურის ისტორიის წიგნებში უმეტეს შემთხვევაში გამოტოვებულია. ჰროსვითა განდერსჰაიმელის პიროვნებით ფემინისტი მკვლევრები დღესაც დაინტერესებულნი არიან, რაც ხელს უწყობს ქალების, რომლებიც გარიყულნი

და მარგინალიზებულნი იყვნენ გაბატონებული მეტანარატივებიდან, ისტორიული აღიარების, მიღწევებისა და მნიშვნელობის უკეთ გააზრებას.

აღორძინების ეპოქაში ევროპული თეატრის სცენაზე ქალი შემსრულებლები გამოჩნდნენ. რენესანსის პერიოდის დასავლურ თეატრში „კომედია დელ არტე“ (იტალ. commedia dell'arte) იყო პირველი ფორმა, რომელმაც ქალ შემსრულებლებს გზა გაუხსნა - ქალი მსახიობები თითოეული კომედია დელ არტეს დასის წევრები იყვნენ და კაცებთან ერთად შეჰქონდათ თავიანთი წვლილი აღორძინების ეპოქის მთავარი თეატრალური სახეობის, ნიღბების იმპროვიზაციული თეატრის სასცენო ხელოვნებისა და დრამატურგიის განვითარებაში. ამასთან, იტალიური კომედია დელ არტეს დასების საგასტროლო ტურებმა, მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა მე-16 საუკუნეში ესპანელი, ხოლო ადრეულ მე-17 საუკუნეში, ფრანგი ქალი მსახიობების პროფესიულ თეატრებში გამოჩენაზე. აღორძინების ეპოქის ევროპულ თეატრში ქალი შემსრულებლები ასევე გვხვდებიან ინგლისურ ე. წ. „მასკა“-ში. ისტორიას შემორჩა ამ პერიოდში მოღვაწე ქალი დრამატურგების სახელებიც, რომლებიც, ხშირ შემთხვევაში, თეატრის ისტორიაში დღემდე უგულებელყოფილნი არიან. ქალთა წვლილი ევროპული რენესანსის თეატრში საუკუნეების განმავლობაში შეუმჩნეველი იყო და მხოლოდ ბოლო რამდენიმე ათწლეულში იქნა აღიარებული და დაფასებული მეცნიერების მხრიდან. აქვე საინტერესოა იმის აღნიშვნაც, რომ ამ მეცნიერთა უმრავლესობას ისევ და ისევ ქალები წარმოადგენენ. ჩატარებული კვლევიდან ირკვევა, რომ XV-XVII საუკუნეების ევროპელი ქალები მონაწილეობდნენ როგორც საჯარო, ისე კერძო თეატრალურ საქმიანობაში არა მხოლოდ როგორც მაცურებლები, არამედ დრამატურგები, მთარგმნელები, მსახიობები, მფარველები, აქციონერები, თეატრების თანამშრომლები და სამსახიობო დასის ლიდერები. ქალი მონარქები, მათ შორის: ელიზაბეთ I, ანა დანიელი და ეკატერინე მედიჩი თავიანთ სამეფო კარზე მნიშვნელოვნად უწყობდნენ ხელს თეატრალური კულტურის განვითარებას. ეს და სხვა დიდგვაროვანი ქალები მფარველობდნენ და აფინანსებდნენ სამსახიობო დასებს, რაც თეატრს ზოგად სოციალურ ლეგიტიმურობას სძენდა. მიუხედავად იმისა, რომ რენესანსის ეპოქის ქალებისთვის თეატრთან პროფესიით დაკავშირება არაერთ სირთულეს წარმოშობდა, ისინი მაინც აქტიურად იყვნენ ჩართულნი თეატრალური ხელოვნების განვითარებაში და ეწინააღმდეგებოდნენ იმ სოციალურ კონვენციებსა და თუ მორალურ შეზღუდვებს, რასაც მათ ეკლესია და საზოგადოება აკისრებდა.

განმანათლებლობის ეპოქაში ქალის მდგომარეობა ოჯახში, საზოგადოებასა და მაღალ კულტურაში, წინა საუკუნეებთან შედარებით, რადიკალურად არ შეცვლილა; არც რელიგიურ ინსტიტუტებს შეუცვლიათ აზრი ქალებზე. მიუხედავად ამისა, „გონების ეპოქაში“, გენდერული თანასწორობის გზაზე მნიშვნელოვანი ნაბიჯები გადაიდგა და ამ პერიოდში ქალების მზარდმა

რაოდენობამ დაიწყო ბრძოლა თანაბარი უფლებებისთვის, რამაც, ევროპასა და ამერიკაში, ფართო ისტორიული გაგებით, ფემინიზმის პირველი ტალღის დაბადების შეუწყო ხელი. ამ დროისთვის ინგლისურმა თეატრმა და დრამამ მნიშვნელოვანი ცვლილებები განიცადა - პირველად ლონდონის სცენაზე პროფესიონალი ქალი მსახიობები გამოჩნდნენ; ახლად გახსნილ თეატრებში, როგორც ქალი შემსრულებლებისთვის, ასევე დრამატურგებისთვის საუკუნეების განმავლობაში ჩაკეტილი კარი გაიხსნა. შეიძლება ითქვას, რომ 1660 წლის შემდეგ, ინგლისურ თეატრში ქალი მსახიობების სცენაზე გამოჩენა დაკავშირებული იყო მეჩვიდმეტე საუკუნის ბოლოს, მაღალ და საშუალო კლასებში, ქალისა და მისი სექსუალობისადმი დამოკიდებულების ცვლილებასთან, ასევე ახალ აზროვნებასთან, რომელიც კონტინენტზე განმანათლებლობამ მოიტანა. ქალი დრამატურგები გამოჩნდნენ ამ პერიოდის როგორც იტალიურ, ასევე ფრანგულ თეატრშიც. ქალი მწერლების გავლენა ფრანგულ და იტალიურ დრამაზე მეჩვიდმეტე და მეთვრამეტე საუკუნეებში დიდია; როგორც საჯარო სცენაზე, ასევე სალონური კულტურის ფარგლებში, მათი საქმიანობა მნიშვნელოვანი და გავლენიანი იყო. რაც შეეხებათ ქალ შემსრულებლებს - განმანათლებლობის ეპოქის საფრანგეთსა და იტალიაში ქალი მსახიობები საჯარო სცენაზე უკვე ჩვეულებრივი მოვლენა გახლდათ. მეთვრამეტე საუკუნის 20-იან წლებში თეატრალურმა ხელოვნებამ განვითარება დაიწყო გერმანიაშიც. პროფესიული გერმანული თეატრის სათავეებთან, თავიანთ კაც კოლეგებთან ერთად, ასევე იყვნენ ქალი ლიდერები, რომელთა საქმიანობაც თეატრალური ხელოვნების განვითარებაში გადამწყვეტი აღმოჩნდა. ევროპაში, გერმანულენოვანი თეატრი იყო ერთ-ერთი ყველაზე ბოლო, სადაც ქალი პრაქტიკოსები პირველად ჩაერთნენ თეატრალურ საქმიანობაში როგორც შემსრულებლები, დრამატურგები, თეატრის მენეჯერები და სხვ. მაგრამ მათი წვლილი ამ უკანასკნელის ჩამოყალიბებაში, ევროპის სხვა ქვეყნებთან შედარებით, ყველაზე დიდი იყო. ამის ნათელი მაგალითები არიან: კაროლინ ნოიბერი, ლაიფციგის სამსახიობო სკოლის დამფუძნებელი; სოფია შროდერი, გერმანული სცენის გამორჩეული პრაქტიკოსი და სოფი სეილერი - ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვანი გერმანულენოვანი მსახიობი, დრამატურგი და ლიბრეტისტი ქალი მეთვრამეტე საუკუნის გერმანულ თეატრში.

მეცხრამეტე საუკუნემ მოიტანა ყველაზე რადიკალური სოციალური და პოლიტიკური ცვლილებები აღორძინების შემდეგ. ეს ცვლილებები ყველაზე მეტად ქალების უფლებრივ ბრძოლაზე აისახა. ქალთა აქტივისტურმა საქმიანობამ მიზნად დაისახა ცხოვრების ყველა სფეროში ქალებისთვის თანაბარი უფლებების მოპოვება, რაც საბოლოოდ უფრო ვრცელ საზოგადოებრივ და პოლიტიკურ მოძრაობაში გადაიზარდა, რომელსაც დღეს „ფემინიზმის“ სახელით ვიცნობთ. მე-19 საუკუნეში ფემინისტური მოძრაობის გააქტიურებამ გავლენა იქონია გენდერულ დინამიკაზეც

მეცხრამეტე საუკუნის დასავლურ თეატრში. ამ პერიოდში, ასპარეზზე გამოვიდნენ გავლენიანი თეატრის პრაქტიკოსები, რომლებმაც ქალთა თემების ადვოკატირება დაიწყეს. მათ შორის გამორჩეულ ადგილს იკავებს ნორვეგიელი დრამატურგი, თეატრში მოდერნიზმის ერთ-ერთ ფუძემდებელი, ჰენრიკ იბსენი. იბსენის დრამებმა, განსაკუთრებით მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრიდან მოყოლებული, გადაწყვეტი როლი ითამაშა ევროპული თეატრის სცენაზე გენდერული როლების შესწავლასა და ხელახალ განსაზღვრაში. პიესებით „თოჯინების სახლი“, „მოჩვენებები“ და „ჰედა გაბლერი“ მან ერთ-ერთი ყველაზე რადიკალურად მოაზროვნე დრამატურგის სახელი მოიპოვა. იბსენმა თავის პიესებში შექმნა ისეთი ძლიერი ქალი პერსონაჟების სახეები, როგორებიცაა: ნორა ჰელმერი, ქალბატონი ალვინგი, ჰედა გაბლერი, ჰილდა ვანგელი თუ სხვ., რომლებიც არღვევენ არსებულ გენდერულ წესრიგს და ჯანყდებიან კაცების მიერ დომინირებული საზოგადოების წინააღმდეგ. იბსენი, ქალთა უფლებებს, ადამიანის უფლებებისგან განუყოფლად წარმოადგენდა და მე-19 საუკუნის პრობლემების ფუნდამენტურ გადაწყვეტად ქალთა განათლებასა და „კულტურიზაციას“ თვლიდა. თავის პიესებში ქალთა გენდერული როლების ხელახალი განსაზღვრითა და რეპოზიციით, მან უდიდესი წვლილი შეიტანა თეატრის გენდერულ კვლევებში. ევროპულ თეატრში, ჰენრიკ იბსენის კვალდაკვალ, არაერთმა დრამატურგმა დაიწყო გენდერული საკითხების შესწავლა. მეცხრამეტე საუკუნის მეორე ნახევარში, ფემინისტური მოძრაობის გააქტიურების კვალდაკვალ, ევროპულ თეატრში გაიზარდა ქალი დრამატურგების, თეატრის მენეჯერების, თეატრში წილის მფლობელების, სამხატვრო ხელმძღვანელებისა თუ შემსრულებლების რიცხვი. საუკუნის მიწურულს, ქალები ჩართულნი იყვნენ შემოქმედებითი მეწარმეობის ყველა ფორმაში, რაც დაკავშირებული იყო ახალ ისტორიულ პირობებთან (სოციალურ და პოლიტიკურ ცვლილებებთან) და საზოგადოებაში ქალის როლის ხელახალ განსაზღვრასთან. განსაკუთრებით აღსანიშნავია, ამ პერიოდში ქალი მსახიობების ცენტრალური როლი ევროპული თეატრის სცენაზე: ელენ ტერი, სარა ბერნარი და ელეონორა დუზე იმ მრავალ სახელგანთქმულ ქალ შემსრულებლებს შორის იყვნენ, რომლებმაც სამსახიობო ხელოვნება უმაღლეს საფეხურზე აიყვანეს და თამაშის არაერთი ახალი სტილი თუ ტექნიკა გააცნეს არამხოლოდ ევროპულ, არამედ მსოფლიო თეატრის სცენას. მიუხედავად წინ გადადგმული ნაბიჯებისა, მე-19 საუკუნის ევროპულ თეატრში ქალების საერთო მდგომარეობა მაინც რთული იყო, ვინაიდან მათ კვლავ უწევდათ იმ გენდერულ ნორმებთან და მოლოდინებთან გამკლავება, რაც ევროპულ საზოგადოებასა და მათ შორის თეატრალურ სამყაროში არსებობდა. მაგალითად, მეთვრამეტე საუკუნის ბოლოდან მეცხრამეტე საუკუნის ბოლომდე, დაახლოებით ხუთასმა მწერალმა ქალმა დაწერა 1200-მდე პიესა თეატრისთვის. თანამედროვე ეტაპზე კი ამ პიესების უმეტესობა უცნობია, ისევე როგორც ქალი

მწერლების მიერ შექმნილი XIX საუკუნის დრამატული თუ სასცენო ლიტერატურის დიდი ნაწილი. მე-19 საუკუნის ბოლოს, ფემინისტურმა მოძრაობამ დიდად შეუწყო ხელი გენდერული როლებისადმი დამოკიდებულების შეცვლას სხვადასხვა პროფესიაში, მათ შორის თეატრში, რამაც გზა გაუხსნა ქალებისთვის ახალ შესაძლებლობებსა და უფლებებს მე-20 საუკუნეში.

აქვე, მნიშვნელოვანია აღვნიშნოთ ქალების განსაკუთრებული წვლილი ამერიკის შეერთებული შტატების პროფესიული თეატრის ფორმირებაში. მიუხედავად იმისა, რომ ადრეულ ამერიკულ თეატრში, განსაკუთრებით მე-18 და მე-19 საუკუნეებში, ქალების მდგომარეობა რთული და ცვალებადი იყო, ამ პერიოდიდან ისტორიამ შემოინახა არაერთი გავლენიანი ქალი პრაქტიკოსის სახელი (მაგ.: ჯუდიტ სარჯენტ მიურეი, მერსი ოტის უორენი, ანა კორა მოვატი, შარლოტა კუმმანი და სხვ.), რომლებმაც, საწყის ეტაპზე, მნიშვნელოვნად შეუწყვეს ხელი ამერიკის შეერთებულ შტატებში თეატრალური ხელოვნების განვითარებას. მეცხრამეტე საუკუნის მიწურულს და მეოცე საუკუნის დასაწყისში აშშ-ში თეატრალური ინდუსტრიის პროფესიონალიზაციამ, მსახიობების უფლებების ადვოკატირებამ, ქალთა საარჩევნო უფლების მოძრაობამ და კულტურული დამოკიდებულების ცვლილებამ ხელი შეუწყო თეატრში ქალების ჩართულობის ზრდას და კაცებიც იძულებულნი გახდნენ პროფესიონალი ქალი დრამატურგები, თეატრის მენეჯერები თუ შემსრულებლები საჯარო სფეროში მიეღოთ. მე-20 საუკუნის აშშ-ს თეატრში, წინა საუკუნესთან შედარებით, ქალების როლი ერთიორად გაიზარდა.

მე-20 საუკუნის პირველი ნახევრის დასავლურ თეატრალურ კულტურაში მნიშვნელოვანი ცვლილებები მოხდა, რაც უპირველესად დაკავშირებული იყო ახალ ისტორიულ პირობებთან. პირველმა და მეორე მსოფლიო ომებმა კატალიზური გავლენა მოახდინეს მორალურ სტანდარტებზე, ჩაცმისა და ქცევის კოდექსებზე, ქალთა და მშრომელთა უფლებებსა და მხატვრულ ექსპერიმენტებზე. ყველაზე მნიშვნელოვანი ცვლილება კი, რაც ახალმა საუკუნემ მოიტანა, რელიგიის, როგორც თეატრსა და საზოგადოებაზე მთავარი გავლენის გაქრობა იყო, რამაც მნიშვნელოვნად დააჩქარა ქალთა ემანსიპაცია თეატრში. საუკუნის დასაწყისში დასავლურ თეატრში კაცები კვლავ დომინირებდნენ, რასაც ხელი შეუწყო რეჟისორის ინსტიტუტის გაძლიერებამ. მე-20 საუკუნის პირველ ნახევარში ევროპულ და აშშ-ის თეატრში გენდერული კონსტრუქციების კვლევამ აჩვენა ქალების შეზღუდული შესაძლებლობები თეატრალურ ინდუსტრიაში. აღმოჩნდა, რომ ამ პერიოდის განმავლობაშიც კი არ დამდგარა მნიშვნელოვანი ცვლილებები ქალებისთვის. თეატრი, ისევე როგორც მრავალი სხვა სფერო, ძირითადად კაცების კონტროლქვეშ დარჩა და ახალ საუკუნეშიც აგრძელებდა ტრადიციული ნორმებითა და გენდერული მიკერძობებით ფუნქციონირებას. თეატრალურ სფეროში, გენდერული დინამიკის

თვალსაზრისით, მნიშვნელოვანი ცვლილებები მხოლოდ მეოცე საუკუნის მეორე ნახევარში გახდა შესამჩნევი. ამ დროიდან მოყოლებული, თეატრალურ ინდუსტრიაში ქალების ჩართულობა საგრძნობლად გაიზარდა, რაც, გარკვეულწილად, ისევ და ისევ, დასავლეთში გააქტიურებულ ფემინისტურ მოძრაობებთან იყო კავშირში.

მე-20 საუკუნის მეორე ნახევარში განვითარებულმა გენდერულმა თეორიებმა და პოსტმოდერნულმა ფილოსოფიამ დიდი გავლენა მოახდინა დასავლურ თეატრზე. მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრის ევროპულმა და ამერიკულმა ავანგარდულმა თეატრმა სულ უფრო და უფრო მეტი აქცენტის გაკეთება დაიწყო გენდერის, რასისა და კლასის საკითხებზე. სწორედ ამ პერიოდიდან გაიხსნა ფართოდ ქალებისთვის, საუკუნეების განმავლობაში ჩარაზული, თეატრის კარი. მე-20 საუკუნის მეორე ნახევარი თეატრში გარდამტეხ პერიოდად იქცა, სადაც გენდერული რეპრეზენტაციის საფუძვლები კითხვის ნიშნის ქვეშ დადგა, დაიშალა და რეკონსტრუირდა. დასავლური სცენა გახდა პლატფორმა ნორმების დეკონსტრუქციისა და ახალი და ინკლუზიური თეატრალური გარემოს ჩამოყალიბებისთვის. განსაკუთრებით, 1960-იანი წლებიდან მოყოლებული, დასავლურ თეატრში გამოჩნდნენ მნიშვნელოვანი და გავლენიანი ქალი პრაქტიკოსები, რომლებმაც გადამწყვეტი როლი ითამაშეს თანამედროვე ევროპული და ამერიკული თეატრის ჩამოყალიბებაში. ამ პერიოდის განმავლობაში, შესამჩნევად გაიზარდა ქალი დრამატურგების და რეჟისორების რიცხვი, რომელთა ნამუშევრებიც ხშირად ეწინააღმდეგებოდა სოციალურ ნორმებს და მოიცავდა გენდერული როლების, ურთიერთობებისა და საზოგადოების მოლოდინების დეტალურ კვლევას. ამ ქალებმა, დასავლურ თეატრში შეიტანეს უნიკალური პერსპექტივები, რამაც ხელი შეუწყო სცენაზე უფრო ინკლუზიური, მრავალფეროვანი და თანაბარუფლებიანი გარემოს შექმნას.

ამ ყველაფრის გათვალისწინებითაც კი, თანამედროვე ეტაპზე, მენისტრიმულ თეატრში კაცები ისევ დომინანტურ ადგილს იკავებენ და გენდერული თანასწორობისკენ გადადგმული მნიშვნელოვანი ნაბიჯების მიუხედავად, თეატრალურ ინდუსტრიაში ქალების წარმომადგენლობა და შესაძლებლობები, მათ კაც კოლეგებთან შედარებით, არაპროპორციულად შეზღუდული რჩება, რასაც არაერთი სტატისტიკური მონაცემი ადასტურებს. ნაშრომში, ამის მაგალითად, მოყვანილია ბერლინში დაფუძნებული ორგანიზაციის „ევროპული თეატრების კონვენცია“ (ინგლ. European Theatre Convention – ETC) მიერ ჩატარებული უახლესი კვლევა „გენდერული თანასწორობა & მრავალფეროვნება ევროპულ თეატრებში“ (ინგლ. Gender Equality & Diversity in European Theatres). ორგანიზაციამ აღნიშნული სტატისტიკური კვლევა 2021 წლის 8 მარტს, ქალთა საერთაშორისო დღეს გამოაქვეყნა, რომელიც მოიცავდა 22 ქვეყნის თეატრების, თეატრის 4000 თანამშრომლის და 650 სპექტაკლის ანალიზს. ჩატარებული სტატისტიკური კვლევის (საკვლევი პერიოდი: 2019/2020

წლები) შედეგად აღმოჩნდა, რომ ქალები თეატრში უფრო მეტად არიან წარმოდგენილნი „სტერეოტიპულად ქალთა პოზიციებზე“ და ნაკლებად იმყოფებიან იერარქიის სათავეში, ამასთან სახელშეკრულებო პირობები ქალებისთვის ნაკლებ უსაფრთხო და საიმედოა. მონაცემებზე დაფუძნებული კვლევიდან ასევე გამოჩნდა, რომ პროგრამის კრედიტებში (შემსრულებლების შემადგენლობა - პირების წარდგენა, რომლებმაც მიიღეს მონაწილეობა პროგრამის შექმნაზე) კაცები უფრო მეტად ჩანდნენ, ვიდრე ქალები (ექვსი კაცი ყოველ ოთხ ქალზე). აგრეთვე, კაცები დომინირებდნენ დრამატურგის, რეჟისორისა და ტექნიკური პერსონალის „პრესტიჟულ თანამდებობებზე“, ხოლო ამის საპირისპიროდ, ქალთა პოზიციები უმეტესწილად შემოიფარგლებოდა კოსტიუმერისა და გრიმიორის ადგილებით. კვლევამ აჩვენა, რომ როდესაც უფრო მეტი კაცია თეატრის სათავეში მმართველ პოზიციებზე, ისინი უფრო მეტად თავისსავე სქესის ადამიანებს ასაქმებენ, როგორც სამსახიობო დასში, ასევე სხვა წამყვან ადგილებზე, ხოლო რაც უფრო მრავალფეროვანია, გენდერული თვალსაზრისით, მმართველი გუნდი, მით უფრო მრავალფეროვანია დასიც. ამ კვლევიდან გამომდინარეობს ერთი ძირითადი დასკვნა, რომ იმ თეატრებში, სადაც ხელმძღვანელ პოზიციებზე ქალები არიან, სამუშაო ადგილები გაცილებით გენდერულად დაბალანსებულია, სწორედ ამიტომ, თეატრებში მრავალფეროვნებისა და ინკლუზიურობისთვის საჭიროა უფრო მეტი ქალი გადაწყვეტილების მიმღებ პოზიციაზე.

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ დასავლური თეატრის ისტორიაში ქალთა როლების შესწავლა და კვლევა პარადოქსულ ნარატივს ავლენს. მიუხედავად ქალების მნიშვნელოვანი წვლილისა, როგორც შემსრულებლების, დრამატურგების, რეჟისორების, პროდიუსერებისა თუ ნოვატორების, დასავლური თეატრი, მისი საწყისებიდან დღემდე, დომინანტურად მასკულიურ და კაცებზე ორიენტირებულ ინდუსტრიად დარჩა. საუკუნეების განმავლობაში თეატრში ქალთა დამსახურების უგულვებელყოფას ისევ და ისევ გენდერის პრობლემასთან მივყავართ, რაც, თანამედროვე ეტაპზე, შესაბამის გადაწყვეტას მოითხოვს. ამდენად, წინამდებარე ნაშრომის ერთ-ერთი მთავარი მიზანი იყო არა მხოლოდ საკითხის მეცნიერული შესწავლა, არამედ საფუძვლის მომზადება თეატრში გენდერული თანასწორობის მოდელების შესაქმნელად.

## გამოყენებული ლიტერატურა:

- ავტორთა ჯგუფი: კვინიკაძე ა., მსოფლიო თეატრის ისტორია, XIX საუკუნის ბოლო და XX საუკუნის პირველი ნახევარი, წიგნი IV, გამომცემლობა „კენტავრი“, თბ., 2021.
- ავტორთა ჯგუფი: კვინიკაძე ა., მსოფლიო თეატრის ისტორია, XX საუკუნის მეორე ნახევარი, წიგნი V, ნაწილი I, გამომცემლობა „კენტავრი“, 2022, გვ. 244.
- ბოკუჩავა თ., გოშაძე მ., მსოფლიო თეატრის ისტორია - უძველესი და ანტიკური თეატრი, წიგნი I, გამომცემლობა „კენტავრი“, თბ., 2018.
- ბოკუჩავა თ., ქალი, თეატრი, გენდერი, კრებ. სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი, #2 (67), გამომცემლობა „კენტავრი“, თბ., 2016.
- გოლდმანი ე., ანარქიზმი, ათეიზმი და ფემინიზმი, გამომცემლობა „აქტი“, თბ., 2021.
- გორდეზიანი რ., ბერძნული ცივილიზაცია - კლასიკური ეპოქა, წიგნი II, სულაკაურის გამომცემლობა, თბ., 2019.
- ელიადე მ., მარადიული დაბრუნების მითი, გამომცემლობა „ალეფი“, თბ., 2017.
- ვულფი ვ., საკუთარი ოთახი, გამომცემლობა „მელანი“, თბ., 2023.
- თოფურიძე ე., რჩეული ნაშრომები მსოფლიო თეატრის ისტორიაში, I ტომი, გამომცემლობა „კენტავრი“, თბ., 2009.
- ლომანი ჰ. მ., ზიგმუნდ ფროიდის ბიოგრაფია, გამომცემლობა „პეგასი“, თბ., 2008.
- მაჭარაშვილი ნ., მოკლე ენციკლოპედიური ლექსიკონი, გამომცემლობა „მერიდიანი“, თბ., 2004.
- მედეა (თარგმანები), ლევან ბერძენიშვილის თარგმანი, გამომცემლობა „ინტელექტი“, თბ., 2022.
- მილი ჯ. ს., ქალთა დაქვემდებარება, გამომცემლობა „აქტი“, თბ., 2022.
- ნობელის პრემიის ლაურეატები, ელფრიდე იელინეკი, ჟურნალი „საუნჯე“, #5-6, თბ., 2006.
- სტრინდბერგი ა., მამა, ჟურნალი საბჭოთა ხელოვნება, #10, თბ., 1984.
- სტრინდბერგი ა., რომანი და პიესები, სულაკაურის გამომცემლობა, თბ., 2013.
- შესავალი თანამედროვე აზროვნებაში, წიგნი I, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბ., 2019.
- Andrews D., Popular Culture and Public Debate: London 1780, The Historical Journal, Vol. 39, No. 2, Cambridge University Press, 1996.

- Aragay M., *British Theatre of the 1990s: Interviews with Directors, Playwrights, Critics and Academics*, Palgrave Macmillan, London, 2007.
- Bieber, M., *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton University Press, 1939.
- Bonds T., *Voice in the Dramas of Hrotsvit of Gandersheim*, Florida State University, 2014.
- Brockett O., Hildy F., *The Theatre*, Allyn and Bacon, Boston, 2003.
- Burkholder P., Grout D., Palisca C., *Norton Anthology of Western Music*, Norton & Company, New York, 2006.
- Cantarella E., *Gender, Sexuality and Law, The Cambridge Companion to Ancient Greek Law*, Cambridge University Press, 2005.
- Coleman C., Lumley, Joanna, *Lady, British Women Writers: A Critical Reference Guide*, Routledge, London, 1989.
- Costa-Zalesow N., *Voice of a Virtuosa and Courtesan: Selected Poems of Margherita Costa*, Bordighera Press, New York, 2015.
- Danchin P., *The Prologues and epilogues of the Restoration*, Publisher Pu Nancy, 1981.
- Davidson A., *The „Ordo virtutum“ of Hildegard of Bingen: Critical Studies*, Western Michigan University, 1992.
- Deutsch H., *The Psychology of Women*, Grune And Stratton, New York, 1944.
- Fouracre P. (Ed.), *The New Cambridge Medieval History*, Cambridge University Press, 2015.
- Foxhall L., *Studying Gender in Classical Antiquity*, Cambridge University Press, 2013.
- Frankforter D., *Hroswitha of Gandersheim and the Destiny of Women*, *The Historian*, Vol. 41, No. 2, Taylor & Francis, 2020.
- Goodman D., *The Republic of Letters*, Cornell University Press, 1994.
- Gould J., *Law, Custom and Myth: Aspects of the Social Position of Women in Classical Athens*, *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 100, The Society for the Promotion of Hellenic Studies, 1980.
- Holsinger, M. P., *War and American Popular Culture*, Greenwood, 1999.
- Howe E., *The First English Actresses: Women and Drama, 1660–1700*, Cambridge University Press, 1992.
- Hunningher B., *The Origin of the Theater*, Hill and Wang, New York, 1961.
- Leapman M., *Inigo: The Troubled Life of Inigo Jones, Architect of the English Renaissance*, Headline Book Publishing, London, 2003.

- Lecoq T., *Les grandes oubliées: pourquoi l'Histoire a effacé les femmes*, Collection Proche, Paris, 2021.
- Ledwon L., *Law and literature: Text and Theory*, Routledge, London, 2015.
- Lehmann H. T., *Postdramatic Theatre*, Routledge, London, 2006.
- Lessing G. E., *Hamburgische Dramaturgie*, 1766.
- Lukes S., Urbinati N., *Condorcet: Political Writings*, Cambridge University Press, 2012.
- Mahaffy J., *Social Life in Greece from Homer to Menander*, Macmillan, London, 1907.
- Maus K., *Playhouse Flesh and Blood: Sexual Ideology and the Restoration Actress*, *ELH* Vol. 46, No. 4, The Johns Hopkins University Press, 1979.
- McCall R., *Do this: Liturgy as Performance*, University of Notre Dame Press, 2007.
- McCue L., *Feminist Views of the Fallen Woman: From Hrotsvit of Gandersheim to Rebecca Prichard*, University of California, 2015.
- Moore L., Brooks J., Wigginton C., *Transatlantic Feminisms in the Age of Revolutions*, Oxford University Press, 2012.
- Pomeroy S., *Goddesses, Whores, Wives, and Slaves: Women in Classical Antiquity*, Schocken, London, 1975.
- Porter R., *Enlightenment: Britain and the Creation of the Modern World*, Penguin UK, 2001.
- Prynne W., *Histriomastix: The Player's Scourge, or Actor's Tragedy*, printed by E. A. and W. A. for Michael Spark, 1633.
- Robin D., Larsen A., Levin C., *Encyclopedia of women in the Renaissance: Italy, France, and England*, Bloomsbury Academic, London, 2007.
- Shirley T., *New Perspectives on Marc-Antoine Charpentier*, Routledge, London, 2010.
- Showalter E., *Françoise de Graffigny*, Voltaire Foundation, 2004.
- Sierz A., *In-yer-face theatre: British Drama Today*, Faber & Faber, London, 2001.
- Soufas T., *Women's Acts: Plays by Women Dramatists of Spain's Golden Age*, The University Press of Kentucky, 1997.
- Straznicki M., *Privacy, Playreading, and Women's Closet Drama, 1500–1700*, Cambridge University Press, 2004.
- Styan L. J., *Modern drama in theory and practice 1 – Realism and Naturalism*, Cambridge University Press, 1981.

- Trouille S. M., Sexual Politics in the Enlightenment: Women Writers Read Rousseau, State University of New York Press, 1997.
- Van Lennep, W. The London Stage, 1660-1800: Volume One, 1660-1700, Southern Illinois University Press, 1960.
- Walder-Biesanz I., Writing Pastoral Drama as a Woman and an Actor: Isabella Andreini's Mirtila, Italian Studies, Vol. 71, No. 1, Cambridge University Press, 2016.
- Wright F., Feminism in Greek Literature from Homer to Aristotle, G. Routledge & Sons, London, 1923.
- Wright F., Greek Social Life, Dent, London, 1925.
- Wynne-Davies M., Women Poets of the Renaissance, Routledge, New York, 1999.

#### ინტერნეტ წყაროები:

- ახალი აღთქმა, პავლე მოციქულის პირველი წერილი კორინთელთა მიმართ, <https://mybible.ge/1korintelta1/> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 25/01/2023.
- გუნია ა., ქრისტიანობა და ფემინიზმი, <http://dictionary.css.ge/content/christianity-and-feminism> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 25/01/2023.
- იბსენი ჰ., თოჯინების სახლი, თარგმნა ელისო ბეწუკელმა, [https://e693c3fe-fd18-420f-b84d-39420d79fcd0.filesusr.com/ugd/0fb0d1\\_e64a67e8001b4b30b792ef750e94b471.pdf](https://e693c3fe-fd18-420f-b84d-39420d79fcd0.filesusr.com/ugd/0fb0d1_e64a67e8001b4b30b792ef750e94b471.pdf) უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 02/12/2023.
- იბსენი ჰ., ჰედა გაბლერი, თარგმნა აკაკი გელოვანმა, [https://e693c3fe-fd18-420f-b84d-39420d79fcd0.filesusr.com/ugd/0fb0d1\\_09fde581ff9443ebb702393a1a7f6701.pdf](https://e693c3fe-fd18-420f-b84d-39420d79fcd0.filesusr.com/ugd/0fb0d1_09fde581ff9443ebb702393a1a7f6701.pdf) უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 02/12/2023.
- კვინიკაძე ა., გერტრუდ სტაინის პეიზაჟური დრამატურგია, [https://www.theatrelife.ge/files/ugd/0fb0d1\\_dd1c3ecc4ef74064b643ab097f0fc41d.pdf](https://www.theatrelife.ge/files/ugd/0fb0d1_dd1c3ecc4ef74064b643ab097f0fc41d.pdf) უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 26/02/2024.
- ცოფურაშვილი ს., მიზანდრია, ლექსიკონი-ცნობარი სოციალურ მეცნიერებებში, <http://dictionary.css.ge/content/misandry> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 26/12/2023.
- ცოფურაშვილი ს., ჯუდიტ ბატლერი, ლექსიკონი-ცნობარი სოციალურ მეცნიერებებში, <http://dictionary.css.ge/content/judith-butler> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 22/01/2024.

- ძველი აღთქმა, დაბადება, თავი მეორე, <https://www.orthodoxy.ge/tserili/biblia/dabadeba/dabadeba-2.htm> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 25/01/2023.
- Aphra Behn - English author, Encyclopedia Britannica, <https://www.britannica.com/topic/Oroonoko-by-Behn> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 22/08/2023.
- Arcangela Tarabotti (1604-1652), Venetian Nun and Writer, University of Chicago Library, <https://www.lib.uchicago.edu/efts/IWW/BIOS/A0048.html> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 14/02/2023.
- Author: Caminer Turra, Elisabetta, <http://neww.huygens.knaw.nl/authors/show/2852> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 29/08/2023.
- Berger C., Feminism in Postdramatic Theatre: An Oblique Approach, <https://eprints.gla.ac.uk/233936/2/233936.pdf> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 31/01/2024.
- Bernhardt In America, American Heritage, <https://www.americanheritage.com/bernhardt-america> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 05/01/2024.
- Billington M., Ibsen's Ghosts: a resounding flop that still returns to haunt us, The Guardian, <https://www.theguardian.com/stage/2023/nov/06/ibsen-ghosts-productions> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 02/12/2023.
- Blanc O., Marie-Olympe de Gouges: une humaniste à la fin du XVIIIe siècle, [https://www.persee.fr/doc/hes\\_0752-5702\\_2005\\_num\\_24\\_3\\_2563\\_t1\\_0444\\_0000\\_2](https://www.persee.fr/doc/hes_0752-5702_2005_num_24_3_2563_t1_0444_0000_2) უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 30/08/2023.
- Bond E., What were you Looking at? The Guardian, <https://www.theguardian.com/books/2000/dec/16/bestbooksoftheyear.bestbooks2> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 06/02/2024.
- Braine C., Debarbouiller J., Lapierre F. C., Les Hommes illustres de l'Orléanais, <https://books.google.tl/books?id=Yv0aAAAAYAAJ&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 30/08/2023.
- Cappelle L., Rediscovering France's Early Female Playwrights, <https://www.nytimes.com/2021/04/28/theater/france-early-female-playwrights.html> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 30/08/2023.

- Caroline Neuber - German actress and manager, Encyclopedia Britannica, <https://www.britannica.com/biography/Caroline-Neuber> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 04/09/2024.
- Carpentier M., Susan Glaspell: New Directions in Critical Inquiry, <https://www.cambridgescholars.com/download/sample/60566> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 22/02/2024.
- Caryl Churchill, Encyclopedia Britannica, <https://www.britannica.com/biography/Caryl-Churchill> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 02/02/2024.
- Cattunar B., Gender Oppression in the Enlightenment era, <http://www.hsnsw.asn.au/articles/WomenOfTheEnlightenment.pdf> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 10/08/2023.
- Charlotte Saunders Cushman - American actress, Encyclopedia Britannica, <https://www.britannica.com/biography/Charlotte-Saunders-Cushman> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 13/01/2024.
- Cox V., On Moderata Fonte's Feminist Reimagining of 16th-Century Venice, 2018, <https://lithub.com/on-moderata-fontes-feminist-reimagining-of-16th-century-venice/> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 14/02/2023.
- Dawson A., Reversal of Gender in Ancient Egyptian Mythology: Discovering the Secrets of Androgyny, <https://digitalcommons.kennesaw.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1006&context=ojur> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 12.02.2022
- Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT), Edición digital, 2008, <http://www.reichenberger.de/Pages/b50.html> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 26/07/2023.
- Donadio R., Paris Embraces Einstein Again, The New York Times, 2014, <https://www.nytimes.com/2014/01/04/arts/international/history-time-and-space-in-opera.html> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 27/02/2024.
- Eckersley M., Female Drama Practitioners in Early Modern France & Early Modern Spain and its Colonies, <https://theatrestyles.blogspot.com/2017/06/female-drama-practitioners-in-early.html> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 30/08/2023.
- Eckersley M., Women in Theatre in the Renaissance in Great Britain & Italy, <http://theatrestyles.blogspot.com/2017/06/women-in-theatre-in-renaissance-in.html> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 06/05/2023.

- Elisabetta Caminer Turra, <https://radicaltranslations.org/biographies/elisabetta-caminer-turra/> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 29/08/2023.
- Elisabetta Caminer Turra: Translator, Mediator, and «Cultural Manager», [http://www.womenwriters.nl/index.php/Elisabetta\\_Caminer\\_Turra](http://www.womenwriters.nl/index.php/Elisabetta_Caminer_Turra) უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 29/08/2023.
- Evans E., Understanding Third Wave Feminisms, [https://link.springer.com/chapter/10.1057/9781137295279\\_2](https://link.springer.com/chapter/10.1057/9781137295279_2) უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 16/09/2023.
- Female Drama Practitioners in Early Modern France & Early Modern Spain and its Colonies, [https://theatrestyles.blogspot.com/2017/06/female-drama-practitioners-in-early.html?fbclid=IwAR23HsAGMTaNovakXzbVrUyA8\\_40buPUrVa0K0KHlBwxSBSOSEddOdQVE\\_Lg](https://theatrestyles.blogspot.com/2017/06/female-drama-practitioners-in-early.html?fbclid=IwAR23HsAGMTaNovakXzbVrUyA8_40buPUrVa0K0KHlBwxSBSOSEddOdQVE_Lg) უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 28/07/2023.
- Gender and Religion: Gender and Mesoamerican Religions, Encyclopedia of Religion, <https://www.encyclopedia.com/environment/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/gender-and-religion-gender-and-mesoamerican-religions> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 18.06.2021.
- Gender Equality and Diversity in European Theatres, a study by the European Theatre Convention (ETC), სრული სტატისტიკური კვლევის ხილვა შესაძლებელია შემდეგ ბმულზე: <https://www.europeatheatre.eu/news/six-men-for-every-four-women-gender-inequalities-in-theatre-programming-revealed-in-new-crosseurope-study> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 17/02/2024.
- Godde B., How Knowledge of Ancient Egyptian Women Can Influence Today's Gender Role: Does History Matter in Gender Psychology? <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2016.02053/full> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 14.02.2022.
- Gomme A., The Position of Women in Athens in the Fifth and Fourth Centuries, <http://www.jstor.org/stable/262574> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 21.01.2022
- Goreau A., From Reconstructing Aphra: A Social Biography of Aphra Behn, <https://www.juggernaut-theatre.org/first-100-years-the-professional-female-playwright/aphra-behn/> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 22/08/2023.

- Hodgson-Wright S., Lumley, Jane, Lady Lumley, Oxford Dictionary of National Biography, Oxford University Press, <https://www.oxforddnb.com/display/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-47846;jsessionid=3543A7295CDF93084C061B6BB26ECB56> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 16/07/2023.
- Hrotsvitha of Gandersheim, Encyclopedia.com, <https://www.encyclopedia.com/women/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/hrotsvitha-gandersheim-c-935-1001> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 25/01/2023.
- Hrotsvitha's Poems, Library of Congress, <https://www.loc.gov/item/2021667975> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 05.01.2023.
- Internationale Situationniste, The Beginning of an Era, <https://www.cddc.vt.edu/sionline/si/beginning.html> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 01/02/2024.
- Isabella Andreini - Italian actress and author, Encyclopedia Britannica, <https://www.britannica.com/biography/Isabella-Andreini> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 02/05/2023.
- Judith Sargent Stevens Murray, Encyclopedia Britannica, <https://www.britannica.com/biography/Judith-Sargent-Stevens-Murray> ბოლოს ნანახია: 08/01/2024.
- Kent D., Was there a Women's Renaissance?, <https://www.historytoday.com/archive/head-head/was-there-womens-renaissance> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 15/02/2023.
- Lacy N., Spotlight on Elisabeth Hauptmann, <https://www.kwf.org/news/spotlight-on-elisabeth-hauptmann/> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 25/01/2024.
- Liturgical Drama, Oxford Bibliographies, <https://www.oxfordbibliographies.com/display/document/obo-9780195396584/obo-9780195396584-0045.xml> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 09.01.2023.
- Lucrezia Marinella - Stanford Encyclopedia of Philosophy, <https://plato.stanford.edu/entries/lucrezia-marinella/> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 14/02/2023.

- Mallery A., Women in Ancient Japan, <http://www.inquiriesjournal.com/articles/286/women-in-ancient-japan-from-matriarchal-antiquity-to-acquiescent-confinement> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 18.02.2022.
- Marie Champmeslé, French actress - Encyclopaedia Britannica, <https://www.britannica.com/biography/Marie-Champmesle> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 09.07.2023.
- Marie-Catherine Desjardins, [http://siefar.org/dictionnaire/en/Marie-Catherine\\_Desjardins](http://siefar.org/dictionnaire/en/Marie-Catherine_Desjardins) უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 12.07.2023.
- Mark J., Women in Ancient Egypt, <https://www.worldhistory.org/article/623/women-in-ancient-egypt/> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 14.02.2022.
- Mary Sidney Herbert Countess of Pembroke, The Poetry Foundation, <https://www.poetryfoundation.org/poets/mary-sidney-herbert> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 16/07/2023.
- Merrim S., Sor Juana Inés de la Cruz, Encyclopedia Britannica, <https://www.britannica.com/biography/Sor-Juana-Ines-de-la-Cruz> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 27/07/2023.
- Mesopotamia: Overview and Summary, History, <https://www.historyonthenet.com/mesopotamia> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 18.06.2021.
- Milling J., Oldfield, Anne, Oxford Dictionary of National Biography, <https://www.oxforddnb.com/display/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-20677> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 25/08/2023.
- Moon D., Fernand Braudel and the Annales School, <https://smjegupr.net/wp-content/uploads/2012/05/Moon-David.-Fernand-Braudel-and-the-Annales-School.pdf> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 21.02.2022.
- Newey K., The Aesthetics of the Marketplace: Women Playwrights, 1770-1850, [file:///C:/Users/User/Downloads/5745-241-10772-1-10-20120220%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/User/Downloads/5745-241-10772-1-10-20120220%20(1).pdf) უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 05/01/2024.
- Ritchie F., The Reception of Women on the English Stage in the Renaissance and Restoration: A Comparative Study, <https://core.ac.uk/download/pdf/230561902.pdf> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 23/08/2023.

- Roles of Men, Woman and Children, Ancient China, <https://ancientchinaadks.weebly.com/roles-of-men-woman-and-children.html> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 19.06.2021.
- Rostovtzeff M., A History of the Ancient World, I, The Orient and Greece, London, 1929, <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.107319/page/n19/mode/2up> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 01.03.2022.
- Ruth Berghaus Biography, <https://www.umass.edu/defa/people/3900> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 31/01/2024.
- Sack H., Hrotsvitha of Gandersheim – The Most Remarkable Women of her Time, <http://scihi.org/hrotsvitha-gandersheim/> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 18/01/2023.
- Sarah Bernhardt, Encyclopedia Britannica, <https://www.britannica.com/biography/Sarah-Bernhardt> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 05/01/2024.
- Sarah Kane, <https://catastrophictheatre.com/personnel/sarah-kane/> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 06/02/2024.
- Scobell S., Judith Sargent Murray: The "So-Called" Feminist, <https://digitalcommons.iwu.edu/constructing/voll/iss1/4/> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 08/01/2024.
- Scott V., Women on the Stage in Early Modern France: 1540–1750, Cambridge University Press, New York, 2010, <https://web.archive.org/web/20210515104712/http://1.droppdf.com/files/XPIMX/women-on-the-stage-in-early-modern-france-1540-1750.pdf> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 13.07.2023.
- Showalter E., Françoise de Graffigny, <https://www.voltaire.ox.ac.uk/publication/fran%C3%A7oise-de-graffigny/> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 31/08/2023.
- Sor Juana Ines de La Cruz, famous women of Mexico, <http://www.mexonline.com/history-sorjuana.htm> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 27/07/2023.
- Stoner R., Demanding Drama: The Essential Role of Women in Early American Theatre, <https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/5037/Demanding%20Drama.%20The%20Essential%20Role%20of%20Women%20in%20Early%20American%20Theatre.pdf?sequence=1&isAllowed=y> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 08/01/2024.

- Tassi M., Theater and Women Actors, Playwrights, and Patrons, <https://www.worldhistory.biz/modern-history/85196-theater-and-women-actors-playwrights-and-patrons.html> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 17/07/2023.
- Todd J., Behn, Aphra (1640?-1689), Oxford Dictionary of National Biography, <https://www.oxforddnb.com/display/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-1961> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 22/08/2023.
- Townsend C., Sor Juana's Nahuatl, <http://cornucopia16.com/wp-content/uploads/2015/06/Camilla-Townsend1.pdf> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 27/07/2023.
- William Prynne, History Today, <https://www.historytoday.com/archive/william-prynne-1600-1669> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 17/07/2023.
- Women Performers in Shakespeare's Time, Shakespeare Unlimited podcast, Clare McManus is interviewed by Barbara Bogaev, Folger Shakespeare Library, Published November 12, 2019, [https://www.folger.edu/podcasts/shakespeare-unlimited/women-performers/?fbclid=IwAR2rAmbLq5g5\\_xeSJaQoRoNDm9DgoY65ZpqxsUz\\_XyTT1GvOUqoqEmwpczg](https://www.folger.edu/podcasts/shakespeare-unlimited/women-performers/?fbclid=IwAR2rAmbLq5g5_xeSJaQoRoNDm9DgoY65ZpqxsUz_XyTT1GvOUqoqEmwpczg) უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 17/07/2023.
- Women's suffrage, Encyclopedia Britannica, <https://www.britannica.com/topic/woman-suffrage> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 14/09/2023.
- Women's Rights in Ancient Persia, Iran Review, [http://www.iranreview.org/content/Documents/Women\\_s\\_Rights\\_in\\_Ancient\\_Persia.htm](http://www.iranreview.org/content/Documents/Women_s_Rights_in_Ancient_Persia.htm) უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 18.06.2021.