

ქეთევან ნადარეიშვილი

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი,
საქართველო

ქალი, როგორც მთხრობელი, ოღბა ტაქსიდუს
კოსტომოდერნისტულ და ფემინისტურ პიესაში „მედეა“

*საკვანძო სიტყვები: ფემინიზმის III ტალღა; ანტიკურობის
რეცეფცია; ქალი ნარატორი; მედეა; ნარატივის დეკონსტრუქ-
ცია.*

როგორც საზოგადოებრივ სივრცეში, ისე აკადემიურ წრე-
ებში ფემინიზმი ტალღებად არის დაყოფილი. მესამე ტალღის
ფემინიზმის ათვლის წერტილად გასული საუკუნის 90-იანი
წლები მოიაზრება, როდესაც რებეკა ვოლკერმა, ცნობილმა
შავკანიანმა აქტივისტმა 1992 წელს განაცხადა: „მე ვარ მესამე
ტალღა“.¹ ამ ტალღის ბირთვი არ უარყოფს მთლიანად II ტალ-
ღის ფემინისტების პოსტულატებს, მეტიც თვლის მათ თავი-
ანთ მასწავლებლებად, ოჯახის წევრებადაც კი, მაგრამ ამ ახა-
ლი ტალღის წარმომადგენლებს აქვთ გამოკვეთილად განსხ-
ვავებული მიდგომები და ესთეტიკური პრინციპები.² მეტ-
ნაკლებად განსხვავებული პოსტულატების მიუხედავად, საერ-

¹ Walker 1992.

² Snyder 2008, 175.

თო სურათი ჯამში შემდეგია: პირველი, III ტალღის წარმომადგენლები არ განიხილავენ ცნება „ქალს“ უნივერსალურ, ესენციალისტურ ფენომენად, არამედ თვლიან, რომ იდენტობის ფორმირება ხდება რამდენიმე ინტერსექციური კატეგორიით, როგორებიცაა, რასა, კლასი, სქესი და არა მარტო გენდერი.³ შედეგად ისინი გამუდმებით აკეთებენ აქცენტს არა ქალთა საზიარო, არამედ პიროვნულ, პერსონალურ გამოცდილებაზე.⁴ მეორე, პოსტმოდერნიზმის აღზევების პარალელურად, III ტალღის ფემინისტები ირჩევენ მრავალ ხმას (multivocality) სინთეზის საპირისპიროდ და ქმედებას თეორიული განსჯის სანაცვლოდ.⁵ მესამე, ისინი განსაკუთრებით უსვამენ ხაზს პრობლემის მიმართ ინკლუზიურ და წინასწარი განწყობის გარეშე მიდგომას, მიდგომას, რომელიც ფემინისტური agenda-ს მიმართ კონტროლის დაწესებას უარყოფს.⁶ ამდენად, III ტალღის დისკურსი გაერთიანების მცდელობებს კოალიციურობის დინამიური პროცესით ცვლის. მათ აქვთ წინამორბედებთან შედარებით პოლიტიკის ფართო ხედვა, აცხადებენ,

³ ინტერსექციურობის იდეის შემოტანა უკავშირდება კიმბერლე კრენშოუს, კრიტიკული რასობრივი თეორიის მკვლევარს და ადამიანის უფლებათა დამცველს. Crenshaw 1989; Crenshaw 1991.

⁴ როგორც სტოუნი აღნიშნავს, მესამე ტალღის ანტიესენციალისტები მიიჩნევდნენ სრულიად მცდარად მეორე ტალღის ფემინისტების არგუმენტს ყველა ქალისთვის არსებული საზიარო მახასიათებლების შესახებ, რაც ქალებს ერთ ჯგუფში აერთიანებს. თუმცა მკვლევარი ასახელებს იმ პრობლემებსაც, რომლებიც ამგვარმა – მკვეთრად ანტიესენციალისტურმა მიდგომამ წარმოქმნა. Stone 2007, 16.

⁵ II ტალღა, ამის საპირისპიროდ, პრეტენზიას აცხადებდა ინტერპრეტატორულ უფლებამოსილებაზე.

⁶ Snyder 2008, 176. სნაიდერს მოჰყავს ამ დისკურსთან დაკავშირებით III ტალღის ფემინისტთა კრიტიკული არგუმენტები II ტალღის წარმომადგენელთა მიმართ.

რომ არა აქვთ „პარტიული ხაზი“ და რომ მოიცავენ გაცილებით მეტს, ვიდრე მხოლოდ ქალთა საკითხებს.⁷

ამ ბაზისური პოსტულატების გარდა, აღსანიშნავია III ტალღის ფემინისტური კრიტიციზმის კიდევ რამდენიმე ასპექტი. როგორც მიიჩნევენ, სწორედ ამ ტალღამ შემოიტანა მკითხველზე ორიენტირებული ანალიზი. ეს გულისხმობს ერთი და იმავე ტექსტის მრავალგვარ, წინააღმდეგობრივ წაკითხვასაც კი. ასე მაგალითად, სალი მინოუგი საყვედურობს ფემინისტურ კრიტიციზმს იმის გამო, რომ ისინი მკითხველთა არჩევანს ერთგვარ ცენზურას უწესებენ და აქვთ გარკვეული წინასწარი განწყობა.⁸ III ტალღის მიმდევარი მკვლევრები უპირატესობას ანიჭებენ წაკითხვის პლურალიზმს და კითხვის პროცესის ღიაობას. მათი აზრით, მთლიანად ფემინიზმი არ შეიძლება იყოს მოაზრებული მონოლითურ ჩარჩოდ. ფემინიზმი, როგორც კომპარატივისტული ლიტერატურა, არ არის ერთი თეორია თუ ოდენობა, მეტიც, ის ერთმანეთს უპირისპირებს სხვადასხვა ხმას, რათა ხაზი გაუსვას არა ჰომოგენურობას, არამედ კონფლიქტებს და კანონზომიერების არარსებობას.⁹

ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესოა ფემინიზმისა და კლასიკური კვლევების მიმართება, უფრო კონკრეტულად კი კლასიკური ფილოლოგიის მკვლევართა მიმართება III ტალღის ფემინისტთა უმთავრეს პოსტულატებთან.¹⁰ წერილში „Feminist Models of Classical Receptions“ ვანდა ზაიკო აღნიშ-

⁷ Heywood 2006, 366-67.

⁸ Minogue 1990, 11.

⁹ Higonnet 1994, 5.

¹⁰ ტერმინის Feminist Classics-ის ზუსტი შესატყვისი, ვფიქრობთ, არის კლასიკური ფილოლოგიის (ან კლასიკური კვლევების) ფემინისტი მკვლევრები/მეცნიერები. თუმცა მისი ერთობ გავრცობილი ფორმის გამო, რიგ შემთხვევებში ტერმინი უფრო შეკვეცილი სახით გადმოგვაქვს.

ნავს: „კლასიკური კვლევების ფემინისტური დისკურსის კეთება მოიცავს, როგორც განხილვის სუბიექტისა და მეთოდოლოგიის თავიდან მოაზრებას, ისე ფემინიზმის ამ ტალღასთან დაკავშირებით ჰუმანიტარიის სფეროში მიმდინარე დებატებში ჩართვის აუცილებლობას“.¹¹ როგორც ვხედავთ, ვ. ზაიკო აუცილებლობად განიხილავს კლასიკოს ფემინისტთა აქტიურ მონაწილეობას III ტალღის ფემინიზმისა და მისი ჰიბრიდული ახალი ფორმების შესახებ მიმდინარე მსჯელობაში. რატომ? ერთი იმიტომ, რომ კლასიკური კულტურის მიმდინარე შემოქმედებითი არსებობა აგრძელებს თავისი როლის თამაშს ამ დისკუსიის გამოცოცხლებაში. ასევე იმიტომ, რომ მასკულტურაში უთვალავი მაგალითია იმ ტექსტუალური პროდუქციისა, რომლებიც სწორედ ანტიკური მითითა თუ ლიტერატურითაა ნასაზრდოები. ეს კი ის მასალაა, საიდანაც III ტალღის ფემინისტები იღებენ თავიანთ ინსპირაციას. კლასიკური ტექსტებია სწორედ ერთგვარი განგრძობითობის შემქმნელი, ისაა ხიდი ფემინიზმის ძველსა და ახალ ფორმებს შორის გამომდინარე იქიდან, რომ კლასიკური მითები ყოველთვის იყვნენ ცენტრალური ფემინისტური ცნობიერების განვითარებაში.¹²

¹¹ Zajko 2008, 199. ფემინიზტი კლასიკოსები ნენსი რაბინოვიჩი და ემი რიხლინი წერენ იმ სიძნელეებზე, რომელთა გადალახვაც მათ უხდებოდათ, რადგან მათი ნაშრომები უმეტესწილად შეუმჩნეველი რჩებოდა საკუთარი დარგის მეინსტრიმის წარმომადგენელთა მიერ. მეორე მხრივ, მათი აფილაცია კლასიკოს მკვლევრებთან ხდიდა მათ ასევე შეუმჩნეველთა ფემინისტთა თეორიული ავანგარდისთვის. Rabinowitz and Richlin 1993, 3, მოგვყავს Zajko 2008, 199-ის მიხედვით.

¹² Zajko 2008, 205. ასევე იხ. Zajko and Leonard 2006, 1-17. კრებულის შესავალი წერილი ეძღვნება ფემინიზმისათვის კლასიკური მითის ცენტრალურობის საკითხს. აქვე განხილულია ფემინისტური თეორიის ცნობილი წარმომადგენლების – ელენ სიკსუს და ლუსი ირიგარეის მიმართება კლასიკურ მითოსთან.

რაც შეეხება III ტალღის ფემინისტი კლასიკოსების კვლევის მეთოდოლოგიას, ანტიკურობის ფემინისტური რეცეფციების ანალიზს ისინი უმეტესწილად გენდერული როლების განხილვის საფუძველზე აწარმოებენ. მკვლევრები ყურადღებას ამახვილებენ, თუ როგორ აგებენ და ამასთანავე სადავოდ ხდიან ტექსტის ავტორები გენდერულ იდენტობებს. აქცენტი კეთდება ცნება გენდერის არასტაბილურობაზე, სუბიექტურობასა და მრავალსახეობაზე. უნდა აღვნიშნოთ, რომ გენდერული როლების ანალიზი არსებითი ხდება ფემინისტი კლასიკოსების კვლევებში 1970-იანი წლების მეორე ნახევრიდან.¹³ რაც შეეხება უფრო ადრეულ კლასიკოს ფემინისტ მკვლევრებს, ისინი უფრო მეტად პატრიარქალური საზოგადოების წარმოჩენასა და ქალის ჩაგვრაზე ამახვილებენ ყურადღებას, განსაკუთრებით საკუთრივ ანტიკური ტექსტების შესწავლისას, ტექსტებისა, რომლებიც უმეტესწილად პატრიარქალური საზოგადოების იდეოლოგიურ არტეფაქტად იყო მიჩნეული.

III ტალღის ფემინისტური ესთეტიკის ჭრილში გააზრებული ანტიკურობის რეცეფციების კვლევისას ჩვენი განსაკუთრებული ყურადღება მიიქცია ერთმა გარემოებამ – კერძოდ, იმან, თუ როგორი მნიშვნელოვანია ამ ტიპის ინტერპრეტაციებში ქალის ხმა, მეტიც, ამ რეცეფციებში ქალი ხშირადაა წარმოდგენილი როგორც ერთადერთი მთხრობელი. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ მხოლოდ ქალს აქვს ნარატურობის ძალმოსილება/უფლებამოსილება. ბუნებრივია, ეს არ ვრცელდება მხოლოდ ანტიკურობის ფემინისტურ რეცეფციებზე, არამედ მთლიანად ფემინიზმის III ტალღის ლიტერატურულ პროდუქციას ეხება. ეს გარკვეულწილად კანონზომიერებას წარმოადგენს გამომ-

¹³ კლასიკური ფილოლოგიის კონტექსტში ქალის საკითხის ანალიზის თაობაზე იხ. ნადარეიშვილი 2008, 9-51.

დინარე იქიდან, თუ რა ღირებულების მქონეა ცნება „ხმა“ საზოგადოდ თანამედროვე ფემინიზმისათვის. ეს გახლავთ ტერმინი, რომელიც თანაბრად აქტუალურია ფემინიზმის ისტორიისთვის, სოციოლოგიისთვის, ლიტერატურისა თუ ფილოსოფიისთვის.¹⁴ კოლექტიურად თუ პიროვნულად დადუმებულიათვის ტერმინი „ხმა“ გახდა იდენტურობისა და ძალაუფლების ტროპი წერს სუზან ლანსერი და მსჯელობას ასრულებს ლუსი ირიგარეს ციტატით „ხმის პოვნა გზის პოვნაა“.¹⁵

III ტალღის ფემინისტური ნაწარმოების მთხრობელისთვის რამდენიმე მახასიათებელია ნიშანდობლივი: პირველი ესაა სუბიექტური და პიროვნული ნარაცია. ლანსერის განმარტებით, პიროვნული ხმა იმ მთხრობელთან მიმართებაში უნდა მოვიაზროთ, რომელიც თვითგაცნობიერებულად ჰყვება თავის ისტორიას. მეცნიერი ხაზს უსვამს, რომ „პირველ პირში“ მთხრობელში ის არ გულისხმობს ყველა იმათ, რომლებიც მონაწილეობენ ფიქციურ სამყაროში, არამედ მხოლოდ და მხოლოდ მათ, ვისაც ჟენეტი „აუტოდიეგეტიკს“ უწოდებს. აუტოდიეგეტიკი კი აუცილებლობით არის ის, ვინც ამბის მოთხრობის პარალელურად ამბის პროტაგონისტია.¹⁶ მეორე

¹⁴ სუზან ლანსერს მოჰყავს იმ წიგნთა ჩამონათვალი, რომელთა სათაურები შეიცავენ სიტყვებს „სხვა ხმა“, „განსხვავებული ხმა“, ან რომლებიც აცოცხლებენ ქალი პოეტების თუ ნოვატორთა „დაკარგულ ხმებს“. ისინი პატივს მიაგებენ ანტიკურობის თუ თანამედროვეობის გამოგონილ ფიგურებს, ნამდვილად არსებულ ქალებს, ცნობილთ თუ უცნობთ, რომლებმაც ხმამაღლა და მკაფიოდ ლაპარაკობდნენ. Lanser 1992, 3.

¹⁵ Lanser 1992, 3.

¹⁶ Lanser 1992, 15. მკვლევრებს პიროვნული ხმა სხვადასხვა ტალღის ფემინიზმს შორის ერთ-ერთ მთავარ განმასხვავებელ მარკერად მიაჩნიათ. თუ 70-იანი წლების ფემინიზმი აცხადებდა, რომ „პიროვნული არის პოლიტიკური“, 80-იანების ფემინიზმი შესაძლებლად თვლის პიროვნულის თეორეტიკულად მოაზრებას. პიროვნული არის თეორიის მასალის

მახასიათებელი გახლავთ თხრობის ფრაგმენტაცია, არაწრფივი თხრობა, დროითი კავშირის არარსებობა.¹⁷ ნარატორის მესამე მახასიათებლად მოაზრებულია მთხრობელის მიერ სტერეოტიპების ნგრევა და ტრადიციული ნარატივების დეკონსტრუქცია. მთხრობელი ხშირად ირონიზირებს, პაროდირებს ტრადიციულ ხატს.¹⁸ მეოთხე მახასიათებლად გამოყოფილია მთხრობელში არსებული სხვადასხვა ხმა ანუ სხვადასხვა იდენტობა. ეს კი ნიშნავს, რომ ნარატორი მხოლოდ ერთი იდენტობით არ არის წარმოდგენილი. ის ერთსა და იმავე დროს შეიძლება ლაპარაკობდეს ცოლის, უცხოელის, რასობრივი დისკრიმინაციის მსხვერპლის, პოლიტიკურად დაჩაგრულის პერსპექტივიდან. შეიძლება იყოს ამ იდენტობათა შორის წინააღმდეგობრივობაც.¹⁹ და მეხუთე – მკვლევრები ყურადღებას ამახვილებენ, რომ ამ ტიპის ნარატორს ახასიათებს

ნაწილი, აცხადებს ნენსი მილერი. Miller 1991, 21 მოგვყავს Siegel 1997, 67-ის მიხედვით.

¹⁷ იხ. Singh and Rana 2025, 20-35; ასევე Jie Zhang and Xin Hu 2025; Sallem 2025. რაც შეეხება ამ კუთხით მარგარეტ ეტუდის „პენელოპიადას“ ანალიზს, რომელზეც არაერთი საყურადღებო ნაშრომია გამოქვეყნებული, გამოვყოფდით Emily Hausner-ის სტატიას: “There is another ‘Story’: writing after the ‘Odyssey’” in Margaret Atwood’s “The Penelopiad”, 2018, 109-126. ასევე Zhou 2024.

¹⁸ English and Irving 2006; ასევე Elarem 2015. მკვლევარი განიხილავს ნობელიანტი მწერლის დორის ლესინგის მიერ წარმოებულ დეკონსტრუქციულ პრაქტიკას არა მარტო კონკრეტული პიროვნების, არამედ ქალური იდენტობის ესენციალისტური აღქმის მიმართ. ამ კონტექსტში მარგარეტ ეტუდის „პენელოპიადას“ ეძღვნება Howells C. A.-ს წერილი “Five Ways of Looking at the Penelopiad”, 2008 5-18, Sydney Studies in English, vol. 32, 2006. იხ. ასევე Воронникова 2013.

¹⁹ მ. ა. ევანსისა და ჩ. ბოხლის სტატია, რომელიც აღიარებული ნაშრომია ფემინისტურ წრეებში, სწორედ ამ საკითხის განხილვას ეძღვნება, სტატიის სათაურიც სიმპტომატურია: “I am a Contradiction: Feminism and Feminist Identity in Third Wave”, იხ. ასევე Zajko 2008.

რეფლექსურობა და რომ მის თხრობაში ხშირად ვხედავთ მეტანარატივს.²⁰

ამ თეორიული წიაღსვლების შემდეგ განვიხილავთ, თუ როგორ არის პრაქტიკაში ხორცშესხმული ქალის, როგორც მთხრობელისთვის, დამახასიათებელი ზემოთ წარმოდგენილი ნიშან-თვისებები ფემინიზმის III ტალღის ლიტერატურულ პროდუქციაში, ნაწარმოებში, რომელიც ამასთანავე ანტიკურობის რეცეფცია გახლავთ. ამ ტიპის ტექსტებიდან ჩვენი არჩევანი ოლგა ტაქსიდუს პოსტმოდერნულ და ფემინისტურ პიესა „მელეაზე“ შევაჩერეთ.

ჩვენი არჩევანი შემდეგმა გარემოებებმა განაპირობა. პირველი, ოლგა ტაქსიდუ არის ერთდროულად კლასიკური ბერძნული და მოდერნისტული თეატრის მკვლევარი და ამასთან პრაქტიკოსი დრამატურგი, რომლის კალამს ეკუთვნის კლასიკური ბერძნული ტრაგედიის არაერთი ადაპტაცია. მეორე, მისი შემოქმედება გარკვეულწილად ქართულ თეატრს უკავშირდება. 1997 წელს მ. თუმანიშვილის სახ. კინომსახიობთა თეატრში დაიდგა სპექტაკლი „მელეა: გახლეჩილი სამყარო“, რომელიც ტაქსიდუს პიესების „მელეას“ და „გახლეჩილი სამყაროს“ ერთგვარი ნაზავი გახლავთ.²¹ და მესამე, მელეა,

²⁰ ამ მახასიათებლებს განიხილავს ზემოთ ნახსენები სტატია English and Irving 2006. ანტიკურობის რეცეპციის კუთხით კი – სუზან ბრაუნდი. Braund 2012.

²¹ ოლგა ტაქსიდუს პიესა „მელეა“, ისევე როგორც მ. თუმანიშვილის სახ. კინომსახიობთა თეატრში დადგმული სპექტაკლი ორ სტატიაში გვაქვს განხილული. ნადარეიშვილი 2019 და Nadareishvili 2021. პირველი ევრიპიდეს „მელეას“ უახლეს ინტერპრეტაციებსა და 1990-იანი წლების პოლიტიკური პროცესების ურთიერთმიმართებას შეისწავლის და ტაქსიდუს „მელეას“ სწორედ ამ კუთხით განიხილავს. მეორე სტატიაში გაანალიზებულია მელეას ქართული რეცეფციები, რომლებიც მელეას სახის ინტერპრეტაციის ორ მთავარ მიმართულებას – მელეას, როგორც ფენინისტს და მელეას, როგორც „უცხო“ წარმოგვიდგენენ. მ. თუმანიშვილის სახ. კინომ-

როგორც სახე, როგორც ცნობილია, განსაკუთრებულად არის დაკავშირებული ფემინიზმთან. რამდენიმე ისტორიულ ფაქტს შეგახსენებთ. ევრიპიდეს „მედეა“ სრული სახით პირველად ინგლისის თეატრებში XX ს-ის დასაწყისში დაიდგა. სწორედ ამ დროს განსაკუთრებით გააქტიურდა ინგლისში ე.წ. „სუფრაჟისტთა მოძრაობა“ – ქალების მოძრაობა საარჩევნო ხმის მისაღებად. ე. ჰოლის თქმით, „მედეამ“ არა მარტო შესთავაზა კლასიკური დრამის ავტორიტეტი მიმდინარე პროცესებს, არამედ საფუძველი ჩაუყარა კიდევ სუფრაჟისტულ დრამატურგიასა თუ სიმღერებს.²² კორინთელი ქალების მიმართ მედეას სიტყვა, ისევე როგორც ქოროს სიმღერა (Eur. Med. 410-430) სუფრაჟისტთა მანიფესტად იქცა. 70-იან წლებში, ფემინიზმის II ტალღის აღმავლობისას, როდესაც ფემინისტური მოძრაობის უპრეცედენტო გააქტიურებას ბრიტანულ სამართალში ქალის უფლებებთან დაკავშირებით უმნიშვნელოვანესი ცვლილებები მოჰყვა, ევრიპიდეს „მედეას“ წარმოდგენა ინგლისურ სცენაზე განსაკუთრებით აქტუალური გახდა. მედეას მრავალგვარ ინტერპრეტაციათა შორის მედეა, როგორც ფემინისტი, წამყვანი მიმართულება ხდება.

ტაქსიდუს პიესაში ამბავი კი არ თამაშდება, მას ჰყვებიან. უფრო სწორედ ერთი ფრაგმენტის გარდა, მას მთლიანად მედეა ჰყვება. სცენაზე სულ სამი მოქმედი გმირია: მედეა, ძიძა და ქორო. ჩვენ მხოლოდ მედეას, ერთი პერსონაჟის თვალთა დანახულ ამბავს ვისმენთ, რაც ერთმნიშვნელოვნად სუბიექ-

სახიობთა თეატრის ზემოხსენებული სპექტაკლი, ეს ბერძნულ-ქართული ერთობლივი პროდუქცია, აქ სწორედ მედეას ამ ინტერპრეტაციათა კონტექსტშია განხილული. პიესები „მედეა“ და „გახლეჩილი სამყარო“ მოგვიანებით, 2005 წელს გამოქვეყნდა, როგორც ლიტერატურული პიესა, სახელწოდებით „მედეა: გახლეჩილი სამყარო“, Taxisidou 2005.

²² Hall 1999, 44.

ტურ და პიროვნულ თხრობას წარმოადგენს. პირველ პირში წარმართულ თხრობასთან ერთად მედეას ნარატივი მის რეალურ თუ წარმოსახვით მიმართებებსაც შეიცავს. ქალის თხრობის ფორმალური ესთეტიკური პრინციპები სრულ შესაბამისობაში პოსტმოდერნისტულ და III ტალღის ფემინისტური დისკურსის პოსტულატებთან. ნარატივი არის ფრაგმენტული და არაწრფივი, ფაბულა არ ვითარდება კულმინაციის მისაღწევად, არ არის ენობრივი შეჭიდულობა/ბმულობა. საგულისხმოა ნარაციის ქრონოტიპი – მითოსური სიუჟეტი ანტიკურ კოლხეთში იწყება და თანამედროვე საბერძნეთში გრძელდება. თავად მედეაც ერთდროულად მითოსურ გმირად და აწმყოში მცხოვრებ ქალად წარმოგვიდგება. როგორც თავადვე გვამცნობს, იგი იყო წმინდა ქალი, ქურუმი, ჯადოქარი და დედოფალი კოლხეთში, ახლა კი თანამედროვე საბერძნეთში ფორმალური ექს-დედოფალი, რეალობაში კი რიგითი ღიასახლისია. საბოლოოდ შეიძლება ითქვას, რომ მედეას ნარატივი ერთგვარად კოლაჟური ტიპის ნარატივია.²³ რაც შეეხება მედეას, როგორც მთხრობელს, იგი გვევლინება ე.წ. „პოსტ-დრამატული ტექსტის მატარებლად“ (Postdramatic Text Bearer), პერფორმერის სრულიად განსხვავებულ ტიპად.²⁴ ამგვარი თეატრალური ექსპერიმენტი ცვლის ამბის გადმომცემის კავშირს მაყურებელთან, ისევე როგორც მაყურებლის უკუკავშირს მასთან. მაყურებლისგან ელიან არა ემოციურ რეაქციას მოსმენილზე, არამედ სთავაზობენ, რომ მან ინტელექტუალურად გაიაზროს სცენიდან მოყოლილი და ჩასწვდეს გადმოცემულის არსსა და ტრაგიზმს.

²³ პიესაში პოსტმოდერნისტული ესთეტიკისა და თეატრალური ტექნიკის გამოყენების შესახებ იხ. Rapti 2005, 85.

²⁴ Barnett 2008, 18.

მედეას კოლაჟური თხრობა იწყება კოლხეთისკენ არგონავტების ლაშქრობით (ლაშქრობის მხოლოდ რამდენიმე მომენტია წამოწეული), გრძელდება „არგოს“ კოლხეთში შესვლითა და კოლხეთში იასონის შეყვარებით და მთავრდება კორინთოსში განვითარებული მოვლენებით, რომლებიც ფაბულის ძირითად ნაწილს წარმოადგენენ. ვფიქრობთ, მედეას, როგორც მთხრობელის, დასახასიათებლად საყურადღებოა, თუ როგორ გადმოგვცემს ქალი იასონის შეყვარების ეპიზოდს. კოლხეთის დედოფალი, ერთი მხრივ, გვამცნობს, რომ ის სასიყვარულოდ ღვთაებრივმა ძალებმა დაჭრეს – ტრადიციული მითოსი, მეორე მხრივ კი გვატყობინებს, რომ იასონის შეყვარება მისი ნებაც იყო. იგი ხომ ყველაფერს შავ ზღვაში მდგომი, კავკასიონისკენ მაცქერალი უმზერდა. ყველაფერს ხედავდა, მაგრამ მაინც აჰყვა ამ თამაშს.²⁵ რატომ? იმიტომ, რომ ეგონა მის ხელში იყო თამაშის შეწყვეტა, ეგონა, რომ როცა მოუნდებოდა, მაშინ გამობრუნდებოდა სახლში. მოვლენათა ამგვარად წარმოდგენა, თამაშის ფენომენის შემოტანა თხრობის ამ მონაკვეთის მეტათეატრალურობაზე მეტყველებს, შესაბამისად III ტალღის ფემინისტი მთხრობელის ერთ-ერთ მთავარ ნიშანზე – მეტანარატიულობაზე მიუთითებს.

ფემინისტური პრობლემატიკა ყველაზე გამოკვეთილად მედეას მიმართვებსა თუ მის სიმღერებშია წარმოდგენილი. იასონისადმი მიმართვაში იგი აფრთხილებს ქმარს, კარგად ახსოვდეს, რომ ის არ არის უბრალოდ მიწა, რომელსაც მოხნავს, დასთესს და შემდეგ მიატოვებს. ქალისა და მიწის სიმბოლიკას მედეა შემდგომშიც იმეორებს, ამჯერად შვილებთან

²⁵ სიტყვა „თამაში“ ტექსტში რამდენჯერმე გვხვდება. Taxidou 2005, 132.

დაკავშირებით. მას არ სურს იყოს მიწა, რომელიც იმპერიის ჯარისკაცებს ამრავლებს.

ქოროსადმი მედეას მიმართვა (ამჯერად რეალური) გარკვეულწილად გვახსენებს ევრიპიდეს მედეას პათოსს, თუმცა, ჩვენი აზრით, ტაქსიდუს მედეა მთლიანობაში უფრო რადიკალურია. თუ ევრიპიდეს გმირი სიტყვის ბოლოს აცხადებს: „მხოლოდ ერთგზის მშობიარობას/სამგზის მეკავოს ფარი ხელში – ის მირჩევნია“ (Med. 250-251), ტაქსიდუს მთხრობელი მიიჩნევს, რომ ქალის სხეული ნამდვილი საომარი ველია, რომელიც ყოველი მშობიარობისას ორად იხლიჩება.

ლიტერატურაში ქალის ხმასთან, ქალ ავტორთან დაკავშირებით საყოველთაოდ ცნობილია ევრიპიდეს ტრაგედიის ქოროს განაცხადი: „ქალთა გონება ღვთაებრივი ღირის ჰანგებით არ აღუვსია ჰიმნთა მეუფე მაღალ ფოიბოსს, თორემ საპასუხოდ კაცებზე მეც ვიმღერებდი“ (Med. 423-426). ეს ფაქტობრივად ჩივილია ქალთა ხმის არარსებობაზე ლიტერატურაში, სადაც მარტო კაცების ხმა ისმის. თანამედროვე ქალი ავტორის გმირი, ბუნებრივია, უყურადღებოდ მისი პროტოტიპის ამ სიტყვებს არ ტოვებს. ქოროს ნაცვლად აქ მედეა თავად მღერის, რომ დადგა დრო, როცა ქალის ხმა უნდა გაისმას, მამაკაცთა კი დადუმდეს. აპოლონი „მოკეტავს“ და პირველი პოეტი ქალი იმღერებს მასზე, მედეაზე... იმის შესაცნობად, რომ არცერთი კაცი არაა სიყვარულის ღირსი.²⁶

ამავე პათოსითაა გაჟღენთილი მომღევნო ე.წ. „ოდა სიყვარულს“. ოდა მტანჯველ, ქალთა სქესისთვის უამრავი უბედურებისა და ტკივილის მომტან სიყვარულს ეხება, იმ სიყვარულს, რომლისგან დასაღწევადაც მედეა მზადაა სამშობიარო

²⁶ Taxidou 2005, 145.

ტკივილებიც კი აიტანოს. თუ სიყვარულის შესახებ გმირის განაცხადებს ერთ მთლიან კონტექსტში განვიხილავთ, ცხადად წარმოჩნდება, რომ მედეას კონკრეტული მამაკაცი კი არ სძულს, არამედ მთელი მამრობითი სქესი, რადგან მამაკაცები არიან პასუხისმგებელნი ქალების დამონებულ არსებობაში. ამასთან ყურადღებას იპყრობს ისიც, რომ მედეა ამ საძულველი ძალის გამო ჩაღვნილ თავის ქმედებებზე მღერის, ქმედებებზე, რომელთაც იგი სამარცხვინოდ მოიხსენიებს, ეს გარემოება ცხადყოფს, თუ რამდენად თვითრეფლექსურია ტაქსიდუს გმირი.

პიესის მეორე ნაწილში, როდესაც მედეა საბერძნეთში განვითარებულ მოვლენებზე გვიყვება, წინა პლანზე მისი მეორე ოდენტობა – „უცხო“ იდენტობა გამოდის. ლტოლვილი ქოროს მოუთხრობს, როგორ მივიდა მასთან კრეონი ლტოლვილთა მორიგი თავშესაფრის გახსნიდან და როგორ ამცნო მას დეპორტაციის შესახებ.²⁷ თუ მითოსურ ფაბულაში ბერძენხაზბაროსის ოპოზიციასთან გვქონდა საქმე, აქ ეს ოპოზიცია იმპერიის და მესამე სამყაროს ურთიერთობით იცვლება. ამბავიც ახლა მესამე სამყაროს წარმომადგენლის თვალთ არის დანახული. მედეა-მთხრობელი იმპერიის მოქალაქის დამოკიდებულებას მესამე სამყაროს ადამიანთა მიმართ ერთობ ირონიულ ტონალობაში წარმოგვიდგენს. ირონია, პაროდია, სარკაზმი აქ უმაღლეს ნიშნულს აღწევს. იმპერიის, ცივილიზებული სამყაროს მთავარი ნიშნები მოჩვენებითი ლიბერალობა და აროგანტულობაა. მესამე სამყაროს წარმომადგენლებს ისინი პულტებით მართულ ქვეყანაში ცხოვრებას, სუპერმარკე-

²⁷ საგულისხმოა, რომ გაძევების ნაცვლად კრეონი ტერმინ „დეპორტაციას“ იყენებს. ლტოლვილთა ბანაკებთან ერთად ეს ტერმინი მსმენელის თანამედროვეობაში გადაყვანას ემსახურება.

ტებს, საკრედიტო ბარათებს და ვოკმენებს ამადლიან. აროგანტულები ზემოდან უყრებენ მესამე სამყაროდან მოსულ პროფესიონალებსაც და მეტიც, „ზედმეტად კვალიფიციური“ იარლიყის მიკვრით იაფი მუშახელისთვის განკუთვნილ სამსახურში უშვებენ. ამგვარი აროგანტულობის კვინტესენცია მედეასთვის მისი ქმარია, რომელიც მას, გადამრჩენელს, ცივილიზებულ სამყაროში მოყვანას ამადლის.

შვილების მოკვლის გადაწყვეტილებას ტაქსიდუს გმირიც ეგევსთან შეხვედრის შემდეგ იღებს (ყოველივე ამას მისი მონათხრობიდან ვიგებთ). რჩება შთაბეჭდილება, რომ ის ერთგვარად დისტანცირებულია შვილების მომავალი მკვლელობისგან. შვილებისგან მისი გაუცხოება ადრეც იყო გაცხადებული. „ისინი არ არიან ჩემი შვილები... ისინი მიეკუთვნებიან ქალაქს, სადაც იშვნენ“.²⁸ მედეას თქმით, მხოლოდ შვილების მოკვლით არის შესაძლებელი იასონის სამყაროს ამოტრიალება. იასონის სამყაროში კი, ერთი მხრივ, იმპერია, მეორე მხრივ კი ისეთი საზოგადოება მოიაზრება, რომელიც ქალებისადმი ამგვარ დამოკიდებულებას აკანონებს. ასე რომ, სამყაროს ამოტრიალება, მედეას პირით, შვილების მოკვლის მოტივაციად არის გამოცხადებული.

დაბოლოს, ქალი მთხრობელის მახასიათებლების განსაზღვრის კონტექსტში ერთობ საყურადღებოა ნაწარმოების ფინალური ეპიზოდი. შვილების მკვლელობის შემდეგ მედეა ათენში მიფრინავს, სადაც იგი სატელევიზიო თოქ-შოუს წამყვანი უნდა გახდეს. თოქ-შოუში მასავით დაჩაგრული და უბედური ცოლების, ლტოლვილი ქალების ხვედრზე უნდა ილაპარაკონ. ანუ მაყურებელს ეცნობება, რომ მედეა სიცოცხლეს

²⁸ Taxidou 2005, 140.

აგრძელებს. თუმცა ჩვენ მისი სხვაგვარი სიტყვებიც გვესმის: „მე აღარ ვარ ჩემი თავი. ყველაზე გამჭვირვალე, ყველაზე მსხვერვალი მატერია ვარ. ჩემი სხეული გაუჩინარებას იწყებს“.²⁹ ეს სიტყვები მის აწმყო მდგომარეობას გადმოსცემს. ამგვარი ორაზროვნება ღია ფინალს წარმოადგენს და აშკარად ეხმიანება III ტალღის ფემინისტური ესთეტიკის ერთ-ერთ პრინციპს – მკითხველზე ორიენტირებულ წაკითხვას, თხრობის პლურალიზმს. მაყურებელთა ნაწილმა შეიძლება ჩათვალოს, რომ მედეას ათენში წასვლა იმპერიისგან მისი ტოტალური გაუცხოების, მისი დაკარგული იდენტობის ძიების ნაწილია,³⁰ თუმცა ასევე შესაძლებელია, რომ მეორე ნაწილმა გმირის ბოლო სიტყვები მისი სხეულის გაუჩინარების შესახებ არსებულ სამყაროში მისი იდენტობის დაკარგვად და ამდენად თავის პროტოტიპთან, ევრიპიდეს მედეასთან გადაძახილად მოიაზროს.³¹

ტაქსიდუს მედეას სახემ, შეიძლება ითქვას, სრულად წარმოაჩინა ქალი მთხრობელის ის ნიშან-თვისებები, რომლებიც ფუძემდებლურია III ტალღის ფემინისტური ესთეტიკისთვის. ჩვენ მოვუსმინეთ მთხრობელს, რომელიც არა მხოლოდ ქალად, არამედ ურთიერთგადამკვეთი იდენტობებით წარმოგვიდგა – ის არის ერთდროულად დაჩაგრული ქალი, ყოფილი დედოფალი და ქურუმი და ასევე „უცხო“, ღევნილი და თანამედროვე დიასახლისი. შესაბამისად, ეს პერსონაჟი მრავალ

²⁹ Taxidou 2005, 140.

³⁰ კეკისის მიხედვით, პიესის ბოლოს საკუთარი იდენტობის ძიებას მედეა პოლიტიკური ხმის ძიებად გარდაქმნის, როცა ის, როგორც სატელევიზიო შოუს წამყვანი, მაყურებელს ლტოლვილი ქალების ხვედრზე რეფლექსიისთვის ეპატიჟება. Kekis 2013, 99.

³¹ ევრიპიდეს „მედეას“ ფინალური სცენის ინტერპრეტაციისთვის იხ. Cunningham 1954.

ხმას აუღერებს. დავინახეთ ისიც, რომ მწერალმა არ მოახვია მაყურებელს ერთი წაკითხვა, არამედ მისცა არჩევანის საშუალება, თავად განესაზღვრა მედეას შემდგომი არსებობა. თქმა არ უნდა, რომ ამბავი, რომელიც მედეამ მოგვითხრო, მისი პიროვნული ხმაა, რასაკვირველია, ის სუბიექტურია. ავტორმა წარმოგვიდგინა მისი თვითრეფლექსიურობა, ის, თუ როგორ შეფასებას აძლევს საკუთარ საქციელთ. ამ პერსონაჟს არც სარკაზმი და ირონია აკლია. ფემინისტური ესთეტიკის შესაბამისად მშვენივრად ახერხებს პატრიარქალური მორალის თუ იმპერიის ე.წ. მესამე სამყაროს მიმართ დამოკიდებულების პაროდირებას, მათი ცინიზმის წარმოჩენას. მაშინაც კი, როცა ე.წ. „ქალთა საკითხებზე“ ის ევრიპიდეს მედეას ეხმიანება, ტაქსიდუს მედეა გაცილებით რადიკალურია. გმირი ანგრევს ტრადიციულ ნარატივებს განსაკუთრებით პიესის I ნაწილში, მაშინ, როცა „თამაშის“ ფენომენი შემოაქვს, რითაც ერთგვარი მეტათეატრალურობის ეფექტს ქმნის.

შეიძლება ვიკამათოთ, რამდენად შორს წავიდა (ან წავიდა კი) ტაქსიდუს მედეა თავისი იდენტობის ძიების გზაზე, თუმცა იმის გაცნობიერებით, თუ რამდენის თქმა შეუძლია ამეტყველებულ ქალს, ალბათ დავეთანხმებით ფემინიზმის ერთ-ერთი კლასიკოსის ლუსი ირიგარეის განაცხადს, როცა ის ამბობს, რომ „ხმის პოვნა გზის პოვნაა“.

ბიბლიოგრაფია:

ნადარეიშვილი, ქეთევან. 2008. *ქალი კლასიკურ ათენსა და ბერძნულ ტრაგედიაში*. თბილისი: ლოგოსი.

ნადარეიშვილი, ქეთევან. 2019. „1990-იანი წლების პოლიტიკური პროცესები მხატვრულ კონტექსტში: ოლგა ტაქსიდუს პიესა „მედეა“ და ევრიპიდეს „მედეას“ თანამედროვე ინტერპრეტაციები.“ *XIII საერთაშორისო სიმპოზიუმის „XX საუკუნის 1980-90 წლების პოლი-*

ტიკური მოვლენები და ლიტერატურული დისკურსი“ მასალები. 1: 193-210

<https://cils.openjournals.ge/index.php/cils/article/view/4210/4425>

Barnett, David. 2008. "When Is a Play Not a Drama? Two Examples of Post-dramatic Theatre Texts." *New Theatre Quarterly*. 24(1): 14-23.

Braund, Susanna. 2012. "'We're here too, the ones without names.' A study of female voices as imagined by Margaret Atwood, Carol Ann Duffy, and Marguerite Yourcenar." *Classical Receptions Journal* vol. 4, issue 2: 190-208 <https://doi.org/10.1093/crj/crs019>

Crenshaw, Kimberlé. 1989. "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory, and Antiracist Politics." *University of Chicago Legal Forum*. vol. 1989, issue 1: 139-167.

Crenshaw, Kimberle. 1991. "Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color." *Stanford Law Review*. 43(6): 1241-1299 <https://doi.org/10.2307/1229039>

Cunningham, M. P. 1954. "Medea από μηχανής." *CP* 49(3): 151-160.

Elarem, Hajer. 2015. "A quest for selfhood : deconstructing and reconstructing female identity in Doris Lessing's early fiction." PhD diss., Université de Franche-Comté.

English Leona M. and Catherine J. Irving. 2006. "Representation, Reflexivity & Resistance: Critical Issues in Feminist Research". In *Conference Proceedings of the Canadian Association for the Study of Adult Education*. York University, Toronto Volume: https://www.dropbox.com/s/z30nvtp8muh7icf/2006_CASAE_Proceedings.pdf?dl=0

Evans, Meredith A. and Chris Bobel. 2007. "I am a Contradiction: Feminism and Feminist Identity in the Third Wave." *New England Journal of Public Policy*. vol. 22, issue 1, Article 17: 207-222 <https://scholarworks.umb.edu/nejpp/vol22/iss1/17>

Hall, Edith. 1999. "Medea and British Legislation before the First World War." *Greece & Rome* 46(1): 42-77 DOI:

<https://doi.org/10.1017/S0017383500026097>

Hauser, Emily. 2018. "'There is another story': writing after the *Odyssey* in Margaret Atwood's *The Penelopiad*." *Classical Receptions Journal* vol. 10, issue 2: 109-126 <https://doi.org/10.1093/crj/clx016>

Heywood, Leslie, ed. 2006. *The Women's Movement Today: An Encyclopedia of Third-Wave Feminism*. Vol. 1. Westport, CT: Greenwood.

Higonnet, Margaret, ed. 1994. *Borderwork: Feminist Engagements with Comparative Literature*. Cornell University Press.

Howells, C.A. 2008. "Five ways of looking at 'The Penelopiad'." *Sydney Studies in English* 32: 5-18.

Kekis, Olga. 2013. "Contemporary Antigones, Medeas, and Trojan Women Perform on Stages around the World". PhD. diss., University of Birmingham.

Lanser, Susan S. 1992. *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*. Ithaca and London: Cornell University Press.

Miller, Nancy K. 1991. *Getting Personal. Feminist Occasions and Other Autobiographical Acts*. New York: Routledge.

Minogue, Sally ed. 1990. *Problems for Feminist Criticism*. Routledge Library Editions.

Nadareishvili, Ketevan. 2021. "Medea the Feminist and Medea the Other in Modern Georgian Receptions." *Phasis. Greek and Roman Studies*. 24: 58-97.

Rapti, Vassiliki. 2005. "Olga Taxidou's Medea: A World Apart in Tbilisi, Georgia, in 1997." In *Text & Presentation, 2005. The Comparative Drama Conference Series 2*, edited by Stratos E. Constantinidis, 81-92. Jefferson, NC: McFarland & Company.

Saleem, Fatima. 2025. "Rewriting the Self: Feminist Identity Politics in Postmodern Literature." *International Journal of English Literature and Social Sciences* vol.10, issue 3: 800-802 DOI: [10.22161/ijels.103.112](https://doi.org/10.22161/ijels.103.112)

Siegel, Deborah L. 1997. "The Legacy of the Personal: Generating Theory in Feminism's Third Wave." *Hypatia* vol. 12, n. 3: 46-75.

Singh, Pushpraj and Ekta Rana. 2025. Fragmented Identities and Feminist Schizoanalysis: Reimagining the Self in Contemporary American Fiction. *Journal of Studies in the English Language* 20(2): 20-35
<https://doi.org/10.64731/jsel.v20i2.279590>

Snyder, Claire R. 2008. "What Is Third Wave Feminism? A New Directions Essay." *Signs* vol. 34, no. 1: 175-196

<http://www.jstor.org/stable/10.1086/588436?origin=JSTOR-pdf>

Stone, Alison. 2007. "On the Genealogy of Women: A Defence of Anti-Essentialism." In *Third wave feminism: A critical exploration* edited by Stacy Gillis, Gillian Howie and Rebecca Munford, 2nd ed. 85 -97. Basingstoke: Palgrave.

Taxidou, Olga. " Medea; A World Apart." *Theatron 3 (Fall 2004- Spring 2005)*: 125-177.

Walker, Rebecca. 1992. "Becoming the Third Wave." *Ms Magazine*.

Zajko, Vanda and Miriam Leonard. 2006. Introduction. In *Laughing with Medusa: Classical Myth and Feminist Thought*, edited by Vanda Zajko and Miriam Leonard, 1-17. Oxford University Press.

Zajko, Vanda. 2008. "'What Difference Was Made?': Feminist Models of Reception." In *A Companion to Classical Receptions*, edited by L. Hardwick and Ch. Stray, 195-206. Oxford: Blackwell Publishing.

Zhang Jie and Xin Hu. 2025. "The Gendered Fracture of Narrative Voice in *The Yellow Wallpaper*: Fragmentation as Resistance and Reflection of Patriarchal Oppression."

Women's Studies <https://doi.org/10.1080/00497878.2025.2559366>

Zhou, Yining. 2024. The Contemporary Transformation of Mythical Women: Helen and Penelope in Margaret Atwoods Reconstruction." *Advances in Humanities Research* 8(1): 75-85 DOI: [10.54254/2753-7080/8/2024101](https://doi.org/10.54254/2753-7080/8/2024101)

Воротникова, А.Э. 2012. "ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ МИФА В РОМАНЕ М. ЭТВУД «ПЕНЕЛОПИАДА»." *Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского* 6(2): 251-255.

Ketevan Nadareishvili

Ivane Javakhishvili Tbilisi State University, Georgia

Woman as Narrator in Postmodern Feminist Reception: Olga Taxidou's *Medea*

Key words: Third wave of feminism: classical reception; woman narrator; Medea; deconstruction of narrative.

In *Medea* (Eur. *Med.* 423–426), the chorus of women laments the scarcity of the female voice in literature and, more broadly, the silence imposed upon women in the ancient world. This lament finds a resonant echo in feminist reinterpretations of the classical tradition that emerged within the third wave of feminism in the 1990s. Taking the analysis of gender roles as a primary point in their reception of ancient texts, these authors foreground an abundance of dynamic female protagonists who drive the action, while emphasizing their intellectual capacities—above all, their intelligence and acuity. Most importantly, the female voice has emerged in its full force and authority. Indeed, numerous works position a woman not merely as a principal narrator, but often as the sole narrative authority.

The aim of this article is to examine the woman as narrator in *Medea* by Olga Taxidou. Reworking the plot of Euripides' tragedy through narration rather than dramatic action, Taxidou's play may be said to grant Medea the role of primary narrator (the Nurse/Cleaner is given only a brief part). Accordingly, events are presented through Medea's own prism.

The article will consider:

(a) how the author employs an eclectic postmodern narrative style to construct a new type of performer—the so-called “postdramatic text-bearer” (a term coined by David Barnett)—who functions more as

a carrier of text than as a traditional *dramatis persona*; (b) the nature of this performer's relationship with the audience, and the forms of reflexivity that constitute a central aesthetic principle for third-wave feminist authors; (c) the specific emphases with which Medea presents the so-called "women's issues" of Euripides' tragedy; (d) the ways in which the Colchian heroine positions herself simultaneously as the mythic Medea and as a former queen living in contemporary Greece; (e) which problems of the modern world are articulated through her depiction as an "outsider"; (f) to what extent, and in what respects, Taxidou's heroine corresponds to the female figures of classical myth as re-envisioned by third-wave feminist interpreters.

The conclusions of this article will be of interest both to scholars concerned with feminist receptions of the classical tradition and with revisionist interpretations of ancient texts, and more broadly to researchers engaged in the contemporary reworking of the Medea figure.