

მაკა ელზაძიძე (საქართველო)

Homme თუ Femme

(შუასაუკუნეების რაინდული რომანის მაგალითზე)

შუასაუკუნეების რაინდული რომანი (en roman), ჟანრი, რომლის უმთავრესი დანიშნულება ერთი კონკრეტული სოციალური კლასის (ფეოდალთა) და მის წიაღში აღმოცენებული ფენის (რაინდობის) იდეალიზაციაა, ძირითადად, ფოკუსირებულია მამაკაც და არა ქალ-პერსონაჟებზე.¹ რელიგიური, პოლიტიკური თუ მორალური კუთხითაც ნარატივში მკაფიოდ გამოკვეთილი ფუნქცია სწორედ პროტაგონისტს – მორალური ჰარმონიის მაძიებელ რაინდს – განეკუთვნება: ის არის მოქმედების მოძრაობაში მომყვანი, იგივე აქტანტი-სუბიექტი, მაშინ როდესაც ქალი-პერსონაჟი შემოიფარგლება ოდენ სიყვარულის ობიექტის, ან, უკეთ რომ ვთქვათ, მოქმედების ინსტრუმენტის ფუნქციით (ამ თვალსაზრისით კლასიკური მაგალითია ლანსელოტ-გინევრას წყვილი: დედოფლის მხსნელი რაინდი/განსაცდელში ჩავარდნილი domina).



ფრანგული სტრუქტურალიზმის ერთ-ერთი წარმომადგენლის, ალგიდრას გრემასის ცნობილ მოდელშიც, რომელშიც აქტანტთა ექვსი ფუნქციური კატეგორიაა გამოყოფილი, ძირითადი აქცენტი სუბიექტსა და წარმგზავნზეა გადატანილი, ქალს კი მხოლოდ ობიექტის ფუნქცია ენიჭება* (ამ თვალსაზრისით განმარტავს ნაკლისად უნდა მივიჩნიოთ ვეფხისტყაოსნის ქალი-პერსონაჟები, განსაკუთრებით თინათინი, რო-

* I. სუბიექტი — გმირი, რომელიც დავალების წარმატებით შესრულების შემდგომ იმსახურებს წყალობას; II. ობიექტი — მოქმედების მოძრაობაში მომყვანი; III. წარმგზავნი, იგივე მზობეველი, რომელმაც, შესაძლოა, შეითავსოს ორი ფუნქცია — გაგზავნოს სუბიექტი რაიმე დავალების შესასრულებლად და, იმავდროულად, იყოს IV. მიმღები, ანუ ადრესატი V. მონინააღმდეგე/ხელის შემშლელი; VI. დამხმარე/ხელის შემწყობი (Зарубежное литературоведение 70-х годов 1984: 178-188).

მელიც, როგორც მეფე-პატრონი, მთლიანად ითავსებს წარმგზავნისა და ადრესატის ფუნქციას). წარმგზავნი (რაინდულ რომანებში მეფე არტური) წამქეზებელია გმირის ჰეროიკული თავგადასავლებისა და არბიტრი მისი ქმედებებისა, სუბიექტი (რაინდი) კი – მისი სურვილისა თუ ნების აღმსრულებელი. ამავდროულად, არც ერთი დავალება წარმგზავნისა არ არის ფორმალური ან შემთხვევითი. ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში გათვალისწინებულია სუბიექტის ფასეულობათა სისტემის სპეციფიკურობა (ევროპულ რომანებში გმირის გამგზავრება თავგადასავლათა საძიებლად, ძირითადად, რაინდული ღირსების კონსტატირებას ან რეაბილიტირებას ისახავს მიზნად, ვეფხისტყაოსანში კი ხან პოლიტიკური მოტივი უდევს საფუძვლად (მაგ. ხატაეთის ომი), ხან კი მოყვასის სიყვარულით არის განპირობებული (ავთანდილის მიერ ვეფხისტყაოსანი მოყმის ძიება და შემდგომ მისი დახმარება)). ეს პრინციპი უცილობლად გასათვალისწინებელია რომანის სტრუქტურული გრადაციის კვლევისას, ვინაიდან სწორედ სუბიექტია ის ღერძი, რომლის გარშემოც კონცენტრირდება რომანის ყველა სტრუქტურული ერთეული. მასვე უკავშირდება კომპოზიციის წრიულობის პრინციპი. თავგადასავლის შედეგად ჰეროიკული პარადიგმა მთლიანად კონცენტრირებულია სუბიექტში, ანუ საგმირო საქმეთა ჩამდენი, იმავდროულად, მთხრობლადაც გვევლინება.

პერსონაჟთა მხატვრული ფუნქციების დეფინიციის პრობლემა ყოველთვის აქტუალური იყო ევროპულ ლიტერატურათმცოდნეობაში და არა მარტო წმინდა თეორიული კუთხით. „ენეასიდან“ მოყოლებული² ადრეული პერიოდის ფრანგულ რომანებში სერიოზულად განიხილებოდა ე.წ. „ქალთა საკითხი“, შესაბამისად, გენდერული დებატები ამ რომანთა ნარატივის ერთ-ერთი ფუნდამენტური საკითხი იყო*. ჟორჟ დიუმენილისა და მისი მიმდევრების მიხედვით, ადრეულ ევროპულ საერო ლიტერატურაში მამაკაც-პერსონაჟთა როლები მკაფიოდ განსაზღვრულ მოდელში ითავსდება, რომელიც გადმოტანილია ინდო-ევროპულ საზოგადოებაში არსებული რეალური მასკულინური ტიპებისგან. ამგვარი მიმეტური ფუნქციებია: სუვერენიტეტი (რომელიც შეიცავს რჯულმდებლისა და წინასწარმეტყველის ფუნქციებს), ჰეროიკა (მებრძოლში განსახოვნებული) და მინათმფლობელობა (ვასალიტეტის ინსტიტუტის ეკონომიკური ბაზისი) (Dumézil 1988). კელტურ და დრუიდულ თქმულებებში ქალ-პერსონაჟებს ხშირად განეკუთვნებათ ამ სამთავან ბოლო, მესამე ფუნქცია, თუმცა ეს უკანასკნელი მეტად ბუნდოვანია და კონტრაპუნქტური: 1. ქალს არა აქვს მუდმივი საცხოვრებელი; 2. ის ასოცირდება ბოროტებასთან, 3. ისევე როგორც მწვანე ფერთან (Fries 1996: 59).**

* ერთ-ერთი ადრეული ფრანგული რაინდული რომანის, „ენეასის“ პროტაგონისტი ქალის, ლავინიას ხასიათში მედიევისებრი ხედავენ ერთგვარ ბინალურ ოპოზიციას: ერთი მხრივ, ის არაგულწრფელია და „ჩაკეტილი“ – დედის წინაშეც კი არ აშიშვლებს თავის გრძნობებს (შესაბამისად, მკითხველისთვის შეუცნობელი ხდება მისი სულის მოძრაობის რთული და წინააღმდეგობრივი ნიუანსები), მეორე მხრივ, ნარატივში მოულოდნელად თავს იჩენს მისი მეორე „მე“. განსხვავებით „პირველი“ ლავინიასგან, რომელიც მთელი არსებით ემორჩილება ყოვლისმომცველ გრძნობას, „მეორე“ ლავინია ცივი გონებით აფასებს თავის მდგომარეობას – სიყვარულს ის აღიქვამს მხოლოდ როგორც ხელოვნებას და აქცევს მას მკაცრად განსაზღვრულ რიტუალურ ჩარჩოებში (Михайлов 1976: 59).

** მწვანე კი, უძველესი ბალადების მიხედვით, ეშმაკის ფერია. ამასთან დაკავშირებით იხ: Lowry Charles Wimberly. *Folklore in the English and Scottish Ballads*. Chicago. Illinois: . The University of Chicago Press., 1928. p. 177-178; 241-242

ბუნებრივია, იმ ნეგატიურ სტერეოტიპთა უმეტესობა, რომლებითაც წარმართულ კულტურებში ქალს მიენერებოდა, უარყო ქრისტიანობამ, თუმცა მაინც შეუნარჩუნა ის თვისებები, რომლებითაც ქალი, როგორც „ადამის პარტნიორი“, უცილობ-



ლად უნდა ყოფილიყო აღჭურვილი: სისუსტე, პატივმოყვარეობა, ავხორცობა. ამავდროულად, მას შეუნარჩუნდა მამაკაცის დაცვის ობიექტის სტატუსი. რაოდენ პარადოქსულადაც არ უნდა ჟღერდეს, ეკლესია მაინც პატივისცემით ეკიდებოდა ქალს, როგორც ინდივიდს, როგორც პიროვნებას. წარმართული ხანის ქურუმი ქალის სახემ ქრისტიანული სარწმუნოების წიაღში უფრო ჰუმანური და პრაქტიკული დატვირთვა შეიძინა, პატრონაჟისა და ღვთისმოსავობის ტრადიციას კი, რომელიც შუასაუკუნეების პრინციპებისა და წარჩინებული ქალბატონების უმთავრეს ფუნქციად იქცა, საფუძვე-

ლი ჯერ კიდევ მე-8-მე-9 საუკუნეებში ჩაეყარა (Barber 1995: 61)³. აქედან გამომდინარე, „ევროპულ რაინდულ რომანებში წარმოდგენილი ქალ-პერსონაჟთა პორტრეტები კომპლექსურია, ასახავს რა ქალის პარადოქსულ პოზიციას კურტუაზიულ კულტურაში – ის, ერთი მხრივ, არის მამაკაცთა ყურადღების ობიექტი, მეორე მხრივ კი იმ თამაშის მარგინალური მონაწილე, რომლის წესებსაც მამაკაცები ადგენენ“ (Krueger 2000: 137).

ქალის, როგორც პიროვნებისა, და სიყვარულის, როგორც ადამიანის გამაკეთილმობილებელი გრძნობის მიმართ სერიოზული დამოკიდებულება ტრუბადურების სამწერლო ასპარეზზე გამოსვლასთან ერთად გაჩნდა. ფლირტს ამიერიდან აღარ მიიჩნევდნენ მხოლოდ მსუბუქ გართობად და სასიყვარულო სენის მაპროვოცირებელ ვნებად. ღმერთი ამურის სიყვარულის რელიგიით შთაგონებულმა გრძნობამ, რომელიც მოხდენილად „გამოეწყო“ ქრისტიანული რელიგიის სამოსელში, ქცევის რიტუალიზებული სისტემის სახე მიიღო და მხოლოდ „რჩეულთა“ კუთვნილება გახდა. ბუნებრივია, რომ ახლებური მოთხოვნები ნაუყენეს პოეზიასაც. „ის აღარ იყო უკიდურესად ელეგანტური და ფორმალური, რომლის წიაღიდანაც მხოლოდ ზოგჯერ თუ ამოხეთქავდა ღრმა გრძნობები, არამედ ამიერიდან მისი მიზანი იყო მსმენლის გულში სიყვარულის ჩაუქრობელი ცეცხლის აგიზგიზება“ (Barber 1995: 65)⁴. შესაბამისად, ქალი, რომლისთვისაც, ფაქტიურად, იქმნებო-

* ტრუბადურული პოეზიის (ისევე როგორც კურტუაზიული სიყვარულის) წყაროებად ასახელებენ მისტიციზმსა და ფილოსოფიას, ლათინურ პოეზიას და არაბულ ლიტერატურას. აქედან გამომდინარე, ტრუბადურულ ლირიკაში ორგანულადაა შერწყმული ერთმანეთთან ქალის კულტის ქრისტიანული ინტერპრეტირება, ოვიდიუსის ელეგიებისა და სიყვარულის ხელოვნების „რელიგია“ და არაბული პოეზიის მიჯნურობა.

და ეს პოეზია, რაინდული ქმედებების შთამაგონებელ წყაროდ, მისდამი სიყვარული კი მამაკაცის მორალური სრულყოფის საშუალებად იქნა მიჩნეული. პროვანსელი ტრუბადურების ეს „აღმოჩენა“ მე-12 საუკუნის დასაწყისიდან მოყოლებული მსჭვალავს რაინდობის ისტორიას. სწორედ საფრანგეთის სამხრეთ ნაწილში (პროვანსი, ლანგედოკი, აქვიტანია) მოღვაწე პოეტ-მომღერალთა შემოქმედებაში დაუკავშირდა მჭიდროდ ერთმანეთს პიროვნება (მისი ინდივიდუალური ბუნება) და სიყვარული*. რა ფუნქცია მიენიჭა ამ პოეზიაში ქალს? ტრუბადურთა (მენესტრელთა) ლექსებში *domina* აღსაყდრებულია მიულწვევლ სიმაღლეზე, საიდანაც ერთი ნაბიჯიღა რჩება მისთვის „მჩუქებლის, მბოძებლის“ ძალაუფლების მინიჭებამდე („ყველა მდიდარზე ასმაგად შეძლებული ვარ, იმდენად დიდია ვიერნას საბოძვარი“ – პიერ ვიდალი**).



თუმცა ეს სტატუსი მკაფიოდ გამოკვეთილი არაა. ჯილდოს გაცემა უმრავლეს შემთხვევაში ხდება ირიბად, არაპირდაპირ, ვინაიდან თავად „მბოძებელი“ ჩრდილში დგომას ამჯობინებს. ყველაზე დიდი ჯილდო იზომება იმ ტერმინებით, რომლებიც გამოხატავენ ქალბატონის გავლენას თავის თავყვანისმცემელზე („მორჩილი მსახური და ერთგული მეგობარი, მას ჩემი სიყვარულით მხოლოდ ვარისხებდი, მაგრამ ვიდრე ცოცხალი ვარ, სიყვარულის ბორკილებს ნებით მაინც არ დავთმობ... რატომღა ჩემი ქალბატონი ასე მკაცრი ჩემ მიმართ? რატომ მომიშორა თავიდან? ჩემი სული დაიღალა სიყვარულის ლოდინით!“ – ბერნარ ვენტადორნელი***). შესაბამისად, ტრუბადურული პოეზია ეძღვნება არა იმდენად ქალს, რამდენადაც შეყვარებულ მამაკაცს, მის განცდებსა და ლტოლვას (Barber 1995: 77). ნოვატორობა ამ შემთხვევაში იმდენად სიყვარულის იდეალის გადააზრებაში კი არ იგრძნობა,

* საფრანგეთის ჩრდილოეთ ნაწილსა და გერმანიაში ამ პრობლემას შედარებით უფრო „მსუბუქად“ უყურებდნენ. ადრეული ტრუვერები და მინეზინგერები მიიჩნევდნენ, რომ სატროფოზე ფიქრი რაინდს აძლიერებდა ფიზიკურად (ის უკეთ იბრძოდა, უკეთესი ცხენოსანი იყო და ა.შ.) და ზუსტად ჰქონდა გაცნობიერებული თავისი მიზანი. რაინდული რომანის განვითარების მომდევნო ეტაპზე, როდესაც კურტუაზიულმა სიყვარულმა მიიღო ინსტიტუტის მნიშვნელობა და სტატუსი, მის ერთ-ერთ ძირითად წყაროდ სწორედ ტრუბადურული პოეზია იქცა. ამიერიდან სიყვარული და ქალის თავყვანისცემა არა მარტო სარაინდო ქმედებათა მასტიმულირებელ ძალად იქნა მიჩნეული, არამედ ადამიანისთვის სიცოცხლის მიმნიჭებელ გრძნობად. ეს სრულიად უცხო იყო რომაელი ან ადრეული პერიოდის ფრანგი გამიერებისთვის, რომელთა ძირითადი საზრუნავი იყო სამშობლო ან მეგობარი (Barber 1995: 59).

** პიერ ვიდალი – მე-12 საუკუნის მეორე ნახევრის ფრანგი (ტულუზელი) ტრუბადური. ჩვენამდე მოღწეულია მისი 45 ლექსი, აქედან 20 – მელოდიის თანხლებით.

*** ბერნარ ვენტადორნელი – მე-12 საუკუნის ფრანგი ტრუბადური. მის შემოქმედებაში კანცონის ჟანრმა უმაღლეს მწვერვალს მიაღწია. მასვე მიიჩნევენ კურტუაზიული სიყვარულის ე.წ. „კლასიკური ფორმის“ ჩამომყალიბებლად.

რამდენადაც გრძობის ინტენსივობაში (გიომ IX: „მისთვის ვერთი და ვცახცახებ, რადგან სიცოცხლეზე მეტად მიყვარს“)*.

შუასაუკუნეების კურტუაზიული საზოგადოების ნიაღში წარმოქმნილი რაინდობისა და სიყვარულის იდეალების საუკეთესო დემონსტრირება ფრანგული რაინდული რომანებია. საფრანგეთის ჩრდილო ნაწილში – შამპანელი, ბრეტონელი თუ პიკარდიელი დიდებულების კარზე მოღვაწე პოეტმა-ტრუვერებმა შეძლეს არა მარტო შენარჩუნება, არამედ უკიდურესად დახვეწა იმ იდეალებისა, რომლებიც ქალსა და მამაკაცს ქცევის განსხვავებულ სტანდარტს ანიჭებდა. თავიანთ ტექსტებში მათ მოახერხეს მასკულიზური და ფემინური მანერების იმგვარად არტიკულირება, რომ მათი კონტურები ვიქტორიანულ ხანამდეც შემორჩა. ეს სქემა, დაახლოებით, ასე გამოიყურება: კურტუაზიული მამაკაცები სათათბიროებსა თუ ომებში ახდენენ თავიანთი სამხედრო სიქველისა და გონიერების დემონსტრირებას, მაშინ როდესაც ქალბატონები უფრო პრივატულ გარემოცვაში ეწევიან დახვეწილი ტანისამოსის, ხელოვნების ნიმუშებისა და დედობრივი გრძნობების კულტივირებას (Krueger 2000: 132).

ელისაბედ ედვარდსი ფიქრობს, რომ როდესაც Homme-ს თუ Femme-ს ფუნქციათა დიფერენციაციანზეა საუბარი, დიდი მნიშვნელობა ენიჭება პერსონაჟთა (ამ შემთხვევაში ქალი-პერსონაჟის) ფიზიკურ ლოკაციას: მოცემულობა „სად ხარ“



მნიშვნელოვან როლს თამაშობს იმაში, თუ „ვინ ხარ“. სასახლის კარზე მცხოვრებ დედოფლებს და დიდგვაროვან ქალბატონებს განსხვავებული ონტოლოგიური სტატუსი აქვთ, ვიდრე ქალწულებს, რომლებიც ე.წ. თავგადასავლებით აღსავსე ტყეებში ცხოვრობენ (Edwards 1996: 37)⁴.

გამომდინარე შუასაუკუნეების რომანის სტრუქტურული დიქოტომიიდან (სასახლის კარი/ტყე)^{**}, დედოფლები და ე.წ. ციხესიმაგრის ქალები (მემამულეთა ცოლები, რომლებიც მიჯაჭვულნი არიან მინას და მათი სოციალური დეფინიციაც სხვა არა არის რა, თუ არა „ქმრის საკუთრების ნაწილი“), არამობილური პერსონაჟები არიან (ივენის ლოდინა), მაშინ როდესაც „მოხეტიალე“ ქალწულებს (მაგალითად, *ერეკის* ენიდა) სივრცეში გადაადგილების შეუზღუდავი შესაძლებლობა აქვთ. როდესაც დედოფლები ნებსით თუ უნებლიეთ ტოვებენ თავიანთ ჩვეულ ლოკალს (მელეა-

განტის მიერ მოტაცებული დე-დოფალი გინევრა), ისინიც ითავსებენ „ქალწულთა“ ფუნქციას, ხდებიან ან *ძიების ობიექტები*, ან მათი მომავალი ბედი მთლიანადაა

* გიომ IX – (მე-11-12 სს.). აქვითანის ჰერცოგი. პირველი პროვანსელი ტრუბადური, ჩვენამდე მოღწეულია მისი 11 ლექსი, დანერგილი ოქსიტანურ (და არა ლათინურ) ენაზე.

** დანვრილებით იხ: მაკა ელბაქიძე. *სივრცული დიქოტომია შუასაუკუნეების რაინდულ რომანში*. ნახნაგი, ფილოლოგიურ კვლევათა წელიწადული, 1. თბილისი: „მემკვიდრეობა“, 2009, გვ. 105-116.

დამოკიდებულნი უცხო რაინდთა სიქველესა და კეთილშობილებაზე. ქალ და მამაკაც პერსონაჟებს შორის ფუნქციათა ამგვარი გადანაწილება შედეგია იმ დიქო-ტომიისა, რომელიც არსებობს სიყვარულსა და თავგადასავალს, ჩვეულებრივ, რაინდის ცხოვრებისეული გამოცდილების ორ განსხვავებულ პოლუსს შორის, შესაბამისად, რომანის პარადიგმაში ისინი ყოველთვის წინააღმდეგობრივ ცნებებად გვევლინება (მაგალითად, *ივენში* ცოლთან განცხრომა/თავგადასავლების საძებნელად გამგზავრება; *ვეფხისტყაოსანში* – თინათინთან დარჩენა/ტარიელთან დაბრუნება). ზოგიერთი ავტორი (მაგალითად, თომას მელორი) უპირატესობას თავგადასავალს ანიჭებს და ცდილობს მიჩქმალოს სიყვარულის თანამდევნი სირთულეები, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, სწორედ სიყვარულია ყველაზე ხშირად თავგადასავლის მაპროვოცირებელი ფაქტორი. დისოციაცია სიყვარული/თავგადასავალი ყოველთვის არ არის სრული და მკაფიო, ამიტომ ვერც სასახლის კარი იქნება კურტუაზიული სიყვარულის ერთადერთი ლოკაცია და ვერც ტყე – მოქმედების ერთადერთი არენა. ტყის სივრცე არ არის უბრალოდ ველური ადგილი, არამედ მას აქვს განსაზღვრული ფუნქცია და დეფინიცია – „თავგადასავლების ტყე“, რომლის „ორგანიზებაში“ ბუნების ნაცვლად სხვა ძალებია ჩარეული. ერთი მხრივ, ესაა მაგია, მეორე მხრივ კი, რაინდის მოტივირებული სიყვარული თავისი ქალბატონისადმი. სიყვარულის გაუსაძლისი კრიზისის წარმოშობას თან სდევს გაშმაგება და ველად გაჭრა (მდრ. ივეინი და ტარიელი, ტრისტანი და ლანსელოტი). „ველი“ ევროპულ რომანში უკაცრიელი (ველური) ტყეა (woode wylde)*. ტანსაცმელშემოძარცველი და გაშმაგებული პროტაგონისტი სახლდება იმ ტყეში, რომელშიც ცოტა ხნის წინ თავგადასავლების საძებრად დახტილობდა, თუმცა უწინდელი მდგომარეობისგან განსხვავებით, ის კარგავს მეხსიერებას და ყოველგვარ მაიდენტიფიცირებელ ნიშანს. ეს არის პერსონაჟისთვის დისოციაციის ყველაზე რადიკალური ფორმა, როდესაც სატრფოს გარეშე დარჩენილი, იგი რჩება უმიზნოდ და მისი მდგომარეობაც ამიერიდან შეესაბამება „ველური კაცის“ შუასაუკუნეობრივ ტიპოლოგიას (Edwards 1996: 41-420). საინტერესოა იმისი აღნიშვნაც, რომ სიყვარულის გაქრობასთან ერთად ქრება „თავგადასავლის ტყეც“ – ვინაიდან ობიექტის გარეშე ფუნქციას კარგავს მის საძებრად განკუთვნილი ლოკალი.

გამომდინარე იქიდან, რომ რაინდული რომანის ნარატიული მხარე დაკარგვა-ძიება-პოვნის საფუძველზეა აგებული, სუბიექტი (მადიებელი) ტოვებს ე.წ. საკუთარ სივრცეს (სასახლის კარს) და სახიფათო მოგზაურობაში ჩაებმება ობიექტის (საფრთხეში ჩავარდნილი ქალის) გამოსახსნელად. მეცნიერთა ნაწილი, მათ შორის ელისაბედ ედვარდისი, ფიქრობს, რომ გარემო (პეიზაჟი), რომელშიც რომანის ავანტიურული ნაწილი ვითარდება (ტყე, ანუ სხვისი სივრცე), თავისი არსით ფემინურია. გამომდინარე იქიდან, რომ ძიების ობიექტები ამ მიუსაფარ და უდაბურ სივრცეში გადაადგილდებიან, ეს გარემო მამაკაცის მიზნის მიღწევის საშუალებად – მასკულიური აქტივობების გამოვლენისა და ამ აქტივობების შედეგად მისი სურვილების ასრულების ლოკალად აღიქმება. ველური, მაგიური და აუხსნელი გარემო იმავე სიბრტყიდან განიხილება, რომლიდანაც მამაკაცური პერსპექტივიდან და-

* wode საშუალო ინგლისურში ნიშნავს ველურსაც (wild), გიჟსაც (mad) და ტყესაც (forest).

ნახული კიდევ ერთი მაგიური მოვლენა – ქალი. სათავგადასავლო ტყის, როგორც „ქალწულთა“ ბინადრობის ადგილისთვის დამახასიათებელი ენიგმურობა, სახიფათოობა და მისდამი, როგორც სხვისი სივრცისადმი დამოკიდებულება მასკულინურ მსოფლალქმაში პროექტირდება, როგორც ფემინური სანყისი (Edwards 1996: 138-139).

ტყის ქალებისაგან განსხვავებით, რომელთაც რომანებში დომინირებული პოზიცია უჭირავთ (მკურნალობაც კი ქალს უკავშირდება – იხ. ივენის სიმმაგისგან განკურნება), ციხესიმაგრეთა ქალბატონები (დედოფლები) ასოცირდებიან კურტუზაზიულ სიყვარულთან, ქორწინებასთან, კულტურასთან, სოციალურ წესრიგთან, ასევე ადიულტერთანაც. რაინდობისა და სიყვარულის იდეოლოგიური სტრუქტურა, რომელსაც ემყარება საკარო ცხოვრება, უპირისპირდება ადიულტერის სტრუქტურას, რომელიც მას შემდეგ, რაც ექსპლიციტური ხდება, ანადგურებს მას. ყაკ ლე გოფი გარკვეულ სიმბოლურ ექვივალენტს ეძებს დედოფალ გინევრასა და მრგვალ მაგიდას შორის – ამ ქალს აქვს საფუძვლიანი და ამბივალენტური როლი იმ „თანამეგობრობაში“, რომელიც ადულტებს რაინდულ წესრიგს. გინევრას როლი არ მდგომარეობს სამეფო კარის მხარდაჭერაში, არამედ ის არის მხარდამჭერი იმ მამაკაცთა ჰომოსოციალური კავშირებისა, რომლებზეც „დგას“ სამეფო კარი (Le Goff 1992: 44-45).

რაინდობა და ქალის თაყვანისცემა ისე მჭიდროდაა გადაჯაჭვული ერთმანეთთან, რომ განუყოფელი ცნებებიც კი ხდება. მამაკაცი, რომელიც ისწრაფვის სამხედრო დიდებისკენ, არ ოცნებობს სიმდიდრესა და ძალაუფლებაზე, არამედ სურს გაიბრწყინოს სიქველით, ჰუმანურობითა და კეთილშობილებით, რათა მოიპოვოს თავისი ქალბატონის წყალობა. როგორც რიჩარდ ბარბერი მიუთითებს, „ეს არის გალერეა ადრეული რენესანსის ტილოებისა, როდესაც მკაფიოდ გამოსახული სუბიექტის ფიზიკური პორტრეტის გვერდით ადგილი ეთმობა დედამიწაზე „დაფუძნებული“ სამოთხის ილუზორულ პეიზაჟს“ (Barber 1995: 59). ასე რომ, რაინდები შესტრფიან თავიანთ ქალბატონებს, მთელი არსებით შეიგრძნობენ მათ რეალურ და ფიზიკურ არსებობას, ოღონდ „დეკორაცია“, რომლის ფონზეც ეს მელოდრამა „თამაშდება“, მაქსიმალურად იდეალიზირებულია. თუ კვლავ რიჩარდ ბარბერს დავესესხებით, „რუხი ქვით ნაშენები ციხესიმაგრის ბინადარ მშვენიერ, კეთილშობილ მანდილოსანს ხელთ უპყრია მამაკაცის მიწიერი სამოთხის გასაღები“ (Barber 1995: 59).

ამავდროულად, რაინდობა არის მასკულინური, აგრესიული – ეს არის ბრძოლა დანქნებული ნორმებისა და თავისუფლების შემზღუდავი ბორკილების წინააღმდეგ (ოღონდ, რაც არ უნდა პარადოქსულად ჟღერდეს, რაინდული კეთილშობილების კოდექსით განსაზღვრული წესების დაცვით). მათი საბრძოლო ქმედებანი თითქმის იმგვარივეა, როგორიც ილიადასა თუ როლანდის სიმღერაში. ამ თვალსაზრისით რაინდები ეპიკური გმირებისგან, ფაქტობრივად, არ განსხვავდებიან, ოღონდ მანამ, ვიდრე სცენაზე არ გამოჩნდება ქალი. რაინდის ტრფობის ობიექტიც არ ჰგავს მანამდე არსებულ არც ერთ ფემინურ პერსონაჟს, ვინაიდან მას, როგორც მამაკაცის იდეალს, არ მოეძებნება ბადალი. სიყვარული, რომელსაც ის

Homme Tu Femme
(შუასაუკუნეების რაინდული რომანის მაგალითზე)

აღძრავს, თითქმის იდენტურია იმ თაყვანისცემისა, რომელსაც ადამიანები ქალ-ღმერთების მიმართ გამოხატავდნენ. მისი ადგილი ლამის ციურ არსებათა შორისაა საგულვებელი*. ალბათ ამით აიხსნება ქალი-პერსონაჟების მაქსიმალურად პასიური პოზიცია. რაინდული რომანი (ისევე როგორც მანამდე ტრუბადურული ლირიკა) ქალს ადგილს მიუჩენს „სიყვარულის ბომონზე“ და მამაკაცის კერპად, მისი თაყვანისცემის ობიექტად აქცევს. ქალის მთავარ ღირსებად შუასაუკუნეები აღიარებს სილამაზეს, მასთან ერთად კი – უმანკოებას, მორჩილებას, დუმილს. შესაბამისად, სამიჯნურო ურთიერთობებში ინიციატორის ფუნქცია მამაკაცს ენიჭება, იმისდა მიუხედავად, რომ სწორედ ის არის ქალის დავალების უსიტყვოდ შემსრულებელი და მისი წყალობის მოუთმენლად მომლოდინე. ამ თვალსაზრისით გამონაკლისად უნდა მივიჩნიოთ მეორეხარისხოვანი ქალი-პერსონაჟები – ე.წ. მესაიდუმლეები ან ძიძები, რომელთა მობილურობას ხშირად გარდატეხა შეაქვს სიუჟეტის განვითარებაში.

თუ სქემის სახით შევაჯამებთ პერსონაჟთა ფუნქციურ დიფერენციაციას რაინდულ რომანში, ის ასეთ სახეს მიიღებს:**

	Homme (სუბიექტი)			Femme (ობიექტი)	
		⇓	⇓		⇓
		ტყის ქალები	ციხესიმაგრის ქალები		მესაიდუმლეები/ ძიძები
ერეკი	⇒	ენიდა			
ლანსელოტი	⇒	⇒	გინევრა		
ივენი	⇒	⇒	ლოდინა	←	ლუნეტა
კლიჟესი	⇒	⇒	ფენისა	←	ძიძა

სქემაში წარმოდგენილი ოთხი პერსონაჟის მხატვრული სახეების მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, რაინდული რომანის ქალი არის კონსერვატიული (ფენისა), პასიური (ენიდა), უმოქმედო (ლოდინა), თუმცა მას ხელენიფება მამაკაცთა ქმედების როგორც პროვოცირება, ისე მათი თავგამოდებისთვის სამაგიეროს მიზღვა (გინევრა)***. გარკვეულ სიტუაციაში ამ ქალებს, შესაძლოა, მოეხერხებინათ კიდევც

* ეს პრინციპი უცვლელი რჩება დანტესთან და პეტრარკასთანაც.
 ** ნიშნად მოგვაქვს კრეტიენ დე ტრუას რომანების პერსონაჟები.
 *** ამ თვალსაზრისით რაინდული რომანის პარადიგმას ერთგვარად “არღვევს” *ვეფხისტყაოსანი*, რომლის ქალი-პერსონაჟებიც არიან პროგრესულნი (ნესტან-დარეჯანი თავად წყვეტს საკუთარ ბედს მამის ნების წინააღმდეგ), აქტიურნი (თინათინის მიერ ავთანდილის გაგზავნა უცხო მოყმის საძებრად; ნესტანის მონოდება ხატაეთის დასალაშქრად) და ინიციატივიანნი (სამიჯნურო ურთიერთობაში სწორედ ქალები იჩენენ ინიციატივას). განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია რომანის ნარატივში ვაჭართა წრის ქალის, ფატმანის შემოყვანა, რომლის მხატვრული სახეც, შეიძლება ითქვას, რომ ე.წ. „ქალაქური ტექსტის“ ფონზე იშლება. შესაბამისად, მის ხასიათში უკვე იკვეთება რენესანსული ესთეტიკის ნიშნები.

იმ სამყაროს შეცვლა, რომელშიც განუხრელად დომინირებდა მასკულინური სანყისი (ავილოთ, თუნდაც, ფენისას პროტესტი, რომ ის არასოდეს გაიმეორებს იზოლდას უღირს საქციელს), მაგრამ რომანთა ავტორებმა მათ რატომღაც მამაკაცთა ინტერესების შესაბამისად მოქმედება აიძულეს. მიუხედავად ამისა, ქალები ერთ სამედო იარაღს მაინც ფლობდნენ საპირისპირო სქესის წინააღმდეგ – ეს იყო მათი სილამაზე და მომხიბვლელიობა, მაგრამ, ჯეფრი ჩოსერს თუ დავესესხებით, პორტრეტის ავ-კარგიანობა დამოკიდებულია არა მოდელის გარეგნულ მონაცემებზე, არამედ იმაზე, თუ ვინ ხატავს მას – ლომი თუ მამაკაცი. ამის კვალობაზე მედიევისტთა დიდი ნაწილი (მათ შორის მაურინ ფრაისიცი) მიიჩნევს, რომ რაინდული რომანების ქალ-პერსონაჟთა მხატვრული სახეები არა ძუ, არამედ ხვად ლომთა შემოქმედების პროდუქტია.

შენიშვნები:

1. იმ საზოგადოების სოლიდურ ნაწილს, რომლის დაკვეთითაც იქმნებოდა რაინდული რომანები, ქალები შეადგენდნენ. ამ ჟანრზე მოდის კანონმდებელიც ქალი იყო – პირველი ტრუბადურის, აქვიტანიის ჰერცოგის გიომ IX-ის შვილიშვილი ელეონორა აქვიტანელი, რომელიც ჯერ საფრანგეთის, შემდგომ ინგლისის სამეფო კარზე მეცენატობას უწევდა ტრუბადურებსა და ტრუვერებს — რაინდულ რომანთა ავტორებს. სწორედ მას მიეძღვნა „რომანი ბრუტუსზე“ და „რომანი ტროაზე“, რომლებიც ჟანრის ადრეულ ნიმუშებადაა მიჩნეული. დედაზე არანაკლებ გავლენიანი პატრონესა აღმოჩნდა მარიამ შამპანელი – ელეონორა აქვიტანელისა და საფრანგეთის მეფე ლუი VII-ის ქალიშვილი, შამპანის გრაფის ჰენრი I-ის მეუღლე. სწორედ მის კარზე მოღვაწეობდნენ კურტუაზიული სიყვარულის „კანონმდებელი“ – ანდრეას კაპელანი “De arte honeste amandi”-ს („კურტუაზიული სიყვარულის ხელოვნება“) ავტორი და ცნობილი ფრანგი ტრუვერი კრეტიენ დე ტრუა, რომელმაც სწორედ მარიამ შამპანელის დაკვეთით დაწერა თავისი ყველაზე პოპულარული რომანი *ლანსელოტი, ანუ ურმის რაინდი*. მორალისტების შეგონებებს, რომ სასიყვარულო სიამეთა ამსახველი წიგნები ზიანს აყენებდა რესპექტაბელური მანდილოსნების სულეებს (შდრ. მე-14 საუკუნის სპარსი მწერალი ზანქანი: “ნუ მოელი უბინობას იმ მანდილოსნისაგან, რომელმაც წაიკითხა ვის-ო-რამინი”), ყური არ ათხოვა არისტოკრატთა წრემ და უკვე მე-13 საუკუნის დასაწყისისთვის ამ ჟანრის პოპულარობამ პიკს მიაღწია.

2. „ენეასი“ (ან „რომანი ენეასზე“) შექმნილია დაახლოებით მე-12 საუკუნის 60-იანი წლების შუახანებში. თხზულების ენობრივ მხარესა და სტილზე დაკვირვებით მკვლევრებმა დაადგინეს, რომ რომანის ავტორი არის ნორმანდიელი სასულიერო პირი, რომელიც, სავარაუდოდ, მოღვაწეობდა ჰენრი II პლანტაგენეტისა და ელეონორა აქვიტანელის კარზე. თავისი რომანის ერთ-ერთ წყაროდ მან გამოიყენა ვირგილიუსის „ენეიდა“, თუმცა თხზულებაში მკაფიოდ იგრძნობა მასთან ერთგვარი ისტორიული დისტანცია. „ენეასი“ არ არის ისტორიული რომანი. მისი ავტორის მიზანსაც არ წარმოადგენს წარსულისა და თანამედროვეობის დაკავშირება. „ენეასი“ ე.წ. „კრეტიენის ეპოქის“ ტექსტია, თანაც არა ქრონოლოგიურად, არამედ ტიპოლოგიურად. როგორც გასტონ პარისი აღნიშნავდა, „ფრანგმა ანონიმმა პოეტმა თავისი თხზულების მოდელ-

ში დაინახა მხოლოდ ამბავი, თავგადასავალი, რომლებიც შეამკო XII საუკუნისათვის ნიშანდობლივი ორთაბრძოლების სცენებით და სიყვარულის შესახებ ნახევრადნაივური, ნახევრად ბავშვური თხრობით“ (Михайлов 1976: 51-53).

3. შემთხვევითი არაა, რომ მარიამ ღვთისმშობლის კულტი ევროპაში მხოლოდ მე-6-მე-7 საუკუნეების მიჯნაზე ჩნდება, თანაც ღვთისმშობლის თაყვანისცემა ადრეულ შუასაუკუნეებში არსებითად არ განსხვავდება სხვა წმინდანების კულტისგან და განსაკუთრებულ მნიშვნელობას მხოლოდ მე-11 საუკუნის დასაწყისში იძენს (Barber 1995: 61). შესაბამისად, სწორედ ქალწული მარიამის კულტს მიიჩნევენ ისტორიკოსები ამავე პერიოდში აღმოცენებული ევროპული ქალის კულტის ერთ-ერთ ძირითად წყაროდ. ქრისტიანულ-ფეოდალურ კულტურათა საერთო ნიშან-თვისებებითაა განპირობებული ის ფაქტი, რომ „ქართულ“ ქალის კულტსაც, რომელმაც არნახულ სიმაღლეს გვიანდელ შუასაუკუნეებში მიაღწია, იგივე წყაროები აქვს. ერთი მხრივ, ის გულისხმობს „ქრისტიანული რელიგიის მცნებებზე აღზრდილი საზოგადოებისა და ტრადიციების უდავო გავლენას“ (ნათაძე 1966: 59), მეორე მხრივ კი, წარმართულ ეპოქაში არსებულ რწმენა-წარმოდგენებს ეხმიანება. როგორც რევაზ სირაძე მიუთითებს, ქართველთა უმთავრესი წმინდანის, ნინოს სახეში კონდენსირებული იყო მითოლოგიურ-რელიგიური, კოსოლოგიური და ადამიანთმცოდნეობითი წარმოდგენები, სახელდობრ, წარმოდგენები კოსმიურ ნათელსა და ამქვეყნიური ცხოვრების წარმავლობაზე, მცენარეულ თუ ცხოველურ სამყაროზე, რელიგიურ რწმენასა და ქალის იდეალზე, თუმცა ის, რაც ნინოს სახეში გამოვლინდა, მანამდეც არსებობდა ქართული წარმართული პანთეონის მთავარი ქალ-ღვთაების, დედა-უფლის სახეში, რომელიც, თავის მხრივ, უკავშირდებოდა ბერძნულსა და მცირეაზიულ ქალღმერთებს, ბუნების „დიდი-დედის“ (დემეტრე, კიბელა, ინანა) კულტებს (სირაძე 1987: 122-128).

4. გვიანდელი შუასაუკუნეების ერთ-ერთი ყველაზე ავტორიტეტული ავტორის, კრეტიენ დე ტრუას ტექსტებში დახატული ქალთა სახეები ერთგვარი კატალიზატორების ფუნქციას ასრულებდნენ იმ საკითხებთან მიმართებაში, რომელებიც აწუხებდა კურტუაზიულ სამყაროს. როდესაც „ერეკისა და ენიდას“ მთავარი პერსონაჟი ქალი უკმაყოფილებას ვერ მალავს იმის გამო, რომ მისდამი ქმრის უსაზღვრო სიყვარული აკნინებს მის რაინდულ ღირსებას მრგვალი მაგიდის წევრთა თვალში, ერეკს მიჰყავს იგი სახიფათო მოგზაურობაში და უკრძალავს არათუ საქმით, არამედ სიტყვითაც კი ჩაერიოს მის „მასკულინურ ქმედებებში“ – ხიფათი იქნება ეს, ორთაბრძოლა თუ მოულოდნელად წინ აღმართული დაბრკოლება.

დამონმბანი:

- Barber, Richard. Tradition of Love and Attitudes to Women. *The Knight and Chivalry*. Boydell Press, 1995.
- Dumézil, Georges. *Mitra-Varuna*. Trans. Derek Coltman. New York: Zone Books, 1988.
- Fries, Maureen. Female Heroes, Heroines and Counter-heroes. *Images of Women in Arthurian Traditions. Arthurian Women*. Inc. New York and London: Garland Publishing, 1996.
- Edwards, Elisabeth. The Place of women in the Morte Darthur. *A Companion of Malory*. Woodbridge, Suffolk, UK, 1996.

- Krueger, Roberta L. Questions of Gender in Old French Courtly Romance. *The Cambridge Companion to Medieval Romance*. Cambridge University Press, 2006.
- Le Goff, Jacques. *The Medieval Imagination*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1992.
- Michailov, Andrej. *Francuzskij rycarskij roman I voprosy tipologii žanra v srednevekovoj literature*. Moskva: Nauka, 1976 (Михайлов, А. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе. Москва: 1976).
- Natadze, Nodar. *Rustveluri mijnuropa da renesansi*. Tbilisi: gamomtsemloba “sabch’ota sakartvelo”, 1966 (ნათაძე, ნოდარ. რუსთველური მიჯნურობა და რენესანსი. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1966).
- Siradze, Revaz. *Kartuli agiografia*. Tbilisi: gamomtsemloba “Nak’aduli”, 1987 (სირაძე, რევაზ. ქართული აგიოგრაფია. თბილისი: გამომცემლობა „ნაკადული“, 1987).
- Zarubežnoe literaturovedenie 70-ich godov, napravlenija, tendencij, problemy. Moskva: iskusstvo, 1984. Зарубежное литературоведение 70-х годов, Направления, тенденций, проблемы, Москва, Издательство Искусство, 1984

Maka Elbakidze
(Georgia)

Homme or Femme
(On the basis of medieval chivalry romances)

Summary

Key words: masculine, feminine, cult of woman, troubadour poetry, chivalry romance.

Medieval chivalry romance as a depiction of the warrior class’s idealization focuses upon male heroes and not female love-objects. From the standpoint of medieval religious, political and moral theories, men are the agents of the action, and women – only the instruments. In functional categories of actants (the model of Greimas), main accent is made on the Subject (hero) and Addressor (King), hence, the major functional dichotomy is connected with these characters and not with the object – woman (we can observe the specific interpretation of this model in the “Knight in the Panther’s Skin” of Rustaveli. When the King of Arabia – Rostevan – gives the royal scepter and crown to his daughter Tinatin, she gets all the functions of the King-Sovereign (Addressor-Addressee) together with the royal regalia. At the same time her beloved Avtandil becomes not only the performer of Tinatin’s (Addressor’s) desire and will (She sends him in a quest for the unknown knight), but the Receiver or an Addressee of the both – Tinatin’s love (supreme ideal) and the throne of Arabia).

Woman had paradoxical position in courtly culture. She existed to get into trouble and needed the hero to get her out of it. So on the one hand they were privileged centers of attention, on the other – the marginal players in a game whose rules were written by

men. They were often desired objects rather than as active subjects in chivalric adventures or quests.

The idea of the woman as the source of inspiration behind knightly deeds is present throughout chivalric history from the early twelfth century. Love is taken seriously for the first time with the coming of the troubadours. The idea that men could become more noble through love was their discovery. Personality and love were connected for the first time. The novelty was the intensity of the feeling. But troubadour poetry was not about women, it was about men in love and their longings.

The best demonstration of the ideals of chivalry and love throughout European courtly society is the medieval French chivalry romance. These ideals held men and women to different standards of conduct. According to Roberta L. Kruger, notions of idealized “masculine” and “feminine” comportment were so forcefully articulated in medieval romances that their outlines survived beyond the Victorian age: men could exercise courage and prudence in the public domains of government and war, ladies should cultivate the arts of adornment, sentimental refinement and mothering.

Early French chivalry romances (*Eneas* and others) take up the “question of women” and the debate about gender as one of the fundamental concerns of their narratives. All the works of Chretien de Troyes, author of the most popular Arthurian romances, portray a woman as a catalyst for questions that profoundly trouble the courtly world. He represents women paradoxically – as objects of masculine exchange and as potentially troubling subjects, who engender in men a more “noble” heart. So Arthurian romances, according to Roberta L. Krueger, cast women as alternately dependent and spell-binding figures whose elusive presence was crucial to the knight’s quest for honor.

When we speak about the question of the gender in medieval chivalry romances the most important factor is the physical location of the characters. As Elizabeth Edwards mentions, “the question “where is” plays important role to find out “who is”. Queens and noble ladies living in castles have different ontological state than damsels living in wild forests. As women are usually the objects of the quest, the forest – the site of mail desires have some feminine quality. The wilderness, the magical and the unexplained thus fall in line with the mystery that is women, from the mail perspective.

On the other hand, according to Richard Barber, Knighthood is masculine, aggressive, a battle with rules and limits. “Its heroes and feasts of arms are those of the *Iliad* as much as of the *Chanson de Roland*. The distinctive touch of chivalry is missing – the play awaits the heroine. The knight’s lady is unlike anything before or since. The love she inspires is half the worship of the goddess – her place is wholly with the divinities”. We think that this is the main reason that Arthurian women are passive, conservative, non-actors useful only for provoking and rewarding the actions of their knight-agents. They may consciously play female parts to effect transformation of their mail-dominant world, but as Maureen Fries mentions, they act only for knightly benefit. All the female types hold up the mirror to male social values, not female ones. It should be mentioned that both – society and literature in the Middle Ages so neglected and distorted women’s values that female heroes begin as scarce and dwindle practically into non-existence.