ჯეკ ჰალბერსტამი

ჩრდილოვანი ფემინიზმები: ქვიარ-ნეგატიურობა და რადიკალური პასიურობა

მთარგმნელი: აია ბერაია

“თქმა არ უნდა, უგრძნობლობა, ცინიზმი, ურწმუნოება გამარჯვებულებისთვის არის დამახასიათებელი, რადგან დამარცხებულები თავიანთ მარცხს ვერასდროს ურიგდებიან; რა დროც არ უნდა გავიდეს, ისინი ამას მტკივნეულად განიცდიან”.

- ჯამაიკა ქინქეიდი, „დედაჩემის ავტობიოგრაფია“

“უტოპიებს ყოველთვის იმედგაცრუება და მარცხი მოჰყვებოდა”.

- საიდია ჰარტმანი, „დედის დაკარგვა“

“პატრიარქატსა და იმპერიალიზმს შორის, სუბიექტის დადგენისა და ობიექტის ფორმირების პროცესში, ქალის ფიგურა უჩინარდება; არა სრულ არარაობაში, არამედ ძალადობრივ მერყეობაში, რაც ტრადიციასა და მოდერნულობას შორის გამომწყვდეული, „მესამე სამყაროს“ ქალის ადგილნაცვალი სახე-ხატია.

- გაიატრი ჩაკრავორტი სპივაკი, „შეუძლია თუ არა სუბალტერნს ლაპარაკი?“

მეორე თავში განვიხილე გულმავიწყობა, როგორც წყვეტა თაობათა შორის ურთიერთობის რეჟიმებში, რომლებიც იდეების, საგვარეულო ხაზებისა და თვით ნორმატიულობის გახანგრძლივებას უზრუნველყოფს. მაშინ როდესაც თაობებისთვის დამახასიათებელი ლოგიკა და წარმავლობა სტატუს-კვოს დომინანტური ჯგუფების სასარგებლოდ ახანგრძლივებს, თაობათა ცვლა ჩაგრულ ჯგუფებში შეიძლება სხვანაირ ისტორიას გვიხატავდეს - ისტორიას, რომელიც დანაკარგს და ვალს უკავშირდება. აფრიკული ამერიკის ისტორია მონობით იწყება, რომელზეც საიდია ჰარტმანი თავის წიგნში, „დედის დაკარგვა“, წერს: „ერთადერთი ნამდვილი მემკვიდრეობა, რომელიც თაობიდან თაობას გადაეცემოდა, დანაკარგი იყო და ტომსაც ის განსაზღვრავდა. ერთმა ფილოსოფოსმა ამას უარყოფის შედეგად წარმოშობილი იდენტობა უწოდა“ (2008: 103). ჰარტმანის წიგნის სათაური იმ დანაკარგზე მიგვანიშნებს, რაც აფრო-ამერიკელებს უკვე მუდმივად აქვთ, მაგრამ, ამავე დროს, ისტორიის მარტივ გენეალოგიურ ვერსიას ეწინააღმდეგება, რომელიც წინაპრების ხაზზე გადის. დედის დაკარგვა, როგორც „ნემოს ძიებაში“ და „50 პირველი პაემნის“ შემთხვევებში ვნახეთ, უბრალოდ „დაუდევრობა“ კი არ არის, როგორც ოსკარ უაილდი

იტყოდა, არამედ დროის, სივრცის, ადგილისა და კავშირების ახალი მოდელების შესაქმნელი საშუალება.

„დედის დაკარგვის“ განკარგულებით დაწყებული და „მე-ს“ სრული დაშლის ადვოკატირებით გაგრძელებული, მე ვიკვლევ ფემინისტურ პოლიტიკას, რომელიც კეთებისგან კი არა, უმოქმედობისგან - ქალად ყოფნის, ან ქალად გახდომისგან კი არა, არამედ ამაზე უარის თქმისგან გამომდინარეობს, როგორც ეს დასავლურმა ფილოსოფიამ განსაზღვრა და წარმოიდგინა. დედასა და ქალიშვილს შორის დარღვეულ კავშირებს ანტიოიდიპოსური ფემინიზმისკენ მივყევი, რომელიც, ყველაფრის მიუხედავად, მაინც არ არის დელეზისეული „სხეული ორგანოების გარეშე“. ეს ფემინიზმი, რომლის საფუძველი უარყოფა, წინააღმდეგობა, დამარცხება და დავიწყებაა, ალტერნატიული ფემინისტური პროექტია - ჩრდილოვანი ფემინიზმი, რომელიც შედარებით პოზიტივისტურ ვერსიებს მიეკედლა და მათი ლოგიკა შიგნიდან დაანგრია. ამ ჩრდილოვანი ფემინიზმის ენა განისაზღვრება თვითგანადგურებით, მაზოხიზმით, ანტისოციალური ფემინიზმით, დედასა და ქალიშვილს შორის იმ არსებითი კავშირის უარყოფით, რომელიც უზრუნველყოფს, რომ შვილს დედის მემკვიდრეობა გადაეცეს და, ამგვარად, პატრიარქალური ძალაუფლების ფორმებთან ურთიერთობა აღადგინოს.
ეს დაძაბულობა მეხსიერებასა და დავიწყებას შორის მკაფიოდ ოიდიპოსური, ოჯახური და თაობიდან თაობაზე გარდამავალია. აქვს თუ არა ქვიარკულტურას და ფემინიზმს თაობათა ცვლის, დროებითობის და პოლიტიკის სხვა მოდელები? ფემინისტური და ქვიარპოლიტიკის ევოლუციის გააზრების ყველა სხვა მოდელი ოიდიპოსურმა ჩარჩომ ჩაახშო. ქალთა კვლევების პროფესორებით დაწყებული, რომლებიც თავიანთ სტუდენტებს „შვილებად“ მოიხსენიებენ, და ახალგაზრდა ფემინისტებით დამთავრებული, ვის თვალშიც ძველი თაობის აქტივისტები ძველმოდური და ყავლგასული „დედები“ არიან, ოიდიპოსური დინამიკა და მისი მეტაფორები ახლებური ცოდნის შექმნის პოტენციალს ანადგურებს. ამჟამად, ქვეყნის მასშტაბით, ქალთა კვლევების ბევრი დეპარტამენტი თაობათა შორისი ურთიერთობების ოიდიპოსური მოდელების მძიმე და უსიამოვნო მემკვიდრეობას ებრძვის. ზოგიერთ დეპარტამენტში ოიდიპოსურ დინამიკას რასისა და სქესის მიხედვით გარჩევაც ემატება; ამგვარად, შესაძლოა, ძველი თაობის, უმეტესად თეთრკანიანი, ქალები ერთდროულად ქირაობდნენ და რიყავდნენ კიდეც ფერადკანიანი (ხშირად ქვიარი) ქალების უფრო ახალგაზრდა თაობას. დედიდან შვილზე ცოდნის „გადაცემის“ მთელი ეს მოდელი, აშკარად, თეთრ, გენდერის ნიშნით გამორჩეულ და ჰეტერო-ნორმატიულობაზე დგას; რასის მიხედვით განსაზღვრული და ჰეტეროსექსუალიზებული განსხვავების ასეთი სურათის წინაშე სისტემა

ნამდვილად ფერხდება. „დედები“ იმედგაცრუებულები არიან, რადგან მათ მიერ დაქირავებულ ქალებს აშკარად არ სურთ მათი მეთოდებით მუშაობა, „შვილები“ კი ცდილობენ უფროს ქალებს დაანახონ, რომ სარეგულაციო სისტემები სწორედ იმ პარადიგმების ნაწილია, რის „გადაცემასაც“ ისინი ასე ესწრაფვიან. ქალთა კვლევების გავრცელებული მოდელი პარადოქსულად წააგავს პატრიარქალურ სისტემებს იმით, რომ დედას ისტორიის, ტრადიციისა და მეხსიერების ადგილზე აყენებს, ქალიშვილი კი სტატიკური სისტემის მემკვიდრეა, რომელიც ან უცვლელად უნდა მიიღოს, ან სრულად უარყოს.

„თუ ქალები ვართ, წარსულს ჩვენი დედების მეშვეობით ვიაზრებთ,“ – ეს ცნობილი ციტატა ვირჯინია ვულფის „საკუთარი ოთახიდან“ გაგებული იქნა როგორც ახალი ესთეტიკური საგვარეულო შტოს გამოცხადება, რომელიც დედის მეშვეობით გადადის და არა მამის, მაგრამ ამ ფორმულირების უმთავრესი ნაწილი მისი პირობითობაა (1929: 87). სინამდვილეში, „თუ ქალები ვართ“ გულისხმობს, რომ თუ წარსულს დედების მეშვეობით არ ვიაზრებთ, მაშინ ქალები არ ვართ; აზროვნების ეს წყვეტილი ხაზი და ქალად არყოფნა მოულოდნელ გამოსავალს გვთავაზობს, რომ თაობიდან თაობამდე არ შევქმნათ ქალი, როგორც კაცის დამატება. ტექსტები, რომლებსაც ამ თავში განვიხილავ, უარყოფს წარსულის დედის მეშვეობით გააზრებას; მათში აქტიურად და პასიურად კარგავენ დედას, ძალადობენ დედაზე, უყვართ, სძულთ და ანადგურებენ დედას, და ამ პროცესში წარმოქმნება თეორიული და წარმოსახვითი სივრცე, რომელიც „ქალური არ არის“, ან რომლის დაკავებაც მხოლოდ ქალობის უარყოფით შეიძლება.

ფსიქოანალიზი ქალის ფიგურას გაუგებარ, ირაციონალურ და შეუძლებელ იდენტობადაც კი წარმოაჩენს. ფროიდის ცნობილი კითხვა „რა სურთ ქალებს“ არა მხოლოდ იმას მოწმობს, რომ, როგორც სიმონ დე ბოვუარმა აღნიშნა, „ფროიდს ქალების ბედი დიდად არასდროს ადარდებდა“ (1989: 39), არამედ ესაა ქალებისთვის დასმული კითხვა, თუ რატომ უნდა მოუნდეთ მათ კასტრაციის, უკმარისობისა და „უცხოობის“ სივრცის ამოვსება და გადაცემა თაობიდან თაობისთვის (ჯონსი 1957: 421). სისტემაში, რომელიც უპირატესობას კაცის მასკულინობას ანიჭებს, მარტივია უპასუხო კითხვას, რა შეიძლება სურდეთ კაცებს; მეორე მხრივ, ბევრად უფრო კომპლექსური საკითხია ის, თუ რა შეიძლება სურდეთ და რას იღებენ ქალები იმავე სისტემისგან. თუ, როგორც ფროიდი ამტკიცებს, პატარა გოგონამ საკუთარი თავი ფემინურობაში უნდა გამოამწყვდიოს, რომელიც არშემდგარ მამაკაცურობად განისაზღვრება, მაშინ მამაკაცურობის ამ მარცხსაც თავისი პროდუქტიული პოტენციალი უნდა გააჩნდეს. რა უნდათ ქალებს? გარდა ამისა, რატომ ასოცირდება ქალად ყოფნის სურვილი ასე

გადაჭრით მაზოხიზმთან, მსხვერპლშეწირვასთან, საკუთარი თავის უარყოფასა და არყოფნასთან? როგორ უნდა გავიგოთ სურვილისა და თვითმყოფადობის ეს შესაძლებლობები თუ არა არშემდგარი მამაკაცურობა და სურვილების აღსასრული?

ამ თავში ანტისოციალური, ანტიოიდიპოსური, ანტიჰუმანისტური და აბსურდული ფემინიზმის გენეალოგიას რუკას მოვხაზავ. ეს გენეალოგია ქვიარ- და პოსტკოლონიური, შავკანიანთა ფემინიზმიდან იღებს სათავეს და სუბიექტის უარყოფას უფრო გულისხმობს, ვიდრე მის ფორმირებას, მემკვიდრეობის რღვევას და არა მის გაგრძელებას, „მე-ს“ დაშლას და არა აქტივაციას. შეიძლება ითქვას, ეს ქვიარფემინისტური გენეალოგია სპივაკის მიერ ესსეში „შეუძლია თუ არა სუბალტერნს ლაპარაკი?“ (1988) ქალის თვითმკვლელობის განსჯიდან იწყება და საიდია ჰარტმანის პოლიტიკურ იდეამდე მიდის, რომელიც წიგნში „დაქვემდებარების სცენები“ (1997) მისივე ფორმულირების სოციალურ პირობებს სცდება. ამგვარი ფემინიზმის ნარატივებს შესაძლოა წავაწყდეთ ტონი მორისონის მოჩვენებებსა და ჯამაიკა ქინქეიდის ანტიგმირ ქალებში; ფემინიზმის ამ ვერსიის ფესვები დუმილის, სიჯიუტის, საკუთარი თავის უარყოფისა და მსხვერპლშეწირვის ტერიტორიებზე უნდა ვეძებოთ. საბოლოოდ, ფემინისტ სუბიექტს კი არა, მხოლოდ ისეთ სუბიექტებს აღმოვაჩენთ, რომლებიც ვერ ლაპარაკობენ - რომლებიც უარს ამბობენ ლაპარაკზე; რომლებიც იშლებიან და უარს ამბობენ გამთლიანებაზე; უარს ამბობენ „ყოფნაზე“, რომელიც უკვე განსაზღვრულია, როცა საქმე თვითაქტივირებულ, საკუთარი თავის მცოდნე ლიბერალურ სუბიექტს ეხება. მაშინ ვიკითხავთ, რა დაემართება ფემინიზმს, თუ ქალად ყოფნაზე უარს ვიტყვით? სხვაგვარად რომ ვთქვათ, შეიძლება თუ არა მივაკვლიოთ ისეთ ფემინისტურ სტრუქტურას, რომელიც უარყოფის ფორმით გამოხატულ პოლიტიკურ გეგმას აღიარებს? უარყოფის პოლიტიკა ყველაზე მკაფიოდ ანტიკოლონიურ და ანტირასისტულ ტექსტებში ვლინდება და კოლონიურ ძალაუფლებას კოლონიზებულის როლის უარყოფით უპირისპირდება იმის ფარგლებში, რასაც ვალტერ მინოლო „ძალაუფლების კოლონიურობას“ უწოდებს (2005: 6).

პოსტ-კოლონიური ეპოქის ფემინისტებმა, როგორებიც სპივაკი და საბა მაჰმუდი არიან, დაგვანახეს როგორი ნორმატიულია ფემინისტური აგენტობისა და ძალაუფლების, თავისუფლებისა და წინააღმდეგობის დასავლური თეორიები. ისინი „მე“-სა და მოქმედებაზე ფიქრის ალტერნატიულ გზებს გვთავაზობენ, რომლებიც, ხშირად, ფემინიზმის მიერ სრულად უარყოფილი კონტექსტებისგან იბადება. მაჰმუდი, აგენტობის ფემინისტური თეორიების გასაკრიტიკებლად, ეგვიპტეში ქალთა მეჩეთის მოძრაობაში ჩართული მუსლიმი ქალების რელიგიურ პრაქტიკაზე ამახვილებს ყურადღებას, სპივაკს კი თავის ცნობილ ესსეში „შეუძლია

თუ არა სუბალტერნს ლაპარაკი?“ მეცხრამეტე საუკუნეში პატარძლის თვითმკვლელობის (ქმრის სიკვდილის შემდეგ) მაგალითი მოჰყავს ქალად ყოფნის იმ ფორმის საჩვენებლად, რომელიც ნორმატიულ ფემინისტურ ჩარჩოში გაუგებარია. მაჰმუდის თქმით, ორივე თეორეტიკოსი „კონცეპტების გრამატიკის“ ფარგლებში მუშაობს და „ლაპარაკი“ ორივესთვის განსხვავდება სიჩუმის დარღვევის კონვენციური ფემინისტური ტროპისგან. მაჰმუდის წიგნში, „მორწმუნეობის პოლიტიკა: ისლამის აღორძინება და ფემინისტი სუბიექტი“, მთავარი გმირია ქალი, რომელიც თავისუფლებისა და ავტონომიის სურვილის უნივერსალურობას არ აღიარებს, და ვისი მიზანიც შეიძლება სულაც არ იყოს პატრიარქალური ტრადიციებისთვის წინააღმდეგობის გაწევა (2005: 180). სპივაკის ესსეს ცენტრშია წარმოდგენა ქალობაზე, რომელიც ქალის ცხოვრების დასავლურ, ფემინისტურ ფორმულირებას არ შეესაბამება. ავტორი ესსეს ასრულებს რისკიანი ინტელექტუალური მცდელობით, წარმოადგინოს ჩაგრული ხალხები სატის შესახებ ვრცელი მსჯელობით, მაჰმუდის წიგნი კი ისლამში ქალის მორწმუნეობის მნიშვნელობაზე მსჯელობით მთავრდება. ორივე თეორიტიკოსი მკაფიოდ ანტიფემინისტურ აქტებს და აქტივობებს იყენებს იმ ფემინისტური თეორიის შეზღუდულობის საჩვენებლად, რომელშიც აგენტობის ფორმა უკვე ნაგულისხმევია.

კოლონიალიზმის თვითრეპრეზენტაციასთან მიმართებაში, ბრიტანელთა მცდელობას გაეუქმებინათ ინდოელი ქვრივი ქალების დაწვის წესი 1829 წელს, სპივაკი განიხილავს როგორც კოლონიალიზმის კეთილმოსურნე ჩარევას და ამ არგუმენტს უპირისპირებს ნატივისტი ინდოელების მიერ სატის პატივისცემის მოთხოვნას, რადგან ქალებს, რომლებმაც ქმრები დაკარგეს, მართლაც *უნდოდათ* სიკვდილი. სპივაკი სატის არა მხოლოდ იმის საილუსტრაციოდ იყენებს, რომ კოლონიალიზმი თავს „თეთრი კაცების მიერ ყავისფერი კაცებისგან ყავისფერი ქალების დაცვით“ გამოხატავს, არამედ ამ ფორმულირებაში დასავლური ფემინიზმის თანამზრახველობის აღსანიშნადაც. თვით პოსტსტრუქტურალისტურ ფემინიზმებთანაც კი სპივაკის ამ მოულოდნელ განხეთქილებას ეხმიანება მაჰმუდი, რომელიც მეჩეთის მოძრაობაში ქალებს და მათ თავდადებულ მორწმუნეობას იკვლევს, და სვამს კითხვას: „წინააღმდეგობის კატეგორია ძალაუფლების ანალიტიკას პროგრესული პოლიტიკის ტელეოლოგიას ხომ არ ახვევს თავს - ტელეოლოგიას, რომელიც გვირთულებს დავინახოთ და გავიგოთ ყოფნისა და ქმედების იმგვარი ფორმები, რომელიც აუცილებლად სუბვერსიისა და ნორმების გადაწერის ნარატივით არ განისაზღვრება?“ (2005: 9).

„შეუძლია თუ არა სუბალტერნს ლაპარაკი?“ ამზადებს ნიადაგს წინააღმდეგობისთვის რეპრეზენტაციის სხვადასხვა ფორმებს შორის, რომლების საშუალებითაც ინტელექტუალი

გვთავაზობს ლაპარაკს ჩაგრული „სხვის“ სახელით. სპივაკი ფუკოს და დელეზს, ისევე როგორც დასავლურ ფემინიზმს, არათანმიმდევრული კრიტიკის საფარს მიღმა ჰეროიკული ინდივიდუალიზმის შემოპარებაში ადანაშაულებს. „დელეზმა და ფუკომ ეტყობა არ იციან, რომ ინტელექტუალმა სოციალიზებულ კაპიტალში, რომელიც კონკრეტული გამოცდილებით მეტიჩრობს, შეიძლება ხელი შეუწყოს შრომის საერთაშორისო განაწილების გამყარებას“ - წერს ის (1988: 275). სპივაკის აზრით, ინტელექტუალები (ისევე როგორც, მაჰმუდის შემთხვევაში - პოსტსტრუქტურალისტი ფემინისტი თეორეტიკოსები), რომლებსაც საკუთარი თავი იდეოლოგიური წინააღმდეგობების გამოსავლენ გამჭვირვალე ვექტორად წარმოუდგენიათ, ვერ საზღვრავენ თავიანთ გავლენას დომინირების პროცესებზე და თავს მუდამ იმ ჰეროიკული ინდივიდის ადგილას წარმოიდგენენ, ყველაფერი იმ ჩაგრულ მასებზე უკეთ რომ იცის, რომლებზეც თვითონვე აგებენ თეორიებს. სპივაკი ამტკიცებს, რომ თავად წარმოდგენა რეპრეზენტაციაზე - როგორც ეკონომიკური ექსპლუატაციის, ისევე, იდეოლოგიური ფუნქციის მხრივ - დამოკიდებულია „გმირების, მფარველი წარმომადგენლებისა და ძალაუფლების აგენტების“ (279) შექმნაზე და უშვებს შესაძლებლობას, რომ „ინტელექტუალი მუდმივად „სხვისი“, როგორც „მე“-ს აჩრდილის დამკვიდრების თანამონაწილეა“ (280).

წარმოდგენა, რომ ინტელექტუალები გადარჩენის მიზნით ქმნიან „სხვას“ და ამით „მე-ს“ სუვერენულობის იდეას ამყარებენ, ლიბერალურ ფემინიზმსაც ერგება. მაგალითად, ინდოელი ქვრივი ქალის თვითმკვლელობაში დასავლელი ფემინისტი მხოლოდ უჩვეულო პატრიარქატის ნამოქმედარს ხედავს და კეთილმოსურნე ბრიტანული კოლონიალიზმისც სჯერა, რომელიც საქმეში ამ ბრუტალური და არქაული რიტუალის შესაჩერებლად ერევა. სპივაკს მიაჩნია, რომ ფემინიზმი დაქვემდებარებული სუბიექტის კონსტრუირების პროექტის თანამონაწილეა და მერე გმირულად გვევლინება, როგორც ამავე დაქვემდებარებულის გადამრჩენელი. ესსეს ბოლოს, სპივაკი სვამს კითხვას, რა იქნებოდა ფემინიზმს რომ შეძლებოდა და ყურადღება მიექცია ნატივისტების მტკიცებისთვის, რომ სატის რიტუალში მონაწილე ქალებს მართლა *უნდათ* სიკვდილი? „ინტელექტუალ ქალს, როგორც ინტელექტუალს, გარკვეული ამოცანა აქვს, რომელზეც მან ხელის ერთი მოსმით უარი არ უნდა თქვას“ - ამბობს ის (308). ორმაგი უარყოფის („ უარი არ უნდა თქვას“) ორაზროვნებაზე რომ არაფერი ვთქვათ, „ქალის“, „ინტელექტუალისა“ და „განსაზღვრული ამოცანის“ მნიშვნელობას თავისთავად საინტერესო, განსაკუთრებით მას შემდეგ, რაც სპივაკმა უკვე განაცხადა, რომ არყოფნასა და ფემინურობას შორის სატი არსებით კავშირს ქმნის. აშკარად ჩანს ამ საკითხის გავლენა მაჰმუდის მიერ წამოჭრილ კითხვებზე: ჩვენი ნებით ხომ არ

ვიბრმავებთ თავს აგენტობის იმ ფორმებთან მიმართებაში, რომელიც წინააღმდეგობის ფორმას არ იძენს. სპივაკი, დერიდასეული დეკონსტრუქტივისტური ფორმით, იმგვარ ფემინიზმს ითხოვს, რომელსაც არ ექნება სუბალტერნის ნაცვლად ლაპარაკის პრეტენზია, ან სუბალტერნისგან დასავლური ფემინიზმის აქტიური ხმით ლაპარაკს არ მოითხოვს; ამის ნაცვლად, ის წარმოუდგენია ფემინიზმი, რომელიც იმ ფაქტთან დინამიკურ, ინტელექტუალურ ბრძოლაში იბადება, რომ ზოგ ქალს შეიძლება გარკვეული პოლიტიკური მიზეზების გამო სურდეს თვითგანადგურება, თუნდაც ეს პოლიტიკა და ეს მიზეზები ჩვენ მიერ მიღებული ფემინიზმის ვერსიის მიღმა იყოს. სპივაკის მოწოდება, რომ „ინტელექტუალმა ქალმა“ ქალობის, ქალურობისა და ფემინიზმის სხვა ვერსიას არ უარყოს, და უფრო მეტიც, ისწავლოს, როგორ არ „იცოდეს“ „სხვა“, როგორ არ შესწიროს „სხვა“ მსხვერპლად საკუთარ სუვერენულობას - ის მოწოდებაა, რომელიც თითქმის უგულებელყოფილი დარჩა. მე სწორედ ფემინიზმის ამ ვერსიის წარმოჩენა მსურს - ფემინიზმის, რომელიც სხვების გადარჩენას ან საკუთარი თავის გამრავლებას ვერ ახერხებს, ფემინიზმის, რომელიც თავისივე მარცხში პოულობს მიზანს.

არსებობს უფრო მარტივი ტექსტიც, რომელიც ამავეს გვეუბნება. ჩემი ერთ-ერთი საყვარელი ფემინისტური ტექსტია ეპიკური ანიმაციური დრამა „ქათმების გაქცევა,“ სადაც პოლიტიკურად აქტიური და ექსპლიციტურად ფემინისტი ჯინჯერი ცდილობს ქათმებიააჯანყოს. ამ პროცესში წინააღმდეგობას აწყდება ორი სხვა „ფემინისტი სუბიექტისგან“: ერთი მათგანი ცინიკოსი ბანტია, უემოციო მებრძოლი, რომელიც დაუფიქრებლად უარყოფს უტოპიურ ოცნებებს; მეორე, ბებსი (რომელსაც ჯეინ ჰოროკსი ახმოვანებს), ზოგჯერ ფემინურ გულუბრყვილობას იჩენს, ზოგჯერ კი აქტივისტი ჯინჯერის პოლიტიკური გეგმის აბსურდულობას უსვამს ხაზს. მაგალითად, ჯინჯერი ამბობს: „ან თავისუფალი ქათმები ვიქნებით, ან ბრძოლაში მოვკვდებით“. ბებსი კი გულუბრყვილოდ ეკითხება: „მხოლოდ ეს ორი არჩევანი გვაქვს?“ ბებსის მსგავსად (ასევე, სპივაკისა და მაჰმუდის მსგავსად), მეც ვთავაზობ ფემინისტებს, უარი თქვან შემოთავაზებულ არჩევანზე - თავისუფლება ლიბერალური გაგებით, ან სიკვდილი - და წინააღმდეგობის ჩრდილოვან არქივზე დაფიქრდნენ, რომელიც, მოქმედებისა და მომენტუმის ენაზე საუბრის ნაცვლად, საკუთარ თავს ევაკუაციის, უარყოფის, პასიურობისა და არყოფნის მეშვეობით გამოხატავს. ამას შეიძლება *ანტისოციალური ფემინიზმი* ვუწოდოთ - ფემინიზმის ფორმა, რომელიც ნეგატიურობას და უარყოფას მოიცავს. როდრიკ ფერგიუსონი წიგნში „შავი გადახვევები,“ თავში „შავი, ლესბოსური ფემინიზმის უარები“ წერს: „უარყოფა არა მხოლოდ ექსპლუატაციის მდგომარეობაზე მიუთითებს, არამედ კრიტიკისა და ალტერნატივების გარემოებებზეც მიუთითებს“ (2005: 136-37). ჰორტენს სპილერსის ნაშრომზე

დაყრდნობით, ფერგიუსონი ცდილობს გვერდი აუაროს „ამერიკულ" პოლიტიკურ გრამატიკას, რომელიც თავისუფლებისთვის ბრძოლას იმავე ლოგიკაში აერთიანებს, რომელსაც მათი მოწინააღმდეგე ნორმატიული რეჟიმები იყენებენ. ბრძოლის სხვაგვარი, ანარქისტული ფორმა ახალ გრამატიკას საჭიროებს, შესაძლოა ახალ, პოტენციურად პასიურ ხმასაც.

როგორც მაჰმუდი გვაჩვენებს, ფემინისტური თავისუფლება ჰუმანისტურ ინვესტიციას მოითხოვს, როგორც ქალ სუბიექტში, ასევე, აქტიურ, ავტონომიურ და თვითაქტივაციურ ინდივიდუალიზმში. შესაბამისად, უნდა გვაინტერესებდეს, ვინ შეიძლება იყოს ფემინიზმის სუბიექტი და ობიექტი, და უნდა გვახსოვდეს, რომ - სპივაკის თქმის არ იყოს - სხვის ნაცვლად ლაპარაკი ასევე ნიშნავს „სუვერენული სუბიექტის აღდგენას სწორედ იმ თეორიის ფარგლებში, რომელიც მას თითქოს კითხვის ნიშნის ქვეშ აყენებს" (1988: 278). თუკი ფემინიზმის სუბიექტის სახელით ლაპარაკი ისეთ არჩევანს გვთავაზობს, რომელსაც ჩვენ, ბებსის მსგავსად, ეჭვით ვუყურებთ (ან უარვყოფთ), მაშინ, შესაძლოა, ლაპარაკზე ჰომეოპათიური უარი ფემინიზმის პროექტისთვის უკეთესიც იყოს. ბებსის მოსაზრება, რომ პოლიტიკური ქმედებისა თუ უმოქმედობის სხვა გზებიც უნდა არსებობდეს, მოქმედებისა და სიკვდილის გარდა, სრულ დადასტურებას ჰპოვებს ისეთი თეორიტიკოსების ტექსტებში, როგორიც საიდია ჰარტმანია. მის „დაქვემდებარების სცენებში" ახლად განთავისუფლებული მონების ემანსიპაციის წინააღმდეგობების კვლევა არა მხოლოდ იმას გვიჩვენებს, რომ თეთრი, რასისტული სახელმწიფოს მიერ განსაზღვრული „თავისუფლება" ტყვეობის ახალ ფორმებს წარმოქმნის, არამედ იმასაც, რომ თავისუფლებისა და ჰუმანურობის ის განსაზღვრებებიც კი, რომლითაც აბოლიციონისტები ხელმძღვანელობდნენ, ზღუდავდა ყოფილი მონების შესაძლებლობას, სოციალურ ტრანსფორმაციაზე რასობრივი ტერორის სტრუქტურის მიღმა ეფიქრათ. „თავისუფლებისა და მონობის ხანგრძლივმა, ინტიმურმა კავშირმა შეუძლებელი გახადა შეუზღუდავი თავისუფლების წარმოდგენა, ან პიროვნებასა და ავტონომიაზე ფიქრი საკუთრების ხელშეუხებლობის და „მე"-ს მესაკუთრული იდეის გარეშე" - წერს ჰარტმანი (1997: 15). შესაბამისად, იქ, სადაც თავისუფლება მფლობელობის, დამკვიდრებისა და პროდუქტიულობის სახით იყო შემოთავაზებული, თავისუფლების მნიშვნელობის გასაგებად, ყოფილ მონას, შესაძლოა, ხეტიალი გადაეწყვიტა: „ხეტიალი, როგორც პრაქტიკა, არაფრის აკუმულირებას არ ახდენდა, და არც ძალაუფლების ცვლილებაზე ახდენდა გავლენას, მაგრამ დაჟინებით ეჭიდებოდა შეუძლებელს - თავისუფლად ყოფნას - იმით, რომ დროებით უსხლტებოდა არსებული წესრიგის შეზღუდვებს... გაპარვის მსგავსად, ის სიმბოლურად უფრო იყო თავისუფლებით გაჟღენთილი,

ვიდრე მატერიალურად ტრანსფორმაციული" (128). ყოფილი მონებისა და სექსუალური უმცირესობების ერთი ხელის მოსმით შედარება შეუძლებელია, მაგრამ მინდა, მონობის სხვა საშუალებებით გაგრძელების შესახებ ჰარტმანის მარჯვე მხილებები ლეო ბერსანის, ლინდა ჰარტის და ჰეზერ ლავის ფორმულირებებთან დავაკავშირო ქვიარ ისტორიებისა და სუბიექტურობების შესახებ; ამ ისტორიების აღწერა უკეთ არის შესაძლებელი მაზოხიზმის, ტკივილისა და მარცხის ტერმინებით, ვიდრე ფლობის, სიამოვნებისა და ჰეროიკული გათავისუფლების ენით.[1] ჰარტმანის თავისუფლების მოდელის მსგავსად (რომელსაც ჯერ ისევ არარსებული სოციალური წესრიგის სახე აქვს), სურვილის რუკები, რომელიც სუბიექტს არათანმიმდევრულად, არაორგანიზებულად და პასიურად აქცევს, განთავისუფლების უკეთეს გზას გვთავაზობს, ვიდრე ის, რასაც შეუბრალებლად მივყავართ გამარჯვების, აღიარებისა და მიღწევებისკენ.

იმ სექსუალობის „კონტრნარატივს", რომელიც ფსიქოანალიზის მიერ შემოთავაზებულ, პროპულსიურ, მომწიფების და სწორხაზოვან ამბავს უმაგრებს ძირს, ბერსანი „მაზოხიზმს" უწოდებს უწოდებს; ის წერს, რომ ჰეროიკული, წარმმართველი ნარატივი სექსუალობას „ინდივიდებს შორის ინტენსივობების გაცვლად" განსაზღვრავს, ხოლო მაზოხისტური ვერსია „სამყაროსთან დარღვეული მოლაპარაკებების მდგომარეობად" ითვლება - „მდგომარეობად, სადაც სხვები უბრალოდ აამოქმედებენ მაზოხისტური სიამოვნების თვითდესტრუქციულ მექანიზმს" (1986: 41). სწორედ ამ ნარატივს მიმართავს ჰეზერ ლავი „წარსულის შეგრძნებაში", „არშემდგარი, ან შეწყვეტილი კავშირის მომენტების", ან „დარღვეული ინტიმურობის" ძიებისას, რომ სიყვარულის შეუძლებლობა „ქვიარ ისტორიოგრაფიის მოდელად" გამოიყენოს (1009: 24).

შემდგომში, მაზოხისტური პასიურობის რადიკალურ ფორმას განვიხილავ, რომელიც არა მხოლოდ აგენტობისა და სუბიექტურობის მაორგანიზებელი ლოგიკის კრიტიკას გვთავაზობს, არამედ უარყოფს კიდეც კონკრეტულ სისტემებს, რომელიც კოლონიზატორისა და კოლონიზებულის დიალექტიკაზეა დაფუძნებული. პასიურობისა და მაზოხიზმის რადიკალური ფორმები ფემინურობის დედიდან შვილზე გადაცემის მარტივ მოდელს სცდება; მეტიც, ისინი დედას და შვილს შორის არსებული კავშირის სრულად განადგურებას ესწრაფვიან. მაგალითად, ჯამაიკა ქინქეიდის წიგნში კოლონიზებული სუბიექტი პირდაპირ უარყოფს თავის როლს, იმით რომ უარს ამბობს საერთოდ რამედ ყოფნაზე. „დედაჩემის ავტობიოგრაფიაში" (1997), მთავარი პერსონაჟი კოლონიურ წესრიგს, რომელშიც მან შეიძლება ადგილი იპოვოს როგორც შვილმა, ცოლმა და დედამ, ეთიშება იმით, რომ უარს ამბობს სამივე როლზე და

ქალის კატეგორიასაც კი უარყოფს. რომანის დასაწყისში იგი პირველ პირში მოგვითხრობს საკუთარი დაბადებისა და დედის გარდაცვალების შესახებ და ამ ადრეულ დანაკარგს ასე განმარტავს: „ჩემსა და მარადისობას შორის არაფერი იდგა... ჩემს საწყისში ეს ქალი იყო, ვისი სახეც არასდროს მინახავს, მაგრამ დასასრულს - არაფერი, ჩემსა და სამყაროს სიშავეს შორის არაფერი იდგა“ (3). აშკარაა, რომ დედის დაკარგვა და „ავტობიოგრაფია“, რომელიც ამას მოყვა, კოლონიალიზმის კონტექსტში, ალეგორიულად გადმოგვცემს ფესვების, ისევე როგორც საბოლოო მიზნის [ტელოსის], დაკარგვას. მაგრამ იმის ნაცვლად, რომ ნოსტალგიურად ეძიოს დაკარგული ფესვები, ან გამიზნულად შექმნას საკუთარი ტელოსი, მთხრობელი, ქსუელა კლოდეტ რიჩარდსონი, არყოფნაში იძირება, სადაც დასაწყისს და დასასრულს მნიშვნელობა არ აქვს. როცა წარსულიდან ვერ სწავლობს და მომავალს ვერ წარმოიდგენს, აწმყო კი მთლიანად აქვს დაპყრობილი კოლონიურ ფიგურებს, ენას, ლოგიკას და იდენტობებს, კოლონიზებულ „მე-ს“ მხოლოდ ორი გზა რჩება: იქცეს კოლონიური ამბის ნაწილად, ან უარი თქვას ნებისმიერი ისტორიის ნაწილად ყოფნაზე. ქსუელა ამ უკანასკნელს ირჩევს: „დედაჩემის ავტობიოგრაფია“ არის უამბობა ქალზე, რომელსაც არაფრად ყოფნა არ შეუძლია, კოლონიალიზმის მიერ მოთხოვნილი სუბიექტის ანტითეზისის გარდა. ქსუელა არც დედამისის ამბავს ყვება და არც საკუთარს; დედის უამბობის მითვისებით, იგი მიგვანიშნებს, რომ კოლონიზებული ცნობიერება ოიდიპოსისეულად გადაეცემა თაობიდან თაობას და მას წინააღმდეგობა ერთგვარი ევაკუაციით უნდა გავუწიოთ.

ამგვარად, ქსუელას დამოკიდებულებას დედასთან დანაკარგი და სურვილი წარმართავს, ხოლო ნახევრად შოტლანდიელ, ნახევრად კარიბელ პოლიციელ მამასთან მისი ურთიერთობა ზიზღით და გაუგებრობით არის სავსე. ქსუელას სძულს მამის კაპიტულაცია კოლონიალიზმის, კანონისა და საკუთარი შერეული წარმოშობის წინაშე; ის ცდილობს თავისი ნარატივით აღმოფხვრას მისი გავლენა და გარდაცვლილი კარიბელი დედის სივრცე დაიკავოს: „დედაჩემი და მამაჩემი ჩემთვის გამოცანას წარმოადგენდნენ: ერთი - სიკვდილის, მეორე კი ცხოვრების ლაბირინთების გამო. პირველი არასდროს მინახავს, მეორეს კი გამუდმებით ვხედავდი“ (41). ქსუელა კოლონიზებულ ცხოვრებას სიკვდილს და არყოფნას არჩევს და უარს ამბობს, გახდეს დედა; ის აბორტს იკეთებს და ამით თავიდან ირიდებს სიყვარულს, ოჯახს და ინტიმურობას - ამგვარად შორდება ყველაფერს, რაც შეიძლება მის განმსაზღვრელად ქცეულიყო. ყოველგვარი იდენტობის უარყოფით, ქსუელა კოლონიალიზმთან ერთგვარ ნეკროპოლიტიკურ მიმართებას განასახიერებს: მისი უარი, რომ იყოს, ასევე არის უარი, შეასრულოს „სხვის“ როლი სისტემაში, რომელიც მის

დაქვემდებარებას მოითხოვს. „ყველაზე მეტად სწორედ ის მიყვარდა, რაზეც მეუბნებოდნენ, უნდა გძულდესო“ - ამბობს ის (32).

წიგნის შესახებ ინტერვიუში ქინქეიდს ჰკითხეს: „თქვენი პერსონაჟები თითქოს ყველაფერ კარგს უპირისპირდებიან, თუმცა მიზეზი არა აქვთ, რომ ასე მოიქცნენ - ისინი ერთგვარ უარყოფით თავისუფლებას გამოხატავენ. ღარიბებისა და ძალაუფლებას მოკლებულებისთვის თავისუფლების მხოლოდ ეს ფორმაა ხელმისაწვდომი?“[2] - „ვფიქრობ, პრობლემა, რაც ამერიკელ მკითხველს შეიძლება ჩემს წიგნებთან ჰქონდეს, ისაა, რომ ამერიკელებს ძალიან უჭირთ სირთულეების მიღება“ - პასუხობს ქინქეიდი - „ისინი აუცილებლად ბედნიერ დასასრულს ელიან, მე კი არ ვაპირებ, რომ მათ ეს ბედნიერი დასასრული მივცე. ცხოვრება რთულია და ამას თვალი უნდა გავუსწოროთ. ოდნავადაც არ ვარ დაინტერესებული ბედნიერების ძიებით. არც პოზიტიურობის ძიება მაინტერესებს. მე სიმართლეს ვეძებ და სიმართლე ხშირად არა ბედნიერება, არამედ მისი საპირისპიროა“ (1997: 1). ქინქეიდის რომანებში მართლაც არ გვხვდება ბედნიერი დასასრულები, ხოლო კოლონიალიზმის ნარატივი ისეთი პერსონაჟებითაა სავსე, რომლებიც არ ვითარდებიან, არ უყვართ და არაფერს ქმნიან: სწორედ იმიტომ, რომ კოლონიალიზმმა გააქრო კონტექსტი, სადაც ეს ყველაფერი აზრს შეიძენდა. „ვგრძნობ, რომ ჩემი საქმეა, ყველა ცოტათი ნაკლებად ბედნიერი გავხადო“ - ამბობს ქინქეიდი ინტერვიუს ბოლოს.

ქინქეიდის მიჯაჭვულობა ერთგვარ ნეგატიურ, კოლონიზებული პერსონაჟის ცხოვრებასთან, რომელიც უარყოფს მიზანს (შედეგად კი, მკითხველში შფოთვასა და უხერხულობას იწვევს), ფანონისეული უარია, ბრმად დაიკავო არსებობის ის კატეგორიები, რომლებიც, მხოლოდ და მხოლოდ, კოლონიურ გეგმას ავსებს. ქინქეიდი, ფანონის მსგავსად, ამბობს, რომ ბედნიერების პოვნით კოლონიზებული სუბიექტი კოლონიური საქმის სიკეთეს ადასტურებს. ქინქეიდი მიიჩნევს, რომ კოლონიზებული ქალის მიერ ბავშვის გაჩენით და თავისი მემკვიდრეობის მასზე გადაცემით, კოლონიური გეგმა თაობიდან თაობაზე ვირუსივით გადადის. ქსუელა კოლონიზაციის თაობათაშორისი გადამცემის როლზე უარს ამბობს და ამგვარად განასახიერებს ფემინიზმის ერთ-ერთ ფორმას - ფემინიზმს, რომელიც კოლონიალიზმს აქტიური ბრძოლით კი არა, არამედ თვითგამანადგურებელი ფემინურობის ფორმით უპირისპირდება და ამ გზით, აგურ-აგურ, შლის კოლონიური მმართველობის ნაგებობას.

მაგრამ არყოფნის ეს პასიური პოლიტიკური ფორმა მხოლოდ კოლონიზებულებისა და აშკარად ჩაგრულებისთვის არის განკუთვნილი? რა მოხდება, ქალმა, ან ფემინურმა სუბიექტმა, რომელსაც დომინანტურ კულტურაში პრივილეგირებული პოზიცია აქვს, საკუთარი თავის დაშლას რომ შეუდგეს? ელფრიდე იელინეკის რომანში „პიანისტი ქალი“ (2009) ყოფნაზე უარის თქმა ძალაუფლების სასწორის მეორე მხარეს თამაშდება. იელინეკი ავსტრიელი მწერალია, რომელიც არც ისე ცნობილი იყო, როცა 2004 წელს ლიტერატურაში ნობელის პრემია მიიღო. თავის რომანებში ის ავსტრიულ ეროვნულ ხასიათს სწავლობს და ომისშემდგომ ავსტრიაში, პოსტფაშისტურ პერიოდში, ოჯახის, ოჯახური ცხოვრებისა და ქორწინების შიდა სამზარეულოს ბოღმის, ბრაზის, შეზღუდული ინტიმურობისა და სასტიკი ინცესტური სიყვარულის მდუღარე ნაერთად წარმოაჩენს. ოჯახის გახლეჩის პროცესში იელინეკი იმპლიციტურად და ექსპლიციტურად იღებს მიზანში ერს, რომელიც ჯერაც არ დამშვიდობებია თავის ნაცისტურ წარსულს და პატარა ქალაქებისთვის დამახასიათებელი ანტისემიტიზმს და რასიზმს, რამაც მას დასაბამი დაუდო. იელინეკის მამა, ჩეხი ებრაელი ქიმიკოსი, ჰოლოკოსტს გადაურჩა, მაგრამ ოჯახის ბევრი წევრი დაკარგა. კათოლიკე დედა, ვენის გავლენიანი ოჯახის შვილი, ქალიშვილს ადრეული ასაკიდან პიანისტობისთვის ამზადებდა, მაგრამ იელინეკი ამის ნაცვლად მწერალი გახდა, რომელიც საშუალო კლასის ცხოვრებას განგებ მახინჯი ფორმით აღწერს. ქინქეიდის რომანის მსგავსად, იელინეკის „პიანისტი ქალიც“ დედას და ქალიშვილს შორის კავშირის დესტრუქციულობას ასახავს. რა თქმა უნდა, ავსტრიელები არ აღფრთოვანებულან ნობელის კომისიის ამ არჩევანით და იელინეკის ნამუშევრები ევროპაშიც და ამერიკაშიც გამუდმებით ცუდ გამოხმაურებებს იღებდა. კომისიის ერთ-ერთ-ერთმა წევრმა, კნუტ ანლუნდმა, პროტესტის ნიშნად აკადემიაც კი დატოვა, ხოლო იელინეკის ნამუშევარი შეაფასა როგორც „წუწუნა, უსიამოვნო საჯარო პორნოგრაფია“ და „ყოველგვარი არტისტული სტრუქტურის გარეშე თავმოყრილი ტექსტის გროვა.“ გარდა ამისა, მან განაცხადა, რომ ნობელის პრემიის იელინეკისთვის გადაცემამ „არა მხოლოდ გამოუსწორებელი ზიანი მიაყენა პროგრესულ ძალებს, არამედ ეჭვქვეშ დააყენა ლიტერატურა, როგორც ხელოვნების ფორმა.“[3] იელინეკი პრემიის გადაცემის ცერემონიას არ დასწრებია, მხოლოდ ვიდეო-ჩანაწერი გაგზავნა. როგორც ვარაუდობენ, ცერემონია აგორაფობიის გამო გამოტოვა.

„პიანისტი ქალის“ მთავარი პერსონაჟია ერიკა კოხუტი, ოცდაათ წელს გადაცილებული, დაუქორწინებელი ავსტრიელი ქალი, რომელიც დედასთან ერთად ცხოვრობს მეორე მსოფლიო ომისშემდგომ ვენაში და თავისუფალ დროს, ვენის კონსერვატორიაში, პიანინოს გაკვეთილებს ატარებს. მას და დედამისს მუსიკის, ავსტრიის, მაღალი კულტურისა და

კულტურული აღმატებულობის შესახებ ერთგვარი ფანტაზია აერთიანებთ. ერიკა ხშირად მიდის ხოლმე სახლიდან და საძინებლიდან, რომელსაც თავის დომინანტ დედასთან იყოფს, და ქალაქში დახეტიალობს, თითქოს ცდილობს, თავის კლაუსტროფობიურ ცხოვრებას - პროფესიულ მოწყენილობას და დედასთან წვრილმან კინკლაობებს - გაექცეს. ზოგჯერ, ღამით, ერიკა ქალაქის თურქულ ნაწილში peep show-ების სანახავად მიდის, ან შეყვარებულ წყვილებს აედევნება და მათ სექსუალურ ბრძოლებს მალულად უთვალთვალებს. ასეთია მისი ცხოვრება, სანამ მის კლასში ახალი მოსწავლე არ მოვა - სიმპათიური ახალგაზრდა ვალტერ კლემერი. კლემერი თავის კონსერვატორ მასწავლებელში პოტენციურ ნადავლს ხედავს და მასთან ფლირტს წამოიწყებს, ცოტა ხანში კი ისინი საიდუმლო სექსუალურ ურთიერთობას აჩაღებენ.

როდესაც ერიკა კლემერს ხვდება, ისე ჩანს, თითქოს დედისა და ქალიშვილის ერთობის ინცესტური ნარატივი უნდა დასრულდეს და ადგილი დაუთმოს უფრო მისაღებ თაობათაშორის სურვილს - ახალგაზრდა კაცის ვნებას უფროსი მასწავლებლის მიმართ. კლემერი ერიკას მოხიბლვას ცდილობს, ქალი კი სანაცვლოდ შეურაცხყოფას აყენებს. კლემერი ქალს პაემანზე პატიჟებს - ერიკა „მოძალებულ ზიზღს გრძნობს" (79). კლემერი ერიკას და დედამისს სახლში აცილებს, ქალს კი უნდა, რომ ის წავიდეს. როდესაც, ბოლოს და ბოლოს, თამამი ახალგაზრდა კაცი საღამოს ქალაქში გაუჩინარდა, ერიკა სახლში, დედის ბუდეში დაბრუნდა და სააბაზანოში ჩაიკეტა, რომ გენიტალიები სამართებლით გაეჭრა.

როდესაც კლემერი და ერიკა ექსპლიციტურ სექსუალურ ურთიერთობას იწყებენ, ქალი მას წერილს წერს, სადაც მოითხოვს, რომ კაცმა ის სექსუალურად შეურაცხყოს და ცუდად მოეპყროს: გააწვალოს, სურვილი აღუძრას და უარყოს. ერიკას სურს, რომ განადგურდეს და ამ პროცესში მისი მოსწავლეებიც განადგურდნენ. იგი კლემერისგან სადისტურ სისასტიკეს მოითხოვს: „შენ მიერ დაუნდობლად შებორკილი ჭიასავით დავიკლაკნები, ამ მდგომარეობაში დაწოლილს საათობით დამტოვებ, სხვადასხვა პოზაში მცემ და გამშოლტავ კიდეც!" (216). ერიკა წერს, რომ უნდა დასუსტდეს და დაიღიოს კაცის სიმძიმის ქვეშ: მას მორჩილების ფესვგადგმული გამოხატულების კიდევ უფრო მეტი ინტენსივობა სჭირდება. ერიკას წერილი, როგორც კლემერი ამბობს, „ტკივილის ინვენტარია" (217), სასჯელების კატალოგი, რომელსაც, კაცი დარწმუნებულია, რომ ვერავინ გაუძლებს. მას უნდა, რომ კაცმა გაჭყლიტოს, აწამოს, პირში ჩვარი ჩასჩაროს, დაემუქროს, შთანთქას და საბოლოოდ გაანადგუროს. კლემერი წერილს ქალის თანდასწრებით კითხულობს, სრულად უარყოფს მის

მოთხოვნებს, მერე კი იქაურობას ტოვებს, მაგრამ მოგვიანებით ბრუნდება, რომ ქალი განაიარაღოს და შეურაცხყოს, როგორც წერილშია აღნიშნული.

ქინქეიდის რომანში მთხრობელს დედა და საკუთარი თავი ამოყავს იმ ნარატივებიდან, რომლებსაც კოლონიალიზმი ქმნიდა მათ შესახებ, იელინეკი კი დედისა და შვილის დუეტს ინტენსიურ, მძლავრ შესწავლას უქვემდებარებს და მათ დესტრუქციულ და სტერილურ ინცესტურ ცეკვაში ამწყვდევს, რასაც მხოლოდ მათი სიკვდილი დაასრულებს. რომანი იმით მთავრდება, რომ პროტაგონისტი ეჩხუბება და კოცნის მოხუც დედას მათ საზიარო საწოლში, მერე კი დაჭრის ახალგაზრდა ქალ მოსწავლეს, რომელიც კონცერტისთვის ემზადება. შემდეგ ერიკა საკუთარ თავსაც აყენებს ჭრილობას, დანას ირტყამს - არა თავის მოსაკლავად, არამედ იმისთვის, რომ საკუთარი თავის ის ნაწილი მოიცილოს, რომელიც ავსტრიელად, თანამზრახველად, ფაშისტად და კონფორმისტად რჩება. თავისი პასიურობით, ერიკა უარს ამბობს ფაშისტური ნაციონალიზმის მძლავრი ნაკადის გამტარი არხი იყოს, მისი მაზოხიზმი და საკუთარ თავზე ძალადობა კი მიუთითებს სურვილზე, მოკლას ფაშიზმის ის ვერსიები, რომელიც მისი არსების ნაწილია და გემოვნების, ემოციური დამოკიდებულებების, ქვეყნის სიყვარულის, მუსიკის სიყვარულის, დედის სიყვარულის მეშვეობით ცოცხლობს.

დაჭრა

დაჭრა ქალად არყოფნის პროექტისთვის შესაფერისი ფემინისტური ესთეტიკაა. „პიანისტი ქალის" დასასრულს, ერიკა კოხუტი ვენის ქუჩებს მიუყვება და ტროტუარზე მისი სისხლი წვეთავს. მან მხარში ჩაირტყა დანა. ეს იმ ჭრილობების მსგავსია, სხვა დროსაც რომ მიუყენებია საკუთარი თავისა და სასქესო ორგანოებისთვის; ასე ცდილობს შექმნას საკუთარი თავისგან რაღაც სხვა, აღარ იყოს დედის, თავისი ქვეყნისა და კლასის სათავსო. მაგრამ, ამავდროულად, ჭრილობა არეული, სისხლიანი, გამტარი, მოძალადე და თვითმოძულე ქალის სახესაც ქმნის - ვერსიას, რომელიც, ნაცისტური მიზოგინიის ქალის სხეულზე უშუალო და საზარელი გადატანით, ქალობის შესახებ ფაშისტურ ეთოსის იმიტაციას აკეთებს. ერიკას სძულს დედა და საკუთარი ავსტრიელობა, მაზოხიზმის საშუალებით კი ეს სიძულვილი საკუთარ თავზე გადააქვს. ქვიარ ფემინიზმში „მე-ს" და სხვას, „მე"-სა და ტექნოლოგიას, „მე"-ს და ძალაუფლებას შორის მიმართების გასაგებად მაზოხიზმი იშვიათად გამოიყენება, ლინდა ჰარტის „სხეულსა და ხორცს შორის: სადო-მაზოხიზმის პერფორმანსს" (1998) და გეილ რუბინის ადრეულ ესსეებს (სადომაზოხიზმზე, ძალაუფლებასა და ფემინიზმზე) თუ არ

ჩავთვლით. ეს უცნაურია, თუ გავითვალისწინებთ, რომ 1960-იანი და 1970-იანი წლების პერფორმანსის ხელოვნებაში ხშირად იყენებდნენ საკუთარი თავის დასჯისა და დისციპლინირების უკიდურეს ფორმებს, რათა სხეულს, სუბიექტს და ძალაუფლებას შორის ახალი მიმართებების დრამატიზაცია მოეხდინათ. თვალსაჩინოებისთვის, შესაძლოა, ფროიდი გამოდგეს, რომელიც მაზოხიზმს ფემინურობის ფორმას და სიკვდილთან ერთგვარ ფლირტს უწოდებს; მისი თქმით, მაზოხიზმი ლიბიდოსეულ იმპულსთან მიბმული სიკვდილის ინსტინქტის წარუმატებელი ჩახშობის თანმდევი მოვლენაა. ლიბიდო სიკვდილისკენ ლტოლვას „ძალაუფლების ნებით“, ფლობის სურვილით და ეროტიკული ენერგიის ექსტერნალიზაციით განაგდებს, მაგრამ ხანდახან ლიბიდოს ენერგიები დესტაბილიზაციას, არყოფნას და დაშლას ნებდება. ეს სწორედ ისაა, რასაც ლეო ბერსანი „თვითდესტრუქციულს“ უწოდებს - ჩრდილოვანი სექსუალური იმპულსი, რომელსაც ადამიანთა უმრავლესობა უარყოფს, ან სუბლიმაციით ანაცვლებს. თუკი ამას სერიოზულად განვიხილავთ, არყოფნის პოლიტიკური ეკვივალენტი შეიძლება თანმიმდევრულობისა და აგენტობის მიმთითებლური ფორმების ანარქიულ უარყოფაში მოიძებნოს.

დაჭრის აქტთან, როგორც სხეულის განადგურების მაზოხისტურ ნებასთან მიმართებაში, მინდა ჭრისა და დაწებების ჟანრის - კოლაჟის მაგალითი გამოვიყენო, რომ რადიკალური პასიურობისა და არყოფნის მოდელით დომინირებული ესთეტიკური წარმოების განსხვავებული სამყარო აღმოვაჩინოთ. კოლაჟი სწორედ შუაში დარჩენილ ადგილებზე მიანიშნებს და, ამგვარად, უარს ამბობს, პატივი სცეს საზღვრებს, რომელიც ჩვეულებრივ გამოყოფს „მე“-ს „სხვისგან“, ხელოვნების ნიმუშს - მუზეუმისგან და ასლს - ორიგინალისგან. ამ კუთხით, ისევე როგორც ბევრ სხვა ასპექტში, კოლაჟი (ფრანგული სიტყვიდან coller - დაწებება) ფემინისტური და ქვიარხელოვნებაა. კოლაჟს ბევრი ხელოვანი ქალი იყენებს, ჰანა ჰოკიდან დაწყებული კარა უოკერით დამთავრებული. ისინი კასტრაციის მუქარას ფემინისტურ ძალადობასთან აკავშირებენ, ორივეს ერთად კი - გარდაქმნის პირობასთან: ხატის პოზიტიური შექმნით კი არა, არამედ მისი უარყოფითი განადგურებით, რაც, მიუხედავად ამისა, სიამოვნების დათმობას გამორიცხავს.

კოლაჟით გამოხატული ძალადობაზე წარმოდგენის შესაქმნელად, კარა უოკერის, აფრო-ამერიკელი ხელოვანის შემოქმედებაც კმარა. უოკერმა დაჭრილი ქაღალდი და სილუეტის ფორმა ამერიკული რასობრივი წარმოსახვის შემზარავად ძალადობრივი სურათის გადმოსაცემად გამოიყენა. ნამუშევრის ნაწილებს შორის მუდმივი დაძაბულობის შენარჩუნებით, კოლაჟი ჩვენგან მოითხოვს, რომ ძალაუფლების გამოცდილების სრული

სპექტრი გავითვალისწინოთ - როგორც პროდუქტიული, ყოფნის ძალაუფლება, ისე ნეგატიური, არყოფნის ძალაუფლება. უოკერი სილუეტის დეკორატიული ფორმა აქვს ათვისებული, ბუნებრივის მსგავსი სიდიდის მქონე შავ სილუეტებს გალერეის თეთრ კედლებზე აწებებს და, ამგვარად, მონობის სექსუალური ცხოვრების თოჯინურ ვერსიას ქმნის. შავი ფიგურებისა და მათ შორის დარჩენილი თეთრი სივრცეების მეშვეობით, იგი ადამიანის სხეულის გახსნის, გაგლეჯის, პენეტრირების, გადმოტრიალების, თავდაყირა დაკიდების, დანაწევრების, გასრესვის, დამსხვრევისა და დაქუცმაცების უამრავ ხერხს გადმოსცემს და, ამავდროულად, ადამიანის ძალადობრივი წარმოსახვის თითქმის უსასრულო არქივს. ბრტყელი სილუეტების მიუხედავად, ის სიღრმის ილუზიის შექმნას ახერხებს; ხანდახან ამას თავის დიორამებზე შუქის პროექციით აკეთებს, ხან კი მთელ გალერეას ტილოდ აქცევს და მის კედლებზე ამონაჭრებს, ესკიზებს და ნახატებს აწებებს. ზოგ ნამუშევარში იგი წერილს წერს თავის მოძულეებს და მტრებს, და უარყოფს თავისი ნამუშევრების იმ ინტერპრეტაციას, თითქოს ისინი მხოლოდ სტერეოტიპების დადასტურება იყოს.

მუზეუმის კედლებიდან გადმოღვრილი ქადაგება, რომელიც ამოჭრილი შავი პერსონაჟების დუმილთან დიალოგში შედის, გულისხმობს, რომ ხელოვნების ინსტიტუტები თავისთავად რასობრივი ძალადობის კატალოგებს წარმოადგენენ და, ამავდროულად, ხელოვნებისა და სილამაზის თეორიული დაკავშირებით, ამგვარ ძალადობას უჩინარს ხდიან. უოკერის ერთ-ერთი შოუს სათაური, „კარა უოკერი: ჩემი მეგობარი, ჩემი მტერი, ჩემი მჩაგვრელი, ჩემი სიყვარული,“ ლაპარაკისა და დუმილის სადომაზოხისტურ ტერიტორიას თავისი სახელით მოიხსენიებს. ის ცხადს ხდის, რომ სამყაროში, რომელსაც სექსუალური ძალადობა და მისი უკანონო ნაშიერი წარმოქმნის - სამყაროში, სადაც მტერი და მჩაგვრელი ერთდროულად საყვარელიც არის - მსხვერპლი მოქმედებას და პასიურობას, თავისუფლებას და სიკვდილს შორის კი არ აკეთებს არჩევანს, არამედ გადარჩენას და სურვილს შორის. ასეთ სამყაროში სექსი არის ომი სხვა საშუალებებით. მის ნამუშევრებზე შეძრწუნებული გამოხმაურებების მეშვეობით (რაც, ძირითადად, მოიცავს ბრალდებებს, რომ მან რასიზმის გამოხატვის ახალი არქივი შექმნა), რომელთაგან ბევრი მის ტექსტურ კოლაჟებშიც მოხვდა, უოკერი აშიშვლებს იმ შფოთვებს, რომლებსაც თვითონვე წარმოადგენს. ხელოვნების, კონკრეტულად კი ქალის სხეულის, სატყუარად ქცევა, რასობრივი და კოლონიური ფანტაზიის ნეგატიური პროექციის სივრცედ გამოყენება მხოლოდ და მხოლოდ თანამედროვე ტექნოლოგიაა. მაგრამ იმავე ტექნოლოგიით სარგებლობა, რომ რასიზმს და სექსიზმს თავისივე დამახინჯებული ანარეკლი დაუბრუნდეს, იმის ნაწილია, რასაც მე ფემინისტურ უარყოფას ვუწოდებ. 1964 წელს, იოკო ონომ თავისი სხეული ბრძოლის ველად აქცია, რათა გამოევლინა ის სადისტური იმპულსები,

რომელიც ბურჟუა აუდიტორიას ქალის მიმართ გააჩნია. მისი პერფორმანსი, რომელსაც „ჩამოჭერი“ ჰქვია, კოლაჟი არ არის, მაგრამ პერფორმანსის ელემენტები - დაჭრა, დანებება, ფიგურისა და საფუძვლის, აუდიტორიისა და შემსრულებლის როლების ამოტრიალება - შეესაბამება კოლაჟის იმ განსაზღვრებას, რომელსაც აქ ვიყენებ. მეტიც, ონო იკვლევს უძრაობისა და მოძრაობის, შექმნისა და მიღების, სხეულისა და სამოსის, გენდერისა და ძალადობის დინამიკას და ამგვარად, ჭრისა და კასტრაციის სივრცეში, ფემინიზმსა და მაზოხიზმზე რთულ, მომხიბვლელ დისკურსს წარმოქმნის. ცხრაწუთიანი პერფორმანსის განმავლობაში იგი სცენაზე ზის, აუდიტორიის წევრები კი მასთან მიდიან და ტანსაცმლიდან ნაჭრებს აჭრიან. შესაბამისად, დაჭრის აქტს აუდიტორია ასრულებს და არა - ხელოვანი; ხელოვანის სხეული ტილოდ იქცევა, ხოლო ავტორისეული მოქმედება იმ ანონიმურ, სადისტურ ქმედებებშია დაქსაქსული, რომელიც ონოს აშიშვლებს და სხვისი შეხების მიმართ ღიას და დაუცველს ტოვებს. რაც მეტი დრო გადის პერფორმანსის დაწყებიდან, სცენაზე ამსვლელი კაცების რაოდენობა მით უფრო აჭარბებს ქალებისას. ისინი სულ უფრო აგრესიულად ჭრიან სამოსს, სანამ ნახევრად შიშველი ონო მკერდზე ხელებს არ აიფარებს და მისი ნაგულისხმევი კასტრაცია, ემოციური დისკომფორტი, დაუცველობა და პასიურობა თვალსაჩინო ხდება. როგორ შეიძლება ვიფიქროთ ქალურობასა და ფემინიზმზე მაზოხიზმის, გენდერის, რასიალიზებული გამოფენის, მაყურებლობის და წარმავალობის კონტექსტში?

ონოს ამ პერფორმანსის ბრწყინვალე ანალიზს აკეთებს ჯულია ბრაიან უილსონი, რომელიც იმ ინტერპრეტაციებზე საუბრობს, სადაც „ჩამოჭერი“ ქალურ მაზოხიზმზე ფიქრის კონტექსტშია აღქმული. მაგრამ იგი ასევე დასძენს, რომ ეს ინტერპრეტაციები, როგორც წესი, ონოს უმეტყველო და გაშეშებულ, ქალურ სხეულს ქალის მორჩილებისა და კაცის აგრესიის ჩაკეტილ სისტემაში აფიქსირებს. იგი წერს: „ეს ინტერპრეტაციები თითქმის არ ტოვებს ადგილს შესაძლებლობისთვის, რომ ონოს შემოთავაზება შეიძლება პოზიტიური მნიშვნელობის იყოს - „ჩამოჭერი“-ს არასდროს აღიქვამენ საჩუქრად, ნაცვალგების ჟესტად ან სამახსოვრო რიტუალად“ (2003: 103). ონოს მიერ თავისი სამოსის, სხეულის და დუმილის შეთავაზების პერფორმანსს უილსონი ჰიროშიმას და ნაგასაკის დაბომბვის ფონზე განიხილავს, და ამით ამ ნამუშევარს გლობალურ კონტექსტში ათავსებს. უილსონი პერფორმანსს უწოდებს „ორმხრივ ბალეტს,“ გულუხვობის ჟესტის გამო, და „დაძაბულ პანტომიმას,“ ონოს მიერ დაუცველობის ინსცენირებისა და მისი კანის სიახლოვეს მაკრატლით მოძრავი უცნობი ადამიანების გამო; იგი უარს ამბობს, ონოს ეს გამორჩეული პერფორმანსი ომის შემდგომი იაპონური ხელოვნების, ან თვით ონოს, დანარჩენი შემოქმედებისგან განცალკევებულად განიხილოს. ამავდროულად, უილსონს არც ამ თვითგამანადგურებელი ნამუშევრის

გადარჩენა სურს და არც, მისივე სიტყვებით რომ ვთქვათ, „ეგოცენტრულ მაზოხიზმად“ (116) ნათლავს. ამის ნაცვლად, ის ნამუშევარს მოწმედ ყოფნის აქტად განიხილავს და ონოს მსხვერპლშეწირვის ხელოვნების ოსტატად მოიაზრებს. „ჩამოჭერის“ უილსონისეული ინტერპრეტაცია სრულიად დამაჯერებლად და მრავალმხრივ ამომწურავად მიმაჩნია. და მაინც, გარდა იმისა, რომ მინდა დავეყრდნო ონოს ნამუშევრის განხილვას იაპონიაში, 1945 წელს ატომური აფეთქებების შემდეგ გადაღებული ფოტოების კონტექსტში, სადაც დახეული სამოსი ჩანს, ასევე მინდა დავუბრუნდე ქალის სუბიექტურობის ამბივალენტურ მოდელს, რომელიც ამ პერფორმანსში განსახიერდება.

უილსონი ხაზს უსვამს „ჩამოჭერის“ უცნაურ წარმავლობას და ამბივალენტურ ოპტიმიზმს, რაც იმ ჟესტით გამოიხატება, რომ ხალხს უფლება ეძლევა, ტანსაცმლის ნაჭრები სუვენირებად წაიღონ; უილსონი მიუთითებს, რომ ამ პერფორმანსში (ისევე როგორც ონოს „პირობაში“ (1992), სადაც იგი ვაზას ამსხვრევს და ნატეხებს არიგებს), ყოველთვის არის შესაძლებლობა, და ალბათობა, რომ მთელის ნაწილები აღარასდროს შეერთდება. მინდა ხაზი გავუსვა, თუ როგორ ენიჭება უპირატესობა ფრაგმენტს მომავალი მთლიანობის რაიმე იდეის ნაცვლად; მინდა ონოს ნამუშევრებში მსხვრევა და ჭრა დავუკავშირო ამ სხვა, ანტისოციალურ ფემინიზმს, რომელიც უარყოფს ქალურობის კონვენციურ ფორმებს იმით, რომ უარს ამბობს გადაკეთებაზე, აღდგენაზე ან კვლავწარმოებაზე, და სრულად და დაუნდობლად მხოლოდ „მე-ს“ და სხვის განადგურებაზეა ორიენტირებული.

უილსონი აღნიშნავს, რომ „ჩამოჭერის“ მარინა აბრამოვიჩის „რიტმ 0-ს“ (1974) და კრის ბარდენის „გასროლას“ (1971) ადარებენ ხოლმე, მაგრამ იგი მალევე იწუნებს აბრამოვიჩის პერფორმანსს სცენარი უქონლობის და „სრული კაპიტულაციის“ გამო. უილსონი ასევე აკრიტიკებს ბარდენის ნამუშევარს, რომელსაც ის „აგრესიის მენეჯმენტად და დადგმად“ განიხილავს და წერს, რომ „ეს შორს დგას ონოს და ლენონის მშვიდობიანი სურვილებისგან“ (117). ცხადია, რომ კაცის მაზოხიზმი ქალის პერფორმანსებისგან სრულიად განსხვავებულ ტერიტორიას ნიშნავს. მაზოხისტი კაცი ერთგვარ გმირულ ანტიჰეროიზმს განასახიერებს სოციალური პრივილეგიის უარყოფით და მიზნისთვის ქრისტეს მსგავსი მოწამეობრივი თავდადებით, მაგრამ ქალი მაზოხისტის პერფორმანსი ბევრად უფრო კომპლექსურია და თვით ადამიანობის საფუძვლის კრიტიკას გვთავაზობს. 1960-იანი და 1970-იანი წლების ექსპერიმენტული სცენიდან პერფორმანსის ხელოვნების დიდი ნაწილი - ფემინისტურიც და სხვაც - მაზოხისტური დაცემის ამ ნაყოფიერ ნიადაგს იკვლევს. ქეთი ო’დელი (1998) 1970-იანი წლების მაზოხისტურ ხელოვნებას მთლიანობის უარყოფის პერფორმანსად აფასებს და

აკავშირებს დელეზის სიტყვებთან, რომ „მაზოხისტის აშკარა მორჩილება კრიტიკას და პროვოკაციას მალავს" (დელეზი 1971: 77). ო'დელის მიერ მაზოხიზმის ფსიქოანალიტიკური ინტერპრეტაცია ამ ჟანრის კარგ შეფასებას გვაძლევს და ბარდენის, ქეთი ოპის და სხვების ნამუშევრებს ერთმანეთთან საინტერესოდ აკავშირებს. მაგრამ, საბოლოოდ, ო'დელს სურს, რომ მაზოხიზმისგან რაღაც ვისწავლოთ, მისი საშუალებით ამოვიცნოთ ძალადობასთან დამყარებული უხილავი შეთანხმება და დავალაგოთ ურთიერთობები სხვა ადამიანებთან. მაგრამ სუბიექტის მაზოხისტური კრიტიკის დაკავშირება სუბიექტურობის ჰუმანისტურ გადაწერასთან პრობლემატურია. მაზოხიზმის გაგება ძალადობასთან შეჭიდებად და მორიგებად იმ დილემასთან გვაბრუნებს, რომელზეც ამ თავის დასაწყისში ვისაუბრე - ფემინიზმთან, რომელმაც სხვა „ქალები" საკუთარი დესტრუქციული ტენდენციებისგან უნდა გადაარჩინოს. მაგრამ ისეთი პერფორმანსები, როგორიცაა „ჩამოჭერი" და „რიტმი 0", აგრეთვე, ფეით უაილდინგის „ლოდინი", აუცილებლად ქალის გადასარჩენად არ იბრძვიან, პირიქით - აქ ქალს ტანჯვის ნებას აძლევენ.

რა თქმა უნდა, არც ერთი ეს პერფორმანსი თავისთავად „ფემინისტური" აქტი არ არის, არამედ ისინი ფემინიზმს ფრაგმენტულობის, მორჩილებისა და მსხვერპლშეწირვის შესახებ კომენტარებად აქცევენ. ონოს დაშლის პერფორმანსი გვიბიძგებს, ეჭვქვეშ დავაყენოთ სუბიექტურობის ისეთი ფორმა, რომელიც მაყურებლის თვალწინ ცხრა წუთში იშლება. არის თუ არა ეს აქტი, ან „მე-ს" ეს მოდელი, ფემინისტური? შეიძლება თუ არა, ეს თვითუარყოფა ანტილიბერალურ აქტად ჩავთვალოთ, წმინდა წინააღმდეგობის რევოლუციურ განაცხადად, რომელიც, დაუმორჩილებლობის ლიბერალური ჟესტის ნაცვლად, ძალაუფლების სხვა ლექსიკას იყენებს და უარის სხვა ენით საუბრობს? თუ *რადიკალურ პასიურობას* ანტისოციალურ ფორმად გავიგებთ, რომელიც ერთგვარად უკავშირდება პოსტკოლონიური ეპოქის ქალთა თეორიისა და ლიტერატურის ანტისაავტორო განაცხადებს, მაშინ შეიძლება მისი პოლიტიკის გააზრებაც დავიწყოთ. ლიბერალურ სამყაროში, სადაც, როგორც ჯამაიკა ქინქეიდი იტყოდა, ბედნიერების ძიება სასურველიცაა და სავალდებულოც - სადაც პოლიტიკურ სფეროში „მე-ს" გარკვეული ფორმულირებები (აქტიური, ვოლუნტარისტული, არჩევანის გამკეთებელი, პროპულსიური „მე") დომინირებს - რადიკალური პასიურობა სხვაგვარ უარზე მიგვანიშნებს: ეს არის უარი „ყოფნაზე". ისეთი ფემინისტებისთვის, როგორებიც სიმონ დე ბოვუარი, მონიკ ვიტიგი და ჯამაიკა ქინქეიდი არიან, „ქალად გახდომის" გეგმა პატრიარქალური წესრიგის თანამზრახველობას უტოლდება, მაგრამ, ზოგადად, ფემინისტ თეორიტიკოსებს არ გამოუყენებიათ მაზოხიზმი და პასიურობა, როგორც ქალობის ლიბერალური ფორმულირებების პოტენციური ალტერნატივა. ქეროლ ქლოვერი

(1993) კაცურ მაზოხიზმს მიაწერს თინეიჯერ ბიჭებს შორის ჰორორის ჟანრის ფილმების პოპულარულობას. ამის მსგავსად, ქალური მაზოხიზმი შეიძლება განვმარტოთ, როგორც საკუთარი თავის ნებაყოფლობით გადაცემა სხვისთვის, ძალაუფლებისთვის; რადიკალური პასიურობის პერფორმანსში მოწმე ვხდებით სუბიექტის ნებისა, რომ დაიშალოს, სხვისთვის საკუთარი არყოფნის დრამატიზება ისე მოახერხოს, რომ მაყურებელმა ეს თვით ამ სუბიექტის სხეულის ფუნქციად არ აღიქვას. აქ აქტუალური ხდება ჯოზეფ როუჩის (1996) მიერ კულტურის განსაზღვრება პროექციის, ჩანაცვლებისა და მოდელირების კომბინაციად. საინტერესოა, რომ რადიკალური პასიურობით ლესბოსური ქალურობის გარკვეული ვერსიების აღწერა შეიძლება. ჯუდით ბატლერის ნამუშევრის გავლენით „ლესბოსურ ფალოსზე“, ქვიარ-თეორია ქალურ ფორმაში მასკულინური ძალაუფლების პოტენციალის აღიარებას ითხოვს, მაგრამ ფემინური ლესბოსელი მაინც გაუგებრად და ანტიფალიკური მოდალობისთვის დაკარგულად რჩება.

რეალურად, თუ ფალიური ქვიარობის ერთ ფორმაში სხეული ჰიბრიდულად და შერეულად წარმოჩინდება, მეორე ფორმის ამოცანა სხეულის სრული გაქრობაა. კოლაჟის ექსპლიციტურად ქვიარულ გამოყენებაში აშკარა ხდება ეს დაძაბულობა გენდერული ცვალებადობის მეამბოხე ენერგიასა და ქვიარ ფემინურობის ჩუმ ჯანყს შორის. ჯ. ა. ნიკოლსის ნამუშევრები უმეტესად ფიგურებით არის დატვირთული და სათქმელს ეტაპობრივად გვაწვდის, რეპრეზენტაციული ფენების საშუალებით იმგვარ ესთეტიკურ გარემოს ქმნის, რომელიც ერთდროულად უფრო ერთფეროვანიც ხდება და თვალწარმტაციც. ეს სვლები სწორედ კოლაჟის სამგანზომილებიანი მისწრაფებების საპირისპიროა, რომელიც ტილოს ეფუძნება და „გარე“ მასალების შემოტანით ტილოსა და საღებავის დიალოგს მრავალხმიან მსჯელობად აქცევს. ნიკოლსის სამუშაო პროცესი ასეთია: თავდაპირველად ის უამრავი ნაწილისა და მასალისგან ქმნის ფიგურის პატარა კოლაჟს; შემდეგ ამ კოლაჟის ვერსიას დიდ ტილოზე ხატავს და ცდილობს, ერთად შეკრული მასალების, თავმოყრილი უძრავი და მოძრავი ნაწილების ფაქტურა გადმოსცეს, ანატომიურად სწორი კიდურებით და ანიმაციური მონახაზებით, მოძრაობით და უძრაობით, იდენტობით და უსახობით. მისი ზოგიერთი ფიგურა კლასიკური შიშველი სხეულის მსგავსად არის გადაწოლილი, მაგრამ ბევრი მათგანი (რომელთაგან ყველა გენდერულად ორაზროვანია), დროში, სივრცეში, წყალში ან საღებავშია გამოკიდებული. ეს ფიგურები შეწებებულია, ისინი თავიანთი ნაწილების ჯამს წარმოადგენენ და ერთდროულად განასახიერებენ და უსხლტებიან მთლიანობას, აზრს და აღქმას.

ახალ ნამუშევრებში ნიკოლსი პეიზაჟებს ხატავს, რომელიც სრულად დაცლილია ფიგურებისგან და, ამგვარად, გენდერული ცვალებადობის კრებულს ქვიარული ფემინურობის შემაცბუნებელი არყოფნით ანაცვლებს. ფონი სცენად იქცევა, საფუძველი -ფიგურად, მეორადი - პირველადად. ავტორის ფიგურებიან ნახატებთან მიმართებაში განვიხილავთ, ცარიელი პეიზაჟი მაინც ფიგურებზე მეტყველებს. მაგრამ ამ შემთხვევაში, ისევე როგორც კარა უოკერის ხელოვნებაში, ფიგურები არყოფნას, გაქრობას და აღქმის არარსებობას წარმოადგენენ. ნახატში "აქ და ახლა" პეიზაჟი გრაფიკული და დრამატული, მეტყველი და ემოციურია. ნაცვლად იმისა, რომ ვერტიკალურად აღმართულ სხეულში განთავსდეს, ფიგურის ფსიქიკა აქ ჰორიზონტალურადაა განფენილი ოკეანისა და მიწის შერწყმის ზღვარზე. შინაგანსა და გარეგანს შორის მიმართებები, კოლაჟის მთავარი დრამა, აქ ცისა და მიწის, მცენარეებისა და ტალღების, ლურჯისა და მწვანეს საშუალებით გადმოიცემა, მათ შორის არარსებულ საზღვარს კი თითქმის გამჭვირვალე ღობე მონიშნავს. ამ საზღვარზე, აქ და ახლა, თავად დრო და სივრცე ხვდებიან, ემოციური პეიზაჟის უშუალობა და მოცემულობა კი შუაში მოთავსებული, საოცრად დინამიკური ტალღებით ცხადდება. ნახატებში „მაღლა" და „ახალი ამბავი" სიმშვიდე და უძრაობა უფრო მკაფიოდაა აღბეჭდილი, პეიზაჟი კი ფიგურისთვის მომლოდინე ფონად იქცევა. ეს ახალი ნახატები ცდილობს ქალურობა ქალის ფორმის ბუნების პეიზაჟთან შერწყმით და ფიგურის სრული, ძალადობრივი ამოჭრით დაგვანახოს. სიურეალისტური და ხშირად ჰიპერხელოვნური პეიზაჟები ქვიარულ ფემინურობას წარმოგვიდგენს, როგორც კონვენციური ქალობის უარყოფას და გენდერული ცვალებადობის ლოგიკასთან, როგორც ნორმატიულობის „სხვასთან," დისიდენტიფიკაციას.

ახალი შინაარსის შესაბამისად, ნიკოლსი კოლაჟის ახალ ფორმასაც იყენებს, რომელიც მაყურებელს ციფრული გრაფიკის ეპოქაში კოლაჟის მნიშვნელობის გასააზრებლად იწვევს. ის ფოტოს ასკანერებს, მერე კი მასზე სხვადასხვა ელემენტისა და მასალის ამოჭრა-ჩასმისთვის Photoshop-ს იყენებს; შემდეგ ამ სურათს ბეჭდავს და ტილოზე ხატავს. მრავალშრიანი, კომპლექსური ციფრული კოლაჟის სივრცედ სამი საშუალება - ფოტოგრაფია, ციფრული დამუშავება და ხატვა - იქცევა. ტრადიციულ კოლაჟში, როგორსაც, მაგალითად, პიკასო ქმნიდა, შეიძლება ნახატზე მიწებებული გაზეთის ამონაჭრები შეგვხვდეს, აქ კი ფოტოზე კომპიუტერული პროგრამის საშუალებით მიბმულ გრაფიკულ ელემენტებს აღმოვაჩენთ, რომელიც შემდეგ ფერწერულ ტილოდ იქცევა.

თანამედროვე ორმოცდათხუთმეტწუთიანი პერფორმანსი, „მშვენიერი ამერიკა", სხვა ხელოვანების დაწყებულ საქმეს აგრძელებს; ნაო ბუსტამანტე ავანგარდულ პერფორმანსს

ბურლესკთან, საცირკო ნომრებსა და ილეთებთან ათავსებს. ეს სოლო-პერფორმანსი ფემინური მოკაზმულობის ბანალურობასა და სიმკაცრეს, დაძაბულობას, კიბეზე ასვლისას სხეულის ცახცახს და რყევას ერწყმის, ასევე, ფიზიკური პერფორმანსის დისციპლინას განსხეულებული გაურკვევლობის სანახაობასთან აერთიანებს. აუდიტორია უხერხულად იცინის, როდესაც ბუსტამანტე შიშველ სხეულზე გამჭვირვალე წებოვან ლენტს იკრავს, ტლანქად იკეთებს მაკიაჟს და ძველ ქერა პარიკს იხურავს. ფონად რბილი, სენტიმენტალური მუსიკა ისმის, რაც მკვეთრად უპირისპირდება ბუსტამანტეს მიერ დადგმულ ქალურობის უხეშ პერფორმანსს. ქერა პარიკით და მაკიაჟით, მჭიდროდ შეკრული სხეულით, იგი რასობრივი ნიშნით დაყოფილი ფემინური სილამაზის მოთხოვნებს განასახიერებს; ამგვარი სილამაზისთვის დამახასიათებელი საფრთხის დასადასტურებლად, იგი სახიფათოდ იხრება და ირხევა, როდესაც პატარა კიბეზე ასვლისას მაღალქუსლიან ფეხსაცმელს იცვამს. ბოლოს, ის უფრო დიდ კიბეზე ადის, ხელში შუშხუნით, ისე რომ ყოველ წუთს შეიძლება გადმოვარდეს.

ეს პერფორმანსი, ისევე როგორც რამდენიმე სხვა ნამუშევარი ბუსტამანტეს პორტფოლიოდან, ხოსე ესტებან მუნოსის (2006) სიტყვებით რომ ვთქვათ, მას „დაუცველობის ხელოვანად“ აქცევს. ბუსტამანტეს პერფორმანსის პრაქტიკის შესახებ თავის ესსეში მუნოსი ყურადღებას ამახვილებს მის მეთოდებზე, „რომლითაც ის უკავშირდება და ხელახლა იაზრებს ძალადობის, დეგრადაციისა და სავალდებულო პერფორმანსის ისტორიას“ (2006: 194); „ფერადკანიანი ქალის“ პოზიციასთან დაკავშირებულ საფრთხეებთან მისი დამოკიდებულება ხელოვანს დაუცველს ხდის და მის პერფორმანსებს პოტენციური მარცხის, დაცემისა და კრიზისის მიმართ ძრწოლით ავსებს. მაგალითად, „მშვენიერი ამერიკის“ ერთ, გულისამაჩუყებელ მომენტში, როდესაც ბუსტამანტე არასაიმედოდ დგას სამფეხა კიბის თავზე, ის აუდიტორიას ზურგს აქცევს და სცენის განათებას ხელებით თოჯინური თეატრის შესაქმნელად იყენებს. ფონზე წარმოქმნილი მოციმციმე ჩრდილები განსხვავებულ თეატრალურ სივრცეში არ თავსდება და მხოლოდ ბუსტამანტეს ბუნდოვან სტატუსს იმეორებს - იგი თავად არის მარიონეტი, მანეკენი და თოჯინა. მაგრამ ეს თვალშისაცემი მომენტია, რადგან ამხელს იმ მოცემულობას, რომელშიც ბუსტამანტე საკუთარი თავის მარიონეტი ხდება, მუცლითმეზღაპრეობას ეწევა და საკუთარ სხეულს სილამაზის, სარგებლის, თანმიმდევრულობის, რასის, წარმატების გადაკვეთის წერტილად აქცევს.

მუნოსთან ინტერვიუში ბუსტამანტე თავისი ნამუშევრის იმპროვიზაციულ ხასიათს ეხება, და ნათლად და ბრწყინვალედ განიხილავს თეზისს, რომ პერფორმანსში იმპროვიზაცია არ არსებობს და, ამავდროულად, აზრს, რომ „სიახლის სივრცე“ ყოველთვის არის. განმეორებად

იმპროვიზაციას და „სიახლის სივრცის“ განუსაზღვრელობას შორის ერთგვარი ბალანსი მის ნამუშევარს ოსტატობის მტკიცე უარყოფად აქცევს. მუნოსი ამას „მოყვარულობას“ უწოდებს დადებით კონტექსტში (განსაკუთრებით, „მშვენიერი ამერიკის“ კიბის პერფორმანსს). ბუსტამანტე მას ეთანხმება, მაგრამ დასძენს: „ჩემს ნამუშევარში მთავარი ისაა, რომ არ ვიცნობ აღჭურვილობას, არ ვიცი, როგორი წონასწორობა დამჭირდება - ამას პროცესში ვიგებ“ (მუნოსი და ბუსტამანტე 2003: 5). მისი თქმით, კიბე ყოველ ღამე ოდნავ განსხვავებულად დგას, ან სულაც სხვა კიბეა; რხევა განსხვავებულია, მას სხვა მასშტაბი აქვს და ხელოვანის სხეულმა ამას ადგილზე უნდა უპასუხოს, პერფორმანსის მომენტში სივრცისა და გაურკვევლობის ახალ კონფიგურაციებს შეეგუოს.

დასკვნა

ანტისოციალურობა არყოფნას, სირცხვილსა თუ განადგურებაზე მიჯაჭვულობას და რადიკალურ პასიურობას გვკარნახობს, რომელიც განსხვავებული ქალურობის განსახიერების საშუალებას იძლევა. პასიურობის რადიკალური გაგება, რომელიც მარინა აბრამოვიჩისა და იოკო ონოს ნამუშევრებში იჩენს თავს, რომ აღარაფერი ვთქვათ ფეით უილდინგის ლეგენდარულ „ლოდინზე,“ გვთავაზობს ანტისოციალურ გამოსავალს ქალად გახდომის დილემიდან, რაც გენდერულ ბინარულობაში კაცის ძალაუფლებას ამყარებს. მონისა და ბატონის წყვილები კარა უოკერის ნამუშევრებში, გამქრალი ფიგურები ჯ. ა. ნიკოლსის პეიზაჟებში, ონოს მიერ განხორციელებული დაცარიელებისა და პერფორმირებული გაშიშვლების უმოქმედობა - ეს ყველაფერი ესთეტიკურ მასალაში გარკვეული ჩარჩოს არსებობაზე მიგვითითებს, სწორედ ისე, როგორც სპივაკი მოგვიწოდებდა დაქვემდებარებულის ყოველ რეპრეზენტაციაში ინტელექტუალის როლი განგვეხილა. თითოეულ ამ ნამუშევარში არსებული ჩარჩო (გლობალიზაცია, ტილო, გალერეის კედლები, აკადემია) დამნაშავეს კრიმინალთან აკავშირებს, სადისტს - მსხვერპლთან, კორპორატიულ მძარცველს - ძარცვის სივრცესთან; კოლაჟი გვაჩვენებს ღია პირს, სასოწარკვეთილ ფიგურას, მის ყვირილს და ამის მიზეზს; ის შედეგს მიზეზთან აკავშირებს და მათ შორის მიმართებას აქვიარებს. საბოლოოდ, ამ ნამუშევრებში არავითარი სუბიექტი, ფემინისტი სუბიექტი, არ ჩანს. აქ მხოლოდ პირდაღებული ხვრელები, ცარიელი პეიზაჟები, გახლეჩილი სილუეტებია. „მე“ იშლება, უარს ამბობს თანმიმდევრულობაზე, ის არ ილაპარაკებს, ის მხოლოდ ნათქვამი იქნება. პასიური ხმა, რომელიც ნამდვილად მაზოხისტური ფანტაზიის კუთვნილებაა („ბავშვს სცემენ“), შეიძლება ფემინიზმისთვის ტრანსფორმაციულ ხმად იქცეს. თვით ფროიდი ამბობდა,

რომ მისთვის გაუგებარი იყო ფემინური მაზოხისტური ფანტაზიის სასრული ეტაპები, რაც შემდეგნაირად ვითარდება - „ბავშვს სცემენ,“ „მე მცემენ“, და ბოლოს, „მასწავლებელი ბიჭებს სცემს.“ მაგრამ მაზოხისტური ფანტაზიის ამ ბოლო ეტაპს სასჯელი დაქვემდებარებულის სხეულიდან მჩაგვრელის სხეულზე გადააქვს. საბოლოოდ, მაზოხიზმი თვით დროის სიღრმისეულ რღვევას წარმოადგენს (ფრიმანი, 2010); სიამოვნებასა და სიკვდილს შორის თითქოს უსაშველო დაძაბულობის გადაჭრით, მაზოხისტი საკუთარ თავს ტკივილისა და ზიანის სპირალზე აბამს. იგი უარს ამბობს თანმიმდევრულობაზე, უარს ამბობს გული გაიმაგროს სიკვდილის აღქმის წინაშე და, ამის ნაცვლად, ცდილობს სრულად დაუსხლტეს დროს - დროში, სივრცესა და სურვილში გამოკიდებულ სხეულად იქცეს.

ონოს პერფორმანსი „ჩამოჭერი“, რომელიც მისი აზიელობის გამო, 1965 წელს, იმპერიულ წარმოსახვაში რასობრივად იყო მონიშნული, ჰარტმანის მსგავსად სვამს კითხვას, შესაძლებელია თუ არა თავისუფლების წარმოდგენა იმ ჩარჩოების გარეშე, რომლითაც მას გვთავაზობენ. ჰარტმანი გვაჩვენებს, რომ თუ მონისთვის შეთავაზებული თავისუფლება ერთგვარი კონტრაქტი იყო კაპიტალთან, მაშინ ხეტიალი, მოუსვენრობა, საკუთრებისა და სიმდიდრის დაგროვებაზე უარის თქმა თავისუფლების იმგვარ ფორმებს ებმის, რომლებიც წარმოუდგენელია მათთვის, ვინც ბატონად ყოფნის თავისუფლებას გთავაზობს. თავის პერფორმანსში ონო უძრავად ზის, მოთმინებით და პასიურად იცდის, უარს ამბობს იმ ფორმით წინააღმდეგობაზე, რასაც მისი შემქმნელი სტრუქტურა კარნახობს. საჯაროდ დაჭრის, გაშიშვლების, დამცირების ობიექტად ყოფნა ერთგვარი წინააღმდეგობის პერფორმანსია და ონო აქ უმოქმედობის და არყოფნის ფორმას განასახიერებს. მისი უძრაობა (რომელსაც მხოლოდ მეშვიდე წუთზე არღვევს უნებლიე შეკრთომა), ისევე როგორც მაზოხისტური ჭრილობები „პიანისტ ქალში“ და სიყვარულის უარყოფა „დედაჩემის ავტობიოგრაფიაში,“ ჩუმი მაზოხისტური ჟესტებია, რომლებიც გვიწვევს, აღარ ვიფიქროთ სექსზე, როგორც კავშირისა და განთავისუფლების მიმზიდველ ნარატივზე და, სანაცვლოდ, ის მარცხისა და არყოფნის სივრცედ გავიაზროთ.

[1] ელიზაბეტ ფრიმანი სადო-მაზოხიზმის ფემინიზმსა და ქვიარ დროითობასთან მიმართების მსგავს გააზრებას გვთავაზობს თავში სათაურით: „შემობრუნება: სადო-მაზოხიზმი, წარმავლობა, ისტორია“, წიგნში „დრო აკავშირებს: ქვიარ დროითობა, ქვიარ ისტორიები“ (2010: 137-70).

[2] ჯამაიკა ქინქეიდის ინტერვიუ მერილინ სნელთან, „ჯამაიკა ქინქეიდს სძულს ბედნიერი დასასრულები,“ *Mother Jones*, სექტემბერი-ოქტომბერი 1997.

[3] ჯეფრი ფლაიშმანი, „მოულოდნელმა გადადგომამ ნობელის საზოგადოება შოკში ჩააგდო,“ *Boston Globe*, 12 ოქტომბერი 2005.