ანა კვინიკაძე

90-იანი წლების ბრიტანული თეატრი და თანამედროვე ბრიტანელ ქალთა დრამატურგია

ბრიტანეთი გახლავთ ის ადგილი, საიდანაც დაიწყო ქალ-დრამატურგთა „მოძრაობა“. მე-16 - მე-17 საუკუნეებიდან მოყოლებული ქალები აქტიურად ერთვებიან სამწერლობო საქმიანობაში, თავდაპირეველად თარგმნიან პიესებს ინგლისურ ენაზე, შემდგომში კი თვითონ იწყებენ წერას. პირველი ქალი მთარგმნელი გახლდათ - ჯეინ ლუმლი (1537-1578), რომელმაც თარგმნა ევრიპიდე ინგლისურ ენაზე. 1613 წელს კი ელიზაბეთ კერი გახდა პირველი ბრიტანელი ქალი, რომელმაც დაწერა და გამოსცა პიესა - „მარიამის ტრაგედია“. აფრა ბენი კი გახლავთ ყველაზე წარმატებული ბრიტანელი დრამატურგი ქალი, რომელმაც მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა იმ საზოგადოებაზე, რომელშიც ცხოვრობდა. მისი საუკეთესო პიესებია: „აკრძალული კავალერები“ I და II ნაწილი (1677,1680); „ღამის ინტრიგა“(1679); „ქალი მემკვიდრეების ქალაქი“(1682); „იღბლიანი შემთხვევა“(1686); „მთვარის იმპერატორი“(1687).[[1]](#footnote-1)

ბენის კვალდაკვალ, ბრიტანეთში არა ერთმა ქალმა დაიწყო პიესების წერა და მათ შორის იყვნენ წარმატებული დრამატურგებიც. მათ შორის: დელარივერ მანლი (1670-1724), მერი პიქსი (16661709), ფრენსის შერიდანი (1724-1766), ელიზაბეთ გრიფინი (1727-1793), ელიზაბეთ ინჩბალდი (1753-1821), ჰარიეტ ლი (1757-1851), ჯოანა ბეილი (1762 – 1851), ჰანა ქოული (1743 – 1809). [[2]](#footnote-2)

მე-20 საუკუნის პირველ ნახევარში, უამრავმა ქალმა დრამატურგმა გამოსცა პიესები. შეერთებული შტატებიდან, ოკეანის გადაღმა მცხოვრები ქალებიც წარმატებულად უერთდებოდნენ ამ „ბრიტანულ წამოწყებას“. ამის კარგი მაგალითია ამერიკელი დრამატურგის, ნოველისტისა და მსახიობის სუზან გლასპელის პულიტცერის პრიზი დრამატურგიაში, რომელიც მან 1930 წელს მიიღო პიესისთვის - „ელისონის სახლი“; ამერიკული დრამის ცენტრალური ფიგურები არიან ლილიან ჰელმანი და ამერიკული დრამისა და ლიტერატურის ყველზე საკამათო და წარმატებული დრამატურგი ქალი - გერტრუდა შტაინი.

ქალის ხმა უფრო და უფრო ხმამაღლა ისმოდა მსოფლიოში.

მოდით, მოკლედ გადავხედოთ როგორ ვითარდებოდა ქალთა უფლებების საკითხი ისტორიის მანძილზე.

მიუხედავად იმისა, რომ ცივილიზაციის ისტორიაში მატრიარქალური წყობა არსებობის გაცილებით დიდ პერიოდს ითვლის, ვიდრე გვიანდელი პატრიარქატი, დღეს, 21-ე საუკუნეში, ქალებს მსოფლიოს არაერთ ქვეყანაში უწევთ ბრძოლა თავიანთი უფლებებისთვის, თქვენ წარმოიდგინეთ და ხმის უფლებისთვისაც კი. პატრიარქალურ საზოგადოებაში, დაწყებული ანტიკური საბერძნეთიდან, ქალს არანაირი სამოქალაქო უფლება არ გააჩნდა, მას ანდერძის დაწერილს უფლებაც კი არ ჰქონდა. “ათენის კანონმდებლობის მიხედვით, ქალი ავტონომიური არსება არ იყო. იგი არ გახლდათ რეგისტრირებული დემოსის რეესტრში. ათენურ სინამდვილეში არ არსებობდა რაიმე დოკუმენტი, სადაც ქალის პიროვნება ოფიციალურად იქნებოდა დადასტურებული. ორატორთა სიტყვებში, საფლავის წარწერებში კი იშვიათად მოიხსენიებენ მოქალაქე ქალის სახელს. ამ სტატუსის ქალი უბრალოდ ქმრის ან მამის სახელიდან გამომდინარე სახელდებოდა”.[[3]](#footnote-3) პირველად ქალმა ხმის მიცემის უფლება 1869 წელს მოიპოვა შეერთებულ შტატებში, ვაიომინგის შტატში. მას მოჰყვა იუტას შტატი(1870), ახალი ზელანდია(1884), ავსტრალია(1895-97), ხოლო პირველი ევროპული ქვეყანა, რომელმაც აღიარა ქალის ხმა იყო - ფინეთი, 1906 წელს. [[4]](#footnote-4)

„ნორვეგიელი შექსპირის“, ჰენრიკ იბსენის დრამა - „თოჯინების სახლი“, პიესა ქალის უფლებაზე აღიარებული იქნას პიროვნებად, ინდივიდად, 30 წელზე მეტ ხანს იდგმებოდა დანიაში, სანამ საზოგადობა საბოლოოდ მივიდა იმ დასკვნამდე, რომ ქალი არის საზოგადოების სრულუფლებიანი წევრი და მან უნდა ისარგებლოს ხმის მიცემის უფლებით და არა მხოლოდ ამ უფლებით. ნორვეგიამ, დანიამ და ისლანდიამ ეს უფლება ქალს მხოლოდ 1913 წელს მიანიჭეს, იბსენის გარდაცვალების შემდეგ.

დიდმა ბრიტანეთმა ქალს ხმის მიცემის უფლება 1918 წელს მიანიჭა. იქამდე, კი ქალები, თავიანთ საზოგადოებრივ პოზიციას თეატრის სცენიდან გამოხატავდნენ, როგორც დრამატურგები, ეს არაფორმალური უფლება მათ მათმა წინამორბედმა - აფრა ბენმა მოუტანა.

1928 წლამდე ქალები ხმის მიცემის დროს მამაკაცებთან თანაბარი უფლებებით არ სარგებლობდნენ. 1918 წელს მათ პოლიტიკური უფლებები მხოლოდ სანახევროდ მიიღეს, მხოლოდ 30 წელს გადაცილებულ ქალს ჰქონდა ხმის მიცემის უფლება. 1928 წელი, ფემინისტი ისტორიკოსების აზრით, გარდამტეხი იყო ქალის უფლებების ისტორიაში. გამონაკლისს წარმოადგენდა პირველი მსოფლიო ომის პერიოდი, როდესაც საწარმოებში ქალი, როგორც მომუშავე პერსონალი, აქტიურად იყო დაკავებული, თუმცა ეს იქამდე გაგრძელდა, სანამ ომი არ დასრულდა და კაცები უკან არ დაბრუნდნენ. საზოგადოების განწყობა კი შემდეგი იყო: ქალები ისევ თავიანთ საოჯახო საქმეებს უნდა დაბრუნებოდნენ, ან ემუშავათ დაბალი ანაზღაურებით და ისიც მოახლეებად, თუმცა პროცესი დაწყებული იყო და ამას ვეღარაფერი შეაჩერებდა. ქალების დიდ რაოდენობას უკან დაბრუნება აღარ უნდოდა და ეს შეუძლებელიც იყო. სოციალური დისლოკაციის გრძნობა ქალებისთვის და კაცებისთვის ძალიან მწვავე გახდა. უკან დაბრუნებულმა ბევრმა მამაკაცმა ომის შემდგომ ეკონომიკურ სისტემაში ვეღარც სამსახურში დაიბრუნა თავისი პოზიცია და ვეღაც პირვანდელი ხელისუფლება მოიპოვა ქალზე. ამას მოჰყვა ქალის თანაბარი პოლიტიკური უფლებები კაცებთან მიმართებით და ქალების საზოგადოებაში ინტეგრაციის პროცესი. ქალების როგორც დამოუკიდებელი, სრულუფლებიანი ინდივიდების ინტეგრაციის პროცესი შეუქცევადი გახდა. [[5]](#footnote-5)

მე-20 საუკუნეში ქალის საზოგადოებრივი აქტივობა აღარავის უკვირდა, გაიზარდა როგორც მწერალ ქალთა, ისე დრამატურგ ქალთა რიცხვი.

მიუხედავად ამისა, პირველი ქალი, რომელმაც თეატრსა და დრამატურგიაში გადატრიალება მოახდინა, სარა კეინი იყო.

კულტურული ცვლილებები ერთ ღამეში არ ხდება. მათ წინ უძღვის მრავალი სოციალურ-პოლიტიკური პროცესი, თუ მცირე კულტურული აფეთქება ხელოვნების სხვადასხვა სფეროში. სარა კეინის პიესა - „აფეთქებული“ (1995) სამართლიანად მიიჩნევა 90-იანების ბრიტანულ თეატრში ათვლის წერტილად, ახლის დასაწყისად.

1990-იან წლებში დიდ ბრიტანეთში გაჩნდა დრამის ახალი სტილი, სახელოწდებით „In-yer-face theatre”. ტერმინი ეკუთვნის თეატრის კრიტიკოსს ალექს სიერსს, რომელმაც იგი გამოიყენა თავისი წიგნის სათაურად. წიგნი -„პირში მოხლილი თეატრი“ ბრიტანული დრამა დღეს“, პირველად გამოიცა 2001 წელს.[[6]](#footnote-6) სიერსმა ტერმინი გამოიყენა ახალგაზრდა დრამატურგების ნამუშევრების აღსაწერად, რომლებიც თავიანთ პიესებში წარმოადგენდნენ შოკისმომგვრელ და კონფრონტაციულ მასალას სცენაზე, იმისთვის რომ გავლენა მოეხდინათ აუდიტორიაზე. მისივე აზრით, „პირში მოხლილი თეატრის“ სამი ყველაზე დიდი წარმომადგენელი სარა კეინი, მარკ რავენჰილი და ენტონი ნეილსონი იყვნენ. ტერმინი საყოველთაოდ დამკვიდრდა და ამ პერიოდის ბრიტანულ დრამას დაუკავშირდა. როდესაც ჩვენ მას ვიყენებთ, უკვე ვიცით თუ რომელი ქვეყნის, რომელი პერიოდის თეატრზე ვსაუბრობთ. ტერმინმადროს გაუძლო და თითქმის უკონკურენტოა დღესაც, თუმცა იმ პერიოდში მრავალგვარ სახელებს შევხვდებოდით ჟურნალებსა თუ პროფესიონალურ კრიტიკაში, მაგალითად: „სისხლისა და სპერმის“ პიესები, “ექსპერიმენტული თეატრი”, „ახალი ბრუტალიზმი“ და ასე შემდეგ. [[7]](#footnote-7)

რასაკვირველია, „პირში მოხლილი თეატრი“ არ იყო დრამის ერთადერთი ალტერნატივა 90-იან წლებში. დრამატურგები, ვინც წერა დაიწყეს 90-იან წლებამდე, აქტიურად აგრძელებდნენ კარიერას და მათ შორის იყვნენ 60-70-იანი წლების მნიშვნელოვანი ავტორები: ედვარდ ბონდი, კერილ ჩერჩილი, დავიდ ედგარი, ჰაროლდ პინტერი და მრავალი სხვა. ისეთი ცნობილი დრამატურგი, როგორიც კერილ ჩერჩილი იყო ეცადა ფეხი აეწყო ახალი დროისთვის და დაწერა პიესა „შორს” (2000) ახალი თეატრის სტილში. თუმცა მხოლოდ 90-იანების ახალგაზრდა და ისიც მხოლოდ რამდენიმე დრამატურგის პიესა შეგვიძლია მივაკუთვნოთ ამ „მიმდინარეობას“. [[8]](#footnote-8)

1990-იანი წლების შუა პერიოდში დრამა რომელიც ამ მიმდინარეობაში გაერთიანდა, პასუხობდა იმ მოვლენებს და ცვლილებებს რაც ბრიტანეთსა და მსოფლიოში ხდებოდა: გლობალიზაცია, საზოგადოების მომხმარებლული ფსიქოლოგია, პოსტ იდეოლოგიური ეპოქის კულტურა, ახალი სექსუალური და გენრდერული როლების აღმოჩენა და ამაზე საუბრის დაწყება. ერთი სიტყვით „პირში მოხლილი თეატრი“ თანადროულობას პასუხობდა.

90-იანების ტალღას „პირში მოხლილი თეატრი“ ბრიტანულ თეატრში სტივენ დალდრი (როიალ ქორთ თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი 1993 წელს) შემდეგნაირად ახასიათებდა: „დრამის ახალი მიმდინარეობა, რომელიც ამ პერიოდში გაჩნდა სუფთა ჰაერივით იყო, რომელიც ძველი სამზარეულოს სუნს ფანტავდა. ისტორიული მოვლენა იყო, მიუხედავად იმისა, რომ ეს ტერმინი ხშირად გამოიყენებოდა ავტორის დასამცირებლად. დაპირისპირება დაიწყო სარა კეინის პიესით - „აფეთქებული“. თუმცა როიალ ქორთში, ამ მიმდინარეობის სხვა პიესებიც იყო დადგმული. მაგალითად, ჩემი პირველი სეზონის დროს, ჩვენ დავდგით ენტონი ნეილსონის „პენეტრეიტორი“[[9]](#footnote-9), მაგრამ მას დიდი აჟიოტაჟი არ მოჰყოლია. ამ სეზონზე ასევე ვაჩვენეთ ჯო პენლის „ხმები“ და ნოკ გროსოს „ატმები“, კარგი პიესები იმ ავტორებისა, ვისაც მართლაც ჰქონდა პოტენციალი. მაგრამ დაპირისპირება „აფეთქებულმა“ გამოიწვია. სარა კეინის პიესამ როიალ ქორთ თეატრი ახალ ამბებში მოახვედრა. თუ შენ თეატრის საქმიანობაში ხარ ჩართული, ყოველთვის გინდა სახელოვნებო ჟურნალების გვერდებს გასცდე და თუ ამას მოახერხებ, მიუხედავად იმისა ეს სკანდალი იქნება თუ არა, შენ გამარჯვებული ხარ. ეს გამარჯვება კი სარა კეინის პიესებმა მოგვიტანა“. [[10]](#footnote-10)

1998 წელს, თეატრის - „როიალ ქორთ თეატრის“ ორივე სცენა, რომელიც ალბათ ყველაზე მნიშვნელოვანი ადგილი იყო, რომელიც აქტიურად უჭერდა მხარს ახალი პიესების წერის პროცესს, დაიპყრო ქალთა დრამატურგიამ: სანამ ერთი სცენა ეთმობოდა სარა კეინის პიესას „განწმენდილნი“ (1998), მეორე სცენაზე თამაშდებოდა რებეკა პრიჩარდის „ქუჩის გოგო”. ბოლოს და ბოლოს XX-ე საუკუნის მიწურულს, ქალებმა როგორც იქნა მოახერხეს და მნიშვნელოვანი ადგილი დაიკავეს ბრიტანეთის სათეატრო ცხოვრებაში, თუმცა ჩვენ ვერ ვიტყვით, რომ ბევრი „სცენა“ კეთილგანწყობილი იყო ქალების თანამედროვე დრამატურგიის მიმართ.

კეინი და პრიჩარდი თანამედროვეები იყვნენ: ორივე 1971 წელს იყო დაბადებული, ორივე ესექსიდან, ორივე უმაღლესი განათლებით (თუმცა სარა კეინი აღიარებდა, რომ მისმა გამოცდილებამ ბირმინგემის უნივერსიტეტში, როდესაც იგი სამაგისტრო დიპლომს იცავდა დრამატურგიაში, კინაღამ დაანგრია იგი, როგორც დრამატურგი) ორივე მათგანს გაუღიმა ბედმა, როცა თავიანთ დრამატურგიულ კარიერას როიალ ქორთში იწყებდნენ. თუმცა, აქ მათი მსგავსება მთავრდება. კეინის დრამატურგიული კარიერა წინააღმდეგობრივად დაიწყო. მისი პირველი პიესა - „აფეთქებული“ (1995) როიალ ქორთის სტუდიაში 1995 წელს დაიდგა, მან საზარელი სცენების გამო შოკში ჩააგდოროგორც სერიოზული, ასევე ტაბლოიდური პრესა. განსაკუთრებით კი გარდაცვლილი ბავშვის შეჭმის კანიბალური სცენით.განა ბრიტანულ საზოგადოებას ისტორიულად ვინმე სცენაზე სისასტიკით გააკვირვებდა შექსპირის შემდეგ? მხოლოდ „ტიტუს ანდრონიკუსის“ გახსენებაც კი კმარა, რომელიც ალბათ მსოფლიო მწერლობაში ერთ-ერთი ყველაზე სასტიკი ნაწარმოებია. სარა კეინმა იცოდა, რომ ამბის ვიზუალიზაცია ადამიანის აღქმაზე გაცილებით მძაფრად მოქმედებს, ვიდრე მხოლოდ მისი მოსმენა, ამიტომ კეინის პიესა „განწმენდილნი“ მსგავსად „აფეთქებულისა“, ისე იყო დადგმული, რომ გამოეღვიძებინა მაყურებელი და ყურადღება გაემახვილებინა მსოფლიოში არსებულ სისასტიკეზე. თეატრს ურჩევნია დაგანახოს, ვიდრე მოგიყვეს.სარა კეინს უნდოდა რომ ყურადღება გაემახვილებინა საზოგადოებისთვის მიუღებელი ჯგუფების დევნაზე, სცენაზე შეკისმომგვრელი სცენები გაეცოცხლებინა - ცემა, გაუპატიურება, სხეულების ნაწილებად დაგლეჯა. სოციალური სისასტიკის წინააღმდეგ კეინი „სასტიკი“ ხერხებით ილაშქრებდა.

კეინისგან განსხვავებით, პრიჩარდი თავის პიესებში უფრო ტრადიციული ფორმით გადმოგვცემს თავის პოზიციას სოციალურ კლასებსა და გენდერზე. პრიჩარდის მსგავსად კერილ ჩერჩილი, თანამედროვე ბრიტანელი ქალის ცხოვრებაზე მოგვითხრობს პიესაში „ტოპ გოგოები“.ის ახალგაზრდა, არაპრივილეგირებული კლასის ქალების თაობის შემაშფოთებელი მომავალით არის შეწუხებული. „გოგონები ესექსიდან“ (როიალ ქორთი, 1994) ეხება მარტოხელა თინეიჯერ დედებს; პიესა „სამართლიანი თამაში“(ედნა მაზიას „თამაშები უკანა ეზოში“ ადაპტაცია) მოგვითხრობს თინეიჯერი გოგონების ჯგუფური გაუპატიურების შესახებ, ხოლო „ქუჩის გოგო“ არის პიესა ლონდონის აღმოსავლეთის ნაწილის ქალებისგან შემგდარ ბანდებზე. პიესას ჰყავს ორი ნარატორი, მთხრობელი, ბანდის წევრები, შავკანიანი ბუ და თეთრი მარი. ისინი ლაპარაკობენ ლონდონის აღმოსავლეთ ნაწილში გავრცელებული სლენგითა და რიტმით. მათი ცხოვრება აღსავსეა ნარკოტიკებით, ალკოჰოლით, პროსტიტუციით, ძალადობითა და ჩაგვრით. გოგონები ცდილობენ ამ რეალობაში ერთმანეთის დაცვას, ისინი ჯგუფურად ცდილობენ გადარჩენას, თუმცა მუდმივად გარიყულნი რჩებიან. [[11]](#footnote-11)

ორივე დრამატურგის - კეინისა და პრიჩარდის თეატრალური ლანდშაფტი შემაძრწუნებელია. მაგრამ ჩვენ არ ვიქნებით მართლები, თუ მათ შემოქმედებას მხოლოდ „ქალების დრამატურგიაში“ მოვაქცევთ. ისეთი, დრამატურგისთვის, როგორიც სარა კეინია, უწოდო მას ქალი დრამატურგი - აზრს მოკლებულია. ალბათ, არც მას ექნებოდა სურვილირომ რომელიმე „ბიოლოგიური ან სოციალური ჯგუფისთვის“ მიეკუთვნებინათ. გენდერი, რასობრივი წარმოშობა და სოციალური კლასებიმისი შემოქმედების მთავარი ინტერესი არ ყოფილა, მაგრამ იგი მათში, ძალადობისკენ მიდრეკილი საზოგადოების სიმპტომებს ხედავდა. 20, 25 ან თუნდაც 10 წლის წინათ ვერცერთი დრამატურგი ვერ შეძლებდა იმას, რომ ორი თინეიჯერი გოგონა, რომლებიც პროსტიტუციით ირჩენენ თავს, მსხვერპლად გამოეყვანა, ხოლო საზოგადოება - დამნაშავედ.

90-იანების მიწურულს, ქალები არ წერდნენ „20“ წლის წინანდელი ფემინისტური „მსოფლხედვით“ და არც 10 წლის წინანდელი სიბრაზის განცდით, როდესაც დრამატურგები ცენტრალურ ევროპაში, სოციალიზმის ნგრევის შემდგომ (1989), აპროტესტებდნენ მემარჯვენე ბრიტანული მთავრობის რეაქციულ პოლიტიკას (მაგალითად, როგორც ეს იყო გამოხატული კერილ ჩერჩილის პიესაში - „სერიოზული ფული“ (1987)). 90-იანების თაობაში იცვლება სოციალური, თეატრალური და კულტურული კონტექსტი და აქ უკვე ქალთა დრამატურგია იწყებს აყვავებას. [[12]](#footnote-12)

ის ფაქტი რომ ქალმა დრამატურგებმა თეატრალურ სივრცეში ადგილი იპოვეს ისტორიული მომენტის თავისებურებით იყო განპრობებული, მისი მატერიალური, პოლიტიკური, კულტურული, გეოგრაფიული თუ თეატრალური მახასიათებლებით. მათი ინიციატივით შეიქმნა ახალი თეატრალური სივრცეები და ჩამოყალიბდა კონტრ-კულტურა. თუ გადავხედავთ ქალთა ბრიტანულ დრამატურგიას, გასული საუკუნის სხვადასხვა პერიოდში, ჩვენ დავინახავთ იმ ისტორიულ მომენტს, როდესაც იწყება დემოკრატიის აღმასვლა, როდესაც სოციალური ტრანსფორმაცია შესაძლებელი ხდება. თუმცა იყო პერიოდები როცა ქალების სოციალური და კულტურული სტატუსი იმდემად მარგინალური იყო, რომ მათ არაფრის შეცვლა არ შეეძლოთ. ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ამ პერიოდში ქალებმა თეატრისთვის წერა შეწყვიტეს, მაგრამ ეს განაპირობებდა იმ თემატიკას, რაზეც ისინი წერდნენ და რა ფორმითაც წერდნენ.

ნებისმიერ შემთხვევაში, მკვლევრები თანხმდებიან იმაზე, რომ „პირში მოხლილი თეატრი“ თავისი ფორმით 1990-იანი წლების ბოლოს ისეთი აქტიური აღარ იყო და ნელ-ნელა ქრებოდა, შემოდიოდა რა თეატრის ახალი ფორმები, როგორიც არის დოკუმენტური დრამა. თეატრში მოვიდა სამხატვრო ხელმძღვანელების ახალი შესამჩნევი თაობა - ნაციონალურ თეატრში, შექსპირის სამეფო კომპანიაში, ალმეიდას თეატრში, დასავლეთ იორკშირის სათამაშო სახლში და სხვა, რომლებიც ეძებდნენ ახალ დრამატურგიას დიდი სცენისთვის.

1. Behn, Aphra (1640?–1689)", Oxford Dictionary of National Biography, Oxford University Press, 2004 [↑](#footnote-ref-1)
2. List of early-modern women playwrigts UK, <https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_early-modern_women_playwrights_(UK)>,უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 30.12.2017 [↑](#footnote-ref-2)
3. დემოკრატიული ტენდენციები: ანტიკური დამყარო და საქართველო (ენციკლოპედიური ლექსიკონი), <http://www.nplg.gov.ge/gsdl/cgi-bin/library.exe?e=d-00000-00---off-0civil2--00-1----0-10-0---0---0prompt-10---4-------0-1l--10-ka-50---20-about---00-3-1-00-0-0-01-1-0utfZz-8-00&a=d&c=civil2&cl=CL3.3.7&d=HASH0131bb30af8705480bc89b62.6> [↑](#footnote-ref-3)
4. ქალის საარჩევნო უფლებები, <https://ka.wikipedia.org/wiki/%E1%83%A5%E1%83%90%E1%83%9A%E1%83%97%E1%83%90_%E1%83%A1%E1%83%90%E1%83%90%E1%83%A0%E1%83%A9%E1%83%94%E1%83%95%E1%83%9C%E1%83%9D_%E1%83%A3%E1%83%A4%E1%83%9A%E1%83%94%E1%83%91%E1%83%94%E1%83%91%E1%83%98>, უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 30.01.2018 [↑](#footnote-ref-4)
5. გაფრინდაშვილი ლ., ფემინიზმი და ქალის უფლებები: მოძრაობა ნაპირიდან ცენტრისკენ, <http://www.feminism-boell.org/ka/2014/05/08/peminizmi-da-kalis-uplebebi-mozraoba-napiridan-centrisaken> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 08.05.2014 [↑](#footnote-ref-5)
6. Sierz Aleks, In-Yer-Face Theatre: British Drama Today, London: [Faber and Faber](https://en.wikipedia.org/wiki/Faber_and_Faber), 2001 [↑](#footnote-ref-6)
7. Sierz Aleks, In-Yer-Face Theatre website, <http://www.inyerfacetheatre.com/what.html>, Retrieved 9 June 2008 [↑](#footnote-ref-7)
8. British Theatre of the 1990s – Interviews with Directors, Playwrights, Critics, Academics, Editors: Aragay M., Klein M., Monforte E., Zozaya P. 2007 [↑](#footnote-ref-8)
9. პენეტრეიტორი - პირი, რომელიც რაიმეს აღწევს. მაგ: მოქმედების ინიციატორი და შემსრულებელი [↑](#footnote-ref-9)
10. British Theatre of the 1990s – Interviews with Directors, Playwrights, Critics, Academics, Editors: Aragay M., Klein M., Monforte E., Zozaya P. 2007 [↑](#footnote-ref-10)
11. Yard Gal , <http://variety.com/1998/legit/reviews/yard-gal-1200454165/>უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 04.06.1998 [↑](#footnote-ref-11)
12. Modern British Women Playwrights, Edited by Elaine Aston and Janelle Reinelt, Cambridge University Press, 2000 [↑](#footnote-ref-12)