

Христина Стельмах

Символіка простору у феміністичній прозі (на матеріалі роману Я. Тешанович “Сирени”

Однією з характеристик сучасної літератури є експерименти над формою; так, постмодерністи стверджують, що все уже сказано, сьогодні можна лише сказати це по-новому. До цих формалістичних пошуків у жіночій літературі (яка завжди була особливою) додається намагання наповнити твори новим змістом. Вписуючи у літературу свій жіночий досвід (оскільки майже уся література протягом історії була чоловічою, і зображала жінку лише з такої перспективи), письменниці водночас експериментують і над формою, пишучи специфічним, “жіночим способом”.

Досить своєрідно у жіночій літературі вирішуються і проблеми простору. Однак, така література не є однорідною, і не можна стверджувати про існування якоїсь певної жіночої естетики. Адже існує суттєва різниця між літературою, автори якої “випадково є жінками та “жіночої літератури”, яка ... будується на артикулюванні жіночого досвіду і, керована “власними імпульсами”, тяжіє до незалежного вираження” [12, 3]. Як один із видів “жіночої літератури”, феміністична література найбільш послідовно намагається переосмислити існуючий світ із перспективи, якій історично приділялось надто мало уваги – із жіночої перспективи, а також, залежно від ідеологічної орієнтації (радикальний, ліберальний чи інший фемінізми) – по-новому подивитися на гендерні ролі у суспільстві, або й поміняти їх місцями. Феміністичні авторки “наполягають на використанні того словника, який колись був призначений лише для чоловіків, і заходять у ті сфери, які колись становили для жіночого досвіду табу. Вперше гнів та сексуальність сприймаються не лише як атрибути реалістично зображуваних образів, а й як джерело жіночої творчої сили.” [12, 36].

Жіноче письмо як особливий вид жіночої естетики, який пропонує “жіночий погляд на світ, жіночий досвід”, передбачає певні експерименти над формою, які, на думку феміністичної критики, є складовою частиною вияву цього жіночого досвіду та світогляду. Категорія простору у феміністичній літературі є особливим матеріалом для дослідження - серед багатьох інших ознак, характерних для жіночого письма, дослідники називають, наприклад, деструкцію часо-просторових координат; ігнорування зовнішніх/ внутрішніх меж у утопіях; вибір у зображенні закритих місцевостей, або, навпаки, безкраїх просторів; зверення до тематики дому, походження, мандрів, не-статичності, вигнання, що пов’язується з віднайденням тожсамості, яка визначається як багатозначна, розпорошена, асоціативна, необмежена... [7, 1431-1432; 8, 190]. Усе це, перенесене на міфологію, атрибути жіночності, а також використання типово “жіночих” метафор, є спробою створити свій, часто дуже відмежований, жіночий світ, що протиставляється чоловічому .

Простір тексту. Жіноча література завжди була більше пов’язана із приватним простором, аніж із суспільним, оскільки жінка віками будувала свою “природу” і самореалізовувалась *лише* у сфері приватного – у родинній ілюзії, єдиній формі її (жінки) існування”, що є результатом “створених відносин між статями” [11, 221-222], і тому макропростір (суспільне) завжди впливав на них за посередництвом мікросвіту (приватне). Звертання до приватного пов’язане також із зображенням того, що є добре знайомим, і впливає з конкретного досвіду жінки, бо, наприклад,

Л.Толстой, на думку В.Вулф, якби “жив у вигнанні, в ізоляції з одруженою жінкою, “відрізаний від усього того, що називають світом”, водночас пропагуючи своє моральне вчення, ... він навряд чи спромігся б написати “Війну і мир” [1, 68]. Одним із способів переборення цього досвіду у феміністичній літературі є створення утопій, “свого” жіночого простору, у якому живуть лише жінки, ізольовані від “чужого” чоловічого світу. Такий світ найчастіше є втечею від реального чоловічого світу, у якому панують влада, зло та насильство (переважно асоційовані з чоловіками), а не відображенням первісної історичної форми жіночого буття. У творчості втечею від чоловічого світу є також створення особливої, жіночої мови, яка має на меті вивільнитися з-під впливу засвоєних моделей та почати керуватися “власними природними імпульсами” [10, 207]. Вона полягає у віднайденні (пошукові) метафор, символів, асоціацій, запозичених з жіночої міфології, із сфери природнього та тілесного, у письмі, органічна природа якого позначене ритмом та звуками “мови тіла”. Іншими словами, жінки-письменниці у намаганні створити власну естетику не відмовляються від використання асоціацій, що традиційно пов’язані із жінкою – природність, тілесність, еротичність тощо. Традиційна культура завжди сприймала жінку перш за все як тіло, тому, не відмовляючись у літературі від цього обмеження, яке глибоко вкорінене у свідомості жінки (“бо саме тіло і є нашою межею, межею можливостей, межею людяності, межею болю, межею щастя, межею задоволення”) [14, 44], авторки пов’язують його з обмеженням літературного простору, тематика й спрямованість якого часто все ж залишаються на рівні жіночого тілесного та природнього.

У своєму романі “Сирени” Ясмїна Тешанович, одна з найталановитіших письменниць-феміністок Югославії, звертається до проблеми суспільного та приватного, жіночого та чоловічого, віднайдення жіночої тожсамості, поміщаючи сюжет у складні просторово-часові координати: імагінарний простір поєднується з реальним, конкретний теперішній час – із абстрактним минулим або будь-яким іншим часом, що ускладнюється поєднанням різних літературних форм, хаотичністю сюжетних структур тощо.

Основна тема твору – розмежування приватного та громадського, що є одним із ключових питань фемінізму. Де закінчується приватне і починається громадське (суспільне)? Стирання меж між приватною та громадською сферою знаходить своє відображення в інцесті між батьком та дочкою, який разом із своєю дружиною і матір’ю дитини живе в будинку на узбережжі. Недалеко, серед моря, існує імагінарний острів сирен, доступний лише для жінок. Місце та час не конкретизовано, бо проблеми, що розглядаються, є абстрактними. Зі слів самої авторки, такий сюжет не є певним пережитим (кимось) випадком, а намаганням у літературно густій формі пербільшення показати втручання чоловіків у “не-свій” простір, яке має цілком конкретні фізичні результати. Чоловіки, які керують світом, намагаються заволодіти ще й приватним простором - у даному випадку – власним простором своєї дочки, тому питання насильства над особистістю та влади узагалі переноситься у фізичну, сексуальну площину. Жіночий простір, який асоціюється з приватним, є для Лазаря, батька Майї чужим та незрозумілим, однак, це не зменшує його бажаності: “жінки завжди були для мене якимось ніколи не завойованим царством, ніколи не збагненним, і не достатнім, а таким теплим, і бажаним, і всезнаючим, і всеохоплюючим ... І я страшенно їм заздрив і ототожнював себе із ними, зі всіма цими прегарними жінками, особливо моїми – я мусив володіти ними повністю, щоб стати частиною них...” [14, 121]. На Балканах, де патріархальність історично вкорінена значно глибше і має триваліші наслідки, завжди панівним був культ Батька і чоловіцтва взагалі, на противагу, наприклад, українському світові, який визначається Н.Зборовською як “рід-сім’я з культом Матері” [3, 82]. Вплив владного та деспотичного батька,

який намагається володіти та керувати усім буває руйнівним, а духовний зв'язок донька-батько вважається особливим, інколи проблематичним. Частково це належить до проблеми батьків та дітей, і специфічно “слов'янського” виховання, де насильницьке вторгнення у “чужий” простір дитини є результатом складної взаємодії любові та влади: “батьківські обмеження створюють й наші власні обмеження, які ми розбиватимемо ціле життя, щоб потім, мабуть ще тісніше, якимось іншим дітям, які стають нашими, вільними та гарними, насадити на голову як клітку. Немає поступу, ... коли йдеться про батьківську любов, є лише боротьба, більш-менш вдала з точки зору поступу, і у ній проходить, ... ціле життя” [14, 60]. Зрештою, культ Батька є культом чоловіцтва як такого, що пов'язується із насильством, владою, і є завоюванням, домінацією над простором. Вже згадуване питання, яке ставить фемінізм: проблема суспільного та приватного, коли суспільним простором (видимим) володіє чоловік, а жінка пов'язується з приватним (прихованим), знаходить своє відображення у словах феміністки, яка виступає на площі у Белграді: “вона говорила про повалення мурів приватності, за якими чоловіки роблять з нами те, що хочуть, і про повалення мурів приватності у державі, за якими один чоловік робить, що хоче” (у той час ще йшлося про владу тодішнього президента Югославії С.Мілошевича) [13, 137]. “Свій” жіночий простір, який асоціюється з приватністю, незахищеністю, безсиллям протиставляється “чужому” чоловічому, що пов'язується з владою, домінацією, різними формами насильства.

“Свій” та “чужий” імагінарний простір. У створенні феміністичної утопії – відокремленого чисто жіночого світу – авторка звертається до топосу острова, на якому живуть сирени. Цей ідейний неіснуючий простір – втеча від чоловічого світу, у якому жінка неминуче зазнає страждань: “порожній символічний простір, доступний зараз усім жінкам ... у жіночих ситуаціях” [14, 41], звертання до жіночої колективної історії, матріархату: “вони жили у різних формах, як сестри, як подружки, як комуни...” [14, 14].

Міф створення людства переосмислюється у доволі оригінальний спосіб: “на цьому острові час – це вітер, пісок – це слово, сирени- життя, дівчата та жінки – життя, що проходить. Чоловіків на цьому острові немає і ніколи не було. Дехто каже, що біологічного чоловіка не існує, що він створений з луски сирени, з її хвоста” [14, 21-22].

“Свій” та “чужий” простір розділено таким чином: вода, море, острів (горизонталь) – належать до жіночих символів, що асоціюються з глибиною, незбагненністю, неозорістю; усе, що високе, тверде, непорушне – будинок, місто, скелі, – до фалічних символів чоловічого простору. У багатьох літературах образ жінки здавна пов'язувався з водою як атрибутом жіночності, особливо у “чоловічих фантазіях”: “і – знову від початку: жінка з води, жінка як вода, як шумливе ... танцююче море, як стрімка ріка, як водоспад...як спокуслива (чи небезпечна) глибина, ... безконечно довга та широка ріка, що пливе крізь літературу...” [15, 282]. У своїй феміністичній утопії авторка звертається до образу, що є одним з найбільш привабливих та провокуючих жіночих образів у міфології та літературі – образу “жінки з води”, сирени і/або русалки (у перекладі з сербської сирена це також і русалка). У світовій міфології “жінка з води”, сирена втілює у своєму образі могутнє еротичне начало [5, 229; 16, 1101]. Водночас, кохання з цією істотою не залишалося для чоловіків безкарним – Гомерові сирени вбивали зваблених ними чоловіків, або ж самі перетворювалися на скелі.

Порівнюючи сирен з іншими міфологічними істотами – німфами, русалками, південнослов'янськими вілами (їх Ясмiна Тешанович ставить в один синонімічний ряд), легко виявити багато спільного, і зрозуміти, чому образи жіночих божеств так активно

використовуються у феміністичній літературі (напр., Д.Дінерстін “Сирена та Мінотавр”, І.Бахман “Ундіна йде геть” та ін.). Їм притаманне надзвичайне відчуття свободи, вони ніколи й ні від кого не залежать [4, 95]. Мотив караючого кохання з’являється і в українських легендах про русалок [2, 150-153], а у сербських віруваннях втрата крил для віли означає перетворення на звичайну жінку (у романі Я.Тешанович сирени теж стають звичайними жінками, і навпаки). Образ “жінки з води” має демонічні властивості і наділений надприродною силою, бо є “чужим” для людського світу і для чоловіків зокрема: символами “нелюдськості” тут є тваринні (риб’ячі або пташині) елементи [6, 24].

З іншого боку, образ сирени подається авторкою й на іншому рівні. Ідеалізуючи досвід жіночого колективного минулого та жіночу міфологію, письменниця розглядає їх як жертв у чоловічому світі. У романі сиренами стають жінки, що постраждали від насильства з боку чоловіків, вони знаходять розраду на острові сирен. Жертвою чоловіка стає Русалонька із однойменної казки, до якої звертається авторка – вона продає свій голос, засіб причаровування, в обмін на тіло, - і втрачає принца, якому стає з нею нудно.

І все ж, незважаючи на неможливість нормального співіснування, Сирена й Мінотавр завжди приваблюють один одного. Бо, незважаючи на усю ідилію жіночих спільнот, єднання з чоловіками є неминучим і природнішим – “із моря, повного сирен, ми втікаємо на сушу, де на нас чекає мінотавр... І все ж, видається, приручити його набагато легше, бо він раціональний, на відміну від матері, яка нас завжди вистежує з інфантильного рівня нашої особистості” [13, ix]. Роман Я.Тешанович виник не без впливу студії однієї з найвідоміших теоретиків американського фемінізму Д.Дінерстін “Сирена і Мінотавр”.

Аналізуючи моделі поведінки чоловіка та жінки від дня їхнього народження, дослідниця приходиться до висновку, що ролі чоловіка та жінки не що інше, як архетипні, інфантильні образи Сирени та Мінотавра, які, на думку Дороти Дінерстін потрібно реструктуризувати в ім’я людяності і загального поступу людства. [9, 2-3].

Порушена суспільна рівновага між статями відновлюється, у зворотньому напрямку, у світі задзеркалля – країні сирен під водою. Тут існують “дванадцять кіл, дванадцять мов, дванадцять випадків, дванадцять плеяд, дванадцять статей, дванадцять усього... Немає володарів, ... немає улюблених, обраних, жертв, немає грішників, нема бога” [14, 77]. Фантазії про перекроювання світу втілюються у доволі несподіваний, однак цікавий спосіб: так, в одному колі живуть “вагітні жінки й чоловіки, ... із животом, який росте увесь час, тому вже й не видно, що вони протилежної статі” [14, 83], “болісно й важко забарвлене жіночою креативністю” [14, 84], до третього належать різні винахідники, переважно жінки, які “винайшли ... сміх як ліки від дитячого плачу, ... дотик, що лікує і цілує...” [14, 91]. Опозиція “свій жіночий” простір й “чужий чоловічий” залишається дуже чіткою: світ сирен є світом жіночого суспільства, із законами, які протиставляються чоловічим (тим, що панують на материках): “на материках це є знаком рішучості, але на суші усе є міцним і обриси визначеними... Тут, під водою, рішучість є нерішучістю, флюїдністю, ... рухом, невизначеністю” [14, 93].

Диктатура чоловічого порядку у патріархальному суспільстві призводить до зміни ролей: у такому суспільстві маргінальне (жіноче) стає основним, панівне (чоловіче) перетворюється на маргінальне, що є особливістю світу задзеркалля, де усе навпаки.

Таким чином, панівна традиція чоловічого письменства довгий час прямо чи опосередковано забороняла жінкам вільний доступ до мови, до літератури, до творення власної традиції. Таким чином, жінки письменниці намагалися знайти свій власний простір – простір таємничої кімнати (“Джейн Ейр”), який пізніше перетворився на метафору “власної кімнати”(в українському перекладі - “власного простору”) В.Вулф. Найчастіше вони зверталися до прихованого способу вияву своїх тем - до мови символів, до мотивів втечі, подорожей, які значно розширювали горизонти переживань й пригод, що відбувалися з їхніми героїнями (наприклад, у вікторіанську епоху). Феміністки вважають, що жіноча традиція й далі знаходиться на маргінесі, і тому символічний спосіб зображення світу залишається актуальним. У Ясмiни Тешанович стосунки між чоловіком та жінкою виведені на рівень символічного трактування, і чи не основним у романі є простір втечі від пануючого суспільного порядку домінації. Нині лише від вибору письменниці залежить, чи залишаться вони у власному відокремленому жіночому просторі – і “присвятять себе створенню жіночої міфології та епіки, чи зроблять крок з жіночої традиції і непомітно увійдуть до головних літературних процесів, що можна вважати або рівноправ’ям, або асиміляцією” [12, 36].

ЛІТЕРАТУРА:

- 1.** *Вулф В.* Власний простір. – К., 1999;
- 2.** *Давидюк В.* Первісна міфологія українського фольклору. – Луцьк, 1997;
- 3.** *Зборовська Н.* Феміністичні роздуми. На карнавалі мертвих поцілунків. – К. 1999;
- 4.** Митолошки речник. – Београд., 1994;
- 5.** Мифологический словарь. – М., 1965;
- 6.** *Новикова М., Шама И.* Символика в художественном тексте. Символика пространства. – Запорожье, 1996;
- 7.** *Ремі М.* Женско писмо: упућено или несвесно? // Књижевност. – Београд, 1986;
- 8.** *Čačinović-Puhovski N.* Odgovor na pitanje da li postoji ženska estetika... // Izraz. – Zagreb, 1990. – Knj. 67, 2-3;
- 9.** *Dinerstin D.* Sirena i Minotaur. Onosi među polovima i ljudska nelagodnost. – Beograd, 1990;
- 10.** *Mill J.S., Mill H.T.* The Subjection of Women // Essays on Sex Equality. – Chicago, ch. III., цит. за: Mil Dz. S. Potčinjenost žena // Rasprave o jednakosti polova. – Beograd, 1970. - S.120-121;
- 11.** *Papić Ž.* Polnost i kultura // Telo i znanje u socijalnoj antropologiji. – Beograd., цит. за: Arsić B., 1997. Ne-stvarnost polne razlike // Ženske studije. – Beograd, 1997. - br.8/9. – S. 221-227;
- 12.** *Showalter E.* The Female Tradition // A Literature of Their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing, 1977. - Princeton University Press, P.3-36;
- 13.** *Snitow A.* Uvod // Dinerstin D. Sirena i Minotaur. Onosi među polovima i ljudska nelagodnost. – Beograd, 2000. – S. vii-xxiii;
- 14.** *Tešanović J.* Sirene. – Beograd, 1997;
- 15.** *Threweleit K.* Männerphantasien. – Frankfurt am Main., цит. за: Kozak B., 1997. Męskie fantazje Klausa Threweleita // Od kobiety do mężczyzny i z powrotem. – Białystok. 1977;
- 16.** Webster’s Ninth New Collegiate Dictionary. – Springfield, Massachusetts, 1991.