

## КВІР-СТУДІЇ СУЧАСНИХ КАЗКОВИХ ТВОРІВ

У статті пропонуються квір-студії сучасних казкових творів, у яких представлені нетрадиційні форми сексуальної самоідентифікації персонажів. Зображуючи одностатеві відносини, автори сучасних творів дають можливість почути голоси, які замовчувалися в традиційних казках, змінюють читацькі очікування щодо природи казки.

**Ключові слова:** квір-теорія, казка з трансформованим класичним сюжетом, традиційна казка, гендерні ролі.

Квір-теорія (queer theory), яка у 1990-х роках минулого століття виникла із гомо- та лесбійських студій, займається вивченням категорій, які вважаються нормою та відхиленням від неї, зокрема, нормативних та девіантних категорій сексуальної поведінки та ідентичності. Автором терміну квір-теорія вважається дослідниця Т. де Лауретіс (T. de Lauretis [2]). Основним значенням англійського прикметника queer є «дивний», «особливий», і, відповідно, предметом квір-студій є особливі, нетрадиційні форми сексуальної поведінки. А. Джегоуз, автор книги «Квір-теорія», визначає квір як широкий термін, що позначає маргінальні для певної культури форми сексуальної самоідентифікації [5, 1].

Квір-теорія може застосовуватися до аналізу та інтерпретації літературних творів, зокрема казок. Тема гомосексуальних відносин у традиційних казках не піднімається, адже у багатьох культурах подібні відносини були табу. Відповідно до неписаних правил та суспільних очікувань, фольклорні персонажі були виключно гетеросексуальними і не демонстрували «неприродного» інтересу до представників своєї статі. Деякі дослідники (J.-C. Duffy [4]) знаходять гомоеротичні елементи в літературних казках Г.К. Андерсена та О. Вайлда. Це, насамперед, пов'язане, з намаганнями проєціювати особисте життя письменників на їх творчість. Дійсно, деякі персонажі, особливо в казках О. Вайлда, допускають подібне двозначне трактування.

Набагато ширше поле для квір-студій надають сучасні казки для дорослих. Як зазначає в своєму дослідженні В. Джоосен [6, 114], в модифікованих казках гомосексуальні відносини є викликом домінуючому дискурсу та можливістю почути голоси, які замовчувалися в традиційних казках. Квір-теорія пропонує нове прочитання і тим казкам, у яких гомосексуальні мотиви виражені імпліцитно. Метою цієї роботи є аналіз сучасних казкових творів, у яких представлені нетрадиційні форми сексуальної самоідентифікації. Це, зокрема, поетичні адаптації О. Брумас та Е. Секстон, а також прозові казки з трансформованим класичним сюжетом Е. Доног'ю, які торкаються лесбійських взаємовідносин.

О. Брумас, яка відкрито заявляє про свою нетрадиційну орієнтацію, у збірці поезій «Починаючи з О» [1] використовує квір-потенціал традиційних казкових сюжетів для того, щоб проілюструвати лесбійське життя та ті складнощі, з якими стикаються представники сексуальних меншин. Наприклад, темою її поеми «Красуня та чудовисько» є трансформація наратора гетеросексуальної орієнтації у лесбіянку. Роки, проведені з коханцем-чоловіком, асоціюються у героїні з біллю та розчаруванням. Проте все змінюється з появою жінки:

*The boy  
fled from my laughter  
painfully, and I  
leaned and touched, leaned  
and touched you, mesmerized, woman, stunned  
by the tangible  
pleasure that gripped my ribs, every time  
like a caged beast, bewildered  
by this late, this essential heat [1, 56].*

Використання таких дієслів, як *mesmerized, stunned, gripped, bewildered* підкреслює силу пристрасті героїні та її захват від власної трансформації. У цьому уривку знаходимо інтертекстуальне посилання на класичну казку «Красуня і чудовисько» – порівняння героїні із звіром у клітці, коли вона охоплена жаром пристрасті. Під звіром, чудовиськом також мається на увазі лесбійство взагалі, яке, на думку багатьох, є девіантною та потворною формою сексуальності. У поемі О. Брумас, порівняно з традиційною казкою, відбувається зворотна трансформація: якщо в казці звір перетворюється на прекрасного принца, то в поемі героїня перетворюється на лесбіянку (звіра).

Лесбійським відносинам присвячена і поема «Спляча красуня», в якій героїня пробуджується після поцілунку іншої жінки:

*City-center, mid-traffic, I  
wake to your public kiss. Your name  
is Judith, your kiss a sign  
to the shocked pedestrians, gathered  
beneath the light that means  
stop  
in our culture where red is a warning, and men  
threaten each other with final violence: I will drink  
your blood. Your kiss  
is for them  
a sign of betrayal, your red  
lips suspect, unspeakable  
liberties as we cross the street, kissing  
against the light, singing ... [1, 62].*

Після поцілунку настає справжнє пробудження героїні, адже, на відміну від класичної казки та більшості сучасних варіацій, цей поцілунок не є нав'язаним, і героїня відповідає на нього. У поемі О. Брумас у ролі «принца» виступає жінка на ім'я Юдиф. Вибір імені має символічне значення, адже біблейська героїня Юдиф прославилася тим, що відрубала голову асирійському полководцеві Олоферну, врятувавши тим самим мешканців Ветулії. Ця героїня символізує відважність та нехтування умовностями, необхідні для того, щоб одній жінці поцілувати іншу, та ще й привселюдно. Перехожі шоковані такою поведінкою, а червоний колір помади Юдиф є для них сигналом неабияких вільностей, носієм яких вона виступає. Варто зазначити, що після поцілунку оживають обидві жінки, звільняючись від умовностей та отримуючи омріяну свободу. Поема закінчується на оптимістичній ноті спільною піснею двох жінок.

Казка «Рапунцель» братів Грімм допускає неоднозначну інтерпретацію, адже вона будується на взаємовідносинах між двома жінками: відьмою та дівчиною, яка опиняється під її опікою. П. Палмер у своєму дослідженні готичних творів проводить паралелі між відьмою та лесбійкою, адже вони обоє відокремлені від суспільства та представляють загрозу гетеро-патріархальним цінностям та традиційним моделям жіночності [8, 29]. Автори сучасних трансформованих казок розвивають тему лесбійських відносин між персонажами казки про Рапунцель. Зокрема, на початку поеми Е. Секстон «Рапунцель» прямо говориться про любов жінки до жінки:

*A woman  
who loves a woman  
is forever young [9, 154].*

З подальшого тексту ми дізнаємося, що тітка замикає дівчину в кімнаті, щоб перешкодити будь-яким її контактам з представниками протилежної статі, і сама виявляє неабиякий інтерес до молодого дівочого тіла.

*Let your dress fall down your shoulder,  
come touch a copy of you ...  
... hold me,  
my young dear, hold me.  
Put your pale arms around my neck ...  
Give me your skin  
as sheer as a cobweb ...  
Give me your nether lips  
all puffy with their art  
and I will give you angel fire in return [9, 154 – 155].*

Дивлячись на бліді руки, прозору, як павутиння, шкіру, дівчини, тітка згадує себе в молодості і називає копією племінниці. Тітка з племінницею грають у «гру», яку Е. Секстон називає «mother-me-do». Цей неологізм можна розглядати як імітацію дитячої мови, метою якої є небажання називати речі своїми іменами. Взагалі, відносини між молодою та зрілою жінкою позначені загальним інфантилізмом (згадаємо бажання тітки залишатися вічно молодою, яке можна трактувати як бажання залишатися дитиною і в дорослому віці).

В основній частині поеми тітка трансформується у відьму з традиційної казки про Рапунцель. Незважаючи на всі зусилля відьми, принц таки знаходить Рапунцель, і далі сюжет поеми розгортається подібно до традиційної казки, закінчуючись шлюбом:

*They lived happily as you might expect  
proving that mother-me-do  
can be outgrown,  
just as the fish on Friday,  
just as a tricycle.  
The world some say,  
is made up of couples [9, 158].*

Е. Секстон закінченням поеми стверджує, що одруження з чоловіком є неминучою долею жінок, тому що світ тримається на гетеросексуальних парах. Намагання тітки-відьми створити світ лише для себе та Рапунцель ні до чого не призвели, а близькі відносини між жінками, на думку поетеси, можна «перерости» так само, як рибний день у п'ятницю чи триколісний велосипед. Е. Секстон не бачить можливості вибору жінками своєї долі в патріархальному суспільстві, що зумовлює її досить похмурий погляд на положення жінки в суспільстві.

Хоча О. Брумас писала свою поему «Рапунцель» під впливом твору Е. Секстон, вона дотримується більш оптимістичної думки щодо можливості жінки обирати власну долю і жити в гармонії з собою. Поема О. Брумас починається цитатою з поеми Е. Секстон:

*A woman  
who loves a woman  
is forever young [1, 59].*

Інтертекстуальне посилення свідчить, з одного боку, про те, що О. Брумас включає себе до когорти представників феміністичної літератури, які переписували традиційні казкові сюжети, з іншого боку, в цій поемі цитата Е. Секстон отримує нове трактування. На початку поеми знаходимо також алюзію на традиційну казку про Рапунцель, а саме згадку про волосся:

*Climb  
through my hair, climb in  
to me, love  
hovers here like a mother's wish [1, 59].*

Наратором у поемі виступає молодша жінка (на відміну від поеми Е. Секстон, де оповідь ведеться від імені відьми). Героїня говорить про своє кохання, і із згадки про матір впливає, що вона звертається до іншої жінки. На відміну від традиційної казки та поеми Е. Секстон, в поемі О. Брумас ніхто нікого не зачиняє в башті чи кімнаті, натомість, жінки насолоджуються життям в саду, серед пишної рослинності. Окрім згадки на початку поеми, волосся, яке є важливим елементом традиційної казки, ще двічі фігурує в тексті, символізуючи свободу жіночого самовираження (*you let loose like a hair*) та передаючи тілесні відчуття, які виникають у наратора від дотику іншої жінки (*every hair on my skin curled up*). Закінчується поема на оптимістичній ноті:

*I'll break the hush  
of our cloistered garden, our harvest continuous  
as a moan, the tilled bed luminous  
with the future yield. Red  
vows like tulips. Rows  
upon rows of kisses from all lips [1, 60].*

Завдяки вживанню омофона (*tulips – two lips*) та можливості двоякого трактування іменника *bed* (як ліжко або скорочену форму від *flowerbed* – клумбу) обігрується врожай, вирощений в саду: це може бути як клумба з тюльпанами, так і поцілунки губ закоханих. Образна мова поеми передає, як серед буяння природи розквітає жіноча сексуальність, і що цей ідилічний союз двох жінок, який є їх свідомим вибором, сприяє розквіту кожної з них.

Відома ірландська письменниця Е. Доног'ю теж звертається до казки про Рапунцель у своїй збірці «Цілуєчи відьму: старі казки в новій оправі» [3], що містить тринадцять трансформованих казок. «Казка про волосся» – це історія взаємовідносин двох жінок, у якій окремі мотиви казки братів Грімм суттєво трансформуються. Перш за все, головна героїня (прообраз Рапунцель) є сліпою з народження, і тому всім, що вона знає про світ, вона зобов'язана жінці, яка живе разом з нею і піклується про неї. Бажання жити в башті виявляє сама героїня (а не «відьма», як у класичній казці), мотивуючи це тим, що так вона відчуватиме сонячне світло на своєму обличчі. У казці Е. Доног'ю навіть з'являється принц, якого приваблює пісня героїні і який піднімається до неї в башту. Щоправда, пізніше з'ясовується, що в ролі принца була відьма, яка пояснила дівчині свій вчинок наступним чином:

*I knew I would have no peace till I found you a prince [3, 96].*

Дівчина після цього залишає башту, спустившись по вірвовці, зробленій з власноруч обрізаного волосся (у класичній казці, як відомо, відьма обрізає волосся героїні). Жінка, не знайшовши дівчини в башті, викидається з вікна (тут можна провести аналогію з принцом з класичної казки,

який, зустрівши в башті замість Рапунцель відьму, вистрибує з вікна, потрапляє в чагарник і втрачає зір). Закінчення казки залишається відкритим:

*I took her head on my chest and wept over her, salt in her wounded eyes. It was the only way I knew to clean them. I didn't know whether they would heal, or whether she would have to learn the world from me now. We lay there, waiting to see what we would see [3, 99].*

У класичній казці від сліз Рапунцель у принца відновлюється зір, проте невідомо, чи так само трапиться з жінкою. У будь-якому випадку, головна героїня зробила свій вибір на користь продовження близьких відносин з представницею своєї статі. Взагалі, героїні казок Е. Доног'ю, які часто на початку є пасивними, покірними та невпевненими у власних силах, по мірі розгортання сюжету вчаться контролювати своє життя та знаходять власну ідентичність, причому часто в середовищі інших жінок. На відміну від традиційного всезнаючого оповідача усі казки розповідаються героїнями від першої особи. Ретроспективна оповідь у минулому часі дає змогу героїні дати оцінку подіям, що відбулися, а можливість здійснювати контроль за оповіддю свідчить про автономність оповідача. Особливістю казок Е. Доног'ю є те, що другорядний персонаж однієї казки стає головним в наступній і розповідає власну історію, при цьому кожна казка відіграє роль рамкової конструкції для наступної, а всі казки об'єднуються в одну загальну історію. Таким чином також здійснюється інтертекстуальний зв'язок між казками. Письменниця свідомо не дає героїням імен, адже загальновідомі імена, такі як Білосніжка, Попелюшка тощо нерозривно пов'язані з патріархальною культурою, від якої Е. Доног'ю намагалася відмежуватися.

Відкриває збірку «Казка про черевичок», яка, як неважко здогадатися, є трансформованим варіантом казки про Попелюшку. Головна героїня занурюється в домашню роботу не на вимогу мачухи чи зведених сестер, а щоб вирватися з депресії, в якій вона перебуває після смерті матері. Героїня, так само, як і в казці Ш. Перро, тричі їде на бал, але, на відміну від класичної казки, бал у творі Е. Доног'ю зображений у пародійному ключі. Героїня з самого початку знає про відведену їй роль, тому вона постійно посміхається, практично нічого не їсть, танцює з літніми джентльменами, а її участь у бесіді обмежується репліками на кшталт *"Indeed", "Oh yes"* та *"Do you think so?"*. Пародія досягає кульмінації під час третього відвідання балу, перед освідченням принца:

*I danced like a clockwork ballerina and smiled till my face twisted. I swallowed a little of everything I was offered, then leaned over the balcony and threw it all up again.*

*I had barely time to wipe my mouth before the prince came to propose [3, 6].*

Проте основна трансформація класичного сюжету в цій казці пов'язана з фігурою феї. Після третього балу героїня нарешті усвідомлює власну сутність і те, що їй хочеться пов'язати своє майбутнє не з принцом, а з жінкою, яка допомагала їй потрапити на бал:

*I had got the story all wrong. How could I not have noticed she was beautiful [3, 7]*

Героїня розуміє, що вона не вписується в традиційну історію і не відповідає гендерним стереотипам. Тому вона обирає власне закінчення історії: викидає другий черевичок, що символізує остаточний розрив з принцом, і разом з подругою повертається додому.

В іншому творі Е. Доног'ю «Казка про троянду», яка є трансформованим варіантом «Красуні і чудовиська», в ролі чудовиська виступає жінка, яка опиняється в ізоляції від суспільства через свою нетрадиційну орієнтацію. Коли їй набридло «відшивати» залицяльників, вона одягнула маску, і так виникли чутки про чудовисько, яке жило в замку.

*I didn't know what to ask for. I had a room of my own, and time and treasures at my command. I had everything I could want except the key to the story [3, 34].*

У кінці казки героїня знаходить «ключ» до історії, який полягає в можливості існування люблячих відносин між людьми однієї статі. Авторка розвінчує патріархальний міф про лесбійство як щось потворне, бо коли героїня знімає з «чудовиська» маску, то знаходить під нею гарне жіноче обличчя.

Власну історію «чудовиська» дізнаємося з «Казки про яблуко», яка є продовженням «Казки про троянду». Виявляється, що попереднє життя героїні нагадувало історію Білосніжки, однак, з певними трансформаціями. Особливістю казки Е. Доног'ю є те, що мачуха, яка майже такого віку, як і Білосніжка, не намагається позбутися пасербиці, а, навпаки, тричі приходить до лісу, запрошуючи дівчину повернутися до замку. Автор пояснює подібні трансформації почуттями, які виникають між жінками, і перед якими головна героїня не може встояти. Останнім переконливим аргументом стає яблуко, яким її пригощає мачуха:

*My head was still swimming; I thought I might faint again. But my mouth was full of apple, slippery, still hard, vinegary at the edges. I could feel the marks of my own teeth on the skin. I bit down, and juice ran to the corners of my lips. It was not poisoned. It was the first apple of the year from my father's orchard. I chewed till it was eaten up and I knew what to do [3, 58].*

Отруйне яблуко з класичної казки трансформується в своєрідне едемське яблуко, яким мачуха спокушає пасербицю, трохи недозріле, але надзвичайно соковите перше яблуко нового вро-

жаю з королівського саду. Скуштувавши яблуко, головна героїня остаточно перекоонується в своїх почуттях до іншої жінки та повертається до замку. Е. Доног'ю уникає прямого опису сексуальних відносин між героїнями своїх творів, натомість наголошуючи на їх емоційній прив'язаності.

Підсумовуючи, варто зазначити, що квір-інтерпретації проливають нове світло на масив казкових творів, у яких представлені нетрадиційні форми сексуальної самоідентифікації персонажів. Погодимося з дослідницею Д. Орме [8, 121], що згадані нами трансформовані віршовані та прозові казкові твори є прикладами подвійного квіру, адже вони не лише зображують близькі відносини між жінками, що є девіантною формою сексуальної поведінки, а й дають нове прочитання прецедентним казковим текстам, змінюючи читацькі очікування та припущення стосовно того, якою може бути казка.

#### Список використаних джерел

1. Broumas O. *Beginning with O* / O. Broumas. – New Heaven : Yale University Press, 1977. – 74 p.
2. De Lauretis T. *Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities* / T. de Lauretis // *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*. – 1991. – Vol. 3, № 2. – Pp. III – XVIII.
3. Donoghue E. *Kissing the Witch* / E. Donoghue. – New York : Joanna Cotler Books, 1997. – 240 p.
4. Duffy J.-C. *Gay-related Themes in the Fairy Tales of Oscar Wild* / J.-C. Duffy // *Victorian Literature and Culture*. – 2001. – 29, 2. – Pp. 327 – 349.
5. Jagose A. *Queer Theory: An Introduction* / A. Jagose. – New York : New York Univ. Press, 1997. – 156 p.
6. Joosen V. *Critical and Creative Perspectives on Fairy Tales: An Intertextual Dialogue between Fairy-Tale Scholarship and Postmodern Retellings* / V. Joosen. – Detroit : Wayne State University Press, 2011. – 361 p.
7. Orme J. *Mouth to Mouth: Queer Desires in Emma Donoghue's Kissing the Witch* / J. Orme // *Marvels & Tales: Journal of Fairy-Tale Studies*. – 2010. – № 24.1. – Pp. 116 – 130.
8. Palmer P. *Lesbian Gothic: Transgressive Fictions* / P. Palmer. – New York: Cassell, 1999. – 168 p.
9. Sexton A. *Rapuntzel* / A. Sexton // *Selected Poems of Anne Sexton* [ed. by D. Middlebrook, D. George]. – Boston : Houghton Mifflin Company, 1988. – Pp. 169 – 173.

**Summary.** *The article examines how queer theory (T. de Lauretis, A. Jagose) may be applied to modern literary tales. Queer is a term that means marginal forms of sexual self-identification. While classic fairy tales do not deal with homosexual characters, contemporary fairy-tale retellings fill in this gap. Lesbian and homosexual issues are touched upon in a number of fairy-tale retellings for adults. The queer approach to these retellings gives new interpretation to traditional gender roles and changes reader expectations about the nature of the fairy tale.*

*The analysis is based on fairy-tale poems of O. Broumas, A. Sexton, fairy tales of E. Donoghue. These retellings help to break with the compulsory heterosexuality of the fairy tale, foreground the characters whose voices were suppressed in the traditional fairy tales. For instance, in the poem "Sleeping beauty" by O. Broumas the main heroine is awakened not by the prince, but by another woman. "Rapuntzel" fairy tale contains queer potential as it describes interrelations between two women. Fairy-tale poems by A. Sexton and O. Broumas both describe lesbian relations, but have different endings: the former does not see the possibility of choosing their destinies by women in patriarchal society, while the latter has optimistic view on the union of two women. E. Donoghue's "Kissing the Witch" is one of the best known lesbian fairy-tale collections. It has a specific structure where a secondary character in one fairy tale becomes a protagonist in the next tale and tells her own story, and each retelling functions as a frame tale for the next. Female protagonists, often passive and submissive at the beginning, start to control their life and find their own identity as women who chose lesbian relationships. Such motifs fill contemporary fairy-tale retellings with optimistic happy endings.*

**Key words:** *queer theory, contemporary fairy-tale retelling, traditional fairy tale, gender roles.*

Отримано: 16.07.2014 р.