

## ТІЛЕСНИЙ ТРІКСТЕР (САМО) ІДЕНТИЧНОСТІ (на матеріалі роману Дж. Юдженідеса „Мідлсекс”, 2002)

Ганна РИКОВА

Київський національний лінгвістичний університет

Буремний вирій початку ХХІ століття затягує індивіда у своєрідну онтологічну гру, однією з ключових фігур якої стає *тіло*. Тіло й власне тілесність набуває амбівалентного характеру і стає беззаперечним *трікстером* свого часу. Особливої актуальності ця проблема набуває в американській культурі, що зумовлює вибір роману сучасного американського автора Дж. Юдженідеса “Мідлсекс” в якості аналітичного тла. Відтак, ця розвідка спрямована на дослідження можливих шляхів (ре)конструювання самоідентичності через призму категорії *тілесного трікстера* та її ключових характеристик, таких як амбівалентність, лімінальність / маргінальність / медіативність, гермафродитизм на сюжетотворчому та поетикальному рівнях.

**Ключові слова:** тілесний трікстер, амбівалентність, гермафродитизм, медіативність, метафора кокону.

Стремительная поступь начала ХХІ века затягивает индивида в онтологическую игру, одной из ключевых фигур которой становится *тело*. Тело и телесность характеризуются амбивалентностью, что делает их трикстерами своего времени. Особенное звучание эта проблема приобретает в американской культуре, что и обуславливает выбор романа современного американского автора Дж. Юдженидиса “Мидлсекс” в качестве аналитической основы. Таким образом, данная статья нацелена на исследование возможных путей (ре)конструкции самоидентичности через призму категории телесного трикстера и ее ключевых характеристик, таких как амбивалентность, лиминальность / медитивность / маргинальность, гермофродитизм на уровнях сюжета и поэтики.

**Ключевые слова:** телесный трикстер, амбивалентность, гермафродитизм, медиативность, метафора кокона.

The article tackles the problem of identity (re)construction / changing through body transformation in Greek American novel. Among other considerations, it explores whether the modification of the corporal / material body alters the essential human self, whether body modification / intrusion is caused by the self-definition

crisis, and whether a body-mind dualism is reiterated as a result. The choice of Jeffery Eugenides *Middlesex* (2002) as a practical ground for research is predetermined by its untypical body transformation model presentation, especially the method of body trickster usage and its functioning on the level of plot and poetics.

**Key words:** body trickster, ambiguity, hermaphrodite, mediation, cocoon metaphor

Початок XXI століття разом зі сподіваннями, прагненнями й шаленим поступом технічного прогресу, привніс у життя індивіда ще більше занепокоєння й сумнівів щодо меж й наповнення власної сутності. Травматичний досвід творення нової історії, переживання й усвідомлення різного роду парадигматичних зсувів, а також деконструкція метанаративів минулого результує у заглибленні ідентифікаційної кризи, яку лишила по собі попередня доба. Весь цей буремний вирій затягує індивіда у своєрідну онтологічну гру, однією з ключових фігур якої стає *тіло*. Тіло й власне тілесність набуває амбівалентного характеру і стає беззаперечним *трікстером* свого часу: з одного боку – тілесне (фізіологічне, генетичне) лишається тою незмінною з часів існування людини парадигмою, яка уможливорює апеляцію до колективної ідентичності, до родинного коріння, історії, апеляцію до незмінних норм, цінностей й постулатів; з іншого – тіло набуває своєрідного *трікстерського* забарвлення, оскільки, з огляду на історичний та соціо-культурологічний контексти, змушене все потужніше проявляти серед іншого свій маргінально-медіаторний характер насамперед в подоланні опозиції Природа – Культура (за К. Леві-Строссом [4]). Завдяки появі нових конотацій та залучення до раніше недоступних для людського тіла сфер, “<...> тіло сьогодні вже не розглядається як безумовна даність чи остаточний вирок, <...> але виступає свого роду моделлю для складання, комплексом потенційних можливостей з пересувними межами, де немає нічого постійного і все до останнього сантиметру шкірного покриву включено до гри” [1, с. 276-277]. Тілесний дискурс, в унісон з трікстерським, перетворюється на один з найпотужніших “синтезуючих інструментів культури, що у самому своєму образі має на меті примирити і звести у несуперечливе ціле усі можливі протиріччя” [6], чим провокує новий шабель суспільного та індивідуального розвитку. У своїй праці “Культура і вибух” Ю. Лотман досить влучно називає саме образ трікстера персоналіфікованим “вибухом”,

що є результатом динамічного напруження між “прийнятним” і “неприйнятним” в культурі [5, с. 35]. Саме таким “вибухом” ХХІ століття, з нашої точки зору, стає тіло, точніше його симбіоз – *тілесний трікстер*, що в умовах соціо-історичних та культурологічних змін, які переживає людина на зламі століть, перетворюється на “найбільш активного агента цих змін” [9, с.87].

Тіло сучасної людини є дедалі виразніше “соціально маркованим” [7, с.14]. Підставою для такого маркування можуть слугувати дві взаємовиключні, з одного боку, й водночас взаємопроникні тенденції: по-перше, до чіткішого розмежування певних соціальних та вікових груп (наприклад, найбільш розповсюдженими маркерами юнацького віку є пірсінг, татуаж, які в той самий час виступають “іронічними ознаками споживацької культури” [11, с.43]), або соціальний статус, вимогою певних прошарків якого останнім часом стає практика модифікацій тіла (пластична хірургія). І, як наслідок першої, тенденція до злиття чи то розмивання меж вікових, соціальних та гендерних. Тіло-соціальний “текст”, тіло-соціальний “доказ” відбиває усі можливі ознаки суспільства незважаючи на те, чи це його норми, чи девіації. Водночас, ці тілесні експерименти все частіше перетворюються на суцільну *тілесну фальсифікацію*, а відтак знов актуалізується той самий тілесний трікстер, що здатний видавати бажане за дійсне: чоловіче за жіноче, старе за молоде, огрядне за витончене, африканське за європейське тощо.

Вочевидь людське тіло все частіше стає об’єктом боротьби і спротиву з боку людини та соціуму, що є особливо актуальним для американської культури через самобутній історичний, націєтворчий контекст (імміграція, рабовласництво, ідеологеми “американської мрії”, “плавильного тигля”). Все це висуває на перший план цілу низку питань, серед яких найбільш інтригуючими та продуктивними є наступні: чи посилення процесу гри індивіда з тілом та тіла з індивідом, його модифікації / адаптації не є ознакою гострої ідентифікаційної кризи? Або того, що людина віднайшла в собі сили протистояти своїй природі, долаючи внутрішній конфлікт за допомогою зовнішнього тілесного інструментарію? І чи здатна модифікація / втручання у тіло змінити людську сутність, перервати її зв’язок з пращурами, з родинним корінням? Чи, навпаки, така тілесна гра може слугувати засобом

відновлення генетичного коду родини, нації, сприятиме віднайденню власного Я / своєї сутності?

Пошук відповідей на зазначені питання якнайшлушніше відповідатиме меті цієї розвідки, спрямованої на дослідження можливих шляхів (ре)конструювання самоідентичності через призму категорії *тілесного трікстера* та її ключових характеристик таких як амбівалентність, лімінальність/маргінальність/медіативність, інакшість на сюжетотворчому та поетикальному рівнях у Пулітцерівському романі Дж. Юдженідеса “Мідлсекс” (Middlesex, 2002).

*Амбівалентність.* Сімейна сага “Мідлсекс”, суголосно традиційному трікстерському романові, розпочинається з народження головного персонажа – Каліопи Гелени Стефанідес, яка представляє третє покоління грецьких іммігрантів в Америці. З самого початку наратор (Каліопа) робить наголос на власній *амбівалентній природі*, а саме вродженій генетичній / тілесній ваді – Каліопа, пізніше Кел, народжена гермафродитом: “Я був народжений двічі: спочатку, як маленьке дівча у примітно ясний січневий день 1960 в Детройті; а потім знову, як хлопець-підліток у палаті невідкладної допомоги біля Пітоскі, штат Мічиган, у серпні 1974” [8, с. 7]. Відтак, амбівалентність образу Каліопи-Кела червоною ниткою проходить крізь весь роман, почергово розкриваючи той чи інший свій ракурс. Спочатку через суміщення на генетико-соматичному рівні *жіночого і чоловічого*. Антична давньогрецька основа, до якої рефреноно апелює наратор (“*Вибачайте, якщо моя розповідь звучатиме децю по-гомерівськи час від часу. Це також генетичне*” [8, с. 7]), повертає читачів до міфологічних образів *Гермафродита та Андрогіна*. Саме ці образи, серед іншого, стали втіленням архаїчної недиференціації статі, що у міфі завжди мали характер Вищого, Прекрасного чи то Ідеального і сприймалися як “образи недосяжної чи втраченої досконалості, – не люди, бо фізична структура ставить їх вище за людей” [6], але посередники між людським та божественним. Згадаємо, що Гермафродит був сином Гермеса (трікстерського за своєю природою) та Афродіти, що робить цей образ досконалим і певним чином божественним завдяки очевидній своїй недосконалості. Відтак, міфологічний ракурс гермафродитизму лише посилює *медіативну трікстерську функцію* образу Каліопи-Кела. Тема гермафродитизму має декілька ліній реалізації в романі: однією з

основоположних сюжетних ліній є розкриття *теми інцесту* (як певної традиції, навіть усталеної норми для греків) через сприйняття себе братами й сестрами як єдиного цілого (єднання жіночого й чоловічого). Так, у випадку, Дездемони та Лефті Стефанідісів, досить частим є порівняння себе із сіамськими близнюками, чії тіні злилися в одну. Саме через таке психосоматичне єднання з братом усвідомлює власну сутність Дездемона. Досить довгий час вона сприймає Лефті як продовження власного Я, свого двійника, в якому бачить віддзеркалення себе. Ситуація ускладнюється, коли приходить час знайти для брата наречену, а той всіма способами намагається уникнути небажаного одруження. Зрештою, усвідомлення втрати один одного провокує їхнє умовне розділення, відсторонення, результатом якого стає віднайдення нових, інакших себе і виведення почуттів Лефті і Дездемони на зовсім неочікуваний рівень. Циклічно історія брата й сестри певним чином повториться у наступного покоління Стефанідісів, тільки тепер йтиметься про дітей Дездемони й Лефті та їхньої кузини Сурмеліни.

*Гермафродитизм – лімінальність.* Цікаво, що згадки про образ Гермафродита чи схожі гермафродитичні образи (навіть певні кластери таких образів) трапляються тоді, коли один з персонажів роману перебуває на певному роздоріжжі (лімінальний стан), має зробити вибір, але вагається. І тоді своєрідна двоїста пластична природа гермафродитизму посилює відчуття розгубленості, навіть таємничості, і в той самий час слугує медіатором, що має перевести протагоніста з одного стану в інший, що зазвичай передує метаморфозі й супроводжує її. Такий, наприклад, епізод, в якому бабуся Каліопи-Кела Дездемона вирушила на пошуки роботи, точніше, на співбесіду. Важкий перехід від життя домогосподарки, матері грецького зразка, до самодостатньої незалежної жінки, що має працювати й ходити на роботу на кшталт американок, для неї стає досить стресовим. Глом цієї ситуації є згадка про мексиканського митця Дієго Рібейру та його працю – мурал, що мав втілити ідею нової міфології автомобільної індустрії США через зображення “<...> чотирьох (андрогінних) рас людства на верхній панелі роботи, які спостерігають за лінією збору на березі річки Руж, де працюють робітники автоіндустрії <...>” [8, с. 87].

*Гермафродит – Мінотавр – дев'ятивне тіло.* Ще одним яскравим перевітленням андрогенного образу в тексті стає *Мінотавр*, завдяки

якому заявлений конфлікт переводиться на дещо інший рівень. Цей образ артикулює одразу декілька важливих аспектів: йдеться не лише про перманентні пошуки-блукання лабіринтами родинної історії й про поєднання-боротьбу людського й тваринного, знову ж таки Природи й Цивілізації, а насамперед про Мінотавра як про символ зради, результат заборонених стосунків. Для посилення такого семантичного звучання паралельно з образом-лейтмотивом Мінотавра наратор згадує історію Астерія, якого називають “<...> отруйним плодом, соромом, що має бути прихованим” [8, с. 77] через те, що він був народжений монстром в результаті зради одного з батьків. Цікаво, що в романі образ Мінотавра несе в собі й конфлікт жіночого й чоловічого на рівні фізіології, а також конфлікт чоловіка-батька та жінки-дружини-матері. Адже для Лефті та Дездемони разом з Сурмеліною та її чоловіком Джеммі Зізмо цей образ акумулює в собі страх очікування народження дитини, страх оприлюднення, виведення назовні їхньої таємниці. Страх через свідомий інцестуальний характер стосунків майбутніх батьків (особливо для Лефті й Дездемони). Лабіринт психологічних шукань провокує нічні кошмари у Дездемони, в яких вона пригадує можливі тілесні девіації дітей, народжених в інцестуальних шлюбах у неї в роду.

*Публічність – лімінальність – інакшість.* Варто відзначити, що наратор розповідає про власний генетичний збій не як про якусь жахливу таємницю, яку варто приховувати, а навпаки, Кел робить цю ключову для своєї самоідентифікації ланку публічною, вартою оприлюднення й дослідження (“Коли ця розповідь піде світом, я можу стати найвідомішим гермафродитом в історії” [8, с. 16]). Він неодноразово згадує статті у спеціалізованих журналах про педіатричну ендокринологію, об’єктом яких став, і про фотоілюстрації до цих статей, на яких був зображений (хоч і з чорною коробкою, що закривала очі), а також про те, як ще до операції хизувався своєю лімінальною зовнішністю в басейні, де ловив захоплені погляди прихильників обох статей. Пізніше Кел згадуватиме про свою роботу в клубі трансвеститів у Сан-Франциско. Така деталізована фіксація власного існування “на межі”, з навмисною неприхованою відвертістю стосовно своєї інакшості, є намаганням озвнішнити, отілеснити свій внутрішній конфлікт, що є набагато глибшим, ніж розрив між жіночим і чоловічим. Насправді саме виведення конфлікту на поверхню та віднайдення його

першопричин допомагає Каліопі-Келу подолати когнітивний дисонанс, перетворивши його на власну перевагу. А своєрідна трікстерська природа тіла Кел водночас і стримує і звільняє: Він знає більше і відчуває тонше, адже колись був Нею фізично, а присутньо / інтуїтивно Нею все ще лишається.

Цікаво, що статева амбівалентність Каліопі-Кела яскраво проявляє себе і на *рівні оповідному / наративному*. Його прозовий стиль став об'єктом дослідження професора Луса, що мав виявити характер письма тоді ще Каліопі: лінійний маскулінний чи циклічний / циркулярний фемінний. Проте сам оповідач визначає свій наративний дискурс схильним більше до «вродженої фемінної циклічності», особливо коли йдеться про ту родинну історію, яку він має відтворити крок за кроком аби віднайти себе (“<...> *всупереч моєму андрогінезованому мозку, є в мені вроджена жіночна циркулярність, що реалізується в тій історії, яку я маю розповісти. У будь-якій генетичній історії Я є заключною частиною періодично повторюваного речення, і це речення мало своє зародження вже досить давно, іншою мовою, і необхідно прочитати його з самого початку, аби дістатися кінця, ознаменованого моєю появою*” [8, с. 16]). Відтак, оповідна лінія Кела ще раз доводить, що будь-яка історія, особливо сімейна – “наративний трікстер сучасного світу” [9, с. 88], – це намисто, що складається з “маскулінної” прямої, на яку нанизуються “фемінні” цикли-покоління (ще раз згадуємо про основоположну структуру трікстерського й лицарського романів).

*Лінійність й циклічність*. Важливо, що для Кела сімейна історія як синтез жіночого і чоловічого, артикульована через образи лінійності та, насамперед, циклічності, перетворюється на своєрідну наративну метафору, дуже пластичну й динамічну. Ця метафора трансформується і отримує кожного разу нове семантичне наповнення: образ кінострічки, яка має бути прокручена на початок, або Супутника, що має повернутися на базу. Крім того, ця метафора часто поєднує в собі народження і смерть фізичну чи метафоричну (Бахтін М.М. [2]): смерть-захоплення батьківщини та вимушене віднайдення нової національної ідентичності та іншого соціального статусу Лефті та Дездемони Стефанідісів, народження самого Кела та занепад-хвороба його дідуся Лефті, завершення ери передбачень статі дітей бабусею Дездемоною і, зрештою, кінець його роду, символом якого і є сам Кел.

*Кокон.* Найвиразніше лінеарність й циклічність віднайшли свою реалізацію у *метафорі кокону*. Все починається із давньої китайської легенди про принцесу Сі Лінг-чі, що сиділа під шовковичним деревом, коли до її чашки з чаєм впав кокон шовкопряда. Під час спроби вийняти той кокон, шовкові волокна-ниточки почали розкручуватись у гарячій рідині. Кел робить висновок, що майже всі важливі відкриття траплялись з людьми, що «вешталися» під деревами, а його власна історія й зокрема історія його сім'ї нагадує той самий кокон: “Я почуваюся наче та китайська принцеса, чие відкриття забезпечило Дездемону засобами до існування. Так само, як і вона, я розплутую мою історію, і чим довша нитка, тим менше лишається розповісти” [8, с. 42].

*Вестиментарний кокон.* Досить символічно першим знаком метаморфози у родині Стефанідісів стає *корсет*, подарунок Дездемоні, бабусі Каліопи-Кела, від її матері. Він є вестиментарним коконом тіла, що мав ознаменувати зовнішнє й внутрішнє перевтілення Дездемони, насамперед, з дівчини у жінку, дружину: “*Корсет був з білого шовку. Коли вона надягала його, Дездемона відчувала, що розмотує нитку свого кокону в очікуванні метаморфози*” [8, с. 27]. Зрештою образ корсету став чи не єдиним символом, еротичною емблемою кохання Дездемони та її брата Лефті, а одягання й зняття корсету – таїнством позбуття нав'язаних соціальних норм та упереджень, а також можливістю подивитися на себе відсторонено.

*Кокон стає метафорою життя* для родини Стефанідісів. Під час втечі від захоплення турецькою армією рідного селища дідусеві та бабусі Кела (Лефті та Дездемоні) пощастило потрапити на корабель, що мав перевезти біженців до Америки. Але напередодні жажливих подій брат і сестра, Лефті і Дездемона, усвідомлюють, що їхні почуття мають глибший характер. Адже незважаючи на масштаб і рівень, катастрофи “<...> стимулюють переосмислення і модифікацію індивідуальних, місцевих, колективних та національних наративів, які наділяють соціальне й політичне життя значенням” [10, с. 191]. Саме катастрофа стає каталізатором внутрішньої метаморфози для обох, бо “<...> єдиний засіб перейти з однієї дійсності в іншу – змінитися самому, зазнати метаморфози <...> Власне, межа стає провокацією, що її викликає” [3, с. 111]. І саме втеча до іншої країни стає для них порятунком – дає можливість переписати історію своїх стосунків, а відтак і розпочати історію своєї родини з



чистого аркуша, “<...> розмотуючи кокон свого життя разом. Без жодної патріархальної лінеарності” [8, с. 45]. Кел згадує основні матримоніальні правила греків, які одружуються циклами. А відтак “*аби бути щасливим, ти маєш віднайти різноманіття у повторенні; для того, аби рухатися уперед, маєш повернутися на початок*” [8, с. 45]. У випадку Лефті та Дездемони саме шлюб став для них тим захисним коконом, що порятував від зайвих пліток, а також від смерті на батьківщині. Корабель, що перевозив їх на безпечну землю Америки, перетворився на основу, на яку намотувались / нашаровувались шовкові нитки їхнього нового життя: “<...> *перший шар – вони все ще брат і сестра, другий – незнайомці на палубі корабля, третій – наречені, наступний – чоловік і дружина*” [8, с. 45]. Отже, кокон трансформується в образ човна – спочатку великого пасажирського паро-плава, всередині якого з’являється маленький рятувний човен (life boat). Пройшовши всі кола метаморфоз, Лефті з Дездемоною мають перейти останній форпост до їхнього омріяного єднання й стати чоловіком і дружиною. Один з рятувних човнів корабля тимчасово перетворюється на інтимний простір вже родини Стефанідісів, стає коконом, що рятує від світу. Саме там ховаються від страшної бурі, від очей незнайомих, а також від самих себе, тих старих себе, ще брата й сестри, які розуміють усю неправильність, незворотність й гріховність власних вчинків.

Таким чином, ключовим інструментом (ре)конструювання самоідентичності, а відтак і своєї соматичної цілісності Каліопи-Кела стає віднайдення себе через розкриття сімейної таємниці й свого місця у родинній історії. Генетичний збій в тілі Каліопи, той самий тілесний трікстер, що каталізував сумніви й пошуки власного Я, тепер віднайшов шлях свого вирішення, розкривши циклічну модель розгортання сімейної історії. Так само, як дід та бабуся Каліопи, ще в статусі брата й сестри, з’єднались у єдине ціле в шлюбі, так в образі Каліопи-Кела відбулося злиття-узгодження усіх можливих сімейних протиріч – жіночого й чоловічого, американського й грецького, античного й сучасного.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Алябьева Л., Силакова С. Наука моды // Иностранная литература. – 2008. – № 5. – С. 275-280.
2. Бахтин М.М. Раблезианский хронотоп // Эпос и роман. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 95 - 138

3. Генис А. Два. Расследования. М.: «Подкова», «ЭКСМО», 2002. – 494 с.
4. Леви-Стросс К. Структурная антропология– М., 2001. – 512 с.
5. Лотман Ю.М. Культура и взрыв. – М.: Гнозис; Издательская группа «Прогресс», 1992. – 272 с.
6. Чернявская Ю. Трикстер [Электронный ресурс] / Чернявская Ю. – Режим доступа <http://carljung.ru/node/8423>
7. Cooley N. Textual Bodies: Carole Maso’s AVA and the Poetics of Over-reaching. - NY Press, 2002. – 185p.
8. Eugenides J. Middlesex. – NY: Farrar, Straus and Giroux, 2003. – 678 p.
9. Gradinaru I.-A. The Ways of the Trickster. Meaning, Discourse and Cultural Blasphemy [Электронный ресурс] / Gradinaru I.-A. – Режим доступа: <http://www.fssp.uaic.ro /Articol Gradinaru>
10. Mark D. Anderson. Disaster Writing. The Cultural Politics of Catastrophe in Latin America. – Charlottesville and London University of Virginia Press, 2011. – P. 191
11. Turner B., Featherstone M. Body and Society: An Introduction // Body and Society, # 1. – London: Sage, 1995, - P.1-12