

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Навчально-науковий інститут філології
кафедра мов і літератур
Далекого Сходу та Південно-Східної Азії

ГЕНДЕРНІ НАРАТИВИ В СУЧАСНІЙ ЯПОНСЬКІЙ ЖІНОЧІЙ ПОЕЗІЇ

Кваліфікаційна робота
освітнього ступеня «бакалавр»
студентки IV курсу бакалаврату,
освітньої програми
**«Японська мова і література та переклад,
англійська мова»,**
спеціальність – 035.069 «Східні мови та
літератури (переклад включно),
перша – японська»
Марія Владиславівна КЛИМЕНКО
Науковий керівник:
асист. Марія САФ'ЯНОВА



«Допущено до захисту»
Протокол засідання кафедри
мов і літератур Далекого Сходу
та Південно-Східної Азії

Протокол №18 від «27» травня 2026 року

В.О. Завідувач кафедри *Наталія ІСАЄВА* (підпис)
д.філол.н., доц. Наталя ІСАЄВА

КИЇВ
2026

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
 РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ГЕНДЕРНИХ НАРАТИВІВ У СУЧАСНІЙ ЯПОНСЬКІЙ ЖІНОЧІЙ ПОЕЗІЇ.....	5
1.1. Поняття наративів, гендеру та жіночого письма в сучасному літературознавстві.....	5
1.2. Особливості розвитку сучасної японської жіночої літератури та поезії.....	10
1.3. Основні естетичні та тематичні риси сучасної японської жіночої поезії.....	14
1.4. Творчість Іто Хіромі, Осакі Саяки та Юмі Фудзукі у контексті сучасної японської жіночої поезії.....	17
Висновки до розділу 1.....	20
 РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ГЕНДЕРНИХ НАРАТИВІВ У ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ ЯПОНСЬКИХ ПОЕТЕС.....	23
2.1. Репрезентація жіночого тіла та тілесності у вибраному поетичному творі Іто Хіромі.....	23
2.2. Приватний простір і повсякденність як складові жіночого досвіду у вибраних творах Осакі Саяки.....	27
2.3. Самотність, внутрішній конфлікт та соціальний тиск у вибраному поетичному творі Фудзукі Юмі.....	36
2.4. Особливості поетичної мови та проблеми перекладу сучасної японської жіночої поезії.....	41
Висновки до розділу 2.....	45
 ВИСНОВКИ.....	48

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	51
ДОДАТКИ.....	56

ВСТУП

У сучасному літературознавстві значна увага приділяється дослідженню гендерних аспектів художнього тексту та особливостей репрезентації жіночого досвіду в літературі, де особливе місце посідає жіноча поезія, оскільки саме поетичний текст часто стає простором для вираження особистих переживань, тілесності, емоційності та внутрішньої суб'єктивності. Сучасна японська жіноча поезія є важливим явищем у літературному процесі Японії, адже відображає трансформацію традиційних уявлень про роль жінки, її соціальний статус та способи самовираження.

Актуальність теми дослідження зумовлена зростанням інтересу до гендерних студій у сучасних гуманітаристиці та літературознавстві, а також необхідністю дослідження специфіки жіночого письма в японській літературі. У творчості сучасних японських поетес особливого значення набувають теми тілесності, материнства, приватного простору, самотності, соціального тиску та внутрішнього конфлікту. Через поетичну мову авторки репрезентують жіночий досвід і переосмислюють традиційний образ жінки в японському суспільстві.

Об'єктом дослідження є сучасна японська жіноча поезія.

Предметом дослідження є гендерні наративи у творчості таких поетес як Іто Хіромі, Осаки Саяка та Юмі Фудзукі.

Метою роботи є дослідження особливостей репрезентації жіночого досвіду та гендерних наративів у сучасній японській жіночій поезії.

Матеріалом дослідження стали вибрані поетичні тексти Іто Хіромі, Осаки Саяки та Юмі Фудзукі, а також їхні переклади українською мовою.

Методи дослідження включають аналіз художнього тексту, порівняльний метод, елементи гендерного та літературознавчого аналізу, а також метод інтерпретації поетичного тексту.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ГЕНДЕРНИХ НАРАТИВІВ У СУЧАСНІЙ ЯПОНСЬКІЙ ЖІНОЧІЙ ПОЕЗІЇ

1.1. Поняття наративів, гендеру та жіночого письма в сучасному літературознавстві

Поняття «наративу» є однією з центральних категорій у сучасній гуманітаристиці, теоретичне осмислення якого спирається на класичні праці, зокрема праці французького літературознавця та семіотика Ролана Барта, який розглядає оповідь як інструмент упорядкування людського досвіду та зазначає, що «наратив» є універсальним і транскультурним та не обмежується лише прозовою художньою формою, а присутній у мові, образах, жестах або ж одночасно у їхньому поєднанні [Barthes 1975, с. 237–272]. Такий підхід відкриває можливість розглядати і ліричний текст як простір для вираження специфічного суб'єктивного наративу.

Для аналізу структури оповідного тексту французький літературознавець Жерард Женетт пропонує поділ оповіді на три рівні: історія (послідовність подій), наратив/оповідь (спосіб текстового представлення) та нарація (акт розповідання) [Genette 1980, с. 27]. Тобто варто розділяти самі події, процес їхнього розповідання та готовий текст, і саме такий поділ дозволяє аналізувати не лише те, що сталося, а й як саме ті чи інші події перетворилися на оповідь.

Різні академічні підходи виділяють такі аспекти наративу, як структуру, дискурс, репрезентацію та суб'єктивний досвід. Попри різноманітність визначень, «наратив» загалом можна охарактеризувати як спосіб сприйняття та інтерпретації реальності через оповідь. У цьому сенсі наратив відображає світогляд автора, його особистий досвід, систему цінностей і способи осмислення соціальних та культурних явищ.

Значення набуває також позиція реципієнта, який інтерпретує текст відповідно до власного соціального та культурного досвіду, що дозволяє наративу функціонувати не лише як форма текстової репрезентації, але й як засіб комунікації між різними перспективами [Кушнірова 2019].

Наративи тісно пов'язані з культурним та історичним контекстом, у якому вони виникають. Вони беруть участь у формуванні уявлень про гендерну ідентичність, соціальні ролі та міжособистісні стосунки, одночасно відображаючи домінуючі ідеології та культурні норми. Із цієї причини вивчення наративів займає важливе місце в сучасній літературній критиці, культурології та гендерних дослідженнях, де вони розглядаються як інструменти, за допомогою яких індивіди конструюють та виражають свою ідентичність та досвід.

Важливе місце в дослідженні соціальних, культурних та літературних процесів займає поняття гендеру. Гендерні студії зосереджуються на аналізі уявлень про жіночність і маскулінність, а також на механізмах формування соціальних ролей та моделей поведінки.

Значний вплив на розвиток гендерної теорії справили праці Сімони де Бовуар та Джудіт Батлер. Сімона де Бовуар у праці «Друга стаття» (Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, 1949) зазначає, що «жінкою не народжуються, нею стають», підкреслюючи соціальну природу жіночності [de Beauvoir 1949, с. 13]. Джудіт Батлер, у свою чергу, розглядає гендер як результат повторюваних соціальних практик та культурних моделей поведінки, тобто як культурно сконструйовану категорію [Butler 1999, с. 33]. Отже гендер не є сталою категорією, а формується в процесі взаємодії людини та суспільства [de Beauvoir 1949; Butler 1999].

Як гендер, так і наратив відіграють важливу роль у тому, як люди розуміють себе та світ навколо них. Попри те, що ці концепції належать до різних галузей дослідження, вони тісно пов'язані, адже люди часто виражають свій досвід, емоції та ідентичність через наративи. Так «наративи допомагають формувати уявлення про гендер, тоді як гендер впливає на способи створення та інтерпретації наративів» (тут і далі переклад наш – Клименко М.) [Fivush, Robyn, Grysman, Azriel 2022].

Художня література та інші культурні практики часто відтворюють усталені гендерні моделі, проте індивідуальні оповіді можуть їх

переосмислювати. Індивідуальний досвід часто відрізняється від соціально прийнятих гендерних ролей, і через літературу та інші форми мистецтва люди можуть висловлювати альтернативні погляди на ідентичність, жіночність та соціальне життя. Із цієї причини вивчення наративів особливо важливе в гендерних дослідженнях та літературній критиці, оскільки допомагає дослідникам зрозуміти, як гендер представлений, конструюється та оскаржується в літературних текстах та культурі [Fivush, Robyn, Grysman, Azriel 2022].

Література відіграє важливу роль у формуванні та репрезентації гендерних уявлень. Художній текст не лише відображає суспільні норми, а й впливає на сприйняття жіночої та чоловічої ролі в культурі. У багатьох літературних традиціях жіночий досвід тривалий час репрезентувався переважно через чоловічу перспективу [de Beauvoir 1949, с. 251–253]. Саме тому в межах феміністичної літературної критики ключовими є проблеми жіночого голосу та жіночої суб'єктивності в художньому тексті.

Дослідниця Елейн Шовалтер звертала увагу на існування окремої жіночої літературної традиції, яка характеризується специфічним способом поетичного зображення власного досвіду, емоційності та приватного простору. Такий підхід отримав назву «гінокритика», за яким жіноча література розглядається не лише як сукупність текстів, написаних жінками, а як окрема форма художнього осмислення жіночого досвіду [Showalter 1982, с. 11–12].

Шовалтер розмежовує два напрямки феміністичного літературознавства: «жіноче читання» (feminist critique), що аналізує репрезентацію жінки у текстах, створених чоловіками, та власне «гінокритику», яка фокусується виключно на жінці як творцеві тексту, досліджуючи історію, стилістику, теми та структури жіночого письма [Showalter 1982, с. 11–12]. Крім того, дослідниця пропонує триступеневу модель розвитку жіночої літературної традиції: «фемінну» фазу (Feminine phase), що характеризується наслідуванням чоловічих стандартів; «феміністичну» (Feminist phase), яка є етапом протесту та радикального вислову; та «жіночу» (Female phase), що маркує період самотійного

дослідження фемінної ідентичності поза патріархальними рамками [Showalter 1982, с. 13–15]. Отже, «гінокритичний» підхід може бути використаний для аналізу текстів, орієнтованих на осмислення жіночого досвіду, де авторки конструюють власний художній усесвіт.

У сучасній феміністичній теорії поняття «голосу» розглядається не лише як мовленнєве явище, а як спосіб репрезентації суб'єктності та доступу до символічної влади [Lanser 1992, с. 5–6]. Концепція «голосу» використовується для опису процесів набуття видимості та можливості вираження власного досвіду жінками та іншими історично маргіналізованими групами [Lanser 1992, с. 4–6]. Категорія «голосу» у феміністичній наратології пов'язана не лише з мовленням персонажа чи автора, а й із питанням доступу до культурного авторитету та можливості публічного висловлювання досвіду [Lanser 1992, с. 6–8].

Таким чином, у сучасному літературознавстві жіноче письмо розглядається не лише як сукупність текстів, створених жінками, а як специфічна форма художньої репрезентації, пов'язана з особливостями суб'єктивності, мовної організації та способів конструювання жіночої ідентичності.

Провідною у феміністичній літературній теорії є концепція «жіночого письма» (*écriture féminine*), запропонована Елен Сіксу. У ній тілесність розглядається як один із центральних способів художнього самовираження, так само як і емоційність та індивідуальні переживання [Сіхous 1976, с. 875–893]. Елен Сіксу наголошує на необхідності «писати жіноче тіло», тобто репрезентувати в літературі ті аспекти жіночого досвіду, які тривалий час залишалися маргіналізованими або витісненими з традиційно домінантного маскулінного культурного дискурсу [Сіхous 1976, с. 875–893].

У межах концепції жіночого письма значущими стають теми тілесності, материнства, інтимності, особистого простору та психологічного переживання [Сіхous 1976, с. 875–893]. У дослідженнях, присвячених концепції жіночого письма, серед його характерних рис часто виокремлюють фрагментарність та

асоціативність викладу [Cixous 1976, с. 875–893]. За таким підходом увага зміщується від сюжетної послідовності до передачі внутрішнього досвіду та емоційних станів. Замість традиційної лінійної структури тексту, жіноче письмо часто тяжіє до емоційної багатошаровості, зміни ритму оповіді та поєднання різних рівнів переживання [Cixous 1976, с. 875–893]. Такі особливості можуть інтерпретуватися як спосіб порушення традиційних патріархальних моделей письма та мовної репрезентації.

Сучасна феміністична літературна теорія критикує підхід, відповідно до якого цінність жіночого письма визначається ступенем прямого відображення особистого жіночого досвіду. Текст розглядається не як вираз авторської біографії, а як складна система репрезентації та конструювання суб'єктності [Мої 1985, с. 91–92]. Феміністична літературна теорія розглядає не лише зміст твору, але й його форму як політичну категорію [Мої 1985, с. 102–103]. Наративні стратегії – це зміна перспектив, де множинність голосів, фрагментарність можуть виступати засобом критики усталених моделей суб'єктності та гендерних норм [Мої 1985, с. 162–163].

У сучасній гендерній та феміністичній літературній теорії також піддається переосмисленню саме поняття «жінка-письменниця» як цілісної категорії. Якщо рання феміністична критика значною мірою була зосереджена на виявленні спільного досвіду пригнічення жінок та утвердженні жіночої суб'єктності як культурної позиції, то сучасні підходи дедалі більше акцентують увагу на внутрішній неоднорідності жіночого досвіду та множинності способів його художньої репрезентації [飯田 2016]. У межах такого підходу жіноче письмо розглядається не як безпосереднє відображення універсальної жіночої ідентичності, а як складний процес взаємодії між авторкою, текстом і читацьким сприйняттям [飯田 2016].

Поетичний текст дозволяє передавати емоційний і тілесний досвід через ритм, асоціативність, образність та фрагментарну структуру, завдяки чому створює простір для інтимного висловлення та внутрішнього монологу, що, на

нашу думку, надає поезії окремого особливого значення в контексті дослідження гендерних наративів.

Описані підходи до аналізу жіночого письма створюють теоретичне підґрунтя для дослідження сучасної японської жіночої поезії, де проблеми тілесності та жіночої суб'єктивності є одними з провідних тем. Увага звертається на репрезентацію тілесності як одного зі способів розуміння жіночої суб'єктивності, простору особистої боротьби, соціального конфлікту та внутрішньої трансформації [Ellis 2010, с. 93–105]. Через звернення до тілесності авторки переосмислюють традиційні уявлення про роль жінки в японському суспільстві та формують нові способи вираження власного досвіду [Ellis 2010, с. 93–105]. Саме тому, на нашу думку, сучасна японська жіноча поезія є важливим матеріалом для дослідження гендерних наративів у літературі.

У дослідженнях японської жіночої літератури поняття жіночого письма нерідко розглядається саме з урахуванням культурної специфіки японського суспільства та особливостей літературної традиції.

Таким чином, поєднання наратологічного, гендерного та феміністичного літературознавчого підходів дозволяє аналізувати сучасну жіночу поезію як простір репрезентації суб'єктивного досвіду та конструювання гендерних наративів.

1.2. Особливості розвитку сучасної японської жіночої літератури та поезії

Жіноча література в Японії має тривалу історію ще з доби Хейан, коли значний внесок у неї зробили такі авторки, як Мурасакі Шікібу та Сей Шьонагон. Присутність жінок у японській літературній традиції ніколи повністю не ігнорувалася, однак у модерну добу поняття «жінка-письменниця» починає набувати соціального та культурного значення й окреслюватися як окрема категорія «літературного поля» (термін П'єра Бурдьє) [飯田 2020]. Дослідниця Ііда Юко зазначає, що інтерес до жіночої літератури був

«хвилеподібним»: періоди активної суспільної зацікавленості в літературі, написаної жінками, змінювалися періодами повного ігнорування в літературному просторі [飯田 2020]. Також Іда виділяє декілька піків «активізації» жіночої літератури, а саме після воєн, стихійних лих, таких як землетрус Канто та змін літературних та культурних тенденцій [飯田 2020]. Тобто в періоди суспільних трансформацій з'являється попит на нові голоси та форми, саме тому для появи та видимості жіночих голосів у літературному просторі відкриваються ширші можливості.

До того ж, дослідниця звертає увагу на існування літературних журналів, які були основним майданчиком для молодих авторок, сприяли розвитку жіночого письма, а також відкривали простір для нових форм та ідей, зокрема лівих і феміністичних [飯田 2020]. Серед таких журналів найвизначнішими були «Сейто» та «Ньонін гейджюцу» [飯田祐子, 2020].

Зв'язок між гендером та дискурсивною практикою в японській літературі існував із самого початку: так, у період Хейан існувало певне розмежування на «народне письмо», що виконувалося хіраганою та мало назву «онна-де», та на «отоко-моджі» – китайське письмо, яким користувалися переважно чоловіки [Schalow, Walker 1996, с. 4–5]. Оскільки жінки були здебільшого позбавлені переваг грамотності китайською мовою, визначається, що способи письма «народною мовою» були по суті винайдені придворними жінками епохи Хейан [Schalow, Walker 1996, с. 4–5].

Японська патріархальна критика довгий час штучно заганяла авторок у рамки так званої «літератури внутрішніх покоїв» – 閨秀作家 (кейшю сакка), розглядаючи їхні тексти лише як естетичну декорацію [Copeland 2000, с. 2–3]. Письменниць сприймали не як повноцінних авторів, а як «декорацію» чи «розвагу» для суворих чоловічих журналів [Copeland 2000, с. 18–19].

Із реставрацією Мейджі в японській літературі відбуваються значні зміни, адже зростає зацікавленість до перекладів західних авторів та поширюються нові європейські тенденції. Популярність цих тенденцій та заклики літераторів до повного оновлення поетичних форм, впровадження нових жанрів та

використання «народної (розмовної) мови» в поезії призводять до появи «віршів нового стилю» – 新体詩 (шінтайші) [Вознюк 2016]. Незважаючи на те, що чоловіки відігравали головну роль у тогочасному літературному процесі, жінки все ж не лишалися на периферії, особливо в поетичних жанрах, насамперед у жанрі танка, який представляв собою жіночу традицію [Вознюк 2016].

Літературною сенсацією того часу стала Йосано Акіко, її збірка танка «Скуйовджене волосся» отримала схвальні відгуки критиків за «новизну та сміливість», а читачі сприймали збірку в першу чергу як «вираз свободи думки, до якої вони прагнули» [Beichman 2002, с. 176]. Однак, не дивлячись на низку позитивних відгуків про творчість Йосано Акіко, вона також зазнала критики як раз за «надмірну сміливість», яка мала під собою на увазі еротичність та критику суспільного устрою, в тому числі Імператора [Beichman 2002, с. 176].

Як вже згадувалося вище, головним рушієм у змінах поетичної форми японської поезії були західні тенденції, які поширювалися в Японії. Європейські авангардні рухи стали причиною для зміни «поезії нового стилю» (шінтайші) на «сучасну поезію» – 現代詩 (гендайші). Активними ці зміни стали після Другої світової війни, коли критики заперечували короткі твори, як хайку та танка, з метою переосмислення традиційної культури [Ikuko 1976, с. 228–229].

Перехід від «шінтайші» до «гендайші» визначив формування сучасної японської поетичної мови та відіграв важливу роль у процесі модернізації японської літератури. Обидва напрями виникли під впливом західної літератури, але між ними існують суттєві відмінності у формі, тематиці та художньому світогляді. «Шінтайші» («поезія нового стилю») сформувалася в період Мейджі як спроба модернізувати традиційну японську поезію та адаптувати її до західних літературних моделей [Mehl 2022, с. 29–33]. Виникнення «шінтайші» було пов'язане з потребою створення нової поетичної форми, здатної передавати ідеї модерності, індивідуалізму та національного оновлення [Mehl 2022, с. 29–33]. На відміну від традиційних жанрів вака чи хайку, «шінтайші» частково відмовлявся від суворой силабічної структури та

використовував більш вільний ритм і нову лексику, але попри новаторський характер, «шінтайші» все ще зберігав певну урочистість стилю та орієнтувався на гармонійність поетичної форми [Mehl 2022, с. 29–33]. Для нього характерними були романтичні мотиви, патріотична тематика та вплив європейської романтичної поезії [Mehl 2022, с. 29–33]. «Шінтайші» стає перехідним етапом між класичною японською поезією та повністю модерною літературою.

«Гендайші» («сучасна поезія») сформувався як жанр після Другої світової війни, коли японська література переживала глибоку переоцінку культурних і соціальних цінностей. На відміну від «шінтайші», «гендайші» характеризується повною відмовою від традиційної метрики та тяжінням до вільного вірша [Mehl 2022, с. 151–163]. Для нього властиві фрагментарність, розмовність, експериментальна мова та підвищена увага до внутрішнього світу людини. Власне основою «гендайші» стали вільний вірш («джіюші») і вірші розмовною мовою («когоші») [Mehl 2022, с. 151–163]. Поява вільного вірша розсунула межі допустимого в японській поезії: сюжетами творів ставали речі, які раніше вважалися «неестетичними» чи неприйнятними для високого стилю [Mehl 2022, с. 151–163]. На відміну від «шінтайші», вільний вірш виявився надзвичайно стійкою формою, він став міжнародним феноменом, інтегрувавши традиції різних культур. Вільний вірш продовжує масово писатися і до сьогодні, сформувавши основу для сучасної довгої японської лірики [Mehl 2022, с. 151–163].

Виводять наступні характерні риси для сучасної японської літератури: розрив із традиційними формами та цінностями, через виникнення та поширення ідей фемінізму, індивідуалізму та ліберальних ідей; релятивізм, увага до індивідуальності, підвищення інтересу до підсвідомого та рефлексія суспільних змін [Program for Teaching East Asia 2015].

Узагальнюючи, формування сучасної поезії, зокрема жіночої, пройшло шлях від пасивності до радикального тілесного самовираження. Дослідниця Тошіко Елліс у своїй праці зазначає, що патріархальний канон вимагав від

авторок дотримання суворих мовних конвенцій – використання штучно обмеженої, витонченої мови для трансляції пасивності, меланхолії та цнотливості [Ellis 2010]. Але вже сучасному етапу розвитку жіночої лірики притаманна радикальна заміна цих канонів на свідоме руйнування сконструйованого патріархальною культурою міфу про «ідеальну жінку» [Ellis 2010]. Центральним інструментом цього процесу стає категорія тілесності, жіноче тіло перестає бути абстрактним об'єктом чоловічого милування і перетворюється на самостійний суб'єкт пізнання світу, що дозволило поетесам відкрито ввести в літературний дискурс раніше табуйовані теми: неприховане еротичне бажання, фізіологічні аспекти материнства, вагітності й пологів, старіння та страх смерті [Ellis 2010].

1.3. Основні естетичні та тематичні риси сучасної японської жіночої поезії

Аналіз основних естетичних та тематичних рис сучасної японської жіночої поезії потребує попереднього переосмислення самого поняття «жіноче письмо» в японському літературному полі. Протягом тривалого часу патріархальна критика й традиційний літературне коло маргіналізували творчість авторок, закриваючи їх в межах маркування «жіноча література» [飯田 2020]. Від жіночих текстів вимагалось дотримання жорстких рамок «очікуваної жіночності», що обмежувалися сферою приватних емоцій та лінгвістичної м'якості [飯田 2020].

Передумови такого обмеження художньої форми крилися в лінгвістичній асиметрії, глибоко вкоріненій в японській мовній системі. Традиційний конструкт «жіночої мови» через систему фінальних часток та надмірної ввічливості штучно закріплював за жінкою позицію підпорядкованості та пасивності, що відповідало державній доктрині епохи Мейджі «добра мати, мудра дружина» [Takemaru 2010, с. 34–35].

Сучасному етапу розвитку японської поетики притаманна відмова від подібних канонів. Цей процес розгортається у межах феміністичної та

гендерної критики ХХІ століття, яка фокусується на деконструкції нормативних уявлень про жінку, дослідженні травми та викритті прихованих механізмів об'єктивації через поетичний текст, здійснюючи його метафоричне «розрізання» [小平 2023]. Сучасні авторки свідомо перетворюють свій маргіналізований статус на простір радикальної художньої свободи, отримуючи право експериментувати з формою та мовою. Відтак, відмова від нормативної «жіночої мови» на користь деестетизованого сленгу, прозаїзації чи верлібру стає для поетес способом подолання лінгвістичного упередження та здобуття суверенного художнього голосу [小平 2023].

Визначальною тематичною рисою сучасної жіночої поезії Японії є категорія тілесності, яка трансформується з об'єкта зовнішнього споглядання на самостійний суб'єкт пізнання та фіксації життєвого досвіду. У цьому контексті японська поетика безпосередньо корелює із західною теоретичною концепцією «*écriture féminine*» (жіночого письма) Елен Сіксу, згідно з якою жінка повинна вписати себе в текст безпосередньо через власне тіло [Sixous 1976, с. 875–893]. Сучасні поетеси руйнують «чоловічий погляд» (male gaze), вводячи у художній простір раніше табуйовані теми: еротичне бажання, фізичні аспекти материнства, вагітності та пологів, хвороби й старіння. Натуралістичні описи фізіологічних процесів використовуються як інструмент руйнування міфу про матір, що у термінах Юлії Крістевої про «abject» (огидне) означає порушення символічного порядку через стирання меж між «чистим» і «брудним» у тексті [Kristeva 1982, с. 3–4]. Цей фізіологізм тісно переплітається із темами «невидимої хатньої праці» та повсякденної рутини. Поетизація й гротескний опис побуту стають формою соціального опору, коли домашня сфера трансформується із «сімейного затишку» у простір особистісного тиску й відчуження.

Для розуміння внутрішньої динаміки японського жіночого письма репрезентативною є концепція, що пропонує поділяти поетес за двома умовними типами: еротичним та інтелектуальним [Ikuko 1976, с. 232–233]. Еротичний тип визначається експресивним спалахом почуттів, натомість

інтелектуальний тип обирає стратегію стриманості, направляючи внутрішню пристрасть у стійкі роздуми, фокусуючись на аналізі дійсності [Ikuko 1976, с. 233]. Першочергову роль у радикальній зміні жіночої самосвідомості в Японії відіграли саме представниці еротичного типу, оскільки відкрите зображення «особистого» сприймалося культурою як політичний виклик, завдяки чому такі тексти отримали фундаментальний статус у каноні сучасної лірики [Ikuko 1976, с. 234–235].

Виникнення жіночого голосу еротичного типу розгорталося як лінгвістичний бунт проти панівного в поезії епохи Мейджі «чоловічого погляду» (male gaze) [Ikuko 1976, с. 229–230]. До появи незалежних авторок у літературному полі існував феномен так званої «поезії жіночого перевдягання», коли поети-чоловіки штучно конструювали й привласнювали фемінну ідентичність, створюючи пасивні, меланхолійні та вигідні патріархальному суспільству образи жінок [江種 1998].

Руйнування цих чоловічих проєкцій призвело до того, що консервативне критичне коло тривалий час вважало тексти еротичного спрямування як «лінгвістичну патологію», піддаючи їх жорсткій цензурі [江種 1998; Takemaru 2010]. Сучасним естетичним втіленням цього «еротично-руйнівного» типу стає переосмислення класичних фольклорних архетипів чудовиськ та демонів [Copeland 2022, с. 46–47]. Замість трансляції страху перед «небезпечною жінкою», поетеси ХХІ століття свідомо приміряють ці демонічні маски, перетворюючи їх на маніфест сили, автономії та заперечення традиційних гендерних ролей [Copeland 2022, с. 46–47].

Найновішому етапу розвитку поетичного процесу притаманне зміщення у площину «поетики пам'яті» та еко-феміністичного сприйняття національних катастроф, зокрема трагедії 11 березня 2011 року [Wasafiri 2020]. Провідною рисою стає «тілесна вразливість», де тіло постає не лише як простір емансипації, а й як «посередник», що пропускає крізь себе екологічні, радіаційні та соціальні травми деформованого урбаністичного середовища [Wasafiri 2020]. На рівні художньої форми основними естетичними рисами

стають поліфонічність та розвиток «документальної поезії», яка інтегрує у вірш реальні звіти, новини та свідчення очевидців, відмовляючись від моноцентричного ліричного «Я» [Wasafiri 2020]. Окрім того, ознакою новітньої поезії стає її вихід на транснаціональний рівень через стратегію «уважного космополітизму» та нову феміністичну практику спільного перекладу у співавторстві з перекладачами [Atherton, Hetherington, Kikuchi 2021]. Це не лише розмиває кордони між оригіналом і перекладом, а й захищає суверенний жіночий голос від «екзотизації» на світовій арені.

1.4. Творчість Іто Хіромі, Осакі Саяки та Юмі Фудзукі у контексті сучасної японської жіночої поезії

Детальний аналіз творчості авторок, які маркують ключові етапи та трансформації жіночого письма протягом останніх десятиліть потребує розгляду індивідуальних поетичних стратегій. Три обрані авторки: Іто Хіромі, Осакі Саяка та Фудзукі Юмі представляють різні покоління сучасної японської літератури, що дозволяє простежити еволюцію жіночої поезії, охопивши майже 40 років її розвитку від «буму жіночої поезії» 1980-х років до сьогодення.

Іто Хіромі стала однією з найяскравіших поетес «буму жіночої поезії» в Японії 80-х років. Проте сама вона не хотіла бути частиною визначення «жінка-поетеса», вона вважала, що цей термін був штучно створений аби зводити різних поетес в одну категорію [Quimby 2008]. Мисткиня казала, що не хоче щоб її не сприймали ні як жінку, ні як чоловіка, що було дуже радикальною позицією для Японії 1980-х [Quimby 2008]. Також Іто майже не публікувалася в провідному на той час журналі жіночої поезії 『現代詩ラ・メール』 («Гендайші Ра Меру»), що дослідниця Джоан Квімбі називає «перформативною відсутністю» [Quimby 2008]. Тим не менше, тематика творів Іто Хіромі все одно вважається феміністичною, не дивлячись на саме ставлення поетеси до феміністичних рухів [Quimby 2008].

Іто Хіромі повністю втілює принцип «жіночого письма» Елен Сіксу. Вона відкрито пише про жіноче тіло, біологічні процеси, зображає жіночий досвід

складним та неоднозначним. Такі теми майже не з'являлися в японській поезії до неї у настільки відвертій формі. За словами самої Іто Хіромі «зовнішній світ не давав стимулу, тож лишалося зануритися в себе» [Quimby 2008].

Іто Хіромі також утілює принцип аб'єкції Крістевої, проте образи, які прийнято вважати огидними та неприйнятними, Іто зображає як життєдайні та творчі [Quimby 2008; Kristeva 1982].

Часто у поезії Іто Хіромі фігурують образи бабусі, матері, доньки, завдяки яким поетеса створює альтернативний спосіб формування ідентичності: не через батьківську лінію, а через материнську [Quimby 2008].

Художній метод Іто Хіромі базується на тотальному руйнуванні патріархальних мовних конвенцій та відмові від нормативної «жіночої мови». У своїх знакових збірках 『テリトリー論1』 («Теріторі-рон 1») (1980) та 『青梅』 («Оуме») (1982) поетеса звернулася до делікатних і табуйованих тем, таких як секс, вагітність, жіноче еротичне бажання та післяродова депресія, що викликало жорсткі дискусії у консервативному середовищі й привернуло увагу феміністичної критики, зокрема відомої дослідниці Чідзуко Уено, з якою Хіромі надалі активно співпрацювала [Yotsumoto 2022].

Іто Хіромі виводить теми пологів, абортів, менструації та материнства із зони патріархального замовчування, фіксуючи їх як важкий, фізіологічний досвід плоті, що повністю руйнував патріархальний образ жінки як виключно «тихої доглядальниці» чи «мудрої дружини». Цей підхід став прямим викликом консервативному літературному колу, яке намагалось маргіналізувати жіноче письмо, хоча талант Хіромі згодом змусив канон визнати її, двічі вивівши її повісті у фінал найпрестижнішої премії Акутагави [Copeland 2022; Yotsumoto 2022]. Бунт Хіромі мав на меті деконструювати тривалий державний нагляд за жіночим тілом, що панував у культурі ще з епохи Мейджі [江種 1998].

Новітній етап розвитку японського жіночого письма, якому вже притаманна реакція на соціокультурні катаклізми ХХІ століття, репрезентує творчість Осаки Саяки. Її поетична стратегія ілюструє перехід до «поетики пам'яті» та «тілесної вразливості» [Wasafiri 2020]. Поезія Осаки Саяки

сформувалася під впливом «літератури катастроф» після трагедії 11 березня 2011 року, що якраз збіглося з її літературним дебютом [Wasafiri 2020; Yotsumoto 2022]. Травма екологічного катаклізму в її свідомості асоціюється із самою природою мови, яку вона у своїх авторських примітках називає «першою катастрофою та первісним насильством, яке людство продовжує переживати щодня» [Yotsumoto 2022].

Її тексти поєднують особисте із соціально значущим, що робить її унікальною поетосою на тлі загального покоління авторів. Головною ознакою її творчості є те, що Осакі Саяка є прикладом концепції «уважного космополітизму», адже її поетична форма від самого початку орієнтована на транснаціональний контекст та використання практики спільного перекладу [Atherton, Netherington, Kikuchi 2021].

Сучасний інтелектуальний тип жіночої поезії та досвід поеток-міленіалів репрезентує творчість Юмі Фудзукі. Вона ввійшла в японську літературу як одна з наймолодших і найбільш знакових авторок свого покоління, здобувши престижну премію 『現代詩手帖賞』 («Гендайші-течьо») ще під час навчання в старшій школі у 2008 році, а згодом – Премію пам'яті Маруями Ютаки (2010) [Smith 2022]. І хоча її творчість відповідає інтелектуальному типу за Ікуко Ацумі, вона є трансформованою під впливом реалій сучасного цифрового та інформаційного суспільства [Ikuo 1976]. Фудзукі уособлює покоління митців, які працюють на стику медіа, оскільки авторка активно інтегрує поезію у повсякденне життя через перформанси, радіо- та телевізійні виступи, а також масштабні колаборації з танцюристами, фешн-дизайнерами та сучасними художниками [Smith 2022].

У своїй дебютній книзі 『適切な世界の適切ならざる私』 («Текісецу на секаі но текісецу нарадзару ваташі») (2009), яка принесла їй престижну премію Чюї Накахари, а також у другій збірці 『屋根よりも深々と』 («Яне йорі мо фукафука то») (2013), виданій якраз перед закінченням педагогічного факультету Університету Васеда, вона досліджує глибокий психологічний тиск, якого зазнає молода жінка в соціумі [Smith 2022]. Авторка порушує теми депресії, анорексії та

дисморфобії як наслідків нав'язаного ззовні стандартизованого «чоловічого погляду» (male gaze) [Copeland 2022].

В її текстах немає «експресивного біологізму» ранньої Іто Хіромі, натомість вона обирає стратегію концептуального відсторонення, раціонально аналізуючи, як патріархальні інституції та капіталістична індустрія споживання намагаються колонізувати повсякденне життя жінки [Copeland 2022]. Використовуючи метафоричні структури, Фудзукі здійснює феміністичне «розрізання» нормативних міфів про фемінність, демонструючи цілковитий розрив із класичною патріархальною традицією меланхолійної жіночої лірики [小平 2023].

Таким чином, у сучасному літературному процесі Японії творчість Іто Хіромі, Осакі Саяки та Фудзукі Юмі демонструє три різні, але концептуально пов'язані моделі художнього визволення жіночого голосу. Якщо Іто Хіромі здійснила підрив мовних табу, інтеграцію традицій шаманізму та вихід у гібридну й перформативну мову міграції [Yotsumoto 2022], то Осакі Саяка перевела цей досвід у площину транснаціональної еко-поетики пам'яті, тиші та спільного перекладу [Wasafiri 2020; Yotsumoto 2022; Atherton, Netherington, Kikuchi 2021]. Фудзукі Юмі перетворила поезію на інтелектуальну критику сучасного інформаційного суспільства, викриваючи штучні стереотипи та міфи про жінку, які поширюють медіа [Smith 2022]. Разом ці стратегії засвідчують остаточний вихід японського жіночого письма за межі штучно створеного патріархального маркування «жіноча література» на користь здобуття суверенного художнього голосу.

Висновки до розділу 1

У першому розділі ми розглянули теоретичні засади дослідження гендерних наративів у сучасній японській жіночій поезії. На основі аналізу наратологічних, гендерних та феміністичних літературознавчих концепцій встановлено, що наратив виступає не лише способом організації художнього тексту, але й репрезентації суб'єктивного досвіду та конструювання

ідентичності. Гендерні наративи відображають способи осмислення жіночого досвіду, соціальних ролей і культурних норм, що робить їх важливим об'єктом сучасних літературознавчих досліджень.

Поняття жіночого письма у сучасній гуманітаристиці виходить за межі визначення літератури, створеної жінками. Воно пов'язане зі специфічними способами репрезентації жіночої суб'єктивності, тілесності, емоційного досвіду та власного голосу. Для аналізу сучасної жіночої поезії значення набувають концепції «жіночого письма» (*écriture féminine*) Сіксу, гінокритика Шовалтер, теорія голосу Ленсер, а також підходи Крістевої, Мой та інших дослідниць, які розглядають текст як простір формування та переосмислення жіночої ідентичності.

Дослідження історичного розвитку японської жіночої літератури показало, що жіноче письмо в Японії має тривалу традицію, однак воно довгий час перебувало під впливом патріархальних уявлень про роль жінки в культурі. Формування сучасної японської жіночої поезії відбувалося паралельно з модернізацією японської літератури, поширенням західних літературних ідей, розвитком феміністичної думки та поступовим руйнуванням нормативних уявлень про «жіночу літературу». Перехід від традиційних поетичних форм до сучасної поезії створив умови для експериментів із формою та тематикою, що розширило можливості художнього самовираження авторок.

Серед основних тематичних та естетичних рис сучасної японської жіночої поезії провідне місце займають категорії тілесності, материнства, сексуальності, приватного досвіду, пам'яті, травми та критики гендерних стереотипів. Характерними особливостями поезики є відмова від нормативної «жіночої мови», використання верлібру, фрагментарність, натуралістичність образів і прагнення до руйнування традиційних моделей репрезентації жіночого досвіду. Жіноче тіло постає не об'єктом зовнішнього споглядання, а самостійним суб'єктом художнього пізнання світу.

Аналіз творчості Іто Хіромі, Осаки Саяки та Фудзукі Юмі дозволив виокремити три взаємопов'язані напрями розвитку сучасної японської жіночої

поезії. Іто Хіромі репрезентує тілесно-фізіологічний і феміністичний вектор, спрямований на руйнування мовних і культурних табу. Осакі Саяка звертається до проблем пам'яті, екологічної травми та транснаціонального досвіду, поєднуючи особисте й суспільне. Фудзукі Юмі репрезентує інтелектуально-критичний напрям сучасного жіночого письма, зосереджений на аналізі соціального тиску, медійних образів та конструювання жіночої ідентичності в сучасному суспільстві.

Отже, сучасна японська жіноча поезія є важливим простором репрезентації гендерних наративів, у якому відбувається осмислення жіночого досвіду, переосмислення традиційних гендерних моделей та формування нових способів художнього вираження суб'єктивності. Сформоване теоретичне підґрунтя створює основу для подальшого аналізу особливостей репрезентації гендерних наративів у поетичних текстах Іто Хіромі, Осакі Саяки та Фудзукі Юмі у другому розділі дослідження.

РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ГЕНДЕРНИХ НАРАТИВІВ У ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ ЯПОНСЬКИХ ПОЕТЕС

2.1. Репрезентація жіночого тіла та тілесності у вибраному поетичному творі Іто Хіромі

Однією з провідних тем поезії Іто Хіромі є жіноче тіло як місце для репродуктивного, сексуального та екзистенційного досвіду. У вірші «Вбивство Каноко» (『カノコ殺し』) (див. Додаток 1 – оригінал; Додаток 2 – український переклад) через тілесність авторка переосмислює материнство, вагітність, аборт і жіночу сексуальність, руйнуючи традиційні уявлення про жіноче тіло як винятково життєдайне та жертвне.

Особливістю репрезентації тілесності у вірші «Вбивство Каноко» є її натуралістичний характер. Іто Хіромі відмовляється метафор для опису жіночого тіла, натомість вона безпосередньо описує його фізіологічні стани та процеси, замість поетичності використовується мова »сирої» фізіології. Завдяки цьому вагітність, аборт, лактація та материнство зображуються не як абстрактні поняття, а як конкретний тілесний досвід ліричної героїні.

Композиція твору ґрунтується на переліку: накопичуються назви фізіологічних процесів, медичних станів, дій, що створює враження документальної фіксації жіночого досвіду та водночас підкреслює його повторюваність і буденність. Те, що традиційна культура прагне приховати або замовчати, у вірші перетворюється на предмет відкритого перерахунку. Особливістю поетичної мови твору є активне використання медичної лексики. У тексті з'являються слова 「胎児」 (плід), 「妊娠中毒症」 (пreeклампсія), 「胎状奇胎」 (міхуровий занесок), 「子宮癌」 (рак матки), 「子宮と卵巣摘出」 (видалення матки та яєчників), що контрастує з мовою поезії та позбавляє репродуктивний досвід романтичного ореолу, переводячи його в площину матеріальної тілесної реальності. Завдяки цьому жіноче тіло постає не абстрактним символом материнства, а конкретним біологічним тілом, яке переживає хвороби, втручання та фізичні зміни.

На початку твору тілесність вводиться через медичний дискурс. Абортований плід описується як сукупність окремих частин тіла: 「もぎとられたもも、ひざ、ふくらはぎ、足、五本のつま先」 (Відірвані стегно, коліно, литка, ступня, п'ять пальчиків). Фрагментація руйнує романтизоване уявлення про вагітність і переводить її в площину фізичної реальності.

В епізоді, у якому лірична героїня виправляє власне слововживання: 「あかちゃんがという言い方では嘘をついています／胎児がと言わなければいけない」 (Казати «дитина» – брехня. Треба казати «плід») Іто акцентує увагу на самій проблемі мови, демонструючи розрив між емоційним і медичним способами осмислення репродуктивного досвіду.

Рання поезія Іто вирізняється послідовним зверненням до тілесних функцій і процесів, зокрема вагітності, пологів і грудного вигодовування, які зображуються «відверто та натуралістично» [Quimby 2008].

Одним із центральних мотивів твору є лактація. Після опису абортів героїня розповідає про появу молока:

ほんとうにお乳は出てきました
つよくひねると白い液がにじむ程度で

(І правда: молоко з'явилося. Якщо сильно стиснути – виступає біла рідина).

Особливістю цього фрагмента є відсутність традиційної ідеалізації материнства. Молоко описується не як символ любові чи жертвності, а як фізіологічний секрет організму. Героїня прямо порівнює його з іншими виділеннями:

おしっこみたいに分泌するのですもの
つばや涙やおりものみたいに分泌するのですもの

(Я виробляю його, як сечу. Як слину, слюзи чи виділення).

Такі образи вважаються характерною рисою поезики Іто, її тексти постійно звертаються до крові, навколоплідних вод, молока, виділень та інших тілесних рідин [Quimby 2008]. Важливою є згадана раніше концепція аб'єкції Юлії Крістевої [Kristeva 1982]. Аналізуючи тілесні виділення, Крістева зазначає, що такі субстанції, як кров, молоко чи інші рідини, порушують межу між «Я» та «не-Я», викликаючи водночас відразу і притягання [Kristeva 1982, с. 3–4,

69–71]. Однак, Іто не відтворює таку модель буквально: її «тіло», не постає огидним або потворним, а навпаки – життєдайним, активним і продуктивним [Quimby 2008].

Важливе місце у творі займає перелік репродуктивних і гінекологічних досвідів героїні:

わたしは妊娠中毒症したことがあります

わたしは胎状奇胎したことがあります

わたしは子宮癌したことがあります

わたしは子宮と卵巣摘出したことがあります

(Я хворіла на прееклампсію. У мене був міхуровий занесок. Я хворіла на рак матки. Мені видалили матку та яєчники).

Багаторазове повторення 「わたしは～したことがあります」, створює образ своєрідної тілесної біографії. Життєпис ліричної героїні формується не через події, а через досвід, пов'язаний із функціонуванням її тіла.

У цьому творі Іто також поєднує материнство з сексуальністю. Героїня згадує власну вагітність такими словами:

分娩のことを考えると

際限なくマスターベーションできた

(Коли думала про пологи, могла без кінця мастурбувати).

У традиційних уявленнях вагітність і материнство асоціюються з десексуалізацією жінки, проте Іто демонструє, що материнське тіло залишається тілом бажаним і сексуальним. Ця риса зближує поезику авторки з ідеями Адрієнн Річ, викладеними у праці «Of Woman Born» (1976). Річ наголошує, що патріархальна культура конструює материнство як інституцію, що відокремлює матір від її сексуальності, тоді як реальний досвід жінок є значно складнішим і суперечливішим [Rich 1976, с. 13–15, 42–43]. Дослідниця також підкреслює, що материнство не скасовує сексуальності жінки, а співіснує з нею в межах одного тіла та одного життєвого досвіду [Rich 1976, с. 156–158]. Поєднання материнського й сексуального початків у «Вбивстві Каноко» зображує, що вагітність, пологи, лактація та сексуальне бажання постають не як взаємовиключні, а як взаємопов'язані аспекти жіночої тілесності.

Репрезентація материнства в Іто Хіромі є «біполярною»: одного боку, героїня годує дитину грудьми й турбується про неї, а з іншого відкрито говорить про втому, роздратування та агресію:

カノコはわたしの時間を食い

カノコはわたしの養分をかすめ

(Каноко з'їдає мій час. Каноко висмоктує мої поживні речовини).

Далі ця думка радикалізується:

カノコを捨てたい

汚いカノコを捨てたい

(Хочу викинути Каноко. Хочу викинути брудну Каноко).

У цих фрагментах кризь гру та гіперболу реалістично передано втому й роздратування молодої матері [Quimby 2008]. Таке зображення перегукується з міркуваннями Річ про розрив між реальним досвідом материнства та його культурною ідеалізацією [Rich 1976, с. 13–15, 42–43]. Іто не заперечує материнської любові, вона демонструє, що ця любов може співіснувати з агресією, виснаженням і бажанням дистанціюватися від дитини.

Важливу роль у структурі твору відіграє повторюваний рефрен 「滅ぼしておめでとうございます」 (Вітаю з нищенням). Поєднання слів «вітання» та «нищення» створює смисловий контраст, який пронизує весь текст і саме через цей повтор Іто руйнує усталені суспільні сценарії, пов'язані з народженням дитини, демонструючи нерозривний зв'язок між творенням і знищенням життя. Саме тому в межах одного твору співіснують мотиви вагітності та аборту, материнської любові, нехай і негласної, та фантазій про дітовбивство.

У вірші «Вбивство Каноко» жіноче тіло постає не як символ материнства чи жіночності, а як багатовимірний простір тілесного досвіду, не завжди виключно позитивного або бажаного. Поєднання мотивів вагітності, сексуальності, хвороб, лактації та материнства, дає змогу Іто Хіромі руйнувати традиційне розмежування між «сексуальною жінкою» та «матір'ю». У її поезії не існує суперечності між тілом, що народжує дітей, і тілом, що бажає, кровоточить, виділяє рідини чи переживає сексуальне задоволення [Quimby

2008]. Саме ця цілісність тілесного досвіду становить одну з визначальних рис художнього світу поетеси.

2.2. Приватний простір і повсякденність як складові жіночого досвіду у вибраних творах Осакі Саяки

У вірші «Галасливий звір» (『うるさい動物』) (див. Додаток 3 – оригінал; Додаток 4 – український переклад) Осакі Саяка звертається до осмислення повсякденного досвіду через образ ліричної героїні, яка визначає себе як «галасливого звіра». На відміну від традиційної лірики, що тяжіє до узагальнених образів і піднесених тем, поетеса зосереджується на індивідуальному досвіді, побутових реаліях та приватному просторі особистості. У центрі твору опиняється лірична героїня, що прагне осмислити власне існування поза межами усталених суспільних і гендерних наративів. Осакі Саяка не пропонує готової моделі жіночої ідентичності, а демонструє процес її постійного переосмислення через особистий досвід, мову та повсякденні практики.

Композиційною основою вірша є рефрен 「言葉を信じるな」 (Не вір словам), який багаторазово повторюється протягом тексту. На початку твору лірична героїня закликає не довіряти традиційним поетичним формулам:

「青い大空」を信じるな

「輝く大地」を信じるな

「希望の光」を信じるな

(Безмежному синьому небу не вір. Не вір осяйній землі. Світлу надії не вір).

«Синє небо», «осяйна земля» та «світло надії» функціонують як усталені мовні кліше, які претендують на універсальність та однозначність. Лірична героїня заперечує можливість існування єдиної істини, доступної через мову, наголошуючи на її недосконалоості:

言葉は嘘つきで夢見がちだ

臆病で出たがりだ

理想ばかり立派で何にも出来ない

(Слова – брехливі й мрійливі. Вони – боягузи і вискочки. З бучних ідеалів нічого не вийде).

Постмодерна культура характеризується відмовою від універсальних пояснювальних систем і єдиних моделей істини [Lyotard 1984, с. xxiv]. У вірші Осаки така недовіра до великих наративів поширюється не лише на політичні чи ідеологічні концепції, а й на саму мову як інструмент опису реальності.

У контексті гендерного аналізу критика мови стосується також механізмів конструювання жіночого досвіду. Протягом історії саме через мову формувалися нормативні уявлення про «правильну» жіночність, соціальні ролі жінки та допустимі способи її самовираження [Takemaru 2010]. Відмова героїні довіряти готовим мовним формулам може розглядатися як відмова приймати нав'язані моделі жіночої поведінки та самоідентифікації. Тож недовіра до мови стає не лише естетичною, а й гендерною позицією.

У цьому контексті, рядок 「おんなの言葉を信じるな」 (Не вір жіночим словам) може сприйматися як заперечення жіночого голосу, проте він скоріше демонструє кризу будь-яких авторитетних висловлювань незалежно від статі мовця. Авторка не створює образу «істинної жіночої мови», яка могла би протистояти чоловічому дискурсу, але вона підкреслює складність і неоднозначність будь-якого висловлювання. Така позиція є характерною для сучасної жіночої поезії, яка часто відмовляється від пошуку єдиного жіночого голосу на користь множинності жіночих досвідів та ідентичностей.

Осаки Саяка не відмовляється від індивідуального досвіду як джерела пізнання світу, навпаки, після критики мови лірична героїня підкреслює унікальність особистого бачення:

わたしの見た光景はわたしにしか語ることができないのではない
あなたの見た光景はあなたにしか語ることができないのではない

(Хіба те, що бачила я, не лише я можу розповісти? Хіба те, що бачив ти, не лише ти можеш розповісти?).

У цих рядках набуває сенсу індивідуальна перспектива. Досвід розглядається як такий, що не може бути повністю універсалізованим або

відтвореним іншою людиною. Подібне розуміння знання співвідноситься з концепцією «локалізованого знання», яка означає, що будь-яке бачення світу формується з конкретної позиції й не може претендувати на абсолютну об'єктивність [Haraway 1988, с. 581]. Для жіночого письма ця теза є вагомою, оскільки дозволяє легітимізувати досвід, який тривалий час вважався другорядним або недостатньо універсальним для художнього осмислення.

У цьому вірші має місце поєднання масштабних історичних образів із приватним людським досвідом. Ліричній героїні відкриваються різні часові пласти:

うるさい動物には二億年前のパンゲアの分裂が見える
一万年前のビルマの洞窟に描かれた炎が見える

(Галасливому звіру видно розпадання Пангеї двісті мільйонів років тому. Видно полум'я в бірманській печері, намальоване десять тисяч років тому).

Поряд із цими образами з'являються алюзії на європейське мистецтво та літературу:

クレーの天使が東京の空の雲間に見える
武蔵野の山あいにかフカの城が見える

(Видно ангела Клеє між хмар токійського неба. Видно замок Кафки в горах Мусашіно).

Поєднання історичних, мистецьких та особистих образів створює ефект багат шаровості сприйняття. Лірична героїня в тексті виступає суб'єктом, активною учасницею, яка самостійно інтерпретує історію, культуру та навколишню реальність. У цьому полягає одна з ключових особливостей сучасних гендерних наративів, де жінка отримує право бути не лише персонажем, а й носієм погляду.

Після історичних і культурних алюзій текст переходить до переліку побутових потреб:

家賃がかかる
食費がかかる
光熱費がかかる

(Оренда коштує грошей. Потрібні витрати на їжу. Потрібні комунальні платежі).

На відміну від традиційної поезії, де побут часто залишається на периферії художнього зображення, у творі Осаки саме він стає важливою частиною поетичного світу. Лірична героїня говорить не про виняткові події, а про щоденні умови існування людини в урбаністичному світі. Перелік продовжується рядками:

音楽が要る

思想が要る

言葉が要る

(Музика необхідна. Необхідна ідея. Слова необхідні).

Матеріальні та духовні потреби поставлені в один ряд, що підкреслює їхню рівнозначність. Подібну увагу до повсякденності можна розглядати так, що приватна сфера та буденний досвід традиційно асоціювалися із жіночим світом і тривалий час залишалися поза межами «великої» історії та культури [Felski 1995, с. 73–76]. У поезії Осаки ця сфера набуває художньої значущості, завдяки чому авторка демонструє, що досвід повсякденності є не менш важливим для осмислення світу, ніж політичні чи історичні події.

Центральним образом твору виступає «галасливий звір»:

わたしはうるさい動物である

(Я – галасливий звір).

Цей рядок повторюється кілька разів і виконує функцію своєрідної «рамки» твору. Образ звіра позбавляє героїню конкретних соціальних визначень і підкреслює її тілесність та належність до матеріального світу. Цей образ можна прочитати як форму опору нормативним уявленням про жінку, від якої традиційно очікуються стриманість, мовчазність і контроль над емоціями, тоді як означення себе як «галасливого звіра» демонструє відмову відповідати цим очікуванням. Героїня не прагне бути «зручною» чи «правильною», натомість вона підкреслює власну присутність і право на голос.

У рядку:

ふるさとのなまりなくせし動物である

(Тварина, що позбулася рідного краю говірки).

простежується мотив втрати локальної ідентичності та відчуження, характерний для сучасного урбанізованого суспільства. Героїня існує поза межами усталених визначень, проте не втрачає здатності спостерігати, говорити й осмислювати навколишній світ.

З формального погляду вірш побудований на поєднанні повтору та «каталогізації». Рефрен 「言葉を信じるな」 структурує текст і створює ритмічну єдність твору. Численні переліки політиків, демонстрантів, учителів, знаменитостей, робітників, а також побутових потреб утворюють ефект своєрідного «обліку» реальності. Відсутність складної метафорики та використання простої розмовної лексики зближують текст із живим мовленням, завдяки чому поезія набуває характеру особистого висловлювання. Саме ця розмовність є важливою рисою сучасного жіночого письма, яке прагне наблизити поетичну мову до реального досвіду та звільнити її від надмірної риторичності.

Отже, у вірші «Галасливий звір» Осакі Саяка репрезентує не лише приватний простір і повсякденність, а й процес формування жіночої суб'єктивності в умовах сучасного суспільства. Відмовляючись від універсальних істин, авторитетних мовних конструкцій і нав'язаних моделей ідентичності, авторка звертається до індивідуального досвіду, матеріальних умов існування та права жінки на власний голос. Через буденні речі: житло, їжу, мову, пам'ять і особисті спостереження формується образ ліричної героїні, яка не погоджується залишатися мовчазним об'єктом чужих наративів і продовжує говорити про світ від власного імені, залишаючись «галасливим звіром» до самої смерті.

У вірші «Вічність і один день» (『永遠と一日』) (див. Додаток 5 – оригінал; Додаток 6 – український переклад) Осакі Саяка звертається до осмислення людського існування через поєднання приватного досвіду, повсякденних спостережень та філософської рефлексії над часом. Цей твір можна розглядати і як приклад сучасного жіночого письма: ця поезія Осакі вибудовується навколо індивідуального сприйняття реальності, випадкових зустрічей та буденних

переживань. Повсякденність стає не тлом для розвитку сюжету, а самостійним предметом поетичного осмислення. Подібне зміщення уваги до приватного досвіду є характерною рисою жіночого письма [Мої 1985, с. 11–18].

Вірш відкривається образом народження, який одразу поєднується з мотивом втоми:

最初に見つけた大木にあなたは寄りかかる
生まれたばかりなのに ひどく疲れた気がして

(На перше знайдене велике дерево спираєшся. Ти тільки-но народилася – жахливо втомленою відчуваєшся).

Поєднання початку життя з відчуттям виснаження створює парадоксальний образ людського існування. Народження у вірші не асоціюється з чистим початком чи надією, а радше позначає входження у складний і вже наперед обтяжений світ. Використання форми другої особи однини («ти») набуває особливого значення в контексті поезії, немов лірична героїня звертається до читача або до самої себе, створюючи простір для інтимного діалогу. Така стратегія письма дозволяє репрезентувати власний досвід не як винятковий чи маргінальний, а як універсально значущий [Мої 1985, с. 104–108].

Вводячи у текст образ незнайомця поетеса залишає простір для множинних інтерпретацій:

隣に見覚えのない人が腰かけているが
とても大切な人だったのかもしれない
あなたはその人と 踊ることにする

(Поряд присіла людина, ти не можеш її пригадати. Можливо, важлива для тебе особа. Ти вирішуєш з нею потанцювати).

Цей епізод не отримує жодного пояснення: незнайомець може символізувати іншу людину, пам'ять, долю або саме життя. Важливим є не саме значення образу, а акт взаємодії з ним. Героїня не прагне контролювати ситуацію чи раціонально її пояснити, а приймає невизначеність як природну частину існування. Така увага до міжособистісних зв'язків і емоційного досвіду є характерною рисою багатьох жіночих наративів, у яких людські стосунки

часто стають важливішими за досягнення чи соціальний статус [Felski 2003, с. 87–92] .

Далі текст переходить до споглядання навколишнього світу:

鳥は巡っていて

森は湧いていて

人々は集まっている

(Кружляють птахи. Шумить ліс. Збираються люди).

Створюється враження безперервного руху та взаємопов'язаності всіх елементів світу. Одразу після цього з'являються образи соціальної реальності:

人々は数えられていて

交通は詐欺にあっていて

救急車が停まっています

産業は黒ずんでいる

(Людей рахують. Трафік надурено. Швидка допомога стоїть. Промисловість занепадає).

Природа й суспільство співіснують в одному просторі тексту без чіткої ієрархії. Птахи та дерева виявляються такими ж важливими елементами урбаністичної реальності, як транспорт, медицина чи економіка. В такий спосіб Осака відмовляється від поділу на «високі» та «низькі» теми, характерного для традиційної літератури, навпаки – подібна увага до повсякденного життя є важливою рисою жіночого письма, яке історично зверталось до сфер досвіду, що тривалий час вважалися другорядними або недостатньо значущими для мистецтва [Felski 2000, с. 77–83].

Центральною темою вірша стає невизначеність як невід'ємна складова людського досвіду. Лірична героїня ставить собі питання:

この営みのことを好きか

あなたは一度は決めてしまう

それからやっぱり違うと言い

(Чи подобається це існування. Ти якось вирішиш. Але скажеш інакше).

Рішення виявляється тимчасовим і нестійким. Будь-яка впевненість швидко змінюється сумнівом, але й сама героїня не прагне до остаточної істини

чи незмінної позиції – вона дозволяє собі змінювати думку, сумніватися та переглядати власні переконання. Така відкритість до внутрішніх змін протистоїть традиційним моделям суб'єктності, які часто асоціюються з послідовністю, раціональністю та впевненістю. У поезії Осаки жіноча суб'єктивність постає як рухливий і незавершений процес [Kristeva 1984, с. 24–30].

Далі увагу привертає фрагмент:

(すべてを見てやろうと思いながら
見逃し続けることに安心して
あなたはため息をつく)

(Як думаєш хочеш вгледіти все, заспокоюєш себе тим, що все прогавлюєш, ти зітхаєш).

У цих рядках проявляється характерне для поезії Осаки поєднання іронії та прийняття власної обмеженості. Людина прагне охопити світ цілком, але в той самий час знаходить полегшення в усвідомленні того, що це неможливо, незнання перестає бути трагедією і стає природною умовою існування. Відмова від необхідності контролювати все навколо може розглядатися як критика соціальних очікувань щодо постійної продуктивності та успішності, які сучасне суспільство висуває і до жінок.

Значущим можна вважати образ дитини:

黄色い上着を盗んだ子が森へ
走り去ってゆく

(Дитя, що поцупило жовте пальто, тікає у ліс).

Лірична героїня реагує на цю сцену суперечливими почуттями:

羨ましいような
お祝いしたいような

(І заздрісно яюсь. І наче ошатно).

Дитина символізує свободу від соціальних правил та раціональних пояснень. Вона не просто порушує норму, а немов створює можливість побачити світ інакше. У цьому епізоді приватний досвід спостереження за буденною сценою перетворюється на привід для роздумів про свободу та вибір.

Захоплення героїні поведінкою дитини можна трактувати як приховане прагнення звільнитися від соціальних ролей і нормативних очікувань, які визначають життя дорослої жінки.

Фінал твору концентрується навколо категорії часу:

円環に始まりがなくても

あなたには始まりがあるのだ

(І хоч коло початку не має, для тебе початок є).

Образ кола традиційно асоціюється з безкінечністю та циклічністю, що також може виступати як символ часу, оскільки у східних культурах концепція часу є циклічною. Проте Осакі протиставляє космічному часові людський досвід: світ може не мати визначеного початку, однак кожна людина має власну точку відліку, а особистий досвід виявляється важливішим за абстрактні уявлення про час і вічність. У жіночому письмі така увага до індивідуальної історії дозволяє повернути цінність досвіду, який тривалий час залишався поза межами домінантних культурних наративів [Smith, Watson 2010, с. 1–12].

Формально вірш побудований на вільній формі без сталої рими чи метра. Текст розгортається через низку коротких образів і спостережень, які нагадують уривки пам'яті або внутрішнього монологу. Відсутність логічно завершеного сюжету підкреслює відкритість твору та дозволяє читачеві самотійно вибудовувати зв'язки між окремими образами. Переліки та паралельні синтаксичні конструкції створюють відчуття ритму повсякденного життя. Така фрагментарність також відповідає способу репрезентації жіночого досвіду, який не вибудовується навколо єдиного центру чи великої події, а складається з множини дрібних спостережень і переживань [Sixous 1976, с. 875–883].

У вірші «Вічність і один день» Осакі Саяка репрезентує повсякденність як простір постійного пошуку та самопізнання. Через побутові деталі, випадкові зустрічі та буденні спостереження авторка досліджує фундаментальні питання часу, свободи й людського існування. Цей твір демонструє характерні риси сучасного жіночого письма: увагу до приватного досвіду, відмову від

ієрархії між «високими» та «низькими» темами, відкритість до невизначеності та прагнення осмислити світ через індивідуальну жіночу суб'єктивність.

2.3. Самотність, внутрішній конфлікт та соціальний тиск у вибраному поетичному творі Фудзукі Юмі

У вірші «Спостереження за стелею» (『天井観測』) (див. Додаток 7 – оригінал; Додаток 8 – український переклад) Фудзукі Юмі звертається до теми самотності, внутрішнього відчуження та неможливості знайти власне місце в соціальному просторі. В одному зі своїх інтерв'ю сама поетеса зазначає, що для сучасної поезії характерно робити центральними темами ті речі, які не прийнято виставляти на показ, наприклад, гнів чи сльози [Shikatanakunai 2021]. За її словами поезія більше не змушує «думати позитивно» [Shikatanakunai 2021].

Центральною фігурою твору є лірична героїня, яка перебуває між вимогами зовнішнього світу та власним внутрішнім станом. Школа, що асоціюється з соціалізацією та включенням у суспільство, в цьому вірші постає простором примусу й беззмістовності, тоді як медичний кабінет перетворюється на тимчасовий притулок від зовнішнього світу. У контексті гендерних наративів цей твір можна розглядати як репрезентацію жіночого досвіду зіткнення з нормативними соціальними очікуваннями, які визначають прийнятні моделі поведінки, успішності та самореалізації, на які часто звертає увагу сама авторка [Shikatanakunai 2021].

Вірш відкривається категоричним твердженням:

学校に行く意味はなかった。

(Йти до школи не було жодного сенсу).

Ця фраза задає загальний тон твору. Уже в першому рядку героїня заперечує цінність соціальної інституції, яка покликана визначати життєву траєкторію молоді людини: школа не постає місцем знання чи розвитку, вона втрачає будь-яке значення для героїні, що переживає глибоку внутрішню кризу чи переживання. Школа є одним із ключових механізмів соціалізації, через який

суспільство формує уявлення про належну поведінку та майбутні соціальні ролі. Для молодшої жінки цей простір пов'язаний не лише з освітою, а й із засвоєнням гендерних норм, тому відмова героїні бачити сенс у відвідуванні школи може бути прочитана як форма пасивного супротиву нав'язаним очікуванням [Butler 2004, с. 17–22].

Подальший опис ранкового пробудження підкреслює механічність повсякденного існування:

時計の針がおじぎをしたら

私は規則的なフローリングの木目を踏みしめて

パジャマのすそを引きずらなくてはならない

(Коли годинника стрілки вклоняються, маю ритмічно ступати по візерунку, підлогою волочити піжами край).

У цьому фрагменті життя сприймається як сукупність автоматичних дій, що виконуються за інерцією. Показовим є використання конструкції ～なくてはならない («мушу»), яка робить акцент відсутності вибору. Героїня не діє за власним бажанням, а підкоряється зовнішньому розпорядку. Така підпорядкованість може бути інтерпретована як відображення гендерно-маркованого досвіду, коли від молодшої жінки, особливо школярки, очікується дисциплінованість, слухняність і відповідність соціальним нормам. Повсякденність у цьому вірші постає не як простір самовираження, а як система обов'язків, що регулює тіло та поведінку суб'єкта.

Відчуття екзистенційної невизначеності проявляється в низці риторичних запитань:

この身体で何ができるのか、何をすべきか

本当のことは誰も知らないようだった。

(Що може тіло це і що воно робити має – здається, попросту ніхто не може знати).

Важливою є поява мотиву тіла, яке більше не сприймається як інструмент самореалізації: воно стає чужим і незрозумілим об'єктом. Героїня не знає ані свого призначення, ані сенсу власного існування. Питання «що воно робити має», може вказувати на конфлікт між особистими бажаннями та суспільними

очікуваннями. У жіночому письмі тіло нерідко стає місцем перетину індивідуальної суб'єктивності та зовнішнього контролю. Героїня ніби намагається зрозуміти, чи належить її тіло їй самій, чи воно вже визначене соціальними сценаріями, які диктують, ким вона повинна бути.

Далі переживання ліричної героїні набувають екзистенційного характеру:
生きる意味は
どこに落ちているんだろう。

(Сенс життя – куди він впав?).

На відміну від традиційних філософських роздумів про сенс життя, Фудзукі використовує побутову метафору загубленої речі. Сенс життя не є абстракцією, він ніби випадково випав десь як щось матеріальне й більше не може бути знайдений. Для суб'єкта пошук сенсу нерідко ускладнюється необхідністю відповідати суперечливим соціальним вимогам, які поєднують очікування успішності, турботливості та емоційної стабільності.

Одним із найсильніших образів вірша є порівняння себе з листком або недопалком:

自分は風にのって流れていく木の葉が、
でなければ、あんたが今
くつの裏でかわいがった吸い殻ではないのか。

(Хіба я не листок, що його вітер несе, або ж той недопалок, що його ти якраз розчавив під підошвою?).

Обидва образи об'єднує відсутність власної волі. Листок підкоряється вітру, недопалок – випадковому перехожому. Лірична героїня переживає себе як пасивний об'єкт, позбавлений контролю над власним життям. Промовистим є образ недопалка, який підкреслює почуття непотрібності та соціальної маргіналізації. У гендерному вимірі цей образ можна трактувати як метафору втрати суб'єктності: героїня не виступає активною учасницею власного життя, а відчуває себе об'єктом зовнішнього впливу та оцінювання [Kristeva 1989].

Після цього з'являється мотив падіння:

存在なんてものにこだわっていたら、
落ちていくよ。

『どこへ?』

橋の下さ。

(Якщо надто триматися за існування – упадеш. «Куди?» – Під міст).

Міст традиційно символізує зв'язок і перехід, проте героїня опиняється не на ньому, а під ним, завдяки чому формується образ соціального виключення та перебування поза межами нормативного простору. Символічно це можна розглядати як перебування поза моделлю «успішної» жіночої соціалізації, яка передбачає відповідність суспільним очікуванням і безперервне виконання соціально схвалюваних ролей.

Важливим місцем дії у творі стає медпункт:

保健室のベッドは非日常的。

(Чудернацьке ліжко в медпункті).

У японській культурі шкільний медпункт часто функціонує як простір тимчасового прихистку для учнів, які не можуть впоратися з навчальним або соціальним навантаженням. У вірші цей простір протиставляється шкільній дисципліні та саме тут героїня отримує можливість дистанціюватися від вимог навколишнього світу. Медпункт стає своєрідною «проміжною зоною» між включенням у соціальну систему та випадінням із неї. Для героїні це місце, де вона може тимчасово припинити виконувати роль «нормальної» учениці та дозволити собі вразливість, яка зазвичай приховується.

Навіть у безпечному просторі лірична героїня не може уникнути внутрішньої темряви:

私の瞳が真っ暗な穴ぼこではありませんように。

(Нехай мої зіниці не будуть темними вирвами).

Образ «темної вирви» може символізувати страх втратити власне «Я», проте героїня одразу помічає темряву і в іншій людині:

けれど、私は先生のほくろに小さな闇を見た。

(Та в родимці на його обличчі я побачила маленьку пітьму).

Темрява перестає бути індивідуальною проблемою і набуває універсального характеру, тобто внутрішній біль виявляється прихованим у кожній людині. Водночас сцена взаємодії з учителем демонструє асиметрію

влади: дорослий представник соціальної інституції оцінює стан героїні, тоді як вона сама не має можливості повністю зрозуміти та висловити власний досвід. Така ситуація відображає характерний для жіночої суб'єктивності конфлікт між внутрішнім переживанням і зовнішнім визначенням цього переживання іншими.

Кульмінацією твору стає момент відокремлення від самої себе:

私は自分にまでも隔離されて、

(Мене ізолювали навіть від самої себе).

Цей рядок концентрує головний конфлікт вірша. Джерелом самотності стає не лише суспільство чи школа, а й неможливість встановити зв'язок із власним «я». Такий стан можна розглядати крізь призму праці Елейн Шовалтер «The Female Malady», у якій дослідниця аналізує способи репрезентації жіночого психологічного страждання та соціальної ізоляції [Showalter 1987, с. 127–161]. Відчуження від себе постає наслідком тривалого конфлікту між індивідуальною ідентичністю та вимогами соціального середовища, яке визначає, якою має бути героїня [Showalter 1987, с. 127–161].

Після цього реальність починає втрачати чіткі межі:

ふと、翼が生えたような感覚に頭をなでられた。

(І враз відчуття, ніби в мене вирости крила, погладило мене по голові).

Політ, який розгортається далі, не є справжнім звільненням, він радше нагадує короточасну втечу від реальності, спосіб пережити нестерпність повсякденного існування. Образ крил можна трактувати як символ прагнення до автономії.

Фінал твору поєднує радість і безнадію:

ああうれしい。

家に帰りたいと思うしくみが知りたい。

(Ах, як добре. Хочу знати, як улаштовано цей механізм бажання повернутися додому).

Поняття «дому» тут набуває символічного значення. Героїня прагне не фізичного повернення, а стану безпеки й цілісності, який для неї залишається недосяжним. У контексті гендерних наративів «дім» можна розглядати як

метафору простору прийняття, де суб'єкт не змушений постійно відповідати зовнішнім очікуванням і доводити власну соціальну цінність. Останні рядки: 「意味はないんだ。たった今、吸い殻が落ちていたからね。」(Немає сенсу. Просто щойно недопалок впав на землю) повертають читача до образу недопалка з початку твору. Композиція замикається, а мотив безглуздості існування залишається нерозв'язаним. В інтерв'ю для щотижневника університету Васеда поетеса говорить, що поезія не має наміру вступати в обмін думками з читачем, її можна розуміти та сприймати по-своєму: читач може знайти слова переконливими або побачити відображення власного досвіду [Waseda Weekly]. Вона каже, що «поезія порожня», а «відповідь в ній може бути, а може й не бути» [Waseda Weekly].

У вірші «Спостереження за стелею» Фудзукі Юмі репрезентує не лише внутрішній конфлікт молодой дівчини, яка не може знайти власне місце в соціальному світі, а й специфічний досвід жіночої суб'єктивності в умовах соціального контролю та нормативних очікувань. Через образи школи, медпункту, тіла, падіння та польоту авторка досліджує переживання самотності, відчуження від власного тіла й прагнення втечі від моделей поведінки, що нав'язуються суспільством. Простір твору стає відображенням психологічного стану героїні, а повсякденна реальність постає джерелом не стабільності, а екзистенційної тривоги та конфлікту між особистою ідентичністю й соціально сконструйованими гендерними ролями.

2.4. Особливості поетичної мови та проблеми перекладу сучасної японської жіночої поезії

Аналіз поезії Іто Хіромі, Осаки Саяки та Фудзукі Юмі демонструє, що гендерні наративи сучасної японської жіночої поезії формуються не лише через тематику творів, але й через специфічні особливості поетичної мови. Однією з характерних рис є відмова від традиційних поетичних форм на користь вільного вірша, фрагментарна композиція, розмовне мовлення та підвищеної емоційної експресивності, які дозволяють авторкам репрезентувати жіночий досвід як

множинний, суперечливий і такий, що не піддається остаточному впорядкуванню.

Усі розглянуті твори написані верлібром. Відсутність рими, регулярного метра та фіксованої строфічної структури є характерною ознакою сучасної японської поезії післявоєнного періоду [Keene 1999, с. 962–974]. Водночас для жіночої поезії вільний вірш набуває додаткового значення, оскільки дозволяє дистанціюватися від традиційних літературних моделей, історично сформованих у межах переважно чоловічої літературної традиції.

Особливо помітно це у поезії Іто Хіромі у вірші «Вбивство Каноко» (『カノコ殺し』): текст розгортається у формі безперервного мовного потоку, де документальні фрагменти, спогади, тілесні описи та внутрішні монологи співіснують без чіткої композиційної ієрархії. Подібна форма дозволяє відтворити складність переживання материнства та репродуктивного досвіду, що не вкладається у лінійну оповідну структуру.

Жіноче письмо тяжіє до відкритих форм, багатоголосності та порушення лінійної логіки тексту, завдяки чому репрезентується досвід, який не вкладається в традиційні патріархальні моделі наративу [Sichous 1976, с. 875–893]. Таким чином верлібр виступає не лише формальним прийомом, а й способом репрезентації жіночої суб'єктивності.

Іншою важливою рисою є фрагментарність поетичної мови. У творах усіх трьох поетес думки часто подаються як окремі образи або асоціативні фрагменти, між якими відсутні прямі логічні зв'язки. Наприклад, у вірші Осаки Саяки «Галасливий звір» (『うるさい動物』) поруч з'являються образи розпаду Пангеї, бірманських печер, річок Едо, ангела Клеє, замку Кафки, тобто «високі» культурні або історичні образи та «низькі», як промисловість, трафік тощо. Ці образи не формують єдиного сюжету, але створюють складну мережу асоціацій, через яку розкривається сприйняття світу ліричною героїнею.

Подібна фрагментарність також співвідноситься з концепцією «жіночого письма» (*écriture féminine*) Елен Сіксу. Дослідниця вважала, що жіноче письмо

часто уникає лінійності та прагне відобразити багатоголосність і множинність досвіду [Cixous 1976, с. 875–893].

Фрагментарна побудова помітна й у вірші Фудзукі Юмі «Спостереження за стелею» (『天井観測』), де текст складається з уривчастих спостережень, внутрішніх запитань та несподіваних образів. Завдяки цьому читач опиняється всередині свідомості героїні й переживає її внутрішній стан без посередництва раціонального пояснення.

Важливою особливістю сучасної японської жіночої поезії є активне використання розмовного мовлення. Авторки відмовляються від піднесеної поетичної лексики та свідомо включають у текст елементи повсякденної мови.

У «Вбивстві Каноко» Іто Хіромі використовує розмовні й грубі вислови на кшталт 「がきんちょをおろした」(у нашому перекладі – «позбутися паразита»). Грубий і побутовий характер цього вислову різко контрастує з медичною лексикою та традиційними уявленнями про материнство. Через подібне зіткнення різних мовних реєстрів поетеса демонструє суперечливість жіночого репродуктивного досвіду.

Розмовність також є важливою ознакою поезії Осаки Саяки. У «Галасливому звірі» повторювані конструкції: 「言葉を信じるな/政治家の言葉を信じるな/わたしの言葉を信じるな」 нагадують усне мовлення або безпосередній заклик до співрозмовника. Завдяки цьому між авторкою та читачем виникає ефект живого діалогу.

Використання повсякденної мови стало однією з ключових стратегій японського жіночого письма кінця ХХ – початку ХХІ століття, оскільки дозволяло залучати до літератури досвід, який раніше вважався надто приватним або буденним для художнього осмислення [Ueno 2004, с. 21–25].

Ще однією характерною рисою є висока емоційна насиченість текстів. Проте емоційність реалізується не через ліричну сповідь у традиційному розумінні, а через тілесні образи, повтори та ритмічні накопичення.

У «Вбивстві Каноко» багаторазове повторення рядка: 「滅ぼしておめでとうございます」(Вітаю з нищенням) створює ефект нав'язливого внутрішнього голосу.

Повтор поступово втрачає буквальне значення й перетворюється на ритмічний елемент, що передає психологічну напругу.

У вірші «Спостереження за стелею» емоційний стан героїні розкривається через образи падіння, польоту, темряви та тілесної дезорієнтації. Такі образи дозволяють передати переживання самотності без прямого називання емоцій, тож саме тілесність часто стає засобом вираження того досвіду, який не може бути повністю вербалізований [Kristeva 1989, с. 14–22]. Ця тенденція чітко простежується у творчості як Іто Хіромі, так і Фудзукі Юмі.

Специфіка поетичної мови сучасних японських авторок створює низку труднощів для перекладача. Насамперед це стосується відтворення розмовності та мовних реєстрів. Наприклад, вислів 「がきんちよをおろした」 у вірші Іто Хіромі містить грубе, просторічне позначення дитини. Український відповідник «позбутися паразита» передає смисловий відтінок, проте повністю не відтворює культурних конотацій оригіналу.

Складність також становлять повтори. У японській поезії повторення тих самих слів часто сприймається природніше, ніж в українській літературній традиції. Перекладач змушений обирати між буквальним відтворенням ритму та стилістичною адаптацією тексту.

Додатковою проблемою є граматична невизначеність японської мови. В оригіналі часто відсутні підмети, граматичні показники роду або чіткі часові межі висловлювання. Це дозволяє створювати багатозначність, яка частково втрачається під час перекладу.

Отже, поетична мова сучасної японської жіночої поезії характеризується використанням вільного вірша, фрагментарної композиції, розмовного мовлення та високої емоційної насиченості. Ці особливості не лише визначають естетику текстів, а й виступають важливим засобом репрезентації жіночого досвіду. Водночас саме вони створюють значні труднощі для перекладу, оскільки пов'язані з культурно специфічними мовними практиками та способами конструювання суб'єктивності.

Окрему проблему становить переклад гендерно-маркованих особливостей японської мови. На відміну від української, де граматичний рід виражається системно, японська мова не має категорії граматичного роду, стать мовця може виявлятися через вибір особових займенників, кінцевих часток, ввічливих форм і загальної мовленнєвої поведінки [Shibatani 1990, с. 371–376].

У сучасній японській жіночій поезії авторки нерідко свідомо працюють із цими мовними маркерами, використовуючи їх для конструювання або, навпаки, деконструкції жіночої ідентичності. Сучасні японські поетки часто відмовляються від «традиційно жіночого» мовлення, яке історично асоціювалося з м'якістю, скромністю та емоційною стриманістю, натомість звертаючись до нейтральних або навіть грубих мовних форм. Подібний мовний вибір має не лише стилістичне, а й ідеологічне значення, оскільки піддає культурні норми, що пов'язують жіночий голос із лагідністю та мовною стриманістю.

Під час перекладу українською мовою виникає проблема втрати цих соціокультурних конотацій. Якщо в японському тексті гендерна позиція мовця часто виражається опосередковано, через стилістичний регістр або мовленнєву манеру, то в українській мові перекладач змушений частину цієї інформації експлікувати. Водночас інші смислові відтінки можуть бути втрачені через відсутність прямих відповідників.

Таким чином, переклад сучасної японської жіночої поезії передбачає не лише відтворення образної системи чи ритмічної організації тексту, а й передачу складних механізмів мовного конструювання гендеру. Саме тому перекладачеві доводиться враховувати не тільки лексичне значення слів, а й культурні уявлення про жіноче мовлення, які стоять за конкретними мовними формами.

Висновки до розділу 2

Аналіз творчості Іто Хіромі, Осаки Саяки та Фудзукі Юмі дозволив виявити основні способи репрезентації гендерних наративів у сучасній

японській жіночій поезії. Досліджені тексти демонструють, що жіночий досвід постає не як однорідна чи універсальна категорія, а як складний комплекс тілесних, емоційних, соціальних і культурних переживань, які набувають художнього вираження через індивідуальні авторські стратегії.

У поезії Іто Хіромі центральне місце посідає жіноче тіло як простір одночасно біологічного, соціального та символічного досвіду. На матеріалі вірша «Вбивство Каноко» було встановлено, що авторка руйнує традиційні уявлення про материнство як винятково позитивний і сакралізований досвід. Репрезентація вагітності, абортів, лактації, пологів і материнської амбівалентності дозволяє поетесі поєднати образ матері та сексуальної жінки в межах єдиного суб'єкта. Завдяки цьому жіноче тіло постає не як об'єкт культурних норм, а як джерело власного голосу та досвіду.

Аналіз поезії Осаки Саяки показав, що важливим складником сучасних гендерних наративів є осмислення приватного простору та повсякденності. У віршах «Галасливий звір» та «Вічність і один день» увага зосереджується на буденних практиках, особистих спостереженнях і внутрішній рефлексії ліричної героїні. Повсякденний досвід набуває самостійної художньої цінності та стає способом осмислення індивідуальної суб'єктивності. Авторка підкреслює недовіру до усталених дискурсів і соціальних авторитетів, що свідчить про прагнення переосмислити традиційні моделі репрезентації жіночого голосу.

У творчості Фудзукі Юмі особливого значення набувають мотиви самотності, внутрішнього конфлікту та соціального тиску. На прикладі вірша «Спостереження за стелею» було виявлено, що жіноча суб'єктивність формується в умовах постійного зіткнення між особистими переживаннями та нормативними очікуваннями суспільства. Образи школи, медичного кабінету, ізоляції, падіння та польоту відображають стан відчуження, втрати цілісності та пошуку власної ідентичності. Соціальні інституції постають не лише як механізми підтримки, а й як простори контролю та дисципліни.

Проведений аналіз також засвідчив, що репрезентація гендерних наративів у сучасній японській жіночій поезії здійснюється не лише на

тематичному, а й на мовно-стилістичному рівні. Для досліджених творів характерними є використання вільного вірша, фрагментарної композиції, розмовного мовлення та підвищеної емоційної експресивності. Ці особливості дозволяють авторкам передавати складність і суперечливість жіночого досвіду, уникаючи жорстких наративних структур і нормативних моделей висловлювання.

Окрему проблему становить переклад сучасної японської жіночої поезії. Труднощі пов'язані не лише з відтворенням образності, ритму чи стилістичних особливостей тексту, а й із передачею гендерно маркованих елементів японської мови, мовних реєстрів і культурних конотацій. Це свідчить про тісний зв'язок між мовою, культурою та способами конструювання гендерної ідентичності в поетичному тексті.

Отже, сучасна японська жіноча поезія виступає важливим простором осмислення жіночого досвіду та переосмислення традиційних гендерних ролей. Через тілесність, повсякденність, внутрішній конфлікт і особливості поетичної мови авторки формують багатогранні гендерні наративи, які відображають складні процеси трансформації жіночої суб'єктивності в сучасному японському суспільстві

ВИСНОВКИ

У результаті проведеного дослідження було розглянуто особливості репрезентації гендерних наративів у сучасній японській жіночій поезії на матеріалах творчості Іто Хіромі, Осакі Саяки та Фудзукі Юмі. Поставлену мету роботи було досягнуто шляхом аналізу теоретичних підходів до вивчення жіночого письма, окреслення історичних передумов формування сучасної японської жіночої поезії та дослідження художніх особливостей репрезентації жіночого досвіду в обраних поетичних текстах.

У ході дослідження встановлено, що поняття гендерного наративу в сучасному літературознавстві пов'язане зі способами художнього конструювання жіночої суб'єктивності, тілесності, соціального досвіду та ідентичності. Теоретичне осмислення проблеми показало, що сучасна жіноча література не обмежується фактом авторства жінки, а характеризується особливими стратегіями письма, спрямованими на переосмислення культурних норм, соціальних ролей і традиційних моделей репрезентації жіночого досвіду.

Аналіз історичного розвитку японської жіночої літератури дозволив простежити еволюцію жіночого письма від ранніх форм самовираження до сучасної поезії, яка активно взаємодіє з феміністичними ідеями, суспільними змінами та глобальними культурними процесами. Було встановлено, що сучасна японська жіноча поезія формує власний художній простір, у якому особистий досвід набуває суспільного й культурного значення.

Дослідження творчості Іто Хіромі засвідчило, що одним із провідних напрямів репрезентації гендерних наративів є осмислення жіночого тіла та тілесності. В її поезії вагітність, аборт, пологи, лактація та материнство постають не як ідеалізовані образи, а як складний і суперечливий тілесний досвід. Авторка руйнує традиційні культурні уявлення про жіночу роль і демонструє багатогранність жіночої суб'єктивності, у якій поєднуються материнство, сексуальність, тілесність і право на власний голос.

Аналіз поезії Осакі Саяки показав, що важливе місце у формуванні гендерних наративів займає репрезентація приватного простору та

повсякденного досвіду. Через звернення до буденності, особистих спостережень і внутрішньої рефлексії авторка демонструє значущість тих аспектів життя, які традиційно залишалися поза межами «великих» суспільних наративів. Водночас її поезія порушує питання пам'яті, індивідуального сприйняття світу та критичного ставлення до усталених мовних і соціальних конструкцій.

У творчості Фудзукі Юмі гендерні наративи реалізуються через зображення самотності, внутрішнього конфлікту, відчуження та соціального тиску. Її поезія фокусується на переживаннях суб'єкта, який перебуває в постійному пошуку власної ідентичності та змушений взаємодіяти з нормативними вимогами суспільства. Через образи ізоляції, тривоги та психологічної нестабільності авторка висвітлює складність становища сучасної жінки в умовах соціальних очікувань і дисциплінарних практик.

Проведений аналіз засвідчив, що попри відмінності у поетичних стратегіях усіх трьох авторок об'єднує прагнення до переосмислення традиційних гендерних моделей і створення нових форм художньої репрезентації особистого досвіду. Центральними темами їхньої творчості виступають тілесність, материнство, сексуальність, повсякденність, пам'ять, внутрішня свобода та конфлікт між особистістю і суспільними очікуваннями.

Було також встановлено, що важливу роль у репрезентації гендерних наративів відіграють мовно-стилістичні особливості сучасної японської жіночої поезії. Використання верлібру, фрагментарної композиції, розмовного мовлення, натуралістичних образів та високої емоційної експресивності дозволяє авторкам передавати складність жіночого досвіду та формувати альтернативні способи художнього висловлювання. Водночас ці особливості створюють додаткові труднощі під час перекладу, що пов'язані з необхідністю відтворення культурно- й гендерно-маркованих елементів японської мови.

Таким чином, сучасна японська жіноча поезія постає важливим простором формування та репрезентації гендерних наративів. Творчість Іто Хіромі, Осаки Саяки та Фудзукі Юмі демонструє різноманіття способів осмислення жіночого досвіду та засвідчує, що сучасна поезія є не лише формою

художнього самовираження, а й засобом критичного переосмислення соціальних норм, культурних стереотипів і гендерних уявлень. Отримані результати можуть бути використані для подальших досліджень сучасної японської літератури, жіночого письма, феміністичної критики та проблем міжкультурного перекладу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вознюк Г. А. Японська жіноча поезія кінця XIX – початку XX сторіччя. *Young Scientist*. 2016. No. 9 (36). С. 215–219.
2. Кушнірова Т. В. Наратив як літературознавча категорія: генеза, ознаки, типологія. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія*. 2019. No. 39. Т. 1. С. 130–133. DOI: <https://doi.org/10.32841/2409-1154.2019.39.1.31>
3. Atherton C., Hetherington P., Kikuchi R. Poetry Co-Translation and an Attentive Cosmopolitanism: Internationalising Contemporary Japanese Poetry. *Coolabah*. 2021. No. 30. P. 4–14. DOI: <https://doi.org/10.1344/CO2021304-22>
4. Atsumi I. Modern Japanese Women Poets: After the Meiji Restoration. *The Iowa Review*. 1976. Vol. 7, No. 2/3. P. 227–237. DOI: <https://doi.org/10.17077/0021-065X.2087>
5. Barthes R., Duisit L. An Introduction to the Structural Analysis of Narrative. *New Literary History*. 1975. Vol. 6, No. 2. P. 237–272.
6. Beauvoir S. de. *The Second Sex*; trans. and ed. by H. M. Parshley. London: Jonathan Cape, 1956. 702 p.
7. Beichman J. *Embracing the Firebird: Yosano Akiko and the Birth of the Female Voice in Modern Japanese*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2002. 176 p.
8. Butler J. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1999. 272 p.
9. Butler J. *Undoing Gender*. New York: Routledge, 2004. 272 p.
10. Characteristics of Modern Japanese Literature. Handout 4. Program for Teaching East Asia, University of Colorado Boulder. Boulder: University of Colorado, 2015. 1 p.
11. Cixous H. The Laugh of the Medusa. *Signs*. 1976. Vol. 1, No. 4. P. 875–893.
12. Copeland R. L. *Handbook of Modern and Contemporary Japanese Women Writers*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2022. 402 p.

13. Copeland R. L. *Lost Leaves: Women Writers of Meiji Japan*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2000. 296 p.
14. Ellis T. Woman and the Body in Modern Japanese Poetry. *Lectora: Revista de Dones i Textualitat*. 2010. No. 16. P. 93–105. DOI: <https://doi.org/10.17077/0021-065X.2087>
15. Felski R. *Doing Time: Feminist Theory and Postmodern Culture*. New York: New York University Press, 2000. 192 p.
16. Felski R. *Literature after Feminism*. Chicago: University of Chicago Press, 2003. 192 p.
17. Felski R. *The Gender of Modernity*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995. 247 p.
18. Fivush R., Grysman A. Narrative and Gender as Mutually Constituted Meaning-Making Systems. *Memory, Mind & Media*. 2022. Vol. 1. Art. e2. DOI: <https://doi.org/10.1017/mem.2021.4>
19. Genette G. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ithaca: Cornell University Press, 1980. 288 p.
20. Haraway D. Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*. 1988. Vol. 14, No. 3. P. 575–599. DOI: <https://doi.org/10.2307/3178066>
21. Keene D. *Dawn to the West: Japanese Literature of the Modern Era*. New York: Columbia University Press, 1999. 1356 p.
22. Kristeva J. *Black Sun: Depression and Melancholia*. New York: Columbia University Press, 1989. 298 p.
23. Kristeva J. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982. 219 p.
24. Kristeva J. *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia University Press, 1984. 271 p.
25. Lanser S. S. *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*. Ithaca: Cornell University Press, 1992. 304 p.

26. Lyotard J.-F. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. 110 p.
27. Mehl S. *The Ends of Meter in Modern Japanese Poetry: Translation and Form*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2022. 258 p.
28. Moi T. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. London: Routledge, 1985. 220 p.
29. Quimby J. 80年代の伊藤比呂美「女性詩」対「フェミニスト詩」—女の身体・パフォーマンス・エクリチュール フェミニン—. *国文学:解釈と鑑賞*. 2008. Vol. 19, No. 3. P. 123–137.
30. Rich A. *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. New York: W. W. Norton & Company, 1976. 322 p.
31. Shibatani M. *The Languages of Japan*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. 427 p.
32. Showalter E. *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Princeton: Princeton University Press, 1982. 378 p.
33. Showalter E. *The Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830–1980*. London: Virago Press, 1987. 323 p.
34. Smith J. A. Y. Yumi Fuzuki. *Poetry International*. 2022. URL: https://www.poetryinternational.com/en/poets-poems/poets/poet/102-29627_Fuzuki
35. Smith S., Watson J. *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010. 312 p.
36. Takemaru N. *Women in the Language and Society in Japan*. Jefferson, NC: McFarland, 2010. 241 p.
37. *The Woman's Hand: Gender and Theory in Japanese Women's Writing*; ed. by P. G. Schalow, J. A. Walker. Stanford: Stanford University Press, 1996. 520 p.
38. Ueno C. *Nationalism and Gender*. Melbourne: Trans Pacific Press, 2004. 263 p.

39. Wasafiri, 2020. Vol. 35, No. 2: Japan: Literatures of Remembering; guest eds. E. Chappell, H. Koiso, Y. Ogawa. 137 p. DOI: <https://doi.org/10.1080/02690055.2020.1720993>
40. Yotsumoto Y. Hiromi Itō. Poetry International. 2022. URL: https://www.poetryinternational.com/en/poets-poems/poets/poet/102-7833_Ito
41. Yotsumoto Y. Sayaka Osaki. Poetry International. 2022. URL: https://www.poetryinternational.com/en/poets-poems/poets/poet/102-29379_Osaki
42. 伊藤 比呂美. テリトリー論2. 東京: 思潮社, 1985. Текст твору доступний через: Lyrikline. URL: <https://www.lyrikline.org/de/gedichte/5653>
43. 大崎清夏. 指さすことができない. 東京: 青土社, 2013. Текст твору доступний через: Poetry International. URL: https://www.poetryinternational.com/en/poets-poems/poems/poem/103-29384_NOISY-ANIMAL
44. 大崎清夏. 新しい住みか. 東京: 青土社, 2018. Текст твору доступний через: Poetry International. URL: https://www.poetryinternational.com/en/poets-poems/poems/poem/103-29382_ETERNITY-AND-A-DAY
45. 小平麻衣子. 『近代日本文学研究のフェミニズム／ジェンダー批評』. 2023. URL: <https://web.sekaishissha.jp/posts/7511>
46. 文月悠光. 適切な世界の適切ならざる私. 東京: 思潮社, 2009. Текст твору доступний через: Poetry International. URL: https://www.poetryinternational.com/en/poets-poems/poems/poem/103-29637_Ceiling-Observation#lang-org
47. 文月悠光. 詩人・文月悠光に聞く、「我慢をどうやって言葉にするの?」. Shikatanakunai. URL: <https://shikatanakunai.com/topics/1391/>
48. 文月悠光. 詩人・文月悠光さんに聞いた 詩の読み方、楽しみ方. Waseda Weekly. URL: <https://www.waseda.jp/inst/weekly/feature/2016/11/07/18402/>
49. 江種満子. 「『みだれ髪』—女性身体とジェンダー」. 『文教大文学部紀要』, 1998. Vol. 11, No. 2. P. 102–118.

50. 飯田祐子.「文学場における女性作家」.『アジア・ジェンダー文化学研究』, 2020. No. 4. P. 11-22.

ДОДАТКИ

Додаток 1

Оригінальний текст вірша 『カノコ殺し』 [Lyrikline].

『カノコ殺し』

「そら、脚だ。胎児の大きさを知るには四肢のどこかがいちばんいい。この場合は十五週で正しい」

大きさはほぼ三インチ。もぎとられたもも、ひざ、ふくらはぎ、足、五本のつま先でできている。

「一週間に二回、生きて生まれたことがあります。ここの女性たちがみんな、自分の赤ん坊を中絶する気持を何とかおさめようとしているこのフロアで、赤ん坊の泣き声がしたわけですからね」

というような本を読んでいると妹が
このあいだがきんちょをおろした
と言いました

妹の語彙で

がきんちょをおろした

がきんちょはおろされた

おめでとうございます

カノコはおろされませんでした

ひろみちゃんはやったことがあるか

と妹が言うので

ある

とこたえました

でもがきんちょをおろすというのは

わたしの語彙ではありません

カノコはおろされませんでした

わたしは

カノコによく似たはずの胎児の妊娠を中絶したわけです

カノコによく似たはずの胎児は成長して

カノコによく似たはずの生児を

わたしは得られたかもしれませんが

カノコのことではない

滅ぼしておめでとうございます
滅ぼしておめでとうございます
滅ぼしておめでとうございます
わたしは掻爬による妊娠中絶したことがあります
滅ぼしておめでとうございます
あなたのあかちゃんは大きかったから
お乳が出ますよと医者と言った
と言われてもただへらへら笑っているより対応のしかたが分からない
へらへら笑う
へらへら笑う
へらへら
へらへら
でもおめでとうございます
ほんとうにお乳は出てきました
つよくひねると白い液がにじむ程度で
乳房ははらないし
かゆくもなんともない
かわいくもなんともない
おめでとうございます
何にせよ
お乳が出るってことはめでたい
何もなかったところから
のめて甘味もあるものが
わくんですもの
それをのめば太れるんですもの
お金を出して買う「牛乳」と
同じようなものを
わたしが分泌するのですもの
おしっこみたいに分泌するのですもの
つばや涙やおりものみたいに分泌するのですもの
肛門から口から尿道から膣から
夥しい乳がわいて出てくるんですもの
うれしくなって
たのしくなって

おめでとうございます
私は妊娠中期に中絶したことがあります
あかちゃんが男でしたか女でしたかとたずねたのですが
あかちゃんがという言い方では嘘をついています
胎児がと言わなければいけない
当然、男か女か教えないことになっています
ショックが大きいから
母体の
母体は考える
カノコに似た女の胎児かカノコに似た男の胎児か
わたしは妊娠中毒症したことがあります
わたしは胎状奇胎したことがあります
子宮にあふれたつぶつぶを全部見てしまいました
あれもやっぱりカノコに似ているはずです
わたしは子宮癌したことがあります
わたしは子宮と卵巣摘出したことがあります
わたしは分娩したことがあります
わたしは微弱陣痛の吸引分娩したことがあります
わたしは会陰切開したことがあります
たのしい妊娠したことがあります
子宮は充実して
全身は充血して
いくらでも過食して
分娩のことを考えると
際限なくマスターベーションできた
のぼりつめる娩出の瞬間を思いやる
たのしい妊婦の指の動き
わたしはだから哺乳したこともある
滅ぼしておめでとうございます
六か月经ち
カノコは歯が生えて
乳首に噛みつき乳首を噛み切りたい
いつも噛み切る隙をねらっている
カノコはわたしの時間を食い
カノコはわたしの養分をかすめ

カノコはわたしの食欲を脅かし
カノコはわたしの髪の毛を抜き
カノコはわたしにすべてのカノコの糞のしまつを強要しました
カノコを捨てたい
汚いカノコを捨てたい
乳首を噛み切るカノコを捨てるか殺すかしたい
カノコがわたしの血を流すまえに
捨てるか殺すかしたい
わたしは嬰兒殺したこともあります
死体遺棄したこともあります
産んですぐやればかんたんです
みつきりさえしなければ中絶よりかんたんです
みつからずにやってのける自信は
いくらもあります
カノコはいくらでも埋められます
埋められたカノコおめでとうございます
おめでとうございます
しないではいられない性交
受胎せずにはいられない何十人ものカノコ
まびかずにはいられない何十人ものカノコ
ひとりだけのぞいて
それが今のカノコで
それが乳首を噛み切りたい
滅ぼしておめでとうございます
滅ぼしておめでとうございます
滅ぼしておめでとうございます
滅ぼしておめでとうございます
滅ぼしておめでとうございます
滅ぼしておめでとうございます
滅ぼしておめでとうございます
たのしい継子のせっかん
たのしい継子殺し
わたしはしたことがあります
自分の子の方がかわいい
たのしい子捨て
わたしはしたことがあります

自分の方がかわいい
おめでとうおめでとう
滅ぼしておめでとう
おめでとうおめでとう
みんながいわってくれて
源一郎さんがメドック
樋口さんがバラの花
浩平さんがうさぎさん
石関さんがくまさん
宮下さんがおむつかばん
志郎康さんが犬はりこ
阿部さんと岩崎さんが現金
のんちゃんがケーキ
兼子さんが8ミリ
小崎さんが電報
みんながいわってくれて
ありがとうありがとう
うれしいカノコは
乳首を噛み切る
おめでとうおめでとう
わたしはカノコを
たのしく捨てたい
じめじめじゃなくしろめたくなく
たのしくカノコを東京に捨てたい
おめでとうございます
滅ぼしておめでとうございます
滅ぼしておめでとうございます
てる子ちゃん
中絶しておめでとう
みほ子ちゃん
たけちゃんをすてておめでとう
くみ子さん
ともくんをころしておめでとう
まりさん
ののほちゃんもすてれば?

まゆみさん2

胎児は男でした?女でした?

りこちゃん

こうたくんもそろそろすてごろ

みんなですてよう

乳首を噛み切りたくて歯を鳴らしている

娘たち

息子たち

Додаток 2

Переклад вірша 『カノコ殺し』 («Вбивство Каноко») українською мовою (виконано за текстом, наведеним у Додатку 1).

«Вбивство Каноко»

«Ось, нога. Щоб дізнатися розмір плоду, найкраще взяти якусь із кінцівок.

У цьому випадку п'ятнадцять тижнів – правильно»

Розмір майже вісім сантиметрів. Відірвані стегно, коліно, литка, ступня,
п'ять пальчиків

«Бувало, що раз на тиждень народжувалася жива дитина. На цьому поверсі, де всі жінки намагаються якось придушити в собі бажання зробити аборт, лунав плач немовляти»

Коли я читала таку книгу, сестра сказала:

«Цього разу я позбулася паразита»

У словнику сестри

«Позбулася паразита»

«Паразита позбуто»

Вітаю

Каноко не було позбуто

Хіромі, ти теж таке робила?

Питала сестра

Так, робила, – відповіла я

Але «позбутися паразита» – це не мій лексикон

Каноко не було позбуто
Я зробила аборт плоду, який мав бути дуже схожим на Каноко
Цей плід, схожий на Каноко, міг би вирости
І стати немовлям, дуже схожим на Каноко
Але це не Каноко
Вітаю з нищенням
Вітаю з нищенням
Вітаю з нищенням
Я робила кюретаж для переривання вагітності
Вітаю з нищенням
«Дитина була велика, тож у вас з'явиться молоко», – сказав лікар
Навіть почувши це, я могла тільки безглуздо посміхатися – іншого
способу реагувати не знала
Безглуздо посміхаюся
Безглуздо посміхаюся
Хе-хе-хе
Хе-хе
Але вітаю
І правда: молоко з'явилося
Якщо сильно стиснути – з'являється біла рідина, але
Груди не наливаються, не сверблять, нічого такого
Нічого милого
Вітаю
У будь-якому разі, молоко тече – це радісно
З нічого з'являється щось солодке, що можна пити
І якщо пити – погладшаєш
Те саме коров'яче молоко, що його купуєш за гроші
Тільки я сама його виробляю
Виробляю, як сечу
Як слину, слюзи, виділення

Із сосків, із рота, із ануса, з уретри, з піхви
Виливається безліч молока
Я радію
Мені весело
Вітаю
Я переривала вагітність на другому триместрі
Запитала: хлопчиком чи дівчинкою була ця дитина?
Але казати «дитина» – брехня
Треба казати «плід»
Звичайно, стать мені не назвали
Щоб шок не був надто сильним
Для материнського тіла
Материнське тіло думає
Каноко-подібний жіночий плід чи Каноко-подібний чоловічий плід
Я хворіла на прееклампсію
У мене був міхуровий занесок
Я бачила всі ці бульбашки, що переповнювали матку
І це теж, напевно, було схоже на Каноко
Я хворіла на рак матки
Мені видалили матку та яєчники
Я народжувала
У мене були слабкі перейми, вакуумні пологи
Мені робили епізіотомію
У мене була приємна вагітність
Матка була наповнена
Все тіло переповнене кров'ю
Я могла їсти без обмежень
Думати про пологи
І без кінця мастурбувати
Момент вигнання, що піднімає до небес

Рухи пальців щасливої вагітної
Тому я й годувала груддю
Вітаю з нищенням
Шість місяців минуло
у Каноко прорізалися зуби
Вона хоче вкусити сосок, відкусити сосок
Завжди чатує на мить, щоб відкусити
Каноко з'їдає мій час
Каноко висмоктує з мене поживні речовини
Каноко загрожує моєму апетиту
Каноко викидає моє волосся
Каноко змушує мене прибирати все її лайно
Хочу викинути Каноко
Хочу викинути брудну Каноко
Каноко, яка хоче відкусити сосок, викинути її чи вбити
Перш ніж Каноко проллє мою кров
Викинути її чи вбити
Я вбивала немовлят
Заховувала трупи
Якщо зробити одразу після пологів – просто
Якщо не знайдуть – простіше, ніж аборт
Я впевнена, що можу зробити так, щоб не знайшли
Я можу закопати скільки завгодно таких Каноко
Закопана Каноко, вітаю
Вітаю
Секс, без якого не обійтися
Десятки Каноко, яких неможливо не зачати
Десятки Каноко, яких неможливо не відсіяти
Залишилася тільки одна
І це теперішня Каноко

Яка хоче відкусити сосок
Вітаю з нищенням
Вітаю з нищенням
Вітаю з нищенням
Вітаю з нищенням
Вітаю з нищенням
Вітаю з нищенням
Приємне покарання пасинків
Приємне вбивство пасинків – я це робила
Власна дитина миліша
Приємне викидання дитини – я робила
Я собі миліша
Вітаю, вітаю
Вітаю з нищенням
Вітаю, вітаю
Всі вітають мене
Ген'їчіро – вино Медок
Хігучі – троянди
Кохей – зайчика
Ішізекі – ведмедика
Міяшіта – сумку для підгузків
Шіроясуші – собаку із пап'є-маше
Абе та Івасакі – гроші
Нон – торт
Канеко – 8-міліметрову плівку
Кодзакі – телеграму
Всі вітають
Дякую, дякую
Щаслива Каноко
Хоче відкусити сосок

Вітаю, вітаю
Я хочу весело викинути Каноко
Не сльозливо і не з почуттям провини
А весело кинути Каноко в Токіо
Вітаю
Вітаю з нищенням
Вітаю з нищенням
Теруко,
зробила аборт – вітаю
Міхоко,
викинула Таке – вітаю
Куміко,
вбила Томо – вітаю
Марі,
може, викинеш і Нонохо?
Маюмі,
плід був хлопчик чи дівчинка?
Ріко,
Коту теж пора викинути
Давайте всі разом викинемо
Тих, що скрегочуть зубами, бо хочуть відкусити соски
Доньок
І синів

Додаток 3

Оригінальний текст вірша 『うるさい動物』 [Poetry International].

『うるさい動物』

言葉を信じるな

「青い大空」を信じるな

「輝く大地」を信じるな

「希望の光」を信じるな

わたしはうるさい動物である
わたしは絶えずおしゃべりしながら歩行する動物である
わたしの見た光景はわたしにしか語ることができないのではない
あなたの見た光景はあなたにしか語ることができないのではない
言葉は嘘つきで夢見がちだ
臆病で出たがりだ
理想ばかり立派で何にも出来ない
言葉は何の力も持っていない
言葉にできることは何にもない
だから、言葉を信じるな
うるさい動物には二億年前のパンゲアの分裂が見える
一万年前のビルマの洞窟に描かれた炎が見える
四〇〇年前の江戸じゅうの川の汚さが見える
六〇年前に二〇代だった杉山千代の不器用な恋愛が見える
クレーの天使が東京の空の雲間に見える
武蔵野の山あいにかフカの城が見える
言葉を信じるな
政治家の言葉を信じるな
デモ隊の言葉を信じるな
病人の言葉を信じるな
先生の言葉を信じるな
おんなの言葉を信じるな
武士の言葉を信じるな
セレブリティの言葉を信じるな
労働者の言葉を信じるな
わたしの言葉を信じるな
世界中のだれもが被災している
世界中のだれもが罹患している
世界中のだれもが発症している
世界中のだれもが感染している
言葉を信じるな
うるさい動物が都市に分布する
家賃がかかる
食費がかかる
光熱費がかかる

音楽が要る
思想が要る
言葉が要る
ひとつ欠ければ体調を崩す
熱が出る
けれど、薬を信じるな
巫女を信じるな
歌手を信じるな
資本主義を信じるな
キリスト教を信じるな
世界市民を信じるな
愛と勇気を信じるな
耳を、ふさぐな
わたしはうるさい動物である
ふるさとのなまりなくせし動物である
モカコーヒーは、かくまで苦し!
わたしはうるさい動物である
死ぬまでうるさい動物である

Додаток 4

Переклад вірша 『うるさい動物』 («Галасливий звір») українською мовою (виконано за текстом, наведеним у Додатку 3).

«Галасливий звір»

Не вір словам

Безмежному синьому небу не вір

Не вір осяйній землі

Світлу надії не вір

Я – галасливий звір

Я – звір, що крокує, безперестану базікаючи

Хіба те, що бачила я, не лише я можу розповісти?

Хіба те, що бачив ти, не лише ти можеш розповісти?

Слова – брехливі й мрійливі

Вони – боягузи і вискочки

З бучних ідеалів нічого не вийде
Ніякої сили не мають слова
Словами нічого не вдієш
Тож словам ти не довіряй
Галасливому звіру видно розпадання Пангеї двісті мільйонів років тому
Видно полум'я в бірманській печері намальоване десять тисяч років тому
Видно, якими брудними були всі ріки Едо чотириста років тому
Видно незграбне кохання Сугіями Чійо, якій вже за двадцять було
шістдесят років тому
Видно ангела Клее між хмар токійського неба
Видно замок Кафки в горах Мусашіно
Не вір словам
Не вір політиків словам
Не вір словам демонстрантів
Не вір словам хворобливих
Учителя слову не вір
Не вір жіночим словам
Не вір словам вояків
Не вір словам знаменитостей
І словам робітників
І моїм словам теж не вір
Увесь світ – постраждалий
Увесь світ – заражений
Увесь світ – із симптомами
Увесь світ – інфікований
Не вір словам
Галасливий звір розсіяний містами
Оренда коштує грошей
Потрібні витрати на їжу
Потрібні комунальні платежі

Музика необхідна
Необхідна ідея
Слова необхідні
Бракує одного – занедужаєш
Підніметься температура
Але лікам не вір
Жрицям не вір
Не вір співакам
Капіталізму не вір
Не вір християнству
Не вір світовому суспільству
Не вір любові й відвазі
Вуха не затуляй
Я – галасливий звір
Тварина, що позбулася рідного краю говірки
Мокко-кава – яка ж вона гірка!
Я – галасливий звір
Галасливий звір – і до самої смерті

Додаток 5

Оригінальний текст вірша 『永遠と一日』 [Poetry International].

『永遠と一日』

最初に見つけた大木にあなたは寄りかかる
生まれたばかりなのに ひどく疲れた気がして
隣に見覚えのない人が腰かけているが
とても大切な人だったのかもしれない
あなたはその人と 踊ることにする
空はゴッホのように晴れていて
鳥は巡っていて
森は湧いていて
人々は集まっている
人々は数えられていて

交通は詐欺にあっていて
救急車が停まっていて
産業は黒ずんでいる
この営みのことを好きか
あなたは一度は決めてしまう
それからやっぱり違うと言い
わからないことを悲しんだほうがいいのか
わからない
(すべてを見てやろうと思いながら
見逃し続けることに安心して
あなたはため息をつく)
黄色い上着を盗んだ子が森へ
走り去ってゆく
羨ましいような
お祝いしたいような
間違いさがしのような
ひとつの
景色
降る雨の
低く歌う声が
聞こえてくるのを待って
絶望することのできない速度を
たぶんあなたは 軽々と越える
円環に始まりがなくても
あなたには始まりがあるのだ

Додаток 6

Переклад вірша 『永遠と一日』 («Вічність і один день») українською мовою
(виконано за текстом, наведеним у Додатку 5).

«Вічність і один день»

На перше знайдене велике дерево спираєшся
Ти тільки-но народилася — жахливо втомленою відчуваєшся
Поряд присіла людина, ти не можеш її пригадати
Можливо, важлива для тебе особа

Ти вирішуєш з нею потанцювати
Чисте Ван-Гогівське небо
Кружляють птахи
Шумить ліс
Збираються люди
Людей рахують
Трафік надурено
Швидка допомога стоїть
Промисловість занепадає
Чи подобається це існування
Ти якось вирішиш
Але скажеш інакше
Чи оплакувати те, чого не знаєш
Не знаєш
(Як думаєш хочеш вглядіти все,
заспокоюєш себе тим, що все прогавлюєш,
Ти зітхаєш)
Дитя, що поцупило жовте пальто
Тікає у ліс
І заздрісно якось
І наче ошатно
Це начебто пошук недоліку
Один-єдиний
Пейзаж
Чекаєш, що зможеш почути
Низький спів
Дощу, що періщить
Швидкість, що не дасть пасти у відчай
Ти з легкістю перевершиш
І хоч коло початку не має

Для тебе початок є

Додаток 7

Оригінальний текст вірша 『天井観測』 [Poetry International].

『天井観測』

学校に行く意味はなかった。

朝七時一〇分。

時計の針がおじぎをしたら

私は規則的なフローリングの木目を踏みしめて

パジャマのすそを引きずらなくてはならない。

空白の中、

私の足もとを木目が駆けぬけていく。

ゆっくりと目を細めてみたけれど

この身体で何ができるのか、何をすべきか

本当のことは誰も知らないようだった。

生きる意味は

どこに落ちているんだろう。

きれいに死ねる自信を

誰が持っているんだろう。

自分は風にのって流れていく木の葉が、

でなければ、あんたが今

くつの裏でかわいがった吸い殻ではないのか。

存在なんてものにこだわっていたら、

落ちていくよ。

『どこへ?』

橋の下さ。

保健室のベッドは非日常的。

ミルク色のタオルケットが

何かに酔いしれたようなつぶやきを

私の鼻にささやく。

「先生、このにおい、クスリ?」

先生は

「寝不足かねえ……」

とだしぬけに私の目をのぞきこむ。

私の瞳が真っ暗な穴ぼこではありませんように。
けれど、私は先生のほくろに小さな闇を見た。
よく見ると、その闇はぱっくり口を開き、
静かな呼吸をくり返している。
保健室、天井を眺めるためのお部屋、
天井観測ベッド。
私は自分にまでも隔離されて、
ふと、翼が生えたような感覚に頭をなでられた。
その感覚は伸びきった四肢を食いつくして、
この肉体をさらっていく。
足の指一本一本が立ち上がりそうな。
そうしてタオルケットを抱きしめていたいような。
チャイムが鳴ってほしくない。
私はなでられた頭をふって、
天井の空を飛んでいた。
ああうれしい。
家に帰りたいと思うしくみが知りたい。
意味はないんだ。
たった今、吸い殻が落ちていたからね

Додаток 8

Переклад вірша 『天井観測』 («Спостереження за стелею») українською мовою
(виконано за текстом, наведеним у Додатку 7).

«Спостереження за стелею»

Йти до школи не було жодного сенсу.

Сьома десять ранку.

Коли годинника стрілки вклоняються,

Маю ритмічно ступати по візерунку,

Підлогою волочити піжами край.

У порожнечі

Деревний малюнок під ногами пробігає.

Я мляво мружилась, але

Що може тіло це і що воно робити має –

Здається, попросту ніхто не може знати.
Сенс життя –
Куди він впав?
Хто має відвагу сказати,
Що зможе померти красиво?
Хіба я не листок,
Що його вітер несе,
Або ж той недопалок,
Що його ти якраз розчавив під підошвою?
Якщо надто триматися за існування,
Упадеш.
«Куди?»
Під міст.
Чудернацьке ліжко в медпункті.
Ковдра молочно-біла
Якісь захмелілі слова
Шепоче моєму носу.
– Лікарю, цей запах – це ліки?
А лікар:
– Недосип, чи не так?..
І зазирає в очиська мої раптом
Нехай мої зіниці не будуть темними вирвами.
Та в родимці на його обличчі я побачила маленьку пітьму.
Придивляюся – та пітьма роззявила рота широко
І тихо дихає рівно.
Медпункт – кімната, щоб споглядати стелю,
Ліжко – воно для спостереження за стелею.
Мене ізолювали навіть від самої себе,
І враз відчуття, ніби в мене вирости крила, погладило мене по голові.
Воно пожерло простягнуті руки і ноги

Й понесло геть мою плоть.

Неначе кожен палець на нозі підведеться от-от.

І схоче обійняти ковдру.

Не хочу, щоб лунав дзвінок.

Я хитаю погладженою головою

І лечу небом стелі.

Ах, як добре.

Хочу знати, як улаштовано цей механізм бажання повернутися додому.

Немає Сенсу.

Просто щойно недопалок впав на землю.