

УДК 821.111(73):801.631.5:784.011.26

**Матасова Юліана Ревівна**кандидатка філологічних наук, доцентка  
Київського національного університету імені Тараса Шевченка  
<https://orcid.org/0000-0002-4824-9513>  
[ju.matasova@gmail.com](mailto:ju.matasova@gmail.com)**«SILENT ALL THESE YEARS» АБО ПОСТАВАННЯ У БУДЕННОСТІ:  
ТОРІ ЕЙМОС ТА ЇЇ ПОЕТИКА ПОВСЯКДЕННОГО**

**Анотація.** Одним із визначальних культурних продуктів 1990-х років у царині західної популярної музики є пісня «*Silent All These Years*», створена американською авторкою-виконавицею Торі Еймос. З'являючись на початку десятиліття, текст стає етичним та естетичним втіленням актуальних на той момент чутливостей. Користаючись з ефективної співдії феміністських та постмодерністських стратегій, авторка мобілізує повсякдення, здійснюючи його інтелектуальну естетизацію.

У фокусі уваги студії — способи «роботи» повсякденного на ліричному та музичному рівнях твору та авторська інтенція естетизації буденного. Важливою є взаємообумовленість матеріальних обставин створення пісні та її жанрової форми інді-балади, для якої визначальним стає іронічно-ігровий жест, котрий беззастережно підважує «героїчне». Гротесково-епатажним постає втілений «жіночий» досвід повсякдення, «жіночий» час загрожує поглинанням часу «прогресу», зазнають одомашнення елементи західного есхатологічного міфу й перепрочитується архетипіка образу Русалоньки, урбаністичний щоденний словник прориває «високий» регістр. Інтенсифікація одноманітності, повторюваності та монотонності висвітлює й неіронічну потенцію вивільнення та осяння.

Поетика повсякдення у Еймос, відтак, виявляється політично — в утвердженні непомітно-героїчного тривання/поставання у буденності на протизвагу одномоментній «непересічній» дії. Однією з надзвичайних можливостей такого поставання є можливість триваючого діалогічного, і завжди ризикованого, обміну.

**Ключові слова:** американська поезія; американська популярна музика; авторки-виконавиці; постмодернізм; фемінізм; поетика буденного; Торі Еймос.

**Iuliana Matasova**PhD, Associate Professor  
Taras Shevchenko National University of Kyiv  
<https://orcid.org/0000-0002-4824-9513>  
[ju.matasova@gmail.com](mailto:ju.matasova@gmail.com)**«SILENT ALL THESE YEARS» OR BECOMING IN EVERYDAYNESS:  
TORI AMOS AND HER POETICS OF THE QUOTIDIAN**

**Abstract.** Created by the American singer-songwriter Tori Amos «*Silent All These Years*» is a prominent cultural product of the 1990s in the domain of western popular music. Released in the beginning of the decade it has actualized the current sensibilities, ethically and aesthetically. Deploying the efficient mutual engagement of feminist and postmodernist strategies the author mobilizes the quotidian and performs its intellectual aestheticization.

The study focuses on the ways the everyday operates in the song lyrically and musically, as well as on the author's intention of aestheticizing the mundane. There is an important interdependence between the material circumstances in which the song was created and its genre form of an indie ballad — an ironic gesture that subverts the «heroic» becomes definitive of the piece. The embodied «women's» experience of the mundane comes as grotesque, «women's» time threatens to devour the time of «progress», elements of western eschatological mythology undergo domestication and the archetypal image of the Mermaid receives a re-reading, urban everyday vocabulary ruptures the «high» register. An intensification of sameness, repetition and monotony, however, accentuates a non-ironic potentiality of emancipation and insight.

The poetics of the quotidian in Amos, thus, presents itself politically by locating the invisibly heroic becoming in everydayness as opposed to a one-time extraordinary action. One of the singular possibilities of such a becoming is a possibility of a continuing, and always risky, dialogic exchange.

**Key words:** American poetry; American popular music; female singer-songwriters; postmodernism; feminism; poetics of the quotidian; Tori Amos.

**Постановка проблеми.** Концептуалізуючи повсякдення, британський теоретик культури Бен Гаймор (2002а) віддає належне фемінізму щодо суттєвих зрушень у полі студій буденності: на його думку, «виявляючи політику гендера у повсякденному, фемінізм спровокував зміну політичного як такого» [17, р. 28, тут і далі переклад мій]. І якщо Гаймор (2002а) ставить риторичне питання — «хто б міг передбачити, що політичне зрештою включатиме статеве й побутове» [17, р. 28], то для американської літературознавиці Ріти Фелскі (2000) ведеться про аксіоматичне: «Фемінізм, звісно, традиційно міркував про себе як про політику повсякденного життя» [15, р. 93]. Своєю чергою британський теоретик культури та комунікацій Майк Фезерстоун (2007) стверджує важливість постмодернізму щодо остаточної дискурсивної «легітимації» буденного та звертає особливу увагу на роль, що її відіграє постмодерністська чутливість в естетизації повсякденного [13, р. 122]. У своєму засадничому дослідженні модернізму, масової культури та постмодернізму Андреас Гюйсен (1986) не лише визначає масову культуру як Жінку [20, р. 44-62], а й зазначає, що постмодерні форми культури завдячують своєю появою мистецьким зусиллям жінок і меншин — їхній роботі з відновлення «похованих та спотворених традицій», їхнім намаганням дослідити гендерно та расово обумовлену суб'єктність та їхньому відкиданню усталених ранжуваль [20, р. 198]. С'юзен МакКлері (1991) пов'язує постмодерну деконструкцію та появу «простору, в якому жіночий голос може нарешті бути почутим як жіночий голос» [27, р. 123, авторський наголос], а також вказує на присутній зв'язок між утвердженням політик ідентичності та поставанням музичного постмодернізму (принаймні у західному контексті) [28, р. 31].

Дослідження поетики повсякденного — як вона виявляється у творчості американської авторки-виконавиці Торі Еймос, і зокрема у її пісні «Silent All These Years» — спонукає до задіяння у вирішенні подібного завдання оптики феміністської та постмодерністської естетики (за відсутності вдаліших дефініцій). Попри проблемність вживаної термінології, слід зазначити, що без фемінізму(-ів) та постмодернізму(-ів) — без здобутків, що постали у висліді їхніх ефективних часово-просторових поєднань — попу-

лярна культура 1990-х років була би інакшою. Воднораз, якщо насправді «феміністська естетика» є обмежуючою есенціалістською «химерою» [14, р. 2], то все ж існує література (й музика), яку можна вважати феміністською у тому сенсі, що вона функціонує як «форма продукування значення» та «вибудовування гендерної ідентичності, що покладається на міжсуб'єктні культурні та ідеологічні конструкції» [14, р. 9]. Якщо насправді такого явища, як постмодерністська популярна музика може й не існувати [19, р. 203], то залишається постмодерністська чутливість, яка стає визначальною для певної музики як з точки зору її творення, так і з точки зору міркування про неї [19, р. 188]. Відтак, твердження Гупера (2012) щодо неможливості існування постмодерністської популярної музики водночас є відповіддю дослідника на розлогі дебати щодо постмодернізму та популярної музики, які він підсумовує у своїй розвідці, та спонуканням на їхнє продовження. Одна з вихідних позицій запропонованої розвідки полягає у тому, що **поетика повсякдення** у творчості Торі Еймос без сумніву **мусить розглядатися у контексті постмодерністських та феміністських теорій і практик та у пов'язаності із ними.**

Автори **наявних на сьогодні ґрунтовних розвідок** творчого доробку Еймос (Mayhew, 2001; Burns & Lafrance, 2002; Burns, 2000, 2010; Whiteley, 2000, 2009; Salvato, 2013; Boak, 2015; McDonald, 2016; Malawey, 2020) зауважують різні аспекти її робіт (тілесність, вокальні техніки, перформативність, опірні практики) з музикознавчої та мистецтвознавчої точок зору, а також у царині студій популярної культури й музики. Об'єкт даного дослідження — пісня Еймос «Silent All These Years» — побіжно згадується у роботі Шілі Вайтлі (2000); у ній авторка зазначає, принагідно творчості кількох англо-американських авторок-виконавиць, про важливість їхнього звернення до живого досвіду жінок [38, р. 196]. Однак, поетика повсякдення, яка, на нашу думку, є визначальною у творчих практиках Еймос, не отримує достатньої уваги у цих студіях. Враховуючи також, що лірика американської мисткині є надзвичайно важливою складовою її музики, творчість Еймос заслуговує на міждисциплінарну розвідку, що поєднала б літературознавчу та культурологічну методологію.

У цій статті **фокус уваги спрямовано** на конкретні способи «роботи» з повсякденням, що її провадить авторка, а також способи «роботи» повсякдення, як вони виявляються у її творчості. На прикладі однієї з найвідоміших пісень Еймос **здійснено спробу визначити**, чи є для авторки (постмодерністська) іронічно-ігрова естетика самоціллю, засобом епатування, а чи інструментом, котрий пришвидшує її шлях до мети, яку можна розглядати у термінах феміністської етики.

**Виклад основного матеріалу.** Сьогодні Торі Еймос посідає одне з найпомітніших місць у каноні поп-рок традиції, тоді як у 1991-92 роках (коли спершу в Об'єднаному Королівстві, а потім у США виходить сингл «*Silent All These Years*»), вона лише почала ламати усталені у поп-індустрії стереотипи щодо поп-виконавиць. Зовсім не в останню чергу — а, можливо, виключно завдяки цьому — Еймос вдалося впоратися із подібним завданням тому, що вона стала *авторкою*. Убезпечивши статус, що робив її висловлювання валідним, Еймос досить швидко стала втіленням чутного жіночого голосу, голосу, який багато в чому визначив англо-американську жіночу сцену. Слід зазначити, що остання стала особливо густонаселеною саме на початку 1990-х років.

Хай на старті кар'єри Еймос необов'язково говорила про власну творчість як феміністську (побоюючись бути «невірно» потрактованою медіа та аудиторією, адже тоді фемінізм ще не набув обрисів мейнстримного явища), та її творчі стратегії цілком і повністю розгорталися як дослідження «жіночого». Уже 2005 року у книзі-колаборації Еймос та Енн Паверс (2005) успішна й сповнена впевненості у своїх діях, мисткиня підтвердила це, зазначивши: «Я була народжена феміністкою» [4, р. 12]. Сприймати ці слова як достеменно істинні навряд чи варто, слід зауважити, хай і доречно, але перебільшення. Радше, Еймос народилася музиканткою, або ж кимось, хто конче мусив зреалізуватися як музикантка.

Реалізації передували невдалий дебют майбутньої іконічної авторки-виконавиці. 1988 року вона виступила у якості фронтвумен синті-поп гурту *Y Kant Tori Read*. Музичні, ліричні, візуальні продукти колективу мали доволі опосередкований стосунок до того, що можна було

б назвати феміністською декларацією. Натомість, вони були виконані у межах очікувань з боку індустрії. Ця, здавалося б, безпечна стратегія виявилася програшною. Іронічна поп-індустріальна логіка полягає в тому, що довгожителлями на сцені стають ті, хто «незважаючи на заклик індустрії продукувати більше того самого, еволюціонують у власному напрямі» [11, р. 158].

На щастя для Еймос, її випадок став прикладом руху від досвіду приниження в душі «вона звучить як будь-хто інший» до досвіду поставання в душі «вона звучить як ніхто інший». Аби вибороти суб'єкт-позицію авторки, відповідальної за свою творчість, Еймос змінила музикальну налаштованість: її головним стратегічним рішенням стало одноосібне, дуже інтимне, єднання з роялем — інструментом, який індустрія вважала тоді безнадійним у якості лідуєчого. «Натхненна» невдачею, Еймос пригадала своє класичне навчання у музичному інституті Пібоді, і вирішила використати цей досвід, цього разу з чітким усвідомленням його елітарності. Тет-а-тет із роялем неминує скоригував жанрові преференції авторки, а разом — і візуальне представлення (її імідж ставав усе ближчим до «природного», або ж творився як максимально спрощений). Головним же було те, що Еймос, перейшовши у категорію авторок-виконавиць (*singer-songwriter*), здобула привілей власного голосу. Зрештою, при усій існуючій термінологічній складності, критеріями приналежності до означеної традиції є, насамперед, виконання власного матеріалу та, з боку публіки, міцна асоціація авторства із постаттю/персоною зірки [40, р. 2]. Слід зауважити, втім, що усе це не було би можливим, якби не склалися відповідні сприятливі умови. Запит індустрії на жіноче висловлювання великою мірою був реакцією на остаточне утвердження політик ідентичності в якості панівних у культурно-економічному полі. 1990-і роки та їхня культурна продукція загалом були позначені активним продукуванням гендерних ідентичностей [25, р. 63], і цю роботу, очікувано, провадили жінки (тоді «уособлення» гендера).

Під брендом Торі Еймос стали з'являтися пісні, які швидко привернули неабияку увагу. Медіа швидко назвали їхню авторку дивакуватою

[31; 34]. Власне, таким чином поп-культурний дискурс відобразив упередження щодо нібито недоречного на поп-сцені інтелектуального: Еймос почала створювати музику, яка наполегливо виявляла не лише автентичність (категорію, що традиційно позначала «справжню» рок-традицію), а й інтелектуальність. Уже пізніше авторка не приховувала імен, які стали важливими для створення першої платівки, котру вона насправді змогла назвати своєю. Це були Артур Рембо, Шарль Бодлер, е.е. каммінгс, Емілі Дікінсон: «Я оточила себе тими історіями та мислителями, які сформували мене» [36, 2009]. У веденій роєм поп-музиці Еймос — високій поп-музиці [4, р. 11] — надзвичайне місце посідали й досі посідають слова. Не меншої уваги авторка приділяла й приділяє способу живого виконання. Прискіпливий підхід до творення багаторівневого неієрархічного тексту дозволяє говорити про Еймос як про інтелектуалку на популярній сцені. Суб'єктність авторки-виконавиці надала їй можливості вільно й очікувано користатися із численних здобутків постмодерністської поетики, і насамперед, з іронічно-ігрових винаходів постмодерну. Важливо зазначити при цьому, що для Еймос подібний інструментарій слугував підваженню панівних способів творення історії(-й). Історія для Еймос поставала як жіноча, і як буденна. Отож, одним із виявів ефективної співпраці феміністських та постмодерністських стратегій у творчості авторки стала мобілізація повсякденного, його інтелектуальна естетизація.

У випадку із твором «*Silent All These Years*» поетика повсякденного є визначальною. Цей ранній трек — одна з найвідоміших, найпопулярніших та найвпливовіших пісень Еймос. Вона позначила її виняткове місце на сцені, у тому числі жанрологічно. Відтоді поетика повсякденного виявляє для Еймос свою виняткову ефективність впродовж кар'єри.

Очікується (якщо мати на увазі знану субверсивність творчих стратегій Еймос), що буденне відіграватиме у структурі аналізованого треку чільну роль у якості інструменту опірності. Також очікувано, що задіяння повсякденного у «високій» царині творчості поставатиме (іронічно) буденним складником «жіночої» естетики. Дійсно, Еймос користується розмаїтим лексиконом повсякдення для розхитування уявлень про

те, якою мусить бути молода західна («універсальна») жінка на початку 1990-х років. Однак, видається, що пісня не обмежена — не бажає бути обмеженою — рубрикою «жіночого» тексту.

Найперше словник повсякденного демонстровано у назвах. Пісня «*Silent All These Years*» з'являється на платівці *Little Earthquakes*. «Маленькі», але також «непомітні», «не варті уваги» — саме такі визначення додано у якості епітета до вельми серйозного слова «землетруси», яке зазвичай не асоціюється із чимось незначним. Іронічне поєднання «високого»/«низького» окреслює загальну налаштованість нарративу платівки: її фокус — на тому, що звично вважається незначущим, та насправді є визначальним, її робоча гіпотеза — у тому, що приватне та буденне неправомірно ієрархізовано як меншовартісне у порівнянні з публічним та героїчним, її моральне чуття — у мисленні щоденного як царини героїчних вчинків, драматичних зіткнень та трагічних і неймовірно щасливих досвідів.

Багаторівневий текст «*Silent All These Years*» містить і маленьку завершену катастрофу, і завершену героїчну дію; у той сам час він створює відчуття непомітно-героїчного тривання нетривіальних обставин та криз. Судячи з назви, твір присвячений процесу (чи події?) віднайдення власного голосу, або ж — віднайденню можливості говорити про себе, від себе, та за себе. Та достеменно незрозуміло, чи цей процес (подію) завершено, чи вони тривають. Можливо, за визначенням, має йтися про відкритість і незавершуваність? З одного боку, назва треку виявляє надію на те, що мовчання — у минулому, та у такому випадку має місце горювання за втраченою матерією часу. З іншого, мовчання, цілком ймовірно, є умовою теперішнього.

Однією з ознак життєсвіту є його неунікненна обумовленість відкритим горизонтом подій, які потребуватимуть потлумачення — наявне знання про життєсвіт сприймається як даність лише до наступного перегляду, лише «поки що» [2, с. 26]. Фелскі (2000), згадуючи це теоретизування, називає Шютцеве повсякдення напередіснуючим знанням, що береться на віру і лишається таким, допоки зіткнення/зустріч не зроблять його проблематичним [15, р. 93]. Важливим для Фелскі (2000) стає й зауваження Агнеш Геллер про фетишистську налаштованість повсякден-

ного мислення [15, р. 93]. Геллер (1984) наполягає, що повсякденне мислення сприймає «речі та інституції як вони є», відтинаючи їх від їхніх витоків [16, р. 52].

У такому контексті можна говорити про те, лірична героїня «*Silent All These Years*» «усі ці роки» перебувала у (неусвідомлюваному) очікуванні чогось, що поставить під сумнів «фетишистське» розуміння нею власної екзистенційної ситуації. Це мала бути подія, котра принесла б «звільнення» та слугувала би маркером, що відмежовує «до» від «після». Якщо скористатися вокабуляром самої авторки, йдеться про «землетрус»; у традиційній бінарній логіці він належав би до екстраординарної сфери героїчного, та у Еймос він лишається «маленьким», із наголосом на буденності героїчного. Отже, навіть якщо стається землетрус, у логіці аналізованого треку він інтенсивно пов'язаний із щоденним поставанням. Нібито у річищі роздумів Лефевра (1987) про суперечливість повсякдення, Еймос шукає події у взаємообумовленості змін та повторюваностей, там, де дні одноманітно «йдуть один за одним», а тим часом, «усе змінюється» [23, р. 10]. Як саме вона робить це?

Жанрологічно, композиція демонструє генетичні ознаки баладної форми — і музично, і лірично. У літературі витоків балади шукають у пісні, що оповідала історію та колись слугувала музичним супроводом для танцю [12, р. 71], у музиці терміном позначають коротку народну пісню, яка зазвичай містить елементи оповіді, а у популярній культурі ХХ століття баладою вважають повільну персоналізовану пісню про кохання [32, р. 541]. Щодо визначення балади у популярній музиці, то це пісня, що «виконується у повільному темпі й розробляє почуття любові та втрати» [30, р. 1]. Говорячи про баладу, Девід Метцер (2017) запозичує й визначення, народжене у поп-культурному дискурсі (а саме, у музичному серіалі *Glee*): балада являє собою «історію, покладену на музику» [30, р. 1].

Оповідно, версія Еймос має низку рис, що є характерними для жанру, зокрема, йдеться про такі як фокус на одному епізоді, несподіваний початок, трагічна (драматична) тема, оповідь, що подається у діалозі та через дії, швидкий розвиток подій, яскрава драматичність, інтенсивність та безпосередність нарації, спрощена мова

та присутність рефрену [12, р. 71]. Доречним у зв'язку з аналізованим твором є спостереження про те, що «світ балади відкриває часто відразливу несправедливість світу» [21, р. 150]. Музично, пісню Еймос можна, користаючись словником Метцера (2017), назвати «чутливою/(крихкою)» баладою [30, р. 186], а у той сам час, піснею, що опирається (у термінах Террі Блумфілда) (1993): «Пісні, які найкраще опираються комодифікації за умов пізнього капіталізму, це ті, що у той чи інший спосіб чинять опір власне формі пісні» [30, р. 28]. Без сумніву, балада Еймос дотична до жанру інді. За Метцером (2017), інді — це форма опозиції [30, р. 186]. Більшою чи меншою мірою, вважає дослідник, існування інді завжди виявляє три важливі обставини: незалежні лейбли на протипагу корпоративним, неконвенційні пісні на протипагу формульним хітам та витончений смак на протипагу невибагливому [30, р. 186]. На додачу до цих умов, інді-балада, за Метцером (2017), відкриває ще один фронт опору — він розгортається у царині емоцій [30, р. 186].

Твір «*Silent All These Years*» з'явився у результаті невдачі, що її пережила Еймос в індустрії. І хоча її праця над твором велася у межах контракту із Atlantic Records, це був її останній шанс зберегти співпрацю із лейблом. Таким чином, авторка отримувала лише мінімальну допомогу, будучи практично полишеною наодинці із собою та своїм підходом до матеріалу, який зрештою мав бути презентований компанії і щодо якого вона не знала, чи будуть ці роботи колись представлені публіці. Пісня постала у модусі «зроби-сам», і, будучи неконвенційним твором, таки привернула увагу багатьох просунутих слухачів. Окрім того, «*Silent All These Years*» була піснею, що дуже «покладалася» на емоції.

Важливо зазначити, що робота Еймос із емоціями була нетривіальною — насамперед, вона відкинула романтичну екзальтацію, натомість вбудувавши емоційне у монотонний світ повсякдення. Якщо студії повсякдення, за визначенням, розмивають дисциплінарні межі [18, р. 4], то не дивно, що американська авторка-виконавиця створила парадоксально розумний поп-хіт, сучасне міркування про екзистенційне у сфері популярної музики.

Як і належить баладі, у «*Silent All These Years*» є історія втраченого кохання, історія зради,

історія про знехтуваний скарб (ним, безперечно, є лірична героїня треку). Та, як і належиться інді-баладі, ця історія не конче мусить бути центральною. Такою вона й не стає. Радше, вона виконує роль обставин, за яких відбувається щось важливіше. Всуціль насичуючи та визначаючи оповідь подробицями повсякдення, котрі подекуди набувають гротесково-епатажних форм, авторка потрактовує любовну історію поза традиційними очікуваннями. Зокрема, остання не подається як емансипуюча подія, що розриває одноманітний плін днів та ночей і знаменує жіночу персональну та соціальну зреалізованість (у дусі звершення чарівної казки). Натомість аудиторії пропонується простежити поставання ліричної героїні — про що оповідається у манері, котра всіляко підкреслює буденність цього процесу/події. Важливо, що у Еймос наголос робиться не лише на триванні поставання, але й на його необхідній зверненості на себе та на іншого.

Вже перший рядок пісні спрямовує наратив у «високу» царину екзистенційної проблематики — а саме, йдеться про недосяжність іншого, неунікненність іншого та бажаність іншого: «Excuse me but can I be you for a while» [3]. Стає зрозуміло, що насправді це — спонукання антагоніста «пожити моїм життям», тобто, життям протагоністки. Максимально буденна деталізація дає змогу уявити це життя достеменніше. Причому, чемно за формою та іронічно за змістом повідомляється про умови входження у повсякдення протагоністки та правила поведінки у ньому — домашній улюбленець не зачепить, та виключно якщо сидітимеш тихо: «My dog won't bite if you sit real still» [3]. Подальші сподівання на звичне оповідання буденності швидко зникають: «I got the anti-Christ in the kitchen yellin' at me again» [3]. Гротесково, оповідачка розміщує у самому серці «жіночого» простору хати — на кухні — апокаліптичну постать західної есхатології (до того ж, ця засуджуюча постать тут, скоріше за все, жінка).

Перші два куплети містять відчутну кількість вокабуляру з урбаністичного повсякдення, котрий слугує як інструмент підваження, адже увесь час вривається у піднесено-драматичний «високий» регістр: «Been saved again by the garbage truck», «I know what you think of me you never shut up», «My scream got lost in a paper cup

/ do you think there's a heaven where some screams have gone / I got 25 bucks and a cracker / do you think it's enough to get us there» [3].

Другий куплет розпочинається із посилання на монотонне явище — менструальний цикл. Те, що культурно ідея повторюваності великою мірою була засоційована із уявленням про «жіноче», прямо пов'язано із цим біологічним механізмом. У Еймос повторюване виявляє свою катастрофічність, якість розриву, адже йдеться про затримку місячних: «So you found a girl who thinks really deep thoughts / what's so amazing about really deep thoughts / boy you best pray that I bleed real soon / how's that thought for you?» [3]. Протагоністка саркастично нівелює «високі», романтичні, поривання антагоніста (його нове захоплення дівчиною із «багатим внутрішнім світом»), що, до того ж, культурно сприймаються як дотичні до «високого» світу новизни. Натомість, вона запрошує його до «низької» реальності, або ж до серйозності того, що Юлія Крістева (1981) називає жіночим позасуб'єктним часом [22, р. 16]. Такий час, вважає Крістева, являє «масштабну присутність монументальної темпоральності, без жодної шпаринки чи можливості уникнення, яка має [...] дуже мало спільного із лінійним часом», натомість є «всеохопною та безкінечною» [22, р. 16]. Фелскі (2000) нагадує, як часто у студіях повсякдення жінки мисляться як «первісна емблема неоригінального повсякденного життя», «пустого часу» домашньої сфери та — в якості втілених суб'єктів — асоціюються із «колом часу», а не «стрілою часу» [15, р. 82]. Відтак, жіночий час — так само як «запізнілий» час щоденності [15, р. 82] — розташовується поза модальністю прогресу. Еймос іронічно оприявнює усі ці конотації. Протагоністка буквально спиняє недолуге «прогресування» свого колишнього партнера: перш ніж рухатися далі (заводячи нові стосунки), доведеться вирішити, що робити із «затримкою». Оповідь не подає розв'язання цієї катастрофічно буденної ситуації, котру зауважено лише побіжно, нібито задля підкреслення її ординарності. Найімовірніше, протагоністка не сподівається отримати допомоги, або хоча би щирого розуміння. Фелскі (2000), підсумовуючи феміністські дослідження у царині повсякдення та жіночого досвіду,

зазначає: «Через це закорінення у буденному, як стверджується, жінки мають реалістичніше відчуття того, як насправді оперує світ, та є менш відчуженими [...] від заплутаних, хаотичних, втілених життєвих реалій» [15, р. 94]. Жінка у «*Silent All These Years*» точно розвинула у собі таку здатність.

Музично, інтелектуальна музикантка Еймос тонко грає із екзистенційністю, накинutoю «жіночому» — зокрема, із ідеєю повторюваності. В основі музичної побудови треку — мелодія, що нагадує дзижчання джміль, Еймос власне називає її «мелодією джміль» [35]. Перегукуючись із мелодією нудної дитячої тренувальної вправи, спрямованої на вироблення навички, вона породжує ключовий куплетний рефрен і цілком втілює мету авторки — зацентувати однаміття. Куплети виконуються під мінімалістичний рояльний акомпанемент, тоді як у приспіві до роялю доєднуються ніжна партія струнних та духових. Разом це створює відчуття неймовірної прозорості, кристальної чистоти, чи навіть осяяння. Суголосить таке музичне рішення й зі словами приспіву, котрі вказують на те саме осяяння: «*But what if I'm a mermaid / in these jeans of his with her name still on it / hey but I don't care 'cause sometimes / I said sometimes / I hear my voice / and it's been here / silent all these years*» [3].

Еймос звертається до західної архетипіки Русалоньки, не приховуючи інтертекстуального зв'язку із відомою казкою Ганса Крістіана Андерсена [36]. У казці Русалонька жертвує своїм голосом заради людського тіла — воно мусить забезпечити їй кохання принца, так само як і безсмертну душу. Пожертва, однак, лишається трагічно непоміченою об'єктом Русалчиного бажання, та все ж приносить їй нове існування у вічності.

Схожим чином, антагоніст у пісні Еймос не здатен розрізнити винятковості ліричної героїні. Однак, у цій урбаністично переінакшеній історії Русалоньки, йому навіть не надано такого шансу, адже вона усіляко маскує свою неординарність ознаками буденності. Власне, її «русалчий» хвіст заховано у найзручнішій, найповсякденнішій одежі — позиченій парі джинс (та хіба для Русалоньки вони не мали би бути синонімом безупинного катування?). Та пам'ятаємо, що історія у «*Silent All These Years*» не означається роз-

гортанням у напрямі до зреалізованого кохання. Традиційна ініціальна логіка тут не працює, інакше нещасливе кохання подавалося б як «сплата» за отримання голосу. Те, що стається насправді, складніше. Історія невдалої любові та історія поставання розвиваються нібито паралельно, і набуття голосу не стає результатом одноразового героїчного поривання. Більше того, голос не здобувається, адже він увесь цей час уже був, уже існував. Героїня радше набуває здатності його почути, або ж чути час від часу: «*Sometimes / I said sometimes / I hear my voice / and it's been here / silent all these years*» [3].

Парадоксально, «чути» стає ключовим дієсловом пісні, історія в якій обертається навколо мовчання й голосу. За Еймос, «говорити» (або здобути здатність і можливість висловлювання) надається лише тоді, коли навчаєшся «чути». Усі куплети так чи інакше випрацьовуються навколо цього дієслова; у перших двох «чути» дорівнює бути залежною від чужих думок про себе: «*I got the anti-Christ in the kitchen yellin' at me again / yeah I can hear that*» [3, наголос мій], «*I got something to say you know but nothing comes / yes I know what you think of me you never shut up / yeah I can hear that*» [3, наголос мій]. У третьому куплеті «слухання» знаменує непересічну персональну зміну. Здатність чути (фізична здатність) тепер набуває ознак суб'єктної дієвості; «чути» суголосить із самоусвідомленням та набуттям тожсамості, завдяки чому героїня може вислухати про себе будь-що і продовжити своє поставання за власними правилами: «*Let's hear what you think of me now*» [3]. «*Now*» сигналізує зміну й зв'язує рядок із наступним: «*But baby don't look up the sky is falling*» [3]. Іронічно-буденно лунає натяк на катаклізм, який приходить несподівано; «небо падає» на того, хто лишився неуважним до змін, які відбулися, сприйняв їх як незначні — якщо й землетруси, то маленькі. Втім, зрозуміло, тепер лірична героїня не лише мовчазно «чує» й самодеструктивно «дослухається».

Третьому, фінальному, куплету передують бридж, який слідує за другим приспівом. Традиційно у поп-пісні бридж є необхідною, але змістово розвантаженою частиною треку — він або слугує урізноманітненню, або ж створює ефект нагнітання перед кульмінацією. У Еймос,

в її інтелектуальній версії поп-балади, бридж відіграє концептуально важливу роль у загальній структурі. Він мусить «випадати» з неї, аби донести певну інформацію, та водночас зацентрувати загальну ідею пісню, обігруючи її якимось інакше. У «Silent All These Years» саме у бриджі авторка полишає обрану для всієї пісні ігрову іронічну дію. За звучанням, це найінтенсивніша частина твору: по-перше, Еймос переходить на напружений головний голосовий регістр (фальцет), додаючи до головної партії багатоголосся беквокальних треків, виконаних нею ж, по-друге, голос підтримується багатою оркестровкою, яка відсутня у інших елементах структури, по-третє, на противагу насиченому аранжуванню, ведення мелодії виявляє граничну монотонність — тут чергуються лише дві ноти. Отож, і музично, а також і лірично маємо справу із кульмінацією: «Years go by will I still be waiting / for somebody else to understand / years go by if I'm stripped of my beauty / and the orange clouds raining in my head / years go by will I choke on my tears / till finally there is nothing left / one more casualty you know / we're too easy easy easy» [3]. Уперше та востаннє у творі зустрічаємо інтерпретацію безподієвого часу як трагедії (екзистенційність якої, до всього, підсилена традиційно «жіночими» ознаками). Посутньо, це саме те, що найімовірніше мало би відбуватися — нічого, окрім повторюваної в'язкості днів, у кожному з яких спливає/помирає життя, котре нічого не продукує, у якому нічого не стається. Ця трагічність — повсякденна, це усього лише чергова катастрофа, ще один нещасний випадок.

Слід зазначити, що трагічне відчуття життя, потрактованого як буденне й пересічне, є великою мірою обумовленим західною культурою, й зокрема сферою діяльності самої авторки-виконавиці. Надто довгий час одним із панівних у ній міфів був міф (романтичного) генія, межово спрофанований пануванням культури знаменитостей. Та Еймос робить повсякденне джерелом креативності. І нехай значно важче описати життя, яке «не стало мистецтвом, не завершилося катастрофою» [1, с. 10], Еймос вперто наполягає на засвоєнні граматики щоденного.

У третьому куплеті протагоністка таки міняється місцями із антагоністом (іншим), й оповідь заکیلцьовується: «It's your turn now to

stand where I stand» [3]. Ця зміна відбувається не за бажання іншого, а радше, в результаті розгортання подій, які зробили такий перехід неминучим. Лірична героїня, утім, не тріумфує, сповнена відчуття праведної помсти, але й не тужить. Вона знов вдається до спокійного іронізування, вчергове руйнуючи за допомогою сміху «сакральні» фігури, як-от постать матері антагоніста. Жінка з'являється як нагадування про нерозв'язану едипальність героя, та її зловісна сила розпорошується, щойно опиняючись під збільшувальним склом буденного. Крім того, що вона дратує своєю постійною присутністю, її можна й пожаліти, адже в неї — поганий смак: «Your mother shows up in a nasty dress» [3]. Таким чином, життя йде як завжди, але щось докорінно змінилося. Почувши у триваючій буденності, сповненій маленьких землетрусів, власний голос, героїня готова не лише говорити сама, але й перебувати у турботливому діалозі з іншим: «It's your turn now to stand where I stand / everybody lookin' at you / here take hold of my hand / yeah I can hear them» [3].

У розмислах про «політичну домівку» Еллісон Уїр (2013) концептуалізує релятивну ідентичність та релятивну автономію [37, р. 45]. Перше конститується через владні відносини, але також відносини взаємності, друге мислиться як свобода буття у бажаних стосунках, та також розгортання/простягнення своєї самості у відносинах [37, р. 45]. Політична домівка, таким чином, є місцем «ризиків зв'язку», місцем, у якому триває «конфліктна, заплутана, небезпечна та інтимна робота зі співдії» [37, р. 50]. У термінах феміністської етики, твір Еймос, присвячений здобуттю/освоєнню голосу, можна розглядати як політичну спробу вироблення як релятивної ідентичності, так і релятивної автономії, шлях до яких пролягає через поставання у монотонності щодення. Те, що мало би бути звичною баладою про втрачене кохання, перетворюється таким чином на відкриту історію поставання, осягнення релятивної спроможності, дієвості, яка гарантує найефективніше використання голосу — задля діалогу, що розгортається у щоденному континуумі непевного простору стосунків, у «невичерпному, [...] завжди незавершеному щоденному» [5, р. 13].



Інтелектуальна естетизація повсякдення, до якої вдається Еймос — неочікувана у «звичній» поп-пісні. Вона є прикладом того, що Фелскі (2000) називає порозумінням із пересічністю щоденного життя [15, р. 95]. Таке порозуміння стає можливим саме завдяки політичному, що його виявляє поетика повсякдення. У цьому сенсі політична естетизація буденного у «*Silent All These Years*» слугує вправлянням у витворенні уяви про можливість ризикованого, та потенційно щасливого, взаємообміну. А тому поетика повсякдення у Еймос — її естетика та етика — не обмежена «жіночою» інструментальністю, а працює як засіб дослідження можливостей співдії в умовах, що звично зуться людською ситуацією.

**Висновки.** Пісня американської авторки-виконавиці Торі Еймос «*Silent All These Years*» виходить на платівці *Little Earthquakes* 1992 року. З'являючись на початку десятиліття, цей новаторський твір стає етичним та естетичним втіленням актуальних для західної культури чутливостей. Інтелектуально естетизуючи повсякдення на ліричному й музичному рівнях тексту, Еймос залучає буденність задля субверсивного висловлювання, що вибудовується суголосно до феміністських та постмодерністських шукань. Робота буденного виявляється принагідно жанрової форми, що знаходиться у взаємозалежності із матеріальними умовами творення пісні — у результаті замість традиційної любовної балади виникає «чутлива» інтелектуальна інді-балада. Очевидно важливим для всієї структури твору стає іронічно-ігровий жест, за допомогою якого повсякдення прориває межі «героїчного». Зокрема,

гротесково-епатажно опрацьовано втілений «жіночий» досвід повсякдення, час «прогресу» зустрічається із «жіночим» часом, апокаліптичні постаті західного есхатологічного міфу зазнають одомашнення, історія Русалоньки дістає перепрочитання з акцентом на буденність поставання, а урбаністичний словник повсякденного увесь час підважує «високий» реєстр. Мелодія пісні інтертекстуально пов'язана із мелодією нудної дитячої вправи, а пісенна кульмінація утверджується через протиставлення максимально одноманітної мелодії насиченому оркестровому аранжуванню, при цьому присутньо взаємодіючи зі словами. Ефект інтенсифікації повторюваності, таким чином, працює на акцентування у повсякденні неіронічної потенції вивільнення та осяяння. Поетика повсякдення у творі Еймос виявляється політично — в наполяганні на логіці непомітно-героїчного тривання у буденності. Історія поставання у версії Еймос — завдяки зануреності в повсякденне — стає історією руху до релятивної ідентичності та релятивної автономії, або ж історією віднаходження голосу, що здатен діяти у просторі триваючого діалогу, здатен до співдії в умовах людської ситуації.

Повсякденне надовго стає важливою складовою поетики Торі Еймос. Щоразу оновлюючи свої робочі засоби, які мають на меті студіювати щоденне, або ж є запозиченими з буденного, американська авторка-виконавиця стверджує відкритість горизонту потлумачень життєсвіту, а тому відчутним є й обшир можливих досліджень її творчості у цьому річизі.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бойм, С. (2002). *Общие места: Мифология повседневной жизни*. Москва: НЛЮ.
2. Шюц, А., & Лукман, Т. (2004). *Структури життєсвіту* (В. Кебуладзе, Пер.). Київ: Український Центр духовної культури.
3. Amos, T. (1992). *Silent all these years*. On *Little earthquakes* [CD]. Atlantic Records.
4. Amos, T., & Powers, A. (2005). *Tori Amos: Piece by piece*. London: Plexus.
5. Blanchot, M. (1987). *Everyday speech* (S. Hanson, Trans.). *Yale French Studies*, 73, 12-20. doi:10.2307/2930194.
6. Bloomfield, T. (1993). Resisting songs: Negative dialectics in pop. *Popular Music*, 12(1), 13-31. doi:10.1017/S0261143000005328.
7. Boak, S. (2015). Mother revolution: Representations of the maternal body in the work of Tori Amos. *Popular Music*, 34(2), 296-311. doi:10.1017/S026114301500029X.
8. Burns, L. (2000). Analytic methodologies for rock music: Harmonic and voice-leading strategies in Tori Amos's *Crucify*. In W. Everett (Ed.). *Expression in pop-rock music: A collection of critical and analytical essays* (pp. 213-246). New York: Garland.

9. Burns, L. (2010). Vocal authority and listener engagement: Musical and narrative expressive strategies in the songs of female pop-rock artists, 1993-95. In M. Spicer & J. Covach (Eds.). *Sounding out pop: Analytical essays in popular music* (pp. 154-192). Ann Arbor: University of Michigan Press.
10. Burns, L., & LaFrance, M. (2002). *Disruptive divas: Feminism, identity, and popular music*. New York: Routledge.
11. Carson, M., Lewis, T., & Shaw S.M. (2004). *Girls rock! Fifty years of women making music*. Lexington: The University Press of Kentucky.
12. Cuddon, J.A. (1999). Ballad. In J.A. Cuddon & C.E. Preston. *The Penguin dictionary of literary terms and literary theory* (4<sup>th</sup> ed., pp. 71-75). London: Penguin.
13. Featherstone, M. (2007). *Consumer culture and postmodernism* (2<sup>nd</sup> ed.). Los Angeles: Sage.
14. Felski, R. (1989). *Beyond feminist aesthetics: Feminist literature and social change*. Cambridge: Harvard University Press.
15. Felski, R. (2000). The invention of everyday life. In *Doing time: Feminist theory and postmodern culture* (pp. 77-98). New York: New York University Press.
16. Heller, A. (1984). *Everyday life* (G.L. Campbell, Trans.). London: Routledge & Kegan Paul.
17. Highmore, B. (2002a). *Everyday life and cultural theory: An introduction*. London: Routledge.
18. Highmore, B. (2002b). Introduction: Questioning everyday life. In B. Highmore (Ed.). *The everyday life reader* (pp. 1-34). London: Routledge.
19. Hooper, G. (2012). A popular postmodern or a postmodern popular? *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 43(1), 187-207. doi:10.2307/41552767.
20. Huysen, A. (1986). *After the great divide: Modernism, mass culture, postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press.
21. Ingwersen, N., & Ingwersen, F. (1991). Splash! Six views of «The Little Mermaid»: A folktale / Disney approach [Corrected version]. *Scandinavian Studies*, 63(2), 149-152.
22. Kristeva, J. (1981). Women's time (A. Jardine & H. Blake, Trans.). *Signs*, 7(1), 13-35. doi:10.1086/493855.
23. Lefebvre, H. (1987). The everyday and everydayness (C. Levich, Trans.). *Yale French Studies*, 73, 7-11. doi:10.2307/2930193.
24. Malawey, V. (2020). *A blaze of light in every word: Analyzing the popular singing voice*. Oxford: Oxford University Press.
25. Mayhew, E. (1999). Women in popular music and the construction of 'authenticity'. *Journal of Interdisciplinary Gender Studies*, 4(1), 63-81.
26. Mayhew, E. (2001). *The representation of the feminine, feminist and musical subject in popular music culture* (Doctoral dissertation). University of Wollongong. Available from University of Wollongong Research Online.
27. McClary, S. (1991). *Feminine endings: Music, gender, and sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
28. McClary, S. (2009). More pomo than thou: The status of cultural meanings in music. *New Formations*, 66, 28-36. doi:10.3898/newf.66.01.2009.
29. McDonald, C. (2016). Tori Amos as shaman. In K. Williams & J.A. Williams (Eds.) *The Cambridge companion to the singer-songwriter* (pp. 238-245). Cambridge: Cambridge University Press.
30. Metzger, D. (2017). *The ballad in American popular music: From Elvis to Beyoncé*. Cambridge: Cambridge University Press.
31. Picardie, J. (1994, January 16). Kooky or what? *London Independent: The Sunday Review Page*. Retrieved from [http://www.yessaid.com/int/1994-01-16\\_London\\_Independent.html](http://www.yessaid.com/int/1994-01-16_London_Independent.html).
32. Porter, J., Barlow, J., Johnson, G., Sams, E., & Temperley, N. (2001). Ballad. In S. Sadie & J. Tyrell (Eds.). *The new Grove dictionary of music and musicians* (2<sup>nd</sup> ed., Vol. 2, pp. 541-551). London: Macmillan.
33. Salvato, N. (2013). Cringe criticism: On embarrassment and Tori Amos. *Critical Inquiry*, 39(4), 676-702. doi:10.1086/671352.
34. She hit the big time with Cornflake Girl and Tori Amos has a kooky take on everything from fame to romance [Interview by F. Ryan]. (1998, May). *She*. Retrieved from [http://www.yessaid.com/int/1998-05\\_She.html](http://www.yessaid.com/int/1998-05_She.html).
35. Tori Amos interview and live performance [Interview by D. Dye, Transcript]. (1992, May 18). *World Café*. Philadelphia, PA: WXP. Retrieved from [http://www.yessaid.com/int/1992-05-18\\_World\\_Cafe\\_html](http://www.yessaid.com/int/1992-05-18_World_Cafe_html).
36. Tori Amos' track-by-track guide to *Little earthquakes* [Interview by R. Maril]. (2009, December 18). *Rolling Stone*. Retrieved from <https://www.rollingstone.com/music/music-news/tori-amos-track-by-track-guide-to-little-earthquakes-188729/>.
37. Weir, A. (2013). Home and identity: In memory of Iris Marion Young. In *Identities and freedom: Feminist theory between power and connection* (pp. 45-61). Oxford: Oxford University Press.
38. Whiteley, S. (2000). Authenticity, truthfulness and community: Tori Amos, Courtney Love, P.J. Harvey and Björk. In *Women and popular music: Sexuality, identity and subjectivity* (pp. 196-213). London: Routledge.

39. Whiteley, S. (2009). Who are you? Research strategies of the unruly feminine. In D.B. Scott (Ed.) *The Ashgate research companion to popular musicology* (pp. 205-220). Farnham: Ashgate Publishing.
- REFERENCES**
- Boym, S. (2002). *Obshchiye mesta: Mifologiya povsednevnoi zhizni*. Moskva: NLO.
  - Schutz, A., & Luckmann, T. (2004). *Struktury zhyt-tiesvitu* (V. Kebuladze, Trans.). Kyiv: Ukrayinskiy Tsentр dukhovnoyi kultury.
  - Amos, T. (1992). Silent all these years. On *Little earthquakes* [CD]. Atlantic Records.
  - Amos, T., & Powers, A. (2005). *Tori Amos: Piece by piece*. London: Plexus.
  - Blanchot, M. (1987). Everyday speech (S. Hanson, Trans.). *Yale French Studies*, 73, 12-20. doi:10.2307/2930194.
  - Bloomfield, T. (1993). Resisting songs: Negative dialectics in pop. *Popular Music*, 12(1), 13-31. doi:10.1017/S0261143000005328.
  - Boak, S. (2015). Mother revolution: Representations of the maternal body in the work of Tori Amos. *Popular Music*, 34(2), 296-311. doi:10.1017/S026114301500029X.
  - Burns, L. (2000). Analytic methodologies for rock music: Harmonic and voice-leading strategies in Tori Amos's Crucify. In W. Everett (Ed.). *Expression in pop-rock music: A collection of critical and analytical essays* (pp. 213-246). New York: Garland.
  - Burns, L. (2010). Vocal authority and listener engagement: Musical and narrative expressive strategies in the songs of female pop-rock artists, 1993-95. In M. Spicer & J. Covach (Eds.). *Sounding out pop: Analytical essays in popular music* (pp. 154-192). Ann Arbor: University of Michigan Press.
  - Burns, L., & LaFrance, M. (2002). *Disruptive divas: Feminism, identity, and popular music*. New York: Routledge.
  - Carson, M., Lewis, T., & Shaw S.M. (2004). *Girls rock! Fifty years of women making music*. Lexington: The University Press of Kentucky.
  - Cuddon, J.A. (1999). Ballad. In J.A. Cuddon & C.E. Preston. *The Penguin dictionary of literary terms and literary theory* (4<sup>th</sup> ed., pp. 71-75). London: Penguin.
  - Featherstone, M. (2007). *Consumer culture and postmodernism* (2<sup>nd</sup> ed.). Los Angeles: Sage.
  - Felski, R. (1989). *Beyond feminist aesthetics: Feminist literature and social change*. Cambridge: Harvard University Press.
  - Felski, R. (2000). The invention of everyday life. In *Doing time: Feminist theory and postmodern cul-ture* (pp. 77-98). New York: New York University Press.
  - Heller, A. (1984). *Everyday life* (G.L. Campbell, Trans.). London: Routledge & Kegan Paul.
  - Highmore, B. (2002a). *Everyday life and cultural theory: An introduction*. London: Routledge.
  - Highmore, B. (2002b). Introduction: Questioning everyday life. In B. Highmore (Ed.). *The everyday life reader* (pp. 1-34). London: Routledge.
  - Hooper, G. (2012). A popular postmodern or a post-modern popular? *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 43(1), 187-207. doi:10.2307/41552767.
  - Huyssen, A. (1986). *After the great divide: Modernism, mass culture, postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press.
  - Ingwersen, N., & Ingwersen, F. (1991). Splash! Six views of «The Little Mermaid»: A folktale / Disney approach [Corrected version]. *Scandinavian Studies*, 63(2), 149-152.
  - Kristeva, J. (1981). Women's time (A. Jardine & H. Blake, Trans.). *Signs*, 7(1), 13-35. doi:10.1086/493855.
  - Lefebvre, H. (1987). The everyday and everydayness (C. Levich, Trans.). *Yale French Studies*, 73, 7-11. doi:10.2307/2930193.
  - Malawey, V. (2020). *A blaze of light in every word: Analyzing the popular singing voice*. Oxford: Oxford University Press.
  - Mayhew, E. (1999). Women in popular music and the construction of 'authenticity'. *Journal of Interdisciplinary Gender Studies*, 4(1), 63-81.
  - Mayhew, E. (2001). *The representation of the feminine, feminist and musical subject in popular music culture* (Doctoral dissertation). University of Wollongong. Available from University of Wollongong Research Online.
  - McClary, S. (1991). *Feminine endings: Music, gender, and sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
  - McClary, S. (2009). More pomo than thou: The status of cultural meanings in music. *New Formations*, 66, 28-36. doi:10.3898/newf.66.01.2009.
  - McDonald, C. (2016). Tori Amos as shaman. In K. Williams & J.A. Williams (Eds.) *The Cambridge companion to the singer-songwriter* (pp. 238-245). Cambridge: Cambridge University Press.

30. Metzger, D. (2017). *The ballad in American popular music: From Elvis to Beyoncé*. Cambridge: Cambridge University Press.
31. Picardie, J. (1994, January 16). Kooky or what? *London Independent: The Sunday Review Page*. Retrieved from [http://www.yessaid.com/int/1994-01-16\\_London\\_Independent.html](http://www.yessaid.com/int/1994-01-16_London_Independent.html).
32. Porter, J., Barlow, J., Johnson, G., Sams, E., & Temperley, N. (2001). Ballad. In S. Sadie & J. Tyrrell (Eds.). *The new Grove dictionary of music and musicians* (2<sup>nd</sup> ed., Vol. 2, pp. 541-551). London: Macmillan.
33. Salvato, N. (2013). Cringe criticism: On embarrassment and Tori Amos. *Critical Inquiry*, 39(4), 676-702. doi:10.1086/671352.
34. She hit the big time with Cornflake Girl and Tori Amos has a kooky take on everything from fame to romance [Interview by F. Ryan]. (1998, May). *She*. Retrieved from [http://www.yessaid.com/int/1998-05\\_She.html](http://www.yessaid.com/int/1998-05_She.html).
35. Tori Amos interview and live performance [Interview by D. Dye, Transcript]. (1992, May 18). *World Café*. Philadelphia, PA: WXPB. Retrieved from [http://www.yessaid.com/int/1992-05-18\\_World\\_Cafe.html](http://www.yessaid.com/int/1992-05-18_World_Cafe.html).
36. Tori Amos' track-by-track guide to *Little earthquakes* [Interview by R. Maril]. (2009, December 18). *Rolling Stone*. Retrieved from <https://www.rollingstone.com/music/music-news/tori-amos-track-by-track-guide-to-little-earthquakes-188729/>.
37. Weir, A. (2013). Home and identity: In memory of Iris Marion Young. In *Identities and freedom: Feminist theory between power and connection* (pp. 45-61). Oxford: Oxford University Press.
38. Whiteley, S. (2000). Authenticity, truthfulness and community: Tori Amos, Courtney Love, P.J. Harvey and Björk. In *Women and popular music: Sexuality, identity and subjectivity* (pp. 196-213). London: Routledge.
39. Whiteley, S. (2009). Who are you? Research strategies of the unruly feminine. In D.B. Scott (Ed.) *The Ashgate research companion to popular musicology* (pp. 205-220). Farnham: Ashgate Publishing.
40. Williams, K., & Williams, J.A. (2016). Introduction. In K. Williams & J.A. Williams (Eds.). *The Cambridge companion to the singer-songwriter* (pp. 1-7). Cambridge: Cambridge University Press.