

Analize

Jakov SABLJIĆ

Filozofski fakultet,
Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku

Izvorni znanstveni rad.
Prihvaćen za tisak 8. 7. 2016.

Postmodernističke bajke Angele Carter

SVEVREMENOST BAJKI

Iako su bajke još uvijek formativni književni oblici koji nesumnjivo odgojno utječu na mlade i na rano oblikovanje njihove fantazije i načina razmišljanja, ne postoji duga tradicija kritičkoga razmatranja tih neuništivih priča, a jednako tako često je neprepoznata njihova društvena važnost i utjecaj na sveukupnu kulturu. Unatoč takvom odnosu prema bajkama, njihova popularnost i trajnost ne jenjava. Dokaz tomu jest stalno objavljivanje različitih izdanja klasičnih bajki, neprestana pojava novih autora umjetničkih bajki, premeženost popularne kulture, posebice medija, igranih i animiranih filmova, bajkovitim temama i motivima.

Bajke su i dalje aktualne jer djeci i odraslima, muškarcima i ženama podjednako, šalju poruke i pouke o ljudskim željama, strahovima, frustracijama, društvenim sukobima i svakodnevnim problemima. O literarnoj egzistenciji bajke u novom ruhu i o njezinoj fleksibilnosti da se različitim formalnim i sadržajnim preobrazbama prilagodi suvremenosti dokaz su prozna ostvarenja niza autora i autorica koji su, okvirno gledajući, u drugoj polovici 20. stoljeća i u prvim desetljećima 21. stoljeća objavili bajke i/ili izrazito bajkolika književna djela. Posrijedi su uglavnom reinterpretacije svima znanih usmenoknjiževnih ili narodnih bajki i njihovih sada već dobro poznatih pisanih i vizualiziranih inačica potvrđenih radom ponajprije braće Grimm i prenesenih na platno i ekrane posredovanjem uistinu brojnih ekranizacija. Salman Rushdie, Donald Barthelme, Neil Gaiman, Amélie Nothomb, Jeanette Winterson, Ann Rice, Anne Sexton, Margaret Atwood, Emma Donoghue, samo su neka od spisateljskih imena koja su dio svojega književnoga rada posvetila zovu pričanja bajki na stilski neobičan i originalan način pokazujući nepresušnost uvijek novih mogućnosti pripovijedanja o dobro poznatim likovima i temama.

POSTMODERNISTIČKE BAJKE ANGELE CARTER

Jedna od nezaobilaznih autorica u spomenutom kontekstu revizionističkih pripovjedačica bajki jest engleska književnica Angela Carter (1940–1992) sa svojom proznom zbirkom *Krvava odaja i druge priče* prvi put objavljenom godine 1979. Njezin bogati opus karakterizira osebujan stil s elementima magijskoga realizma, psihoanalitičkim simbolima i elementima gotskih i fantastičnih romana. Pisala je romane (primjerice: *Čarobna prodavaonica igračka*, 1967; *Ljubav*, 1971; *Noći u cirkusu*, 1984; *Mudra djeca*, 1991), zbirke kratkih priča (naprimjer: *Vatromet: devet profanih komada*, 1974; *Paliti svoje brodove*, 1995), poetske zbirke (primjerice: *Jednorog*, 1966; *Pet tihih vriskova*, 1966), drame (naprimjer: *Priđi ispod ovih žutih pijesaka: četiri radio-drame*, 1979; *Sveti obiteljski album*, 1991), knjige za djecu (naprimjer: *Princ magarac*, 1970; *Strip i znatiželjne mačke*, 1979; *Morska mačka i kralj zmajeva*, 2000), a priredila je i nekoliko antologija bajki.

Prvi hrvatski prijevod njezine kanonizirane prozne zbirke *Krvava odaja i druge priče*, objavljen tek godine 2015, povod je za analitičko uranjanje u njezine višeslojne strukture i značenjska (o)bogaćenja prevrednovanih izvornih predložaka na osnovi kojih su i više nego očito nastali tekstovi Angele Carter. Zbirka se sastoji od deset priča, a to su: *Krvava odaja*, *Udvaranje gospodina Lyona*, *Tigrova nevjesta*, *Mačak u čizmama*, *Vilinski kralj*, *Snježno dijete*, *Gospodarica kuće ljubavi*, *Vukodlak*, *Vučja družina* i *Vučica Alisa*.

Ono što je u kritičkim razmatranjima bajkovitih tekstova Angele Carter postalo svojevrsno pravilo uklapa se u šire tokove feminističke književne kritike koja je u bajci kao žanru u okvirima ženske pripovjedne imaginacije “pronašla kristalizaciju obmanjivačkih, pedagoških i ideoloških (re)formacija ženskoga tijela, duše i mozga” (Čale Feldman i Tomljenović, 2012, str. 164). S jedne strane, pripovijedanjem bajki na svoj provokativan način Angela Carter problematizira njihovo kazivanje kao tipično ženski posao u

usmenoj kulturi prošlosti, ali i suvremenosti, dok s druge strane preispituje uglavnom pasivni položaj ženskih junakinja i poželjnost njihovih unutarnjih i vanjskih kvaliteta iz dobro poznatih bajkovitih zapleta. Tekstovi “novih-starih” bajki u skladu su s navedenim neuralgičnim točkama kritičkoga pristupa “starim” zapletima, o čijim su konačnim formama i sadržajima odlučivali njihovi priređivači namećući svoj svjetonazor i ideologiju. Dakle, brojne reinterpretacije bajki, a pogotovo reinterpretacije Angele Carter, u naglašeno su intertekstualnom odnosu ne samo prema određenim književnim predlošcima, nego i prema suvremenoj feminističkoj književnoj kritici (Čale Feldman i Tomljenović, 2012, str. 165) kojom se istodobno bave autorice revizionističkih bajki pa tako i Angela Carter, naprimjer, u svojoj knjizi *Sadeovska žena i ideologija pornografije (The Sadeian Woman and the Ideology of Pornography)* objavljenoj 1978. odnosno godinu ranije kada je prvi put objavljena njezina popularna zbirka. Od četiriju akademskih pristupa bajkama – frojdovskoga, jungovskoga, marksističkoga i feminističkoga – posljednji navedeni nameće se nezaobilaznim u tumačenju priča Angele Carter, koje se zasnivaju na problematiziranju ženske seksualnosti, društvenoga i ekonomskoga statusa žena.

O pričama Angele Carter ovdje se raspravlja kao o glednim primjercima takozvane postmodernističke bajke koja se ne može razumjeti bez njezina suodnosa s tradicionalnom bajkom iz koje se redovito preuzimaju fabule, teme, motivi i likovi, koji se preoblikuju i prilagođavaju novom narativnom kontekstu i ciljevima bajkovite reinterpretacije. Termin “postmodernistička bajka” služi kao uvjetna žanrovska oznaka za književni tekst koji karakteriziraju određene pripovjedne specifičnosti i koje je potrebno razmotriti i usustaviti analizom oglednih tekstova iz zbirke *Krva-va odaja i druge priče*.

NOVE BAJKE O CRVENKAPICI

Postmodernistička bajka mogla bi se alternativno nazvati svojevrsnom “revizionističkom bajkom”, pogotovo u primjerima kada su neposredno prisutne intertekstualne poveznice s originalnom pričom. Takve su, primjerice, dvije priče naslovljene *Vukodlak* i *Vučja družina*. Obje se izravno referiraju na bajku *Crvenkapica*. Osobito su poznate dvije klasične inačice bajke o djevojčici s crvenom kapicom. Preciznosti radi, valja istaknuti da jednu takvu priču objavljuje Charles Perrault u zbirci *Priče majke guske (Contes de ma mère l'Oye, 1697)* te jednu Jacob i Wilhelm Grimm u zbirci *Dječje i obiteljske priče (Kinder- und Hausmärchen, 1812–1815)*. No braća Grimm *Crvenkapici* dodaju još jednu kraću priču na istu temu u kojoj se vuk utopi u kamenu koritu. U skladu s takvim pretvorbama izvorne bajke, Angela Carter u svojoj zbirci objavljuje dvije verzije iste priče. Doduše, u njezinoj zbirci nalazi se i priča *Vilinski kralj* u kojoj

naslovno fantastično biće namamljuje zalutale djevojke u svoj brlog i pretvara ih u ptice. Prostor šume te izravna usporedba junakinje s likom Crvenkapice (Carter, 2015, str. 182) motivi su na osnovi kojih bi se uvjetno moglo govoriti o još jednoj verziji izvorne priče.

Već na ovoj početnoj razini rasprave moguće je odrediti višefunkcionalnost postmodernističkih bajki čija se glavna uloga ne iscrpljuje samo u nuđenju novoga čitanja starih priča. Antibajke Angele Carter tvore *protukanon* ili paralelni *metafolklor* kojim se konstituira ideološki test za prethodne interpretacije, pri čemu se osvješćuje kako dobro poznate bajke na izgled svedene tek na štivo za čitanje djeci prije spavanja zapravo reguliraju kolektivno nesvjesno.¹ U skladu sa semiotičkom teorijom rečeno, “anti-bajka je implicitna u bajci, jer ta dobro skovana tvorba stvara recipijentovu želju da ponovi bajku: ponavljanje funkcionira kao ponovno potvrđivanje unutar bajke, ali taj isti poticaj za ponavljanjem bajke fragmentira njezinu koherenciju kao dobro skovane tvorbe” (Bacchilega, 1997, str. 22–23).² Prema tome, dvije, a s *Vilinskim kraljem* čak tri, međusobno suprotne inačice bajke o Crvenkapici unutar zbirke pridružene dvjema, to jest trima, dobro poznatim verzijama doprinose umnožavanju podjednako vrijedećih usporednih tekstova te propitivanju njihovih odnosa i značenja.³

Vukodlak je kraća priča s likom majke koja dobrom djetetu, kao i u otprilike poznatom bajkovnom scenariju, nalaže da bolesnoj baki odnese kekse i vrčić maslaca, pri čemu je dijete upozoreno da ne napušta stazu te je čak opskrbljeno očevim lovačkim nožem za obranu od medvjeda, veprova i vukova. Dijete u napadu velikoga vuka odsječe nožem njegovu desnu šapu koja se u bakinoj kući pokaže odsječenom bakinom desnom šakom, baka je potom svladana uz pomoć susjeda, a zbog svega te zbog prekomjerne bradavice koju navodno sisa njezin duh-srodnik, nasmrtno je kamenovana kao vještica.

¹ “Žanrovi su kulturni produkti, a opet, po svojoj prilici, imaju nekakvu vrst utjecaja na kulturu, jer postaju konvencionalni načini prikazivanja i povezivanja stanovitih slika, simbola, tema i mitova” (Mrakužić, 2010, str. 22).

² Autor rada preveo je sve citate i parafraze iz sljedećih literaturnih jedinica: Carter (1991), Atwood (2001), Bacchilega (1997), Bowers (2004), Chanady (1985), Delbaere-Garant (1995), Faris (1995), Faris i Zamora (1995), Joosen (2011), Kaiser (1994), Santana da Silva (2004), Sawden (2015), Sivyer (2013), Tatar (2002), Ib (2013) i Wilson (1995). Također, citati i parafraze prevedeni su na hrvatski jezik iz Bettelheim (1989) i Todorov (1987).

³ Prizivanje višeglasja, zaboravljenih i cenzuriranih inačica bajki uočljivo je u načinu priređivanja antologija bajki kojima je priređivačica bila Angela Carter: “Pokušala sam, koliko god je to bilo moguće, izbjeći priče koje su sakupljači zamjetno ‘poboljšali’ ili učinili ‘literarnim’, a također ni jednu nisam ni ja prepravljala, koliko god bilo veliko iskušenje, ili kombinirala dvije inačice, ili nešto izbacivala, zato što sam htjela očuvati svijest o mnogo različitih glasova” (Carter, 1991, xvii).

Vučja družina duža je priča koja se sastoji od dvaju dijelova. U uvodnom dijelu opisuje se prijeteća zimska atmosfera s upozorenjima na veliku opasnost od vučjih napada. Potom slijede dva izvještaja o susretima lokalnoga seoskoga stanovništva u jednom šumovitom kraju s vukovima koji su zapravo ljudi odnosno vukodlaci. Prvi primjer odnosi se na krvočnoga vuka ulovljenoga u stupicu, a drugi na muža koji nestaje u prvoj bračnoj noći da bi se vratio godinama poslije svojoj supruzi koja sada ima drugoga muža. U drugom dijelu pripovijeda se o djevojci kose boje lana koja u svojem crvenom šalu na Badnjak odlazi u posjet baki. Na putu djevojka susreće mladoga lovca s kojim sklapa okladu tko će prvi doći do bake koju proždire vuk prerušen u mladoga lovca. Crvenkapica dolazi u bakinu kuću, ne pokazuje strah od vuka i njegova čopora koji se okupio oko kuće te bez bojazni gola zaspi u zagrljaju vuka.

Naslovi obiju priča nisu povezani s imenom glavne junakinje, nego s vukovima koji su sposobni preobraziti se u ljude i obrnuto. Osim toga, u prozi *Vučja družina* "prava" priča o Crvenkapici počinje u drugom dijelu bajke te se ni u jednoj postmodernističkoj inačici djevojčica/djevojka uopće ne imenuje. Prema tome, horizont čitateljskoga očekivanja iznevjeren je već u naslovima i (ne)imenovanju junakinje, a isto vrijedi i za drugačije početke i krajeve priča. Perraultova verzija bajke počinje standardno: "U jednom selu živjela jednom mala djevojčica [...]" (Perrault, 1977, str. 15), baš kao i *Crvenkapica* braće Grimm: "Bila jednom jedna slatka, mala djevojčica [...]" (Grimm, 2012, str. 66). Kraj u Perraultovu zapisu sadrži stihovanu opomenu mladim djevojkama da se čuvaju "slatkih vukova", dok Crvenkapica Grimmovih zaključuje koliko je pogubno skretati s puta i ne slušati majčina upozorenja. Počeci priča Angele Carter sastoje se od dočaravanja zimske hladnoće i opisa zlokobnoga zavijanja vukova koji su najveća opasnost za domaće stanovništvo. Time je napuštena sigurnost čitatelja/slušatelja uobičajenih bajki jer su počeci autoričinih tekstova namijenjeni stvaranju osjećaja prijetnje, nasilja, ubojstva i smrti u maniri horor priča. Izostaje i neposredna završna didaktičnost. Ona je zamijenjena postupkom šokantnoga finaliziranja priče kojim se ostvaruju subverzivni učinci. *Vukodlak* završava rečenicom: "Dijete sada živi u kući svoje bake; ide joj sasvim dobro" (Carter, 2015, str. 234), a *Vučja družina* slikovitom napomenom: "Gle nju! slatko sniva u bakinoj postelji, uljuljkana među šapama nježnoga vuka" (isto, str. 252).

Iz fabularnih elemenata priče o Crvenkapici vidljivo je da se postmodernistička bajka uvelike zasniva na tradicionalnim temama, likovima i motivima, pa čak i pojedinim formulama, kao što je dobro poznata formulaičnost u obraćanju vuku odnosno djevojičino višekratno pozivanje na osjet vida (velike oči), opipa (velike ruke) i okusa (veliki zubi) u *Vučjoj družini*. Međutim, osim početaka i krajeva bajki, karakteristično je očuđenje ostalih dobro poznatih elemenata

priče. Prije svega, u objema pričama postoji očevo veliki nož kojem bi se mogla pripisati kastracijska uloga. Međutim, kastracija vuka-zavodnika u priči *Vukodlak* pokazuje se upitnom jer je vukodlak žena, to jest djetetova baka koja je k tome vještica te bi trebala predstavljati utjelovljenje oralnih (duh-srodnik) i kanibalističkih sklonosti zbog napada na vlastitu krv i meso. U priči *Vučja družina* nož koji pripada ocu koji, kako se naglašava u priči, nije bio kod kuće da kćeri zabrani odlazak baki kroz opasnu šumu (isto, str. 242), ostaje neupotrijebljen u korpi koju odnosi vuk-lovac.

Vidljivo je da postoje iskrivljenja u psihoanalitičkom tumačenju postmodernističkih bajki na tragu, primjerice, autoriteta poput Bruna Bettelheima i njegova poznatoga djela *Značenje bajki*. Pri tom je indikativna Bettelheimova ocjena Perraultove *Crvenkapice* kojem teoretičar zamjera to što vuk u njegovoj verziji priče nije grabežljiva zvijer, već metafora kojom se slušateljima/čitateljima ne dopušta niti razvijanje mašte s obzirom na to da je sve u doslovnom značenju zavođenja mlade djevojke niti je omogućeno poistovjećivanje s Crvenkapicom jer je ona navodno glupa ili želi biti zavedena, odnosno, ona se iz naivne i bezazlene djevojke koja zanemaruje majčine savjete pretvara jednostavno u palu ženu (Bettelheim, 1989, str. 188). U priči *Vukodlak* djevojčica-lovac dosljedno sluša majčin napatuk uzimajući veliki očevo nož kojim u samoobrani ranjava vuka-baku-vješticu te je zatim razotkriva i zadržava dok ne dođe pomoć suseljana koji je eliminiraju. U priči *Vučja družina* djevojka namjerno koketira s mlađahnim lovcem i u okladi s njim hoće li on uz pomoć kompasa doći brže od nje do bakine kuće drži zapravo njegovu stranu te želi biti zavedena i deflorirana.

U postmodernističkoj bajci Angele Carter jako su naglašene teme rodne/spolne problematike. Erotski motivi ujedno su semantički znakovi kojima se u revizionističkim bajkama nadilaze tradicionalni okviri dubinski kodirane i zapretane, ali uvijek prisutne seksualnosti u odnosima među likovima. U objema pričama djevojčica i djevojka nisu posve bezazlene i bespomoćne jer svoju zrelost dokazuju ili svojom fizičkom snagom, koja je tim izraženija što je posrijedi još uvijek dijete koje svladava vukodlaka-vješticu, ili svojom psihičkom snagom vidljivom u djevojičinu spontanom stjecanju samopouzdanja i sigurnosti bez straha pred vuko(dlak)om i njegovom družinom. U postmodernističkoj bajci neprestano se naglašava transgresivnost kategorija od kojih ni jedna nije esencijalizirana, nego je sve u procesu prijelaza, preobrazbe i nestabilnosti. To se posebice odnosi na kategorije roda i spola koje, u skladu sa suvremenim teorijama njihove performativnosti, jesu rezultat njihove društvene i individualne (pre)tvorbe.

Djevojčica iz priče *Vukodlak* ponaša se kao dječak, to jest poput muškarca i lovca koji nadvladava vuka kao agresora i zavodnika koji naposljetku postaje slabašna starica, a ujedno i posve stvarna figura vješti-

ce. Djevojka iz antibajke *Vučja družina* iz nevinoga djeteta pretvara se u koketu, iz naizgled bespomoćne žrtve u zavodnicu, a mladić i lovac ne spašava dobre i ne kažnjava zle, nego se nakon skidanja maske u intimi sobe preobražava u genitalijama obdarenoga vukodlaka ili, kako se u tekstu kaže, “otjelovljenoga mesoždera” (Carter, 2015, str. 247). Prema tome, ambivalentnost likova, poništavanje stereotipne crno-bijele karakterizacije i višestruko obrtanje standardnih pozicija također su karakteristike postmodernističke bajke Angele Carter.

Razlog zbog kojega je Bettelheim prigovorio Perraultovoj verziji *Crvenkapice* vjerojatno bi se odnosio i na priče Angele Carter. Posrijedi je konkretizacija tumačenja postupaka likova i njihovih relacija izravno u tekstu umjesto da je dopušteno da moguća tumačenja potaknuta unutarnjom fantazijom proisteknu iz sfere neizrečenoga i uobičajenoga alegorijskog čitanja. Međutim, takav prigovor onemogućen je upotrebom dominantnoga postupka ironije u postmodernom kontekstu koji podrazumijeva metapoetičku svijest odnosno (ne)izravan odnos prema psihoanalitičkim, feminističkim, marksističkim i formalističkim teorijama bajki. U središtu čitateljeve pozornosti svakako su jezik i značenje priče zbog takvoga ironijskoga modusa pripovijedanja, izokretanja očekivanoga slijeda zbivanja i oneobičavanja poznatih likova.

Kao čitatelji navikli smo na jungovsku interpretaciju tradicionalne bajke, to jest da je alegorična ili barem simbolična. Likovi su plošni i takvima ih prihvaćamo jer funkcioniraju kao simboli ili nositelji značenja. U postmodernističkoj bajci autor potkopava naša očekivanja od tradicionalne alegorije uporabom ironije kao retoričkoga sredstva. (Ib, 2013)

Ironija je u postmodernističkim verzijama *Crvenkapice* zamjetna osobito u fikcionalnom oblikovanju ženskih (anti)junakinja. Ponajprije, ozbiljnosti prijete nje siline vukodlaka i vještice naglašeno se suprotstavlja zapravo ironična jakost djevojčice vične barantanju nožem, koja na kraju, kako se tvrdi u završnoj rečenici, živi u bakinoj kući i ide joj sasvim dobro. “Ciklus odrastanja, starosti i smrti okrutniji [je] i od kakva demona, jer se vučje, animalno, seksualno, proždiračko biće ne da ni iz koga istjerati [...]” (Čale Feldman, 2005, str. 172). Izostalo je dociranje čitatelju u obliku moralne pouke, djetetovu strahu nema ni traga, spašava se svojom spretnošću i prepoznavanjem vukodlaka, a na kraju joj ostaje nasljedstvo u kojem nesmetano uživa.

U priči *Vučja družina* također izostaje odnosno prestaje očekivan djevojin strah – ona se na kraju uopće više ne plaši vuka-zavodnika: “Djevojka prasne u neobuzdan smijeh, znala je da nije ničije meso. [...] Primit će tu zastrašujuću glavu u svoje krilo i trijebiti mu uši iz krzna, a pri tom će možda stavljati uši u usta i gutati ih, dok je on nutka, kao što bi učinila u nekoj barbarskoj svadbenoj ceremoniji” (Carter, 2015, str. 251). Groteska koja inače nije neobična u bajkama u tom je prizoru nastala kao spoj nastranosti, oralnosti

i regresivnoga ponašanja koje se usporedno javlja s emancipacijom ženskoga subjekta. Ta emancipacija dobiva paradoksalne razmjere jer je sve nabrojano posljedica stvarne situacije i osobnoga odabira, a ne neznačajkoga zastranjenja djevojinim preuzimanjem lika pale žene u zagrljaju vuka, “staroga grešnika” kako ga naziva lovac u zapisu braće Grimm (2012, str. 76). Ovdje djevojka svjesno zavodi lovca, šalje ga baki kako bi uklonio figuru stare majke i njezin puritanizam na koji se aludira Biblijom na stolu, spaljuje mu odjeću da stalno ostane vukodlakom i na kraju, pretpostavljamo, svjesno stupa u intiman odnos s njim.

Nadalje, osim po krvavoj rani zbog odsječene šake i time promjene pozicija “krvarećega subjekta”, simbolika crvene boje u priči *Vukodlak* nema značajnu ulogu, no u prozi *Vučja družina* ona je iznimno naglašena. Takva retorika seksualnosti, već je istaknuto, izravno je prisutna u kazivanju bajke i retoričko je sredstvo u službi sveprisutne *postmodernističke denaturalizacije* (Hutcheon, 2002, str. 48) seksualnoga ponašanja i rodnih uloga. Prema tome, u postmodernističkoj bajci naglašena je intertekstualnost u odnosu na kanonizirani original te u odnosu na inačice čak unutar iste zbirke. Tome su primjer ne samo dvije, odnosno tri, verzije *Crvenkapice* nego još dvije priče – *Udvaranje gospodina Lyona* i *Tigrova nevjesta*, u kojima se razrađuju teme iz bajke *Ljepotica i Zvijer*. Autorica računa na usmenoknjiževno nasljeđe bajke i njezin recepcijski kontekst, to jest na njezinu oralnost koja joj omogućuje fleksibilnost – prilagodbu različitim kontekstima njezina kazivanja. U skladu s takvom politikom revizionizma Angela Carter od svojih narativa stvara “alegorije koje istražuju kako seksualno ponašanje i rodne uloge nisu univerzalne, nego su, kao i druge forme društvene interakcije, kulturalno definirane” (Kaiser, 1994, str. 31).

Potrebno je istaknuti da Carter ujedno oživljava zaboravljenu predperovsku i predgrimovsku folklornu tradiciju bajke u kojoj je, na primjer, crvena kapica obećani predmet s kraja priče; baka je zaklana, a njezino meso i krv nutkano djevojčici; potom u nekim verzijama priče *Crvenkapica* liježe s vukom uz prethodno skidanje i duži ili kraći katalog formulaičnih pitanja o neobičnim obilježjima bakina tijela (Čale Feldman, 2005, str. 168). Prema tome, priče Angele Carter ne treba isključivo iščitavati kao narativna poprišta za stjecanje izgubljene ženske moći, nego u skladu s nastojanjem vraćanja onom “tipu imaginacije u kojemu animalno i humano mogu koegzistirati i ne nose nekakva moralna obilježja, te u kojemu se susret s drastičnim gorljivo priželjkuje umjesto da straši” (Čale Feldman, 2005, str. 171).

Ono što je nekad bio naknadno izveden značenjski podtekst, u feministički osviještenoj bajci izravno se tekstualizira, pri čemu se nekadašnja semantička (u)čit(va)anja bajke u vezi s likovima, temama i motivima bez ikakve (auto)cenzure neposredno problematiziraju u bajkovitom tekstu: “[...] no ovaj malenog,

tako ljupkoj i najmlađoj u obitelji, djetetu koje je na ovaj svijet svojim ostarjelim roditeljima stiglo prilično kasno, udovoljavaju majka i baka koja joj je isplela crveni šal, i upravo danas taj šal zloslutno, iako blistavo, podsjeća na krv u snijegu. Grudi su joj tek počele pupati; kosa joj je poput lana [...]; obrazi su joj posebno rumenkasti i blijedi i tek je počela krvariti kao žena, njezin unutrašnji sat počeo je otkucavati [...]" (Carter, 2015, str. 242). I dalje: "[...] skine svoj grimizni šal boje maka, boje žrtve, boje njezine menstrualne krvi [...]" (isto, str. 250). Vidljivo je da je u priči *Vučja družina* crvena kapica zamijenjena novim simbolom – crvenim šalom – koji djevojka spaljuje zajedno sa svom svojom odjećom pokazujući spremnost suočenja s onim što šal simbolizira, a njegovo nošenje priziva – probuđenu spolnost, spolnu privlačnost, ali i bolna osjećanja dodatno pojačana vanjskom opasnošću mahnitajem vučje družine izvan kuće.

Obje priče Angele Carter svojom atmosferom (ne)posredne prijetnje i opasnosti od provale krvoločnoga nasilja u zabačenim krajevima gdje kruže priče o vampirima, duhovima, goblinima i vukodlacima podsjećaju na englesku tradiciju gotske priče. Ta je atmosfera pojačana utjecajem narodnih predaja i praznovjerica koje pripadaju tradicionalnom folkloru i originalno se nazivaju *old wives' tales* ili *bapske priče*. Upravo su one kao rezultat ženskoga pričanja u okvirima patrijarhalne kulture, baš kao i bajke, proglašavane praznovjernim i time iracionalnim "naklapanjima".⁴ No u oba teksta Angele Carter pridana im je velika važnost jer u skladu s pričama o vješticama postupaju seljani iz priče *Vukodlak* kamenujući vješticu koju su prepoznali po bradavici. Cijeli je prvi dio proze *Vučja družina* posvećen opisu dvaju primjera susreta s vukodlacima i pučkim predajama vezanima uz njih. Djevojka iz te priče, poučena slušanjem vjerovanja starih žena, spaljuje svoju i vukodlakovu odjeću, čime se simbolično označava nepovratnost njezine odluke da se preobrazi u ženu te nemogućnost povratka vukodlaka u obličje mladića jer ga djevojka uz pomoć svojega funkcionaliziranoga znanja iz *ženskih* priča gotovo pripitomljuje odnoseći se prema njemu više kao prema ljubimcu nego kao prema muškarcu koji to više nije niti može biti, kao što ni ona ne može više biti nevino dijete i djevojka.

SNJEGULJICA U PROZNOM OGLEDALU ANGELE CARTER

Snježno dijete Angele Carter naslov je priče koja iznova iznenađuje kondenziranošću svojih višestrukih značenja. Već se prema naslovu može odrediti da je,

⁴ "Bapske priče, tj. nevrjedne priče, neistine, trivijalni trač; podrugljiva je etiketa koja se dodjeljuje ženama i njihovoj vještini pripovijedanja, dok im se njome istodobno oduzima vrijednost" (Carter, 1991, xi).

u negacijskom smislu riječi, važan njezin intertekstualni odnos prema zapisanoj verziji *Snjeguljice* braće Grimm. Posrijedi je jedna od najpoznatijih i najstarijih bajki koja je postala utjecajna i zbog istoimenoga crtanoga filma iz radionice Walta Disneyja. Sižejni sklop priče slijedi ipak svoje starije verzije u kojima se također javljaju likovi grofa i grofice (Betelheim, 1989, str. 221). Vidjevši svježe nanose snijega, u njemu rupu ispunjenu krvlju i gavrana na grani, grof zaželi djevojčicu bijelu poput snijega, crvenu kao krv i crnu poput gavranova pera. U *Snježnom djetetu* izostaje simbolika broja tri jer nema tri snjegovita humka, tri rupe i tri ptice, a grof i grofica jašu na konjima i ne voze se u kočijama. Nakon izgovorene želje pojavljuje se golo "dijete njegove žudnje" (Carter, 2015, str. 197) koju grof posjedne kraj sebe, a grofica zamrzi. Broj tri sada se javlja u trima pokušajima uklanja suparnice – ljubomorna supruga ispušta rukavice i dijamantni broš, a na kraju zatraži da joj snježno dijete ubere crvenu ružu.

Grof i grofica zapravo su prurušeni roditelji, a pronađena djevojčica njihova je zamjena za kćer. Grof najprije nastupa kao zaštitnička očinska figura, a zatim postaje silovatelj u šokantnoj slici koitusa s mrtvim tijelom djevojčice nakon što se dijete nabode na ružu i sruši na tlo. Djevojčica se potom istopi, a grofici je uručena ruža na koju se i ona ubode.

Snježno dijete dobar je primjer postmodernističke bajke u kojoj je također vidljiva nezaokruženost, izostanak moralizatorskoga razrješenja sukoba ili poruke protumačene u skladu s jungovskim diktatom. Unatoč očučavanju likova i njihovih postupaka te novim značenjima i porukama koje proistječu iz drugačijega sociokulturnoga konteksta pripovijedanja, takva je bajka *nekatarzična* jer nema očekivanja sretnoga kraja i osjećaja olakšanja zbog prevladavanja emocionalnih problema. Junakinjina nagrada na kraju priče nije viši stupanj zrelosti i integracije postignute pobjedom nad suparnikom/suparnicom ili neprijateljem/neprijateljicom. Umjesto optimističnoga raspleta javljaju se smrt i uništenje, ali i otvorenost zato što se *Snježno dijete*, sa svojim završetkom s kraljičinim ubodom na prstu, može shvatiti kao pretpriča "klasičnoj" *Snjeguljici*.

Ambivalentnost i transgresivnost likova također je zamjetljiva u inačici *Snjeguljice* iz pera Angele Carter. Vladimir Propp uočio je da osnovne elemente bajke čine funkcije likova odnosno njihovi karakteristični postupci, a te funkcije i postupci mogu prijeći na druge likove. Poznati formalistički teoretičar zaključuje kako ima malo funkcija raspoređenih na neobično mnogo likova (Propp, 1982, str. 28). "Time se objašnjava dvojstvo bajke: njena začuđujuća raznolikost, njena šarenilo i bogatstvo boja, s jedne strane, i njena ne manje začuđujuća jednoličnost, njena ponovljivost" (isto). U antibajkama Angele Carter funkcije jednih likova ne samo što s posebnim implikacijama prelaze na druge likove, nego se njihove posve suprotne funkcije manifestiraju u izgledu, raz-

mišljanju i djelovanju jednih te istih likova. Osim toga, u *Snježnom djetetu* odnosi između triju likova zasnivaju se na igri međusobne dominacije i potčinjavanja, čime se pokazuje da nije samo važna izmijenjena fabularna uloga lika, nego i njegova drugačija karakterizacija odnosno izmijenjena motivacija u odnosu na kanonsku bajku.

Grof je najprije *neostvaren otac* kojem se želja ispunjava pojavom njegova gologa “snježnog djeteta”. Potom je utjelovljenje snažne zaštitničke *očinske figure* koji ženino krzno i čizme prepušta djetetu pri čemu on postaje *zavodnik*. Sažaljenje nad nagom i time razvlaštenom ženom uzrokuje da u skladu s njezinom željom ipak pusti dijete da joj ubere crvenu ružu te se tako preobražava u lik *incestuoznoga oca* i *nekrofilnoga silovatelja* tijela mrtve djevojčice. Snjeguljica je ovdje istodobno željeno i neželjeno dijete, objekt žudnje i mržnje, obožavanja i prezira. Simultana određenost likova različitim društvenim, rodnim, spolnim i ekonomskim ulogama vidljiva je i u grofičinu primjeru čijim se likom propituje istodobnost ženine uloge *zločinke* i *žrtve* te nesigurnost njezina statusa unutar društvenoga okvira u kojem financijski i seksualno dominiraju muškarci. Christina Bacchilega ističe da se “[...] svaki pomak u grofovoj privrženosti odmah odražava u odnosu dviju žena čiji socioekonomski uspjeh obrnuto zrcali jedan drugog – kada jedna dobiva, druga gubi – te posve ovisе o grofovima riječima” (Bacchilega, 1997, str. 37).

Nadalje, Kari Sawden naglašava važnost odjeće i modnih dodataka na osnovi kojih povezuje žensku seksualnost i moć. Za Sawden odjeća simbolizira seksualnost, a ne nagost. Naime, što je snježno dijete obučeno, to dobiva više libidinozne snage, dok je s groficom obrnuto te biva ogoljena doslovno i metaforički. Pritom je neobična *de-gradacija* koja sličí poigravanju sa ženskom spolnom moći – grofica ispušta rukavicu, a njezino se krzno omata oko djevojčice; grofica baca svoj broš, a istom tamne čizme crvenih potpetica postaju djevojčinim vlasništvom. Prema tome, “[...] golotinja je ovdje siromaštvo [...]” (Atwood, 2001, str. 128). Opsesivna tema postmodernističkih bajki Angele Carter eksplicitni su odnosi moći između spolova. U priči *Snježno dijete* naglašava se socioekonomski sustav u koji su žene uhvaćene bez obzira na uloge žrtve ili zločinke jer im je uz pomoć bračnoga saveza i seksualnosti dana moć koju im ipak pridaje muškarac (Sawden, 2015, str. 2). Grofičine čizme predstavljaju dodijeljenu statusnu moć koja se može lako oduzeti u nekom budućem trenutku uzrokujući stalnu ženu strepnju za sebe i svoj identitet. Te su čizme reminiscencija na užarene papuče koje su Snjeguljičinoj maćehi dodijeljene za smrtnu kaznu, dok čizme označavaju udobnost, no ona ima svoju cijenu – slobodu postignutu jedino smrću.

U antibajci Angele Carter nema zaštitničkih patuljaka, spasonosnoga lovca i oslobađajućega prinčeva poljupca. Osobito je šokantna posve antiromantična

scena u kojoj grof siluje “snježno dijete” nakon što joj ubodeni prst prokrvari, a ona padne umrtvljena te se na kraju dezintegrira ostavivši iza sebe samo mrlju. Ta priča otkriva da žene “nikada nisu stvarne; one nisu ništa drugo do predodžba muških erotskih fantazija i muških želja, metafizička apstrakcija žene” (Hutcheon, 2002, str. 35). “Snjeguljica” se u antibajci prati od rođenja do smrti, ali u izrazito dehumanizirajućim uvjetima. Ona stječe spolnu zrelost posredovanu ubodom crvene ruže. No s obzirom na svoju dvojnju “crveno-bijelu” prirodu, ona jednako tako označava čistoću i duhovnost, ali i inertnost povanjštenu snjegovitim nanosima u krajoliku te vidljivu u posvemašnjoj prepuštenosti grofovoj volji koji je gospodar njezina života i smrti. Na taj način radikalizira se odnos muških likova prema ženama u bajkama braće Grimm, odnosno u *Snjeguljici*, u kojima također ženski likovi, iako se socijalno i seksualno preobražavaju, nikad ne izrastaju u psihološkom smislu (Bacchilega, 1997, str. 18), nego se definiraju tek s obzirom na želje i volju muškaraca.

U skladu s relativizmom postmodernističke bajke u kojoj su likovi ostavljeni u međuprostoru otvorenoga kraja te čitatelji s itekako iznevjerenim horizontom očekivanja oko značenja *pri-kazanoga* i identiteta likova, priča završava spoznajom da je i grofica “sputana unutar kruga reprodukcije koji zahtijeva smrt njezina djeteta ili nje same da bi iznova počeo. [...] Kao i snježno dijete, ona je uhvaćena u krug besmislenoga rođenja i smrti” (Sawden, 2015, str. 3). Iako je kraj priče otvoren, to jest cirkularan, ipak je pesimističan jer završava tragičnom “Snjeguljičinom” smrću pa se može nazvati postmodernističkom bajkom s nesretnim završetkom.⁵

MODROBRADI NA FEMINISTIČKI NAČIN

Paradigmatska priča po kojoj je naslov dobila cijela zbirka priča Angele Carter jest *Krvava odaja* koja je nastala na osnovi poznate bajke *Modrobradi* iz znamenitih *Bajki* Charlesa Perraulta. Izvorna fabula tematski se gradi oko dviju važnih tema – bračnoga opreza i pretjerane želje za znanjem. Ljubopitljiva žena Modrobradoga, koji joj ostavlja sve ključeve od kuće uz upozorenje da joj je dan i ključ zabranjene odaje, krši suprugovu zabranu koji je zbog toga želi ubiti kao i njezine prethodnice. U naumu ga sprečavaju ženina braća ubivši ga, a njoj ostaje bogatstvo u kojem uživa s novim mužem. Ta bajka prepoznata je kao priča o spolnoj kušnji, nevjeri i osvetti, a u svojoj reinterpretaciji Angela Carter prevrednuje tradicionalnu

⁵ André Jolles u jednostavnim oblicima za antibajku ili bajku s tragičnim završetkom napominje da je poznata u keltskoj predaji i klasičnoj starini, na primjer priča o Piramu i Tizbi. Antibajku kao oblik potisnulo je stapanje bajke s umjetničkim oblicima te prevladavanje jednostrano djelatnoga oblika bajke sa sretnim završetkom (Jolles, 2000, str. 224–225).

sliku znatiželjne/opasne žene: “Perrault usklađuje intelektualnu znatiželju Modrobradove supruge sa ženskom seksualnom znatiželjom općenito aludirajući time da je njegova protagonistica uvelike Evina kći” (Tatar, 2002, str. 146).

U verziji bajke *Modrobradi* Angele Carter već je u naslovnoj sintagmi istaknuto zastrašujuće mjesto otkrivanja muževe tajne iz subjektivne perspektive sedamnaestogodišnje neimenovane pripovjedačice i pijanistice, koja ubrzo nakon vjenčanja za bogatoga markiza i uručenog joj svežnja ključeva otključava odaju u kojoj je markiz ubio svoje prethodne tri žene te otkriva u zabranjenoj odaji dvorca njihova trupla i sprave za mučenje. Umjesto bajkovite općenitosti u fabulu su uklopljeni detalji o likovima (sociopsihološka, biološka karakterizacija), mjestu (geografske lokacije poput Francuske, Pariza, Bretanje) i vremenu (spominjanje modnih dizajnera Paula Poireta i Charlesa Fredericka Wortha).

Osim toga, znakovit je kraj priče po svojem “feminističkom obratu”. Naime, od glavosjeka svoju kćer spašava njezina poduzetna majka koja markizu presuđuje metkom iz revolvera s galopirajućega konja. U originalnoj bajci ženi pritječu u pomoć braća pa je vidljivo prevrednovanje ženskoga identiteta pridanim mu karakteristikama hrabrosti, aktivnosti i umještosti. Motiv ženskoga vjerolomstva izmijenjen je naglašavanjem markizove manipulativnosti i time muške potrebe za (seksualnom) dominacijom:

Namamljena sam u vlastito vjerolomstvo. [...] Tajna Pandorine kutije; no upravo mi je on stavio u ruke tu kutiju, itekako dobro znajući da ću razotkriti tu tajnu. Zaigrala sam igru u kojoj je svaki potez bio sudbinski određen, usudom tlačiteljskim i svemoćnim kao i on sam jer je ta sudba upravo on, a ja bijah gubitnica. (Carter, 2015, str. 73–74)

Na kraju bajke *Modrobradi* spomenut je samo veoma vrijedan čovjek (Perrault, 1977, str. 24) s kojim Modrobradova udovica počinje novi život. U postmodernističkoj bajci nerijetko svoje uloge dobivaju posve novi ili izmijenjeni likovi, a u primjeru naslova *Krvava odaja*, osim brojne posluge, djevojičine dadilje i majke, to je Jean-Yves, slijepi ugađač glasovira, s kojim na kraju pripovjedačica ostvaruje sretnu vezu.

Valja istaknuti da se narativni postupci u prozi Angele Carter približavaju takozvanom magijskom realizmu. Ostvarivanju magijsko-realističnog učinka služi opširno opisivanje, a magijsko-realistična atmosfera uspostavlja se oslobađanjem deskribiranih detalja od “tradicionalne mimetičke uloge” (Faris, 1995, str. 169). U priči *Krvava odaja* više je takvih pojedinosti, uglavnom predmeta, koji imaju svoja prenesena značenja, simboličku funkciju *leitmotiva*. To su: cvjetovi ljiljana, ogrlica s rubinima, prsten s opalom, ključ zabranjene odaje, knjige, slike/bakrorezi i zrcala.

Cvjetovi ljiljana neprestano se pojavljuju ne samo kao dekoracija luksuznoga dvorca nego i kao dvostruki simboli djevojičine nevinosti, ali i markizove

potencijalne opasnosti i smrtonosnosti: “Možda je neobično povlačiti tu analogiju i uspoređivati muškarca s cvijetom, no katkad me je podsjećao na ljiljan. Da. Na ljiljan. Kao da posjeduje taj čudni, zloslutni spokoj svjesne biljke, poput onih pogrebnih ljiljana s cvijetom u obliku kobrino glave” (Carter, 2015, str. 19–20). Ogrlica od rubina i opalni prsten predmeti su koji djevojičinu pojedinačnost podvrgavaju njezinu svrstavanju u suprugovo obiteljsko stablo jer su te predmete nosile pripadnice ženske linije toga stabla. Međutim, ogrlica i prsten uz poklonjenu raskošnu odjeću sredstva su markizova posjedovanja djevojke i njezine fetišizacije: “Taj prsten, krvavi rubinski povež, oprave Poireta i Wortha, njegov miris štafvljene kože – sve se to udružilo i zavelo me na tako prepreden način [...]” (isto, str. 26).

Usporedba odbleska opala s markizovim okom kao sveviđičim božanstvom (Carter, 2015, str. 64) u raspravu uvodi intrigantnu tematiku muškoga pogleda na ženu. U tom smislu značajna su teorijska istraživanja Johna Bergera u *Načinima gledanja* (*Ways of Seeing*, 1972) i Laure Mulvey u *Vizualnim i drugim užicima* (*Visual and Other Pleasures*, 2009). Caleb Sivyer (2013), inspiriran njihovim tumačenjima vizualnoga svijeta, ističe u pričama Angele Carter prisutno fikcionalno razotkrivanje konvencionalnoga patrijarhalnoga pogleda na žene, pogleda koji je “normaliziran” unatoč svojoj izrazitoj violentnosti. Inače, u većini priča iz cijele zbirke javlja se rekurentni motiv (muških, animalnih) očiju koje djeluju prijeteće, proždiruće i pokoravajuće na junakinje u njihovoj blizini.

Vizualna strana markizove žudnje i želje za dominacijom osobito je naglašena kanaliziranjem njegova pogleda kroz monokl i brojna odražavanja, naročito u ogledalima bogato opremljenoj spavaonici. Opisi prizora viđenih u zrcalu, tom tradicionalnom motivu ženske oholosti, pogotovo u kontekstu junakinjina razdjevičenja, imaju simboličku ulogu odražavanja pornografske prirode markizova načina gledanja: “Vidjela sam kako me odmjerava u pozlaćenim zrcalima, procjenjivačkim pogledom kakva vrsnog znalca kvalitete konjskog mesa ili okom kućanice koja na tržnici procjenjuje sočne odeske” (Carter, 2015, str. 25). Internaliziranje muškarčeva pogleda i pasivno preuzimanje pozicije njegova motrenja vidljivo je u djevojičinu samopromatranju koje tek odražava voajerski pogled na nju kao na seksualni objekt promatranja – “Vidjeh sebe, iznenada, onako kao što me on vidi [...]” (isto, str. 25) – dakle pogled naučeno posredovan pornografskim prikazom nage djevojčice i staroga pohotljivca s monoklom (isto, str. 33–34), koji joj je ranije pokazao markiz u sklopu njezine erotske obuke.

Prema Sivyeru (2013), tema opasne znatiželje i prevelike potrebe za znanjem povezana je u priči *Krvava odaja* s temom načina gledanja. Markizova skopofilija i sklonost sadomazohističkim eskapadama uočljiva je u navođenju djevojke u bračnu postelju uz pomoć vizualnoga pokoravanja i manipulacije potpomognute rekvizitom kao što je knjiga s eksplicitno

pornografskim i seksualno brutalnim bakrorezima koje ona "slučajno" otkriva u njegovoj knjižnici. Takvo (ne)slučajno otkrivanje tajne najava je namamljivanja u krvavu odaju, popuštanja znatizelji – jedna od pornografskih slika znakovito je naslovljena *Ukor znatizelje* – ulaska u odaju, otkrivanja zastrašujuće istine o markizovoj pravoj prirodi i smrtno osude zbog prekršaja. Prema tome, postmodernistička bajka Angele Carter tematizira psihološku i društvenu dinamiku međuljudskih odnosa, a isto tako u njoj se preispituju rodni/spolni stereotipi i naturalizirani prikazi ženskosti s kojima se često poistovjećuju žene u procesu uvjetovanja i pokušaja prisvajanja oduzete moći.

Privlačna snaga starijega i bogatoga muškarca, "ozbiljnoga pohotljivca" (Carter, 2015, str. 42), u zavođenju siromašne i neiskusne djevojke, podvojeni osjećaji istodobne privlačnosti i odbijanja kao i stanje "čeznutljive groze" (isto, str. 48) anticipirani su motivom knjiga iz markizove knjižnice i popisom naslova: *Inicijacija, Ključ misterija, Tajna Pandorine kutije*. Pomoću njih najavljuje se djevojičino uvođenje u tajne spolnoga općenja i njezin prijelaz zabranjene granice u osvajanju tajnih saznanja o suprugovoj perverzности. Isti se učinak postiže spominjanjem slika *Žrtvena stradalnica, Eulalijine pustolovine u hramu Velikog Turčina, Lude djevice, Silovanje Sabinjanki* i markizu omiljene slike tamnolute djevojke u napuštenoj kući. Slikama i bakrorezima također se ilustrira odnos prema ženi kao prema seksualnom objektu i skopički režim muškarčeva pogleda kojim se nameće općeprihvaćeno društveno/spolno ophođenje odnosno aktivne i pasivne pozicije. Djevojičina ambivalentnost, jer ona je "nevino lice na kojemu se krije obećanje razvrata" (isto, str. 44), pojačana je markizovim darivanjem prikaza svete Cecilije, djevice i zaštitnice glazbe(nika). Prikaz oslikava željeno stanje djevojičine nevinosti i čistoće spojene s vremenom buđenja njezine seksualnosti i pornografskim popredmećenjem koje sustavno provodi markiz ne slučajno nazvan i "gospodarom lutaka" (isto, str. 84).

Markiz je svojevrsni redatelj teatarskih efekata i njegove su sobe isplanirane kao stupnjevi simboličke akcije – krvava odaja kao muzej s figurama bivših žena očuvanih u zadnjem stadiju agonije, knjižnica s knjigama kao igračkama za poticanje uzbuđenja, spavaća soba s ogledalima i velikim krevetom u gotičkom stilu (Kaiser, 1994, str. 32). Osim toga, haljine i rubinska ogrlica čije nošenje markiz od supruge zahtijeva i prije snošaja i pogubljenja, asocijativno povezujući užitak i bol u nerazdvojnu cjelinu, pridonose teatralizaciji odnosno spektakularizaciji međudnosa koji se zasnivaju na dominaciji i submisivnosti. Pritom majčinski lik, koju pripovjedačica priziva nedorečenim ali sugestivnim telefonskim pozivom, predstavlja afirmaciju aktivnoga, poduzetnoga i nadređujućega pola u sklopu ženskoga identiteta.

Motiv ključa zabranjene odaje i kod Angele Carter asocira na muški spolni organ, neizbrisivost tragova

krvi na njemu može označavati nepovratnost defloracije te simbolizirati spolni odnos i nevjeru (Bettelheim, 1989, str. 325–326). Sva ta značenja u autoričinoj verziji priče obuhvaćena su markizovim prislanjanjem ključa na čelo sagnute djevojke, pri čemu ključ gubi krvave mrlje, a djevojka dobiva srcoliku grimiznu oznaku između očiju uz upozorenje da se pripremi za glavosjek još jednim faličkim simbolom – markizovim pradjedovskim mačem. Umjesto ključem u pričama naslovljenim *Tigrova nevjesta, Udvaranje gospodina Lyona i Snježno dijete*, gubitak nevinosti prikazan je uz pomoć krvavoga uboda ružinim cvijetom – tradicionalnim motivom u bajkama.

Čarobni ključ spoznaje suprugove tajne istodobno je ključ samospoznaje vlastita položaja i kritičkoga osvješćivanja uvjetovanosti identiteta naučenim zauzimanjem pozicija i uočenim rasporedom snaga između muškarca i žene koja može biti *nevina*, ali pri tom ne mora biti *naivna* u smislu uistinu posve pasivnoga prihvaćanja unaprijed zadane "kazališne" uloge u skladu s kojom bi trebala biti izrežirano uhvaćena i naposljetku pogubljena. Naime, postavlja se pitanje pouzdanosti pripovjedačice u prvom licu jednine i posvemašnjega vjerovanja u njezinu stranu priče. Storijska završava činom davanja bogatoga nasljedstva u dobrotvorne svrhe, djevojičnim otvaranjem privatne glazbene škole i suživotom sa slijepim ugađačem glasovira uz crveni ožiljak između očiju kao navodnim znamenom sramote nekadašnje seksualne žudnje. Ironija zamjetna u pripovijedanju, njezin nezavidni socijalni položaj, napadno uvjeravanje čitatelja izravnim obraćanjem naratorice ("Kunem vam se, nisam znala što je taština dok njega nisam upoznala", Carter, 2015, str. 28), ambivalentnost njezina karaktera koji oscilira između ljubavi i koristoljublja te hinjena naivnost na tragu očekivanja muža-redatelja, sugeriraju da je ipak podosta upitno tko je zapravo koga namamio u zamku i nadigrao u borbi za (nad)moć.

Pri-kazivanje u postmodernističkoj bajci svjesno je usmjereno na transformativnost identiteta kao fluidnu kategoriju koja izmiče svakom stereotipnom uokviravanju ili prilagođavanju unaprijed postojećem univerzalnom ženskom ili muškom iskustvu. Zato je djevojka u *Krvavoj odaji* istodobno oslikana kao svetica okružena ljiljanima, ali i kao pohotnica, prostitutka koja je kupljena "šakom šarenih kamenčića i krznom mrtvih zvijeri" (isto, str. 40). No isto tako markiz nije samo raskalašeni bogataš nego poprma animalne oznake kojima se pojačava prikaz njegova predatorstva – on ima mrki, lavlji obris glave s teškim muškim mirisom kože (isto, str. 18), kosa mu je poput mrke grive (isto, str. 19), naglašava svoju proždrljivost u želji da što prije ubije suprugu koja bi mu trebala biti poslužena kao jelo (isto, str. 83), a prije nego što je ubijen u sceni u kojoj se pojavljuje *mater ex machina*, pripovjedačica u trenutku opisa suprugova smaknuća objašnjava kako je majka u mladosti hrabro ubila tigra (isto, str. 85). Osim toga, pripovjedačica govori

o markizovu licu kao o maski kojom krije svoju pravu izopačenu prirodu te time najavljuje dvije muške figure sa sličnim životinjskim i karnevalskim atributima, ali u ponešto drugačijem bajkovitom kontekstu.

NOVE STARE LJEPOTICE I ZVIJERI

Udvaranje gospodina Lyona i Tigrova nevjestica postmodernističke su varijacije na teme iz Perraultove bajke *Ljepotica i Zvijer*. Markizova animalnost u kontekstu muških protagonista tih dviju bajki još je i više izražena, naravno, u skladu sa zvjerskom prirodom začaranoga kraljevića iz kanonske bajke. Svi tekstovi iz zbirke *Krvava odaja i druge priče*, a naročito ta dva naslova, u osobitoj su intertekstualnoj vezi s prvom nefikcionalnom knjigom Angele Carter naslovljenom *Sadeovska žena i ideologija pornografije*. Margaret Atwood njezinu zbirku priča iščitava s osloncem na De Sadea te u autoričinu nadilaženju Markizove vizije međuljudskih odnosa. Prema De Sadeu, odnosno njegovu djelu *Justine ili Nedaće kreposti* (*Justine ou Les Malheurs de la vertu*, 1791) dvije su imaginarne sijamske blizanke koje su (s)tvorili muškarci – Justine s tradicionalnom ulogom pasivne ženske žrtve i sestre joj Juliette koja preuzima aktivnu ulogu. Prema Markizu de Sadeu, na kojega se očito aludira u analiziranoj priči *Krvava odaja*, žene se mogu preobraziti odricanjem od svojega konvencionalnog statusa žrtvenoga janjeta odbacivanjem majčinstva, suosjećanja i miroljubivosti te preuzimanjem karakteristika “muških” predatora: okrutnosti, razvratnosti, sadizma i seksa oslobođenoga želje za prokreacijom (Atwood, 2001, str. 119). Za De Sadea jedine dvije relevantne kategorije jesu one gospodara i roba, predatora i žrtve, a užitek između nejednakih strana uvijek pripada onoj jačoj. Angela Carter u svojim pričama razgrađuje striktnost dihotomije muških tigrova i ženske janjadi: “Biti poput janjeta ili tigra mogu biti pripadnici oba spola, a istodobno pojedinac u različitim razdobljima” (isto, str. 121–122).

U *Udvaranju gospodina Lyona* već se u naslovu s imenom protagonista otkriva lavlja priroda Zvijeri kojoj otac zbog nezahvalnoga ubiranja bijele ruže iz njezina vrta treba dovesti svoju kćer nazvanu Ljepotica. Gospodin Lyon opisan je kao lav: “Glava lava; griva i goleme lavlje šape [...]” (Carter, 2015, str. 96), dok je Ljepotica okarakterizirana u terminima plahoga žrtvenoga janjeta: “[...] kad ugleda njegove moćne šape na rukohvatu naslonjača, pomisli: to je smrtna presuda svakom nježnom biljožderu. I sebe je vidjela u tom svjetlu, gospođicu Janješce, neokaljanu i spremnu za žrtvovanje” (isto, str. 98). U *Tigrovoj nevjesti* djevojka iz Rusije dolazi s ocem u Italiju, on je gubi kao zalog u kartaškoj igri te je predana zakrabuljenoj Zvijeri, odnosno tigru, koja traži međusobno viđenje njegove i njezine golotinje kako bi ju spasio od financijske propasti. Djevojka prvotno

odbija ponudu, a potom na nju pristaje, te počinje osjećati slobodu i sigurnost preobrazivši se na kraju i sama u tigricu, dok se gospodin Lyon iz prethodne priče iz lava preobražava u čovjeka pod utjecajem Ljepotičine ljubavi. Zvijer se humanizira, a iz objekta za razmjenu djevojka se transformira u neovisan subjekt otkrivajući u sebi divlju, animalnu, odlučnu stranu simboliziranu pretvaranjem u tigricu: “Tigar nikad neće leći s janjetom; on ne pristaje na pogodbu koja nije uzajamna. Janje mora naučiti držati korak s tigrovima” (isto, str. 137). Djevojčino i tigrovo skidanje odjeće znači otkrivanje prave prirode muškarca i žene, njihovu ravnopravnost u napuštanju nametnutih uloga i relacija, a pritom lik mehaničke lutke i sluškinje predstavlja ono što je djevojka nekoć bila u svojem doslovnom objektom i podređenom položaju. Isto vrijedi i za tigra koji je bio “karnevalska lutka od papirmašea s kosom od krep-papira” (isto, str. 116) i koji se unatoč svojem nagonском mesožderstvu ništa manje od Ljepotice ne boji suočenja s pravom prirodom onoga “drugoga”.

MAGIJSKI REALIZAM U ZBIRCI KRVAVA ODAJA I DRUGE PRIČE

S obzirom na sve do sada opisane fantastične elemente priča Angele Carter valjalo bi ih, radi boljega shvaćanja njihovih osobitosti, povezati s genološkom podjelom fantastične književnosti Tzvetana Todorova za kojega je važna granica između *čudnoga* i *čudesnoga* kao dvaju susjednih “žanrova”. Žanr *čisto čudnoga* tvore događaji koji se mogu razumski objasniti premda su “nevjerojatni, zapanjujući, jedinstveni, uznemirujući i neuobičajeni pa kod junaka i čitatelja izazivaju reakciju sličnu onoj u fantastičnim tekstovima” (Todorov, 1987, str. 51). *Fantastično* se pak javlja sve do tada dok postoji neodlučnost čitatelja koji trebaju izabrati prirodno ili natprirodno objašnjenje zbivanja. *Fantastično-čudno* karakteriziraju događaji koji se čine natprirodnima tijekom čitave priče, a tek na kraju dobivaju racionalno objašnjenje (isto, str. 49) uz neprestano poticanje sumnje stalnom izmjenom natprirodnih pojava i njihovih racionalnih objašnjenja. *Fantastično-čudesno* jest (pod)žanrovska oznaka za djela koja se ispočetka čine fantastičnima, no završavaju prihvaćanjem natprirodnoga objašnjenja “jer nam ono, zbog same činjenice da ostaje neobjašnjeno, neracionalno, predlaže da prihvatimo postojanje natprirodnog” (isto, str. 57). Napokon, u žanru *čisto čudesnoga* “natprirodni činitelji ne izazivaju nikakvu posebnu reakciju, ni kod junaka, ni kod podrazumijevanog čitatelja” zato što “čudesno nije odlika odnosa prema ispričanim događajima, već svojstvo same prirode tih događaja” (isto, str. 58). U žanr *čudesnoga* Todorov ubraja *bajku*, *hiperbolično čudesno*, *egzotično čudesno*, *instrumentalno čudesno* i *znanstvenu fantastiku*.

Priče Angele Carter ne mogu se posve svrstati u žanr *čudesnoga* zbog toga što "čudesno podrazumijeva naše uranjanje u svijet sa zakonima potpuno različitim od onih koji vladaju u našem, zbog čega natprirodni događaji nisu nimalo uznemirujući" (isto, str. 175). Njezine (anti)bajke prozni su tekstovi koji isto tako sadrže neobjašnjive natprirodne događaje, ali u kojima se radnja odvija u nekom *poznatom mimesisu*, što bi bila osobina takozvanoga *magijskog realizma*. On bi bio najbliži (pod)žanru *fantastično-čudesnoga*. U analizi priča Angele Carter magijski realizam uzima se više kao literarna tehnika ili svojstvo na strukturnoj razini proznoga teksta nego kao poseban literarni žanr.

Unatoč razmjernoj rastezljivosti pojma magijski realizam i fluidnim žanrovskim granicama obuhvaćenima tim tekstualnim fenomenom, književne teoretičarke Amaryll Beatrice Chanady i Wendy B. Faris sustavno su opisale karakteristike tekstova inspiriranih magijskim realizmom u djelima pisaca poput Franza Kafke, Jorgea Luisa Borgesa, Itala Calvina, Gabriela Garcíe Márqueza, Salmana Rushdija, Toni Morrison, Carlota Fuentes, Isabel Allende, Bena Okrija i Wilsona Harris. Kao što je vidljivo iz popisa navedenih autora i autorica, u Velikoj Britaniji magijski realizam nema dugu tradiciju, za razliku od europskoga kontinenta i bivših engleskih kolonijalnih subjekata. John Fowles smatra kako je "glavni problem magijskoga realizma u toj zemlji moral, puritanski moral; ono što Britanci ne mogu prihvatiti jest činjenica da magijski realist može izokrenuti stvarnost i biti jako ozbiljan u isto vrijeme" (Delbaere-Garant, 1995, str. 252).

"Neizostavni element magije" (Faris, 1995, str. 167) jedno je od obilježja magijskoga realizma koje se može uočiti u pričama Angele Carter. Primjerice, u priči *Tigrova nevjesta* junakinji sluga čudovišne Zvijeri predaje jahaču opravu koju je ostavila u dalekom Petrogradu, a njezino je ogledalce čarobno i u njemu može vidjeti udaljene osobe poput svojega oca; u prozi *Udvaranje gospodina Lyona* Zvijer ima "nevidljivu posluhu" jer se u njegovoj palači sve namjesti samo od sebe kao čarolijom; u priči *Krvava odaja* mrlja s ključa prelazi na djevojčino čelo. Ovdje nije posrijedi iluzionizam jer su takve situacije opisane kao da su se *doista* i dogodile.

Magijsko-realistični (kon)tekst Angele Carter podrazumijeva *suzdržanoga naratora*. Takav narator pripovijedanje ne prekida posebnim komentiranjem remećenja uzročnopsljudičnih veza te podrazumijeva *naivnoga čitatelja* koji također ne traži logična objašnjenja jer "svjesno odbacuje uočenu razliku između realnog i nerealnog [...] te prihvaća točku gledišta osobe (npr. pripovjedača ili jednog od likova) s potpuno drugačijim doživljajem stvarnosti" (Chanady, 1985, str. 102). Tome doprinosi izravno obraćanje pripovjedača čitateljima u svim pričama u zbirci. Njihovim pripovijedanjem o prošlim (nat)prirodnim događajima s bajkovitim elementima simulira se usmena situacija pričanja bajki s namjerom da se čitatelj

uvjeri u istinitost priče. Čitatelji se stavljaju u svoj nekadašnji položaj "djece" kojima se pripovijeda bajka kako bi se uvukli u magijsko-realističnu atmosferu narativa. Proze Angele Carter ostavljaju dojam nečega što je "novo, djetinjasto, čak primitivno" (Faris, 1995, str. 177) te njihov spoj s bajkovitim sastavnicama nameće "dječju" recepciju, to jest vjerovanje u ispričano bez pretjeranoga ispitivanja.

S tim je u vezi realističnost u opisu detalja (isto, str. 169). Opisivanje interijera, eksterijera, odjeće likova, njihova izgleda i ponašanja neobično je za kratku priču bajkovitoga karaktera. No taj postupak ostvarivanja *istinonaličnosti* prožet je upletanjem magijskih detalja oslobođenih mimetičnosti. Poznate stvari predstavljaju se na neuobičajene načine da bi se istaknule njihove magijske karakteristike (Wilson, 1995, str. 150). Njihova natprirodnost svjedoči o odstupanju od realizma jer postoji dvodimenzionalnost koja se određuje "kao dvije različite razine stvarnosti" (Chanady, 1985, str. 9). One se odnose na "dvije suprotstavljene ali autonomno koherentne perspektive, jedne zasnovane na *prosvijetljenom* i racionalnom pogledu na stvarnost i druge zasnovane na prihvaćanju natprirodnoga kao dijela svakidašnje realnosti" (isto, str. 21–22).

Tome su opet primjeri znakoviti motivi zrcala. U priči *Krvava odaja* višestruko umnožavanje djevojčina i markizova odraza u spavaonici s ogledalima te djevojčino pozivanje na te zrcalne scene i pojedinosti u opisivanju njihova sadržaja doprinose oneobičavanju prikazanoga, pri čemu se uspostavlja jednadžba tim veće magičnosti lika, situacije ili predmeta čim je njihova deskripcija detaljnija. Isto vrijedi i za ogledalo u *Tigrovo nevjesti* u kojoj zrcalna površina odražava onu *drugu stvarnost* izvan tigrova prebivališta u kojoj je djevojka postojala sa svojim ulogama poslušnice i odane kćeri. "Ponavljanje kao narativni princip, zajedno sa zrcalima ili njihovim analogijama koje se rabe simbolično ili strukturno, stvaraju magiju promjenjivih referencija" (Faris, 1995, str. 177).

Također, protagonisti nalikuju "dvostranim zrcalima" te se naglašavanjem njihova položaja "između dva svijeta" problematizira isprepletanje dvaju suprotstavljenih tekstualnih kodova. Međusobno "zrcaljenje" likova zamjetno je u priči *Vučica Alisa*. Djevojčicu iz naslova othranili su vukovi te se iz "vučice" preobražava u djevojku dobivanjem mjesečnice za vrijeme mjesečevih mijena i otkrivanjem vlastita odraza u ogledalu, dok Knez kod kojega boravi gubi svoj odraz u ogledalu i preobražava se u vukodlaka na mjesečini.

Magijski djeluje i Ljepotičina dvojica i sluškinja koja je stroj odnosno igračka na navijanje u kojoj se odražava junakinjina nekadašnja programiranost. Natprirodno koje se ne propituje iako postaje dio svakidašnjice uočljivo je u opisivanju hibridnih likova nastalih spajanjem bajkovitih junaka, bića iz legendi i zbiljolikih muškaraca i žena iz nerijetko geografski imenovanoga i realistično opisanoga prostora. To su,

primjerice, mladić-vukodlak iz priče *Vučja družina*, baka-vukodlak iz priče *Vukodlak*, Zvijer iz proza *Tigrova nevjesta* i *Udvaranje gospodina Lyona*, markiz iz priče *Krvava odaja*, djevojka iz priče *Snježno dijete*, Vilinski kralj iz istoimene priče, vampirica iz priče *Gospodarica kuće ljubavi*. “Sudar dvaju različitih svjetova” (Faris, 1995, str. 178) osobito je vidljiv u metamorfozama likova iz fantastičnih u stvarne i obratno, pri čemu se uklanja mogućnost strogoga određenja njihove pripadnosti i statusa.

Jedno od magijsko-realističnih obilježja jest “propitivanje općeprihvaćenoga poimanja vremena, prostora i identiteta” (isto, str. 173). Vrijeme se fragmentarizira kao strukturni element proze magijskog realizma, na primjer u priči *Vilinski kralj*. U njoj se relativiziranjem vremenskih planova u arhetipskom prostoru šume kao drugog svijeta koji predstavlja put u junakinjinu podsvijest doprinosi natprirodnosti događaja oko legendarnoga šumskog duha. Slična je nesigurnost oko doživljaja vremena u priči *Tigrova nevjesta*: “Možda sam prespavala sat, noć ili cijeli mjesec, no njegov isklesani spokoj, njegovo držanje koje guši ostalo je navlas isto” (Carter, 2015, str. 131). Fabularna temporalnost pod utjecajem preuzimanja bajkovitih motiva i tema poprima svojstva neodređenosti, vječne sadašnjosti ili tek okvirne mogućnosti vremenskoga određenja zbivanja prema godišnjim dobima, imenima pojedinih ličnosti ili podosta uopćenim odrednicama, kao u priči *Gospodarica kuće ljubavi*: “Jednog sparnog, zrelog ljeta u mladenačkim godinama našeg stoljeća [...]” (isto, str. 209).

Osim toga, prostornost utječe na odmicanje od uobičajenoga shvaćanja vremena i događanja jer se uvijek radi o prekoračivanju granice i stupanju u prostore poput dvorca, šume ili strogo izdvojene vile u kojima ne vrijede prirodna pravila. U priči *Gospodarica kuće ljubavi* “duhovima opsjednuta kuća” smještena je u rumunjske vrleti te joj se pridaju atributi “dvojakoga karaktera”, “zagonetne samotnosti”, “lebdjenja u limbu između života i smrti, sna i jave” (isto, str. 222), iza ograde od trnovitih ruža u kojoj boravi prokleta vampirica. Na nju se aludira kao na uspavanu Trnoružicu (isto, str. 210) koju bi poljupcem od besmrtnosti trebao osloboditi engleski turist uspoređen s hrabrim junakom iz bajki zato što ga neznanje i nedostatak “bajkama zaražene” mašte čine imunim na strah od vampira (isto, str. 223).

Svemu nabrojanom valja pridružiti govornu magiju odnosno “premošćivanje jaza između riječi i svijeta, ili prikaz [...] lingvističke prirode iskustva” (Faris, 1995, str. 176). Posrijedi je realizacija metafore koja se javlja kada se, primjerice, djevojka iz priče *Tigrova nevjesta* na tragu svoje (samo)spoznaje da janje mora naučiti držati korak s tigrovima zaista pretvara u ženu-divlju mačku, dok se grofu kći iz priče *Snježno dijete* (de)materijalizira prema njegovim napucima, a grofica i kći bogate ili osiromašuju ovisno o verbaliziranim željama muža i oca.

U djelima magijskoga realizma magija se primjenjuje radi otpora postojećem socijalnom poretku te djeluje kao “kulturalni korektiv” (Zamora i Faris, 1995, str. 3) koji “propituje homogene sustave u ime pluralnosti” (Faris, 1995, str. 180). To isto čini Angela Carter osobito preispitujući u svojim pričama odnose među spolovima i mitizirane predodžbe o muškarcima i ženama. Osim toga, kod Angele Carter “magijski realizam usmjeren je na ruralno okruženje” (isto, str. 182) te se u njezinim pričama može uočiti “postmodernistička pastoralnost” (isto). Naime, kolibe, šume, zabačeni krajevi, izolirani dvorci i samotne vile jesu rubna mjesta u kojima se na podlozi lokalnih legendi, vjerovanja i praznovjerja variraju arhetipske situacije i omogućuje pripovijedanje o čarobnim predmetima i preobražavanju likova.

Nadalje, valja istaknuti prisutnost “drevnih načina vjerovanja i lokalnih znanja” (isto) koji se pokazuju važnima za sudbinu junaka priča poput *Krvave odaje*, *Tigrove nevjeste* ili dviju verzija *Crvenkapice*. Autorica ne zaboravlja ironizirati utjecaj praznovjerja i priča starih dadilja te time i bajki koje su, primjerice, pričane djevojci u prozi *Tigrove nevjeste* kako bi se ukrotila prijetnjama mogućega dolaska čovjeka-tigra kao ljudoždera. No ona takve “bajke” denaturalizira svojim odlučnim stavom:

Bapske priče, dječji strahovi! Itekako sam bila svjesna onoga što je potaknulo uznemirenost koja me je ugodno golicala praznovjernim čudesima mog djetinjstva, tog dana kad je moje djetinjstvo završavalo. Sad mi je vlastita koža bila jedini kapital na svijetu i danas ću napraviti prvu investiciju. (Carter, 2015, str. 122)

Zvijeri se u obje priče o Ljepotici više boje djevojaka nego što je obrnuto te je prisutnost njihove “različitosti” katalizator osobne promjene i spoznavanja vlastitih neotkrivenih snaga. Uz to, Zvijer je “nemušto biće pod maskom” (isto, str. 134) te, osim što može biti zastrašujuće, ono i umilno prede.

Prema tome, junakinje postmodernističkih bajki više ne vjeruju u bajke, ali ni u mitove koji se također eksplicitno ironiziraju, među ostalim, u *Tigrovoj nevjesti*. Posrijedi je biblijski mit kojim su žene obilježene tjelesnošću lišenom razuma i duše te o muškarcima obdarenima duhom i intelektom: “[...] tada se i nas šestero – konji i jahači zajedno – nismo mogli pohvaliti ijednom dušom među sobom, jer sve religije svijeta kategorički tvrde da ni zvijeri ni žene nisu u amanet dobile finu, nematerijalnu svojinu kad je dobri Bog otvorio vrata Raja i pustio Evu i njezine bližnje da iskorače van” (isto, str. 135). Izrazito postmodernističko obilježje tekstova Angele Carter, o kojem je već bilo govora, jest njihova intertekstualna narav koja bi se mogla protumačiti i kao način zauzimanja kritičke pozicije u odnosu na književnu tradiciju te njome stvorene predodžbe i mitove duboko uronjene u kolektivno nesvjesno.

Za magijski realizam karakterističan je karnevalski duh. On se na jezičnoj razini izražava “baroknim” govornim obiljem, igrama riječima i ironijom,

te na razini sadržaja djela metaforizacijom fikcionalne kostimografije likova. Subverzivni potencijal *karnevalstva* omogućuje pružanje otpora postojećem društvenom poretku, dehijerarhizaciju standardiziranih vrijednosti i uvid u “prirodnost” onoga što je “normalno” i “normativno”. Maskiranja Mačka u čizmama i njegova siromašnoga gospodara kako bi se domogli lijepe žene i bogatstva staroga škrcu posve je u karnevalskom duhu ispunjenom humorom i lascivnošću u priči *Mačak u čizmama*. U priči *Gospodarica kuće ljubavi* grotesknost i obesmišljenost egzistencije svedene na vječno ponavljanje “krvoločnih žudnji predaka” (isto, str. 222) naglašene su neskladom između vampiričine mladolikosti, njezinih mehaničkih pokreta lutke i majčine vjenčanice koju nosi: “Karnevalski izgled njezine bijele oprave dodatno je naglašavao njezinu nestvarnu vanjštinu, poput tužne Colombine koja se davno izgubila u šumi [...]” (isto, str. 220).

No u većini priča Angele Carter prisutna je zamaskiranost koja krije skriveno i potisnuto psihofizičko stanje subjekta te navlačenje i skidanje odjeće i maski uvijek ima simbolički karakter. U prozi *Vučja družina* masku lovca skida vukodlak, markiz u priči *Krvava odaja* opisan je kao da nosi masku koja skriva njegovo pravo lice, dok je Zvijer u *Tigrovoj nevjesti* karnevalska i budalasta lutka s vlasuljom i rukavicama (isto, str. 116). Maskiranost je stanje naturalizirane uloge konstruirane ljudskosti čija se namještenost otkriva u pojedinim graničnim situacijama kao što je samoogoljavanje partnera, pri čemu se propituje “prirodnost” njihova dotadašnjega stanja i statusa. Time Angela Carter osmišljava novu rodnu ulogu “oslobođenu” od društvene uvjetovanosti stvaranjem androginoga bića koje bi moglo nadići konstruiranje roda i spola “[jer ima oznake] maskulinoga i femininoga kao korelative koji uključuju jedno drugo” (Santana da Silva, 2004).

BAJKE U OTVORENOM DIJALOGU

Bajkolike verzije priča iz zbirke *Krvava odaja i druge priče* nastaju u otvorenom dijalogu tako da čitatelji mogu prepoznati izvornu bajku te je usporediti s njezinom novom verzijom. Elementi genoteksta javljaju se u formi parateksta, primjerice u naslovima kao što su *Mačak u čizmama* ili *Snježno dijete*; likovi, motivi i (ponavljajuće) situacije izravno su preuzeti ili je posrijedi dobro poznati sadržaj iz određene bajke (Joosen, 2011, str. 11). Iako priče Angele Carter služe dekanonizaciji bajki braće Grimm i Charlesa Perraulta te revitalizaciji potisnutih i iz bajki izbačenih predperoovskih i predgrimovskih folklornih tema i motiva, njezina zbirka priča postala je svojevrсно kanonsko djelo, uvjetno rečeno, žanra postmodernističke bajke. Taj “žanr” u opreci je s tradicionalnim bajkama čije su najvažnije odlike: crno-bijela karakterizacija likova, vremenska i prostorna neodređenost, didaktičnost,

repetitivnost i sretan kraj. Postmodernističke bajke karakterizira naglašeno izmijenjen stil i upotreba tehnike magijskoga realizma, intertekstualnost, složenija karakterizacija likova, njihova ambivalentnost, transgresivnost i simboličnost koja se doslovno apostrofira u tekstu, u pojedinim primjerima preciznije kronotpske odrednice i nekatarzičnost, mogući izostanak sretnoga kraja, karnevalski motivi, sinergija bajke i književne kritike, naročito feminističkoga usmjerenja, tematiziranje ljudske seksualnosti i odnosa između spolova.

Akademsko proučavanje bajki i njihovih intertekstualnih prerada nema dugu povijest. Međutim, prepričavanje bajki poznato je od davnina uz napomenu da svako novo pričanje bajke znači još jednu njezinu novu inačicu. Iako se mogu upotrijebiti izrazi *originalna*, *klasična* ili *kanonska* bajka, njezina priroda nije fiksna, jer su bajke uvijek u procesu nastajanja i dorađivanja te je logično da su mnogi suvremeni autori i autorice svjesni činjenice kako se bajke ne razvijaju linearno, nego tvore hipertekstualnu mrežu (Joosen 2011, str. 10) u koju se legitimno može pisanim “uplesti” i njihova vizija okvirne priče. Pored toga, razlog zbog kojeg su bajke pogodne za preradu jest njihova apstraktnost i izostanak čvrste povezanosti s konkretnim geografskim, nacionalnim i kulturnim kontekstom.

Polovicom 20. stoljeća počinju se intenzivnije reaktualizirati bajkoviti sadržaji i poruke te se kanonizirane bajke literarno tumače u skladu s potrebama novoga društvenoga okruženja. Dio toga vala prevrednovanja dobro poznatih bajkovitih scenarija svakako je nezaobilazna zbirka bajkolikih priča Angele Carter. Ta zbirka svojom provokativnošću i otvorenom dijalogičnošću ne prestaje izazivati interes književnih kritičara, teoretičara i povjesničara te i nadalje ostaje predmetom za nova tumačenja i rasprave.

LITERATURA

- Atwood, Margaret, 2001. “Running with the Tigers”, u: *Flesh and the Mirror: Essays on the Art of Angela Carter*, ur. L. Sage. London: Little, Brown and Company, Virago Press.
- Bacchilega, Christina, 1997. *Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Bettelheim, Bruno, 1989. *Značenje bajki (The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales)*. Prev. B. Vučićević. Beograd: Zenit.
- Bowers, Maggie Ann, 2004. *Magic(al) Realism – the New Critical Idiom*. London: Routledge.
- Carter, Angela, 1991. *The Virago Book Of Fairy Tales*. London: Virago Press.
- Carter, Angela, 2015. *Krvava odaja i druge priče (The Bloody Chamber and Other Stories)*. Prev. S. Galenić. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.

Chanady, Amaryll Beatrice, 1985. *Magical realism and the fantastic: Resolved versus unresolved antinomy*. New York, London: Garland Publishing Inc.

Čale Feldman, Lada, 2005. *Femina ludens*. Zagreb: Disput.

Čale Feldman, Lada i Ana Tomljenović, 2012. *Uvod u feminističku književnu kritiku*. Zagreb: Leykam international.

Delbaere-Garant, Jeanne, 1995. "Psychic Realism, Mythic Realism, Grotesque Realism: Variations on Magic Realism in Contemporary Literature in English", u: *Magical Realism: Theory, History, Community*, ur. W. B. Faris i L. P. Zamora. Durham, London: Duke University Press, str. 249–263.

Faris, Wendy B., 1995. "Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction", u: *Magical Realism: Theory, History, Community*, ur. W. B. Faris i L. P. Zamora. Durham, London: Duke University Press, str. 163–190.

Faris, Wendy B. i Lois Parkinson Zamora, 1995. "Introduction: Daiquiri Birds and Flaubertian Parrot(ie)s", u: *Magical Realism: Theory, History, Community*, ur. W. B. Faris i L. P. Zamora. Durham, London: Duke University Press, str. 1–11.

Grimm, Jacob i Wilhelm Grimm, 2012. *Bajke (Kinder- und Hausmärchen)*. Prev. S. Lovrenčić. Zagreb: Školska knjiga.

Hutcheon, Linda, 2002. "Postmodernistički prikaz", u: *Politika i etika pripovijedanja*, ur. V. Biti, prev. A. Juričić. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, str. 33–59.

Jolles, André, 2000. *Jednostavni oblici*. Prev. V. Biti. Zagreb: Matica hrvatska.

Joosen, Vanessa, 2011. *Critical and Creative Perspectives on Fairy Tales: An Intertextual Dialogue between Fairy-Tale Scholarship and Postmodern Retellings*. Detroit: Wayne State University Press.

Kaiser, Mary, 1994. "Fairy tale as a sexual allegory: Intertextuality in Angela Carter's *The Bloody Chamber*". *Review of Contemporary Fiction*, Vol 14 (3), str. 30–37.

Mrakužić, Zlatan, 2010. *Književnost eskapizma: studije o žanrovskoj književnosti*. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo.

Perrault, Charles, 1977. *Bajke (Contes de Perrault suivis de La belle Bête de Mme Leprince de Beaumont)*. Prev. D. Robić. Zagreb: Mladost.

Santana da Silva, Meyre Ivone, 2004. "An Analysis of Angela Carter's review of the Beauty and the Beast: The Courtship of Mr Lyon and The Tiger's Bride". *Revista Elettrônica do Instituto de Humanidades*, Vol. 3 (10). URL: <http://publicacoes.unigranrio.com.br/index.php/reihm/article/viewFile/454/445> (pristup: 3. svibnja 2016).

Propp, Vladimir, 1982. *Morfologija bajke (Morfologija skazki)*. Prev. P. Vujičić, R. Matijašević i M. Vuković. Beograd: Prosvjeta.

Sawden, Kari, 2015. "No Magic Mirror Required: Folklore and Patriarchy in Angela Carter's *The Snow Child*". *Readings – a journal for scholars and readers*, Vol. 1 (1), str. 1–4.

Sivyer, Caleb, 2013. "A Scopophilia Fairy Tale: Deconstructing Normative Gender in Angela Carter's *The Bloody Chamber*". *Gender Forum: An Internet Journal for Gender Studies*, nr. 44. URL: <http://www.genderforum.org/>

issues/gender-and-fairy-tales/a-scophiliac-fairy-tale-deconstructing-normative-gender-in-angela-carters-the-bloody-chamber/ (pristup: 3. svibnja 2016).

Tatar, Maria (ur.), 2002. *The Annotated Classic Fairy Tales*. New York: W.W. Norton.

Ib, Maria Theresa (2013). "Rebellion of the Familiar". URL: <http://www.cgjungpage.org/learn/articles/analytical-psychology/254-rebellion-of-the-familiar> (pristup: 3. svibnja 2016).

Todorov, Tzvetan, 1987. *Uvod u fantastičnu književnost (Introduction à la littérature fantastique)*. Prev. A. Mančić-Milić. Beograd: Rad.

Wilson, Rawdon, 1995. "The Metamorphoses of Fictional Space: Magical Realism", u: *Magical Realism: Theory, History, Community*, ur. W. B. Faris i L. P. Zamora. Durham, London: Duke University Press, str. 209–233.

SUMMARY

POSTMODERN FAIRY TALES BY ANGELA CARTER

In the mid-twentieth century, fairy tale contents and messages begin to resurface more intensively and the literary interpretation of the canonized fairy tales is done in accordance with the needs of the new social environment. *The Bloody Chamber and Other Stories*, an essential collection of prose by Angela Carter, is definitely an integral part of this wave of re-evaluation of well-known fairy tale scenarios. Although Carter's anti-fairy tales serve to de-canonize the fairy tales by the Brothers Grimm and Charles Perrault, *The Bloody Chamber and Other Stories* collection has become a sort of exemplary work of the postmodern fairy tale genre. The 'genre' is in contrast with the traditional fairy tales, the most important features of which are: black and white characterization, ambiguous temporal and spatial dimension, didacticism, repetitiveness and a happy ending. The postmodern fairy tales are characterized by an emphatically altered style and the technique of magical realism, intertextuality, complex characterization, character ambivalence, transgressiveness and symbolism that are explicitly addressed in the text, in some cases more specific chronotope and the lack of catharsis, the possible lack of a happy ending, the synergy of fairy tales and literary criticism – feminist in particular, carnival motifs, human sexuality and the relationships between the sexes. All these elements of postmodern fairy tales are singled out based on the analytical reading of Angela Carter's stories in her famous collection.

Key words: Angela Carter, *The Bloody Chamber and Other Stories*, postmodern fairy tale