

PERRAULTOV *SINJEBRADEC* IN KRVAVA IZBA ANGELE CARTER

**OD PATRIARHALNEGA PRAVLJIČNEGA NARATIVA
DO SUBVERZIVNE FEMINISTIČNE PREDELAVE?**

Silvija Žnidar

<https://orcid.org/0000-0001-5844-8965>

Perraultov *Sinjebradec* in *Krvava izba* Angele Carter: od patriarhalnega pravljичnega narativa do subverzivne feministične predelave?

Prispevek sooča dve literarni pripovedi s skupno tematiko, a različnima pristopoma: Perraultovo pravljico *Sinjebradec* ter *Krvavo izbo* Angele Carter, ki je njena predelava. *Sinjebradec* kot literarna pravljica, nastala v 17. stoletju, nosi v sebi ideološke konstrukte patriarhata, še posebej tiste, ki se nanašajo na vlogo ženske v družbi in kulturi, pri čemer spodbuja esencialistične predstave o prirojenih ženskih lastnostih. Angela Carter poskuša ta narativ dekonstruirati skozi feministično (in postmodernistično) perspektivo branja in pisanja. Pri tem preizprašuje odnose med spoloma in skuša preoblikovati tradicionalne pravljичne reprezentacije žensk. Prispevek se ob tem ukvarja tudi s tem, v kolikšni meri in na kakšen način ji to uspe. Ostaja njena pisava vseeno zavezana tradicionalnim pravljичnim vzorcem ali pa stopa v območje subverzivnega ali celo transformativnega literarnega diskurza?

Ključne besede: Charles Perrault, Angela Carter, pravljичni diskurz, feministična literatura, postmodernizem

Perrault's *Bluebeard* and Angela Carter's *Bloody Chamber*: From Patriarchal Narrative to Subversive Feminist Revision?

This paper contrasts two literary narratives which share a common theme but have different approaches to it: Perrault's fairy tale *Bluebeard* and Angela Carter's *The Bloody Chamber*, which is a revision of the former. As a literary fairy tale from the 17th century, *Bluebeard* carries within itself ideological constructs of patriarchy, especially those related to the role of women in society and culture, and consequently encourages essentialist notions of innate female characteristics. Angela Carter attempts to deconstruct this narrative through a feminist (and postmodernist) approach to reading and writing. By doing this, she questions the relationships between genders and tries to subvert traditional representations of women in fairy tales. The final question posed by this paper is whether or not her project is successful. Is her writing still bound to traditional patterns of fairy tales, or does it enter into the realm of subversive or even transformative literary discourse?

Key words: Charles Perrault, Angela Carter, fairy tale discourse, feminist literature, postmodernism

PERRAULTOV SINJEBRADEC

V samem jedru Perraultove pripovedke *Sinjebradec* sta prepoved in njena kršitev. Aristokrat Sinjebradec¹ izroči svoji najnovejši ženi ključe do grajskih soban, pri čemer ji prepove vstop v svojo skrivno izbo, kjer skriva trupla prejšnjih nevest. Ko žena prekrši prepoved (čemu priča krvavi ključ, ki ga dekle zaradi groze izpusti iz rok), jo obsodi na smrt, a v zadnjem trenutku intervenirajo njeni bratje ter ubijejo Sinjebradca. Perrault je napisal to pravljico po ljudskem izročilu leta 1695 in jo objavil leta 1697 v zbirki *Zgodbe in pripovedke iz preteklih časov*.² A kot poudarja Maria Tatar, je predhodna, neliterarizirana ljudska zgodba služila kot razvedrilo odraslim, ne otrokom. Perrault je namreč iz kulture ustnega pripovedništva za odrasle poustvarjal in modeliral pravljice ter zgodbe, ki bi bile nato primerne za otroke in njihovo vzgojo.³ Pri tem je sicer po navadi pripovedke očistil »ljudskih« in »vulgarnih« elementov, čemu pa se je pri *Sinjebradcu* izognil. Po Tatar namreč pravljica ohranja nokturnost, napetost in grozljivost ljudskih variant.⁴

- 1 Brada in aristokratstvo imata poseben pomen v zgodbi. Kot piše Marina Warner, je lahko brada nosilka dodatnih pomenov. V času Ludvika XIV. brada ni bila »modna«, zato deluje Perraultov lik kot izobčenec, libertinec in nasilnež. Modra barva brade poudarja grozljivost, nenaravnost Sinjebradčevega lika. Marina Warner, *From the Beast to the Blonde: On Fairy Tales and Their Tellers* (London, 1995), 242. Po drugi strani pa lahko modra barva sporoča tudi Sinjebradčevo aristokratsko poreklo. Tiran z modro bravo postane v imaginariju 19. stoletja aristokrat modre krvi. Maria Tatar, *Secrets Beyond the Door: The Story of the Bluebeard and his Wives* (Princeton, 2004), 54.
- 2 Casie E. Hermansson, *Bluebeard: A Readers Guide to the English Tradition* (Jackson, 2009), 3.
- 3 Mnoge Grimmove in Perraultove pravljice, prenešene iz ljudskega izročila, so šle skozi filter aristokratskih in buržoaznih ideologij. Izobraženi pisatelji so priredili ljudsko izročilo in ga preoblikovali v literarni diskurz z lastnimi moralnimi vrednotami. Jack Zipes, *Fairy Tales and the Art of Subversion* (New York, 2006), 2–9.
- 4 Tatar, *Secrets Beyond Doors*, 16. Tatar sicer tudi meni, da *Sinjebradec* dokazuje, da lahko ljudske pripovedke dojemamo tudi kot predhodnice kinematografske grozljivke. *Sinjebradec* je tako ena izmed predhodnic modernih grozljivk z gotso obarvano vsebino. Maria Tatar, »Introduction: Bluebeard«, v: *The Classic Fairy Tales*, ur. Maria Tatar (New York, 1999), 140. Podobnega mnenja je tudi Warner, ki piše, da vsebuje dotična zgodba grozo Hitchcockovih filmov še pred njegovim časom ter naznanja fantazije in upodobitve

Vendarle pa si je pri pisanju Perrault privoščil nekaj pisateljskih svoboščin, sploh kar se tiče obravnave Sinjebradčeve žene, ki postane simbol negativno zaznamovane ženske radovednosti. Njegova verzija ne upodablja težkega preizkusa protagonistke, osredotoča se na njeno (domnevno) transgresijo.⁵ Francoski folklorist Paul Delarue je beležil evolucijo Sinjebradčeve pripovedi vse od ljudskih verzij do institucionalizirane pravljice ter pri tem izpostavil najbolj očitne spremembe, ki jih je vpeljal Perrault. Ugotovil je, da so protagonistke ljudskih variant iznajdljive in odlagajo svojo usmrnitev z zvijačami. Perraultova junakinja si po drugi strani izprosi zgolj čas za molitev in izkazuje svojo pobožnost. Ljudske protagonistke so si izborile lastno rešitev, Perraultova junakinja pa se zanaša na sestro, ki na stolpu pričakuje in opazuje prihod bratov, »odrešiteljev«. Ljudske pripovedke tudi ne polagajo tolikšne krivde na radovednost protagonistke, raje izpostavijo njujo ter kritičnost situacije, zaradi katere se čuti obvezana, da odpre vrata in odkrije resnico. Radovednost ter pogum tako nista šibkost, temveč kvaliteti, ki rešita njo in morebitne ostale sestre v različicah.⁶ Radovednost kot izrazito ženska šibkost pa je pri Perraultu jasno izpostavljena v enem izmed dveh zaključnih moralnih naukov: »Kljub vsem mikom, ki nam jih naklanja, / včasih radovednost stane nas precej kesanja. / Za to primerov je več kot preveč. / Zabava plehka deklice ukane: / ko se pokaže, v hipu ni je več, / in zmerom jih pošteno stane«. ⁷ Moralni nauk, ki se tiče Sinjebradca, je po drugi strani precej prizanesljivejši do moškega spola. Medtem ko prvi

serijskih morilcev, ki se formirajo v 20. stoletju. Warner, *From the Beast to the Blonde*, 241.

- 5 Cheryl Renfroe, »Initiation and Disobedience: Liminal Experience in Angela Carter's 'The Bloody Chamber'«, *Marvels & Tales* 12, št. 1 (1998), 82.
- 6 Maria Tatar, »Bluebeard«, v: *The Oxford Companion to Fairy Tales*, ur. Jack Zipes (Oxford, 2000), 56.
- 7 Charles Perrault, *Obuti Maček* (Maribor, 1955), 30. Bacchilega sicer poudarja, da Perraultov izvirnik ni tako ekspliciten pri izrekanju krivde, kot to srečamo pri številnih prevodih. Vseeno pa vsebuje določene negotovosti, ki se tičejo razmerja med spoloma. Oba Perraultova nauka tako še vedno potrjujeta absolutni patriarhat, ga slikata kot raj, ki je izgubljen zaradi ženske radovednosti. Christina Bacchilega, *Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies* (Philadelphia, 1997), 105.

obsoja ženski spol na splošno, drugi zgolj zatrjuje, da je takšno nasilno vedenje zgolj deviacija od norme običajnega moškega vedenja.⁸

Kaj je botrovalo takšnim spremembam v naraciji, ki jih je prinesla Perraultova predelava? Predvsem naj bi ta pripovedka (vključno z drugimi) igrala pomembno vlogo pri vzgojnem, civilizacijskem procesu, doprinesla naj bi k moški dominaciji in debati o primernih družbenih in spolnih vlogah za ženske in moške v času Ludvika XIV.⁹ Francoske aristokratinje 17. stoletja so brez dostopa do uradne izobrazbe namreč organizirale lastne intelektualne dogodke ter salone. Želele so razvijati lastno kreativnost, prizadevale so si za večjo neodvisnost žensk lastnega stanu ter zahtevale resnejšo vlogo v javnem intelektualnem dogajanju.¹⁰ Na literarne salone takratnega časa bi lahko tako gledali kot na izobrazbene vire za ženske višjega stanu, pri čemer Domna Stanton govori o bitki (spolov) za vednost.¹¹ Posledično se je zato v Franciji pojavilo veliko traktatov o primernem položaju žensk v družbi in družini. Avtorji teh razprav so napadali to, kar so dojemali kot »izprijeno« žensko naravo, želeli so omejiti in cenzurirati družabno življenje žensk. Izobražene in bolj neodvisne ženske, torej v prvi vrsti aristokratinje, naj bi s svojim vedenjem spodjedale družinske vrednote. Med najbolj znanimi zagovorniki »udomačene« ženske sta bila Perrault in Fenelon. Prvi je sicer napisal pesnitev z naslovom *Apologija žensk* (1694), ki pa se bolj kot njihova obramba bere kot obsodba in kritika njihove »naravne« predispozicije. Kot zagovornik konservativnih predstav o ženskah je Perrault želel nakazati, kako naj bi se ženske vedle svoji (neenakopravni) vlogi primerno, kar razberemo tudi iz njegovih pravljič, ki slikajo like žensk v brezizhodnih in

8 Maria Tatar, »Bluebeard's Curse: Repetition and Improvisational Energy in the Bluebeard Tale«, v: *Bluebeard's Legacy: Death and Secrets from Bartók to Hitchcock*, ur. Griselda Pollock, Victoria Anderson (London, 2009), 25.

9 Jack Zipes, *Why Fairy Tales Stick: The Evolution and the Relevance of the Genre* (London, 2006), 160.

10 Jack Zipes, *When Dreams Came True: Classical Fairy Tales and their Tradition* (New York, 2007), 33–34.

11 Domna Stanton, *The Dynamics of Gender in Early Modern France: Women Writ, Women Writing* (Farnham, 2014), 22.

pogosto okrutnih situacijah, ki nato najdejo svoje »pravo mesto« in varnost v zavetju moškega junaka in domačega ognjišča.¹²

Strinjamo se lahko z Zipesom, ki predlaga, da berimo *Sinjebradca* kot odziv na naraščajočo močjo francoskih aristokratinj 17. stoletja, ki so pridobile vse večjo kulturno vlogo. V okviru tega in te pravljice bi lahko tako govorili o krizi *falokracije*.¹³ Tako ni presenetljivo, če Perraultova pravljica graja in obsoja žensko radovednost, sploh če le-to povežemo z željo po vednosti. Na splošno gledano je namreč ravno ženska radovednost tista lastnost v pravljicah, ki se jo kaznuje in povezuje s smrtjo, medtem ko je moška radovednost prezentirana kot življenjsko gonilo.¹⁴ V *Sinjebradcu* deluje obsodba ženine transgresije še toliko bolj ostra in nedojemljiva, saj celo zasenči morilska dejanja moža.¹⁵ Očitán prestopék tudi izzove smrtno kazen, ki je ekstremno nesorzazmerna s prestopkom. Radovedna žena je tako upodobljena z izjemno nelaskavimi in negativnimi potezami.¹⁶ Njena radovednost je tako močna, da se ne zmeni za goste ter hiti proti prepovedani sobi, pri čemer si skoraj zlomi vrat. Čeprav na kratko razmišlja o posledicah »neubogljivosti«, se pred vrati nato ne upre skušnjavi.¹⁷ Ta Perraultova pravljica, ki je položila tolikšno težo na protagonistkino (domnevno transgresivno) radovednost, je po Tatar gotovo vplivala na mnoge kasnejše različice in predelave, zaznamovala pa je tudi številne ilustracije.¹⁸ V le-tej je pogosto

12 Zipes, *Why Fairy Tales Stick*, 159–160. Za podrobnejšo analizo glej: Lewis C. Seifert, *Fairy Tales, Sexuality, and Gender in France, 1690–1715: Nostalgic Utopias* (Cambridge, 2006).

13 Zipes, *Why Fairy Tales Stick*, 160.

14 Maria Tatar, *The Hard Facts of the Grimm's Fairy Tales* (Princeton, 1987), 158.

15 Warner, *From the Beast to the Blonde*, 243.

16 »Le njo ni zabavalo vse to bogastvo; ni mogla dočakati, da bi odprla ono malo sobico tam spodaj. Radovednost jo je silila, da je stekla po skrivnem stopnišču, ne da bi pomislila, da je nevljudno zapustiti družbo. Tako se ji je mudilo, da si je na stopnicah dvakrat skoraj vrat zlomila. Prišla je do sobice in se za hip ustavila. Spomnila se je moževe prepovedi. Pomislila je tudi na nesrečo, ki ji jo neubogljivost lahko prinese. Toda skušnjava je bila premočna, ni je mogla premagati«. Perrault, *Obuti maček*, 25–26.

17 Maria Tatar, *Off With Their Heads! Fairy Tales and the Culture of Childhood* (Princeton, 1993), 105; *Ibid.*, *The Hard Facts*, 158. Po mnenju Tatar so pravljicne protagonistke tudi pogosto kaznovane že zaradi osebnih lastnosti, ne nujno le zaradi moralno spornih dejanj.

18 Tatar, *Hard Facts*, 159.

izpostavljen motiv krvavega ključa, ki služi kot znamenje transgresije. Tudi folkloristi so ta element izpostavljali kot ključni del zgodbe. V tem kontekstu so razni interpreti, pisci in ilustratorji vzpostavljali vzporednice med Perraultovo protagonistko ter specifičnimi bibličnimi in mitološkimi ženskimi liki, ki so bili povezani s kršitvijo prepovedi, kot so Psiha, Eva in Pandora.¹⁹ Pogosto imajo predelave *Sinjebradca* celo pomenljiv naslov, kot je na primer »usodni učinki radovednosti«, kar dodatno dramatizira »zločin« radovednosti.²⁰

Pri tem se oblikuje tudi vprašanje, za kakšne vrste radovednost gre. Laura Mulvey povezuje radovednost Pandore, Eve in Sinjebradčeve žene z epistemologijo. Vendar patriarhalni diskurzi zlahka spreobrnejo žensko intelektualno radovednost v seksualno.²¹ Bettelheimovo branje *Sinjebradca* je v tem primeru tipično in z vidika folkloristike zelo ozko, saj ga bere kot zgodbo o seksualni skušnjavi. Po njegovem mnenju gre za svarilno zgodbo, ki opozarja ženske pred tem, da bi se vdajale seksualni radovednosti, moške pa pred jezo seksualne izdaje: »Naj Sinjebradca razlagamo tako ali drugače, to je poučna zgodba, ki svari: Žene ne popuščajte spolni radovednosti; možje, naj vas ne zanese jeza, če vas je žena prevarala.«²² Ko se enkrat ženskim likom pripiše seksualno radovednost, lahko hitro pride tudi do implikacij o nezvestobi. Govor o voljnosti zvedavih žensk pridobi konotacije spolne transgresije. Na ta način nato nastajajo svarilne pripovedi, ki so uperjene proti nezvestobi, ki je izpeljana kot posledica neubogljivosti.²³ Čeprav bi ravnanje Sinjebradčeve žene, kot predlagajo Tatar, Warner in Bacchilega, lahko brali kot epistemološko raziskovanje in kot iniciacijski obred dekletovega odraščanja ali celo kot spoznavanje same sebe, pri čemer je ključen motiv

19 Tatar, »Bluebeard«, 56. »Od Perraultovega časa naprej so pripovedko oblikovali kot zgodbo o transgresivni želji, kot tekst, ki poudarja grozljive posledice radovednosti in neubogljivosti. Perrault predstavlja Sinjebradčevo ženo kot lik, ki trpi zaradi presežka želje po spoznanju tistega, kar leži za vrati«. Maria Tatar, »Introduction: Bluebeard«, v: *The Classic Fairy Tales* (New York, 1999), 139.

20 Warner, *From the Beast to the Blonde*, 244.

21 Laura Mulvey, *Fetishism and Curiosity* (Bloomington, 1996), 60–61.

22 Bruno Bettelheim, *Rabe čudežnega: o pomenu pravljic* (Ljubljana, 2002), 413. Glej tudi: Bacchilega, *Postmodern Fairy Tales*, 106.

23 Tatar, *Off With Their Heads!*, 113, 115.

krvave izbe, pa je za mnoge teoretike krvavi ključ kot simbol neubogljivosti predstavljal jedro pravljice.²⁴ Bettelheim in drugi tako obrnejo zgodbo o brutalnih umorih v pripoved o ženski šibkosti. Radovednost žene je celo nakazana kot vzrok za moževo neracionalno obnašanje.²⁵

V nasprotju s tem pa lahko v liku Sinjebradca razberemo resnične slabosti, ki jih prinaša patriarhalna dominacija. Zipes bere *Sinjebradca* kot zgodbo o moški oblastnosti in preračunljivosti, ki izvirata iz potrebe po nadvladi. Želja po nasilni oblasti morda izhaja celo iz dejstva, da se moški lik zaveda, da je njegova domnevno naravno dana dominanca nad žensko povsem arbitrarna. Ta zgodba bi lahko tako naslavljala strah pred žensko in stvarmi, ki so povezane s konstruiranim moškim bistvom.²⁶ Vsekakor se lahko strinjamo, da gre za pripoved, kjer v jedru ni le protagonistkino odkrivanje prepovedanega, ampak tudi skrivanje vednosti o moški identiteti. In četudi ta vednost temelji na skrhani identiteti, vseeno daje moč tistemu, ki jo poseduje.²⁷ Sinjebradec tako med drugim reprezentira dominantni, patriarhalni in aristokratski red, agira kot nasilni uveljavitelj zakona, predvsem znotraj lastne hiše. Pri tem se poslužuje vzgojnega procesa in postopkov, ki racionalizirajo in ohranjajo njegovo falocentrično moč.²⁸ Warner vidi Sinjebradca kot božansko figuro, ki vlada rajskemu vrtu, pri čemer je on sam hudič, skušnjavec, patriarh ter vzdrževalec družbenega reda. Kot tak uteleša sankcije in omejitve, s katerimi se podreja žensko.²⁹ Sinjebradec je tako skušnjavec, ki usmerja žensko proti želeni transgresiji;

24 Sinjebradec je po Bacchilegi zgodba iniciacije, pri čemer se junakinja po zaslugi drznosti in premetenosti uspešno sooči s smrtjo. Preživetje zahteva premeteno prevaro, hkrati pa predpostavlja zavezništvo, stik s skupnostjo, saj protagonistka potrebuje zaveznike. Bacchilega, *Postmodern Fairy Tales*, 110.

25 Tatar, *Hard Facts*, 161.

26 Zipes, *Why Fairy Tales Stick*, 157, 180–181.

27 Tatar, *Secrets Beyond Doors*, 62.

28 Zipes, *When Dreams Came True*, 41.

29 Warner, *From the Beast to the Blonde*, 244; Podobno piše tudi Marilyn Jurich, *Scheherezade's Sisters: Trickster Heroines and their Stories in the World Literature* (Westport, 2008), 113.

je rajska kača, ki vzbuja željo in prinaša smrt.³⁰ Izrečena prepoved je tista, ki skorajda neizogibno vodi h kršitvi, deluje celo kot povabilo k prestopku, s čimer zapečati ženino usodo, še preden se ta »pregreši«. Sama formulacija pripovedi tako vodi in pospešuje transgresijo.³¹

Čeprav konec Perraultove pravljice prinaša Sinjebradčevo smrt, pa to ne pomeni popolne rešitve za njegovo ženo. Patriarhat ostaja neporažen, saj se vdova na novo poroči, se pravi preide v roke drugega moža – znova se afirmira njena podrejenost. To sporoča ciklično naravo nasilja, ki ne napeljuje na njegovo razrešitev, temveč kontinuiteto. Kot piše Anderson, se pri Perraultu – za razliko od nekaterih ljudskih različic, kjer uničijo tudi Sinjebradčevo posestvo – ohranja tudi moževa hiša, ki reprezentira institucijo zakona. Vzdržuje se sistem, ki ščiti Sinjebradčeve aktivnosti. Gre tako za še eno »temeljno dramo o viktimizaciji ženske, ki izvira iz moškega monopola razuma in oblasti«.³² Tatar pa vendarle najde potencialne subverzivne elemente v teksturi te pravljice. Le-ta naj bi odstopala od drugih pravljic v tem, da upodablja zakon oziroma poroko kot nekaj zastrašujočega. Za razliko od drugih pravljic, ki se začnejo z bolečim odhodom od doma in se končajo s srečno poroko, kaže Sinjebradec zgodbo ženske, ki zapušča varnost doma in vstopa pod nevarno okrilje moža. Gre tako za tekst, ki do neke mere spodbija mit romantične ljubezni.³³

30 Marina Warner, »Bluebeard's Brides: The Dream of the Blue Chamber«, *Grand Street* 9, št. 1 (1989), 126.

31 Dinamika prepovedi in kršitve je sicer eno najosnovnejših gibal pravljicne fabule, kar je razvidno na primer iz Grimmovih pravljic kot sta Trnuljčica in Marijino dete. Tatar, *Hard Facts*, 165–166.

32 Victoria Anderson, »Introduction: A Perrault in Wolf's Clothing«, v: *Bluebeard's Legacy: Death and Secrets from Bartók to Hitchcock*, ur. Griselda Pollock, Victoria Anderson (London, 2009), 8–11.

33 Tatar, »Bluebeard«, 56. Po Tatar tesnobne fantazije, vezane na spolnost in poroko, niso bile redkost v Evropi 17. in 18. stoletja, kar morda odraža sam Sinjebradec. Ženske so se takrat poročile relativno mlade, obstajala je velika stopnja smrtnosti med porodom. Odhod od doma je lahko pomenil strah pred izolacijo, nasiljem, zlorabo in zakonsko odtujenostjo. Tatar, *Classic Fairy Tales*, 140.

KRVAVA IZBA ANGELE CARTER V RELACIJI DO PERRAULTOVE PRIPOVEDKE

Revizija Perraultovega Sinjebradca *Krvava izba* Angele Carter je izšla leta 1979 v zbirki z istoimenskim naslovom, kamor so vključene še nekatere druge predelave klasičnih pravljic.³⁴

Carter s svojo parodistično in postmodernistično pisavo razbija klasične konvencije pravljic, zaradi česar (se) posledično spremeni tudi naš odnos do izvirnih pripovedi, ki so formirale pravljичni kanon zahodne kulture.³⁵ Po mnenju same avtorice je njeno delo demitologizacija avtoritarnega, represivnega diskurza.³⁶ V ospredju novega pravljичnega diskurza je predvsem feministični pristop, s pomočjo katerega skuša Carter dekonstruirati in demistificirati ideološke konstrukte, vezane na maskulinitet in femininitet ter na norme patriarhata, ki jih odražajo pravljice.³⁷

Angela Carter pri tem vrača glas tudi svojim pravljичnim protagonistkam. Zgodba *Krvava izba* je pripovedovana v prvi osebi ednine, kar pomeni, da protagonistka podaja svoj vidik, svojo naracijo, česar sicer Perraultove

34 Zbirka vsebuje tudi predelavo pravljic *Lepotica in zver*, *Obuti maček*, *Sneguljčica*, *Trnuljčica*, *Rdeča kapica*, *Alica v čudežni deželi* in nemške balade *Vilinski kralj*.

35 Po Zipesu postmoderne pravljice razbijejo pravljice na fragmente, vendar jih nato vnovično ne zberejo v celoto. Namesto tega nastajajo umetne pravljice, ki nas že s samo formo opozarjajo na različne načine oblikovanja zgodb. Končni namen postmodernistične pravljice ni njena zaključenost, ampak odprtost, pomembna je diferenciacija. Ne gre več za postavljanje novih norm, temveč za njihovo prevpraševanje. Jack Zipes, *Fairy Tale as Myth/Myth as Fairy Tale* (Lexington, 1994), 157–158.

36 Danielle Roemer, »The Contextualization of the Marquis in Angela Carter's 'The Bloody Chamber'«, *Marvels & Tales* 12, št. 1 (1998), 96. Tako Angela Carter: »Sem v demitologizacijskem poslu. Zanimajo me miti – zgolj zato, ker so izjemne laži narejene, da jemljejo svobodo ljudem«. Lorna Sage, »Angela Carter: The Fairy Tale«, *Marvels & Tales* 12, št. 1 (1998), 62.

37 Aytül Özüm, »Deconstructing Masculine Evil in Angela Carter's The Bloody Chamber Stories«, v: *Promoting and Producing Evil*, ur. Nancy Billias, Robert Fisher (Amsterdam, 2010), 110. Carter se je sicer zapisala feminizmu, na katerega sta vplivala marksistični materializem ter francoska politična teorija. Nanjo so vplivali tudi Simone de Beauvoir, Roland Barthes ter Louis Althusser. Marion May Campbell, *Poetic Revolutionaries. Intertextuality and Subversion* (New York, 2014), 112.

junakinje niso bile deležne, saj jim je glas bil odvzet.³⁸ Pripoved je, tako kot ostale iz te zbirke, predstavljena iz tradicionalne, srednjeveško obarvane in predmoderne postavitve v 20. stoletje, s čimer ustvarja občutek zgodovinskega anahronizma ter vzpostavlja kontraste med različnimi obdobji. Z zgodovinsko konkretizacijo oziroma z opredeljenim prostorom in časom pa se razblini »čar« pravljicne univerzalizacije.³⁹ Pripoved Angele Carter je tudi precej daljša in bolj detajlirana. Na mesto Sinjebradca stopi Markiz, sicer prav tako premožen aristokrat, z dodanimi lastnostmi dekadenta, desadovskega libertinca in poznavalca umetnosti. Carter je sicer precej zvesta fabuli Perraultove zgodbe, a dodaja tudi druge elemente. Njen stil pisave je tisti, ki se precej razlikuje od izvornika, je razkošen, dekadentno obarvan, s precejšno mero erotike. Perraultov slog je namreč, kot na to opozarja Hermannson, skorajda zavajajoče preprost, brez odvečnih elementov.⁴⁰ Največji spremembi, ki ju vpelje Carter, sta konec, kjer je mati tista, ki intervenira in reši hči, ter uvedba slepega uglaševalca klavirja, ki postane boljši partner za protagonistko oziroma predstavlja alternativo »agresivni moški seksualnosti«.⁴¹

38 Ruth Bottigheimer v svoji raziskavi *Grimms' Bad Girls and Bold Boys* pokaže (sicer na podlagi pravljic bratov Grimm), kako so pravljicarji odpravljali ženski govor in utišali protagonistke. Takšen diskurz lahko tako razumemo kot obliko dominacije, pri čemer sama raba jezika kaže na vrednote in porazdelitve moči znotraj specifične družbe. Ruth Bottigheimer, *Grimms' Bad Girls and Bold Boys. The Moral and Social Vision of the Tales* (New Haven, 1987), 51.

39 Lawrence Phillips. »Sex, Violence and Ethics – Reassessing Carter's 'Moral' Relativism«, v: Angela Carter: *New Critical Readings*, ur. Sonya Andermahr, Lawrence Phillips (London, 2012), 220; Susanne Gruss, *The Pleasure of the Feminist Text: Reading Michèle Roberts and Angela Carter* (New York, 2009), 197, 203.

40 Hermannson, *Bluebeard*, 42.

41 Stephen Benson, »Angela Carter and the Literary Märchen: A Review Essay«, *Movels & Tales* 12, št. 1 (1998), 35. Robin Ann Sheets sicer navede štiri spremembe, ki jih Carter uvede v svoji interpretaciji Perraulta: moža upodobi kot zavetnika umetnosti in zbiralca pornografije; ženi doda moralno kompleksnost in narativni nadzor; razvije drugačen tip protagonistkininega partnerja; obnovi lik matere, ki je v pravljicah zanemarjen. Robin Ann Sheets, »Pornography, Fairy Tales, and Feminism: Angela Carter's "The Bloody Chamber"«, *Journal of the History of Sexuality* 1, št. 4 (1991), 644.

V *Krvavi izbi* lahko najdemo več feminističnih intervencij, pri čemer pa se Carter skuša zavestno oddaljovati od struje njej nezadostnega radikalnega feminizma, od idealističnih, esencialističnih in dualističnih predstav o ženskah. S svojo prozo namreč ni želela ustvarjati feminističnih mučenic, ikon ali vzornic. V celotni zbirki tako vsi moški niso zgolj zatiralci in vse ženske tudi ne nemočne žrtve, oboji posedujejo različne negativno ali pozitivno zaznamovane karakterne lastnosti; protagonistke se upirajo prevzemanju moralno vzvišenih stališč in politično korektnemu vedenju.⁴² Markizova žena ni upodobljena kot popolnoma »nedolžna žrtev«, prav tako ni Perraultova naivnica, saj pristaja na »šarado nedolžnosti in pregrehe«. Carter pri tem polemizira soudeležnost (*complicity*) ženske v njeni podrejenosti, kar se pojavlja skozi celotno zbirko. S tem ko razbija ikono naivne junakinje in pozicijo moralne gotovosti, se Carter oddaljuje tudi od Perraultove pripovedi, ki, kot smo pokazali, ni skoparil z moralnimi nauki in navodili. *Krvava izba* dopušča nasproti temu možnost moralne dvoumnosti, odvzema besedilu vzgojno nalogo, spodbuja k več interpretacijam.

Po mnenju Tiffin vsaka zgodba v *Krvavi izbi* ponuja drugačen feminističen odziv na vprašanje patriarhata, ki je zakodiran znotraj pravljic. Zgodbe, kot so *Krvava izba*, *Tigrova nevesta* in *Gospod Lev*, vse temeljijo na pravljicah (*Sinjebradec*, *Lepotica in zver*), ki prikazujejo velik razkorak med revščino dekleta in bogastvom moškega, pri čemer Carter preizprašuje žensko seksualno in ekonomsko podrejenost, polemizira vloge, ki se v pravljicah dodeljujejo glede na spol in družbeni status. Zato tudi Carter ustvari ženski lik, ki uhaja konstrukt spolne razlike. Njene junakinje lahko zavzamejo močne, herojske, tradicionalno predpisane moške vloge, kar predstavlja lik matere iz *Krvave izbe*:

Še nikoli nisi videl takšnega divjega bitja, kot je bila moja mati, ko so ji vetrovi zagrabili klobuk in ga odpihnili proti morju, tako da so njeni lasje bili njena bela griva, njene onogavičene noge razkrite do stegen, njena krila

42 Sarah Gamble, »Penetrating to the heart of the Bloody Chamber: Angela Carter and the Fairy Tale«, v: *Contemporary Fiction and the Fairy Tale*, ur. Stephen Benson (Detroit, 2008), 27–28.

spodvita okoli njenega pasu, z eno roko na uzdah dvigajočega se konja, medtem ko se je ena roka oklepala očetovega vojaškega revolverja – in za njo lomilci divjega, brezbriznega morja, kot priče besneči pravici. In moj mož je stal, nepremičen kot kip, kot da bi bila Meduza, z mečem še vedno privzdignjenim nad njegovo glavo, kot v tistih mehaničnih upodobitvah Sinjebradca, ki jih vidiš na sejemskih vitrinah.⁴³

Spet drug primer je protagonistka, ki napreduje od naivnosti do vednosti, dano ji je namreč spoznanje sebe, svojega telesa in sveta, kar je sicer pravljičnim junakinjam pogosto odvzeto. Po drugi strani je maskulinitet pri Carter včasih celo groteskno stopnjevana, zaradi česar deluje kot defamiliarizirana grozeča maska. Markiz poseduje tipične lastnosti patriarhalne kulture, ki jo je stoletja vzpostavljala zahod, in sicer moč, bogastvo ter vplivno ime, vse to, kar ga tudi varuje pred moralno krivdo.⁴⁴ V *Krvavi izbi* je ta maskulinitet – vzpostavljena in vzdrževana z zunanjimi dejavniki – predstavljena kot maska, s katero si mož zagotavlja avtoriteto. Pri tem si pomaga z grožnjo zakona, prepovedi, kazni in nasiljem nad ženskim telesom.⁴⁵ To bi lahko celo povezali s tem, kar je Zipes izpostavil pri liku Sinjebradca kot nemožnost priznanja, da kot moški z arbitrarno dodeljeno močjo te moči nima. Zgradi si fasado, ki se napaja iz nihilističnega sadizma nad drugim(i), v primeru *Krvave izbe* nad ženo. Markiz je s tega vidika nehumano utelešenje destruktivne moči ter kot tak simbol same smrti, zaradi česar je tudi

43 Angela Carter, *Bloody Chamber and Other Stories* (London, 2006), 40. O takšnih protagonistkah pišeta Jessica Tiffin, *Marvelous Geometry: Narrative and Metafiction in Modern Fairy Tale* (Detroit, 2009), 68; in Claire Colebrook, *Irony* (London, 2002), 168.

44 Roemer, »The Contextualization of the Marquis«, 101.

45 Colebrook, *Irony*, 169. Markiz je tudi fizično predstavljen kot nekdo, ki se skriva za masko oziroma je eno z masko: »A njegov nenavaden, težak, skorajda voščen obraz ni bil zaznamovan z izkušnjo. Zdelo se je, kot da so ga izkušnje popolnoma zgladile kot kamen na plaži, katerega razpoke so izprale zaporedne plime. In včasih se je ta obraz [...] zdel kot maska, kot da bi njegov resnični obraz, obraz, ki je resnično odražal vse njegovo življenje, ki ga je živel v svetu, preden me je spoznal, celo preden sem se rodila, kot da je ta obraz ležal pod to masko.« Carter, *The Bloody Chamber*, 3. In: »Velikanski moški, ogromen moški in njegove oči, temačne in nepremične, kot tiste oči starih Egipčanov, naslikanih na sarkofagih, pritrjene na mene«. *Ibid.*, 7.

njegov obraz kot maska brez čustev.⁴⁶ Carter pri tem izpostavlja njegove različne apetite: perverzno seksualne, ekonomske, zločinske, elitistične, literarne, umetniške itd. Ti apetiti izvirajo iz obsesivne in sadistične želje po konzumiranju tega, kar poseduje in kar ga ogroža. Markizova lakota pa pod vsem tem nakazuje na njegovo lastno sterilno praznino.⁴⁷ Tukaj se kažejo tudi najočitnejše povezave z desadovskim libertincem in njegovo mizoginijo. Čeprav Carter v tej kratki zgodbi in v svojem nefiktivnem delu *Sadovska ženska* do neke mere zagovarja pornografsko pisavo (in s tem de Sada), pa Markiz predstavlja reakcionarno plat desadovstva. Reprezentira namreč pornografijo, ki »služi okrepitvi obstoječega sistema, vrednot in idej v dani družbi«. ⁴⁸ V ta kontekst bi lahko vpeljali tudi pronicljivo analizo de Sada Simone de Beauvoir, ki je v eseju *Je treba de Sada sežgati* tako analizirala sadistične aristokrate:

Večini mladih aristokratov tistega časa pa je bil skupen en sen. Potomci propadajočega razreda, ki so nekoč posedovali konkretno oblast, ampak niso obdržali nobene realne nadvlade, so skušali status, ki jih je navdajal z nostalgijo, oživljati simbolično, v zasebnosti spalnic: status samega in suverena fevdalnega despota.

Sadističen spolni akt nudi dominirajočemu iluzijo moči in kontrole, vsa pozornost je usmerjena vanj, napaja se s krutostjo.⁴⁹ Markiz iz *Krvave izbe* je podoben lik libertinca, ki izkorišča zaradi zadovoljevanja perverzij. V ta namen se tudi poroči, si (seksualno) podredi žene in jih nato ubije. V svoji

46 Kari E. Lokke, »'Bluebeard' and 'The Bloody Chamber': The Grotesque of Self-Parody and Self-Assertion«, *Frontiers: A Journal of Women Studies* 10, št. 1 (1988), 10.

47 Roemer, »The Contextualization of the Marquis«, 103.

48 Sheets, »Pornography, Fairy Tales, and Feminism«, 635. Raziskovalci, ki analizirajo *Krvavo izbo*, izpostavljajo kot najpomembnejšo intertekstualno referenco Markiza de Sada. Z njim skuša avtorica razbiti stare diskurze o ženski pasivni seksualnosti. V istem letu kot *Krvavo izbo* je Carter pisala tudi *Sadovsko žensko* in v kratko zgodbo vplete tudi kar nekaj izmed idej, ki jih je razvijala v teoretsko-esejističnem delu. Markiz je pri tem seveda očitna aluzija na Markiza de Sada. Carter sama potrdi povezavo med de Sadom in *Krvavo izbo*: »Pred nekaj tedni sem napisala verzijo Sinjebradca in dejansko mi je uspelo vanjo vključiti večino de Sada, kar me veseli«. Heidi Yeandle, *Angela Carter and Western Philosophy* (New York, 2017), 169.

49 Simone de Beauvoir, »Must We Burn de Sade?«, *120 Days of Sodom* (New York, 1987), 8.

krvavi izbi, ki je esenca njegovega sadističnega nihilizma, si predstavlja sebe *brez žene*, kar je eksplicitno imenovanje izničenja drugega.⁵⁰ Moška seksualnost je tako znotraj teksta orientirana v smeri smrti. Moški ne ubija le dobesedno z mečem, ampak tudi s falusom in očesom (pogledom). Pornografija postane sredstvo razkazovanja moške oblasti ter izraz agresije nad žensko. Mož kot nosilec moči uveljavlja svojo moč skozi aktiven pogled, ki reducira ženo na pasiven, opazovan objekt. Markiz svoje fantazije inscenira ter jih v igri z ženo izenačuje z vizualnimi pornografskimi podobam, njegov pogled je tisti, ki formira senzacije:

In v ogledalu sem zagledala živo podobo Ropsove jedkanice iz zbirke, ki mi jo je pokazal, ko nama je zaroka dovoljevala, da sva bila skupaj sama ... otrok s svojimi tršatimi nogami, gola z izjemo škornjev na gumbе in rokavic, zakrivajoč si obraz z roko, kot da bi njen obraz bil zadnja shramba njene sramežljivosti; in star razuzdanec z monoklom, ki si jo je ogledoval, ud za udom. On v svoji londonski opravi; ona gola kot jagnječja zarebrnica. Najbolj pornografska od vseh konfrontacij.⁵¹

V tem kontekstu gleda Markiz na svoje žene tudi kot na kiparske oziroma umetniške izdelke. Ženo izdeluje po svoji meri ter jo objektificira.⁵² Vendar pa žena po drugi strani skozi zgodbo pridobiva na moči, se pravi ni zgolj preprosta radovednica, pasivna žrtev ali naivnica, kot jo poznamo iz Perraultovih pripovedk. Po Gamble so protagonistke zbirke *Krvave izbe* morda prototip »razcepljene ženske identitete, je hkrati plenilec in plen, erotični objekt ter seksualni agresor«. Kot najpomembnejši namen te zbirke in tudi *Sadovske ženske* pa lahko morda izpostavimo spodbujanje žensk k zavračanju trpeče in pasivne mučenice.⁵³ Carter preobrazi in

⁵⁰ Roemer, »The Contextualization of the Marquis«, 103; Gamble, »Penetrating to the heart of the Bloody Chamber«, 28. Kot lahko dobesedno preberemo v *Krvavi izbi*: »Tja lahko grem, moraš razumeti, da zaužijem redok užitek, ko si predstavljam sebe brez žene«. Carter, *The Bloody Chamber*, 19.

⁵¹ *Ibid.*, 11.

⁵² Roemer, »The Contextualization of the Marquis«, 109. Markiz je v *Krvavi izbi* opisan kot oseba, ki zbira žene: »Trikrat poročen za časa moje kratke življenjske dobe s tremi različnimi gracijami in zdaj, kot da bi demonstriral eklekticism svojega okusa, me je povabil, da se pridružim tej galeriji lepih žensk«. Carter, *The Bloody Chamber*, 5.

⁵³ Gamble, *Angela Carter*, 33, 100.

kontekstualizira vlogo nemočne in nedolžne žrtve, pri čemer poudarja draž družbeno-ekonomskih okoliščin v kombinaciji s spolno razliko. Mlada protagonistka je na primer videla svojo nedolžnost kot prednost ter tako zamenjala svoje devištvo za moža in bogastvo (»Ta prstan, krvava ovratnica iz rubinov, garderoba oblačil od Poireta in Wortha, njegov vonj po ruskem usnju – vse se je zarotilo, da me popolnoma zapelje ...«).⁵⁴ A takoj ko vstopi v prepovedano sobo, spozna resnične namene moža ter se posledično odloči ubežati smrti in se postaviti zase. Markizova žena sicer ni izkušena, pristaja na konvencije krepostnosti, a je na koncu koncev vendarle tudi »voljna žrtev«, saj jo zapeljejo luksuz, nevarnost in dekadentni mazohizem (samo) objektivizacije. Carter s tem noče zagovarjati podrejanja in dominacije, temveč pokazati, da te oblike oblasti niso nekaj samoumevnega ali naravno danega, ampak da sadomazohistično razmerje nastaja znotraj parametrov izkoriščevalske družbene dinamike.⁵⁵ Protagonistka šele znotraj mazohističnega razmerja – po prostovoljnem vstopu vanj – spozna destruktivne posledice spolnega in ekonomskega izkoriščanja. *Krvava izba* tako po mnenju Bacchilege na različne načine prikazuje soudeleženo žensk v njihovi lastni podrejenosti. In le potem, ko prepoznamo te načine, ko razumemo ekonomijo seksualne politike, lahko spremenimo dinamiko moči med spoloma. V tem kontekstu lahko omenimo tudi pozitivno vrednotenje Angele Carter de Sada in pornografije. V *Sadovski ženski si*, drugače od aktivistk, kot je bila Andrea Dworkin, predstavlja pornografijo kot morebiten subverziven diskurz, ki lahko afirmira žensko seksualnost in se bori proti njeni represiji, pri čemer zavrača pasivnost ženske mučenice.⁵⁶ Carter odobrava predvsem de Sadovo obravnavo seksualnosti kot politične realnosti: »[K]er ni religiozen, ampak političen človek, dejstev ženske seksualnosti ne tretira kot moralne dileme, temveč kot politično realnost. V bistvu obravnava vso

54 Carter, *The Bloody Chamber*, 7. Da je mladenko sploh privlačil Markiz, je morala v osnovi do njega čutiti vsaj minimalno afiniteto. To se razkrije v njeni senzualnosti, želečem odzivu na izkustvo, želi po bogastvu. Roemer, »The Contextualization of the Marquis«, 104.

55 Bacchilega, *Postmodern Fairy Tales*, 120–123.

56 Gamble, *Angela Carter*, 100.

seksualnost kot politično realnost ...«⁵⁷ De Sade naj bi upošteval svobodno seksualno izražanje žensk, ki ga te institucije zatirajo, ter jim tako odprl potencialen prostor za pridobivanje moči v razmerjih.⁵⁸ Carter skuša to realizirati v *Krvavi izbi* in drugih zgodbah. V procesu samoiskanja želi svoje protagonistke konstruirati kot aktivne, senzualne, želeče in neobvladljive.⁵⁹ Pri tem si pomaga z rabo erotične pisave in aluzijami na dekadenco literaturo, s čimer spodkopava vzgojno in rigidno pravljico pisavo, ki ustvarja romantične mite. Obenem pa pokaže tudi na formalno podobnost med pravljico in pornografsko pisavo, saj se obe zanašata na ponovljive motive, na pluralizacijo raznih verzij iste teme ter na prazna mesta v tekstu, kamor se bralci lahko vstavijo.⁶⁰ Carter igra ravno na ta prazna mesta, z namenom subvertiranja konceptov spola, namena in svobodne volje. Pornografsko pisavo preobrazi z namenom, da bi povezala ženske z lastno senzualnostjo in hotenjem. Te zgodbe tako ustvarjajo nove literarne prostore, kjer seksualnost in svobodna volja žensk nadomestita stare koncepte nedolžnosti in moralnosti.⁶¹

Ena izmed pomembnih transformacij ob tem doletu koncept (ženske) radovednosti, ki je, kot smo videli, pri Perraultu negativno zaznamovana. Carter rehabilitira radovednost oziroma jo spremeni v vedoželjnost predvsem in tudi z rabo intertekstualnih referenc. Z direktnim imenovanjem mita Pandore in Eve polemično preizprašuje žensko željo po vednosti ter odklonilen odnos patriarhalne družbe do nje. Seksualni radovednosti odvzame negativni predznak oziroma poveže žensko željo po spoznavanju z epistemologijo. V liku Pandore je videla subverzivno moč tudi Laura Mulvey, in

57 Angela Carter, *Sadeian Woman: An Exercise in Cultural History* (New York, 2001), 27. Ženska seksualnost je po Carter povezana z ekonomijo nuje in neenako porazdelitvijo ekonomske moči: »Razmerja med spoloma določajo zgodovina in zgodovinska dejstva odvisnosti žensk od moških«. *Ibid.*, 6–7.

58 Sheets, »Pornography, Fairy Tales, and Feminism«, 635. Kot piše Carter: »Rada bi verjela, da je ženskam omogočil rabo pornografije oziroma dovolil, da le-to preplavijo ideologije, ki niso sovražne do ženske.« Carter, *Sadeian Woman*, 37.

59 Merja Makinen, »Angela Carter's 'The Bloody Chamber' and the Decolonization of Feminine Sexuality«, *Feminist Review* 42 (1992), 9–10.

60 Sage, »Angela Carter«, 55–56.

61 Özümlü, »Deconstructing Masculine Evil«, 109.

sicer prav tako v navezavi na *Krvavo izbo*. Pri tem izpostavi korelacijo med prostorom in (rado)vednostjo, pri čemer je slednja pogoj za vstop v prostor (skrivnosti). Pandorino gesto vstopa in interakcije z enigmo bi lahko načeloma obravnavali kot avtorefleksivno, ampak le, če bi prišlo do premestitve iz vizualnega v teoretični register. Pandora mora prodreti v grozo, preiti mora od želje po videnju skritega do želje po aktivnem soočanju, po dešifriranju enigme. Po Mulvey sam mitološki lik Pandore tega ne zmore, a feministične teorije in teksti bi lahko vzeli njeno radovednost ter jo interpretirali kot tisto, kar lahko vidiš z umom.⁶² V tej perspektivi lahko morda razumemo pisateljičino dojemanje Pandore in njeno povezavo z junakinjo, ki prestopi prepovedan prag. To »pozitivno« transgresijo Carter dodatno poudari z vpeljavo in pojmovanjem Evinega lika. Na njeno »kršitev« v rajskem vrtu gleda kot na vajo v svobodni volji, kot preizkušnjo iniciacije, kakršno preživi nato tudi Markizova nevesta. Pogovor Sinjebradčeve žene z uglaševalcem klavirja razkrije Evo kot žensko, ki jo je ukanil patriarhalni bog, kajti Eva je bila, kot tudi protagonistka Angele Carter, že vnaprej določena za transgresijo, bila je del načrta nekoga drugega, nadrejenega.⁶³ Protagonistka se tako s tem spoznanjem postavi zase in zavrača krivdo zaradi kršitve moževe pripovedi: »*Storila sem le tisto, kar je vedel, da bom*«. ⁶⁴ Z zavračanjem krivde se *Krvava izba* tako upira krščanskemu izročilu, ki je vseprisotno v klasičnih pravljicah. Pri tem predeluje tradicionalne judovsko-krščanske predstave o ženskah ter spodkopava doktrino izvirnega greha. Preizkus junakinje tako ni več dojet kot neposlušnost, temveč kot iniciacija v spoznanje sebe in drugega.⁶⁵

62 Mulvey, *Fetishism*, 61.

63 Kimberly Lau, *Erotic Infidelities: Love and Enchantment in Angela Carter's The Bloody Chamber* (Detroit, 2015), 31.

64 Carter, *The Bloody Chamber*, 38.

65 Renfroe, »Initiation and Disobedience«, 86–89; Bacchilegga, *Postmodern Fairy Tales*, 82–83.

SUBVERZIVNOST ALI TRANSFORMATIVNOST?

Kot smo že navedli, najde Tatar potencialna subverzivna mesta v Perraultovem *Sinjebradcu*: poroka je predstavljena kot grožnja ženski identiteti in svobodi, s čimer se razbija romantični pravljичni mit in odpravlja vera v srečen konec. Vendarle pa Perrault še vedno ohranja literarne patriarhalne kode, ki zadevajo spolne vloge. Ženska radovednost je prikazana slabšalno, žena ostaja na koncu v domeni drugega moža, moška oblast ni dekonstruirana ali izničena. Carter vsekakor uspe vnesti več sprememb, ki dajejo ženski lasten glas in željo ter možnost dojemanja in raziskovanja lastne seksualnosti, protagonistka ima več vpliva na lastno življenje. Pisateljčina predelava Perraultove protagonistke nadalje raziskuje družbeno-ekonomske motivacije njenega vstopa v prepovedano izbo, hkrati pa parodira njen mazohizem in ga kontekstualizira.⁶⁶ Vendarle pa je bila erotizacija glavne junakinje tista, ki je zbudila pomisleke pri številnih feminističnih kritičarkah radikalne struje. Patricia Duncker obsodi tako *Krvavo izbo* kot *Sadovsko žensko*, pri čemer trdi, da se deli nista povzpeli nad mizoginijo, ki je globoko zakoreninjena v pravljicah in pornografiji. Angela Carter po Duncker zgolj ponavlja stare erotične klišeje in vzorce že obstoječih pornografskih pripovedi. Žanr pravljice naj bi bil po njenem mnenju tudi tako globoko zakoreninjen v patriarhalni sistem, zaradi česar ga nobena predelava ne more osvoboditi.⁶⁷ A vstavljanje de Sada in erotizacija teksta morda ni (največji) problem pri Carter, kar prepoznajo poznejši kritiki. Kasneje kritičarke, ki predstavljajo strujo dekonstrukcijske feministične kritike, pišejo z zavestjo o rabi postmodernih tehnik in strategij strukturalne igre pri Angeli Carter. Trevenna in Bacchilegga vključujeta teorije Judith Butler in v kontekstu Carter pišeta o prepoznanju spola kot umetnega konstrukta. Carter naj bi predvsem z ironično govorico in parodiranjem uspelo prezizprašati in problematizirati vprašanje ženske seksualnosti v patriarhalnem sistemu. Eksperimentalni performans vlog pravljice postane v *Krvavi izbi*

⁶⁶ Bacchilega, *Postmodern Fairy Tales*, 126.

⁶⁷ Gamble, »Penetrating to the heart of the *Bloody Chamber*«, 25–27; Lucy Armit, »The Fragile Frames of the *Bloody Chamber*«, v: *The Infernal Desires of Angela Carter: Fiction, Femininity, Feminism*, ur. Joseph Bristow, Trev Lynn Broughton (London, 1997), 88.

performans strukture, ki s pomočjo ironije, pretiravanja in parodije kaže na nenaravno, arbitrarno izdelanost sistema, s katerim je določena ženska.⁶⁸

Vseeno pa Carter ohranja problematična mesta, a kljub temu njene pravljice sicer še vedno učinkujejo subverzivno, ne pa tudi transformativno. Kot ugotavlja Lawrence Phillips, je lik matere tisti, ki je problematičen. Mati je sicer tista, ki nadomesti moškega aktanta in odrešitelja iz Perraulta, zaradi česar ta prizor ponuja pozitivno feministično podobo matere, ki dobi nadzor nad falično pištolo. A njena spretnost z orožjem je po drugi strani posledica njenega avanturističnega deklitstva v Indokini, ko je bila hči bogatega čajnega plantažnika, torej kolonialista.⁶⁹ Nasilna obramba matere je tako možna le na račun nasilne represije koloniziranih. Postavitev matere na mesto očeta kot arbitra nasilja ne predstavlja progresivne spremembe, saj hierarhija in nasilje ostaneta. Sicer se materino nasilje postavi nasproti patriarhatu, še vedno pa ni čistega reza med patriarhatom in kolonializmom.⁷⁰

Po Tiffin je materina rešitev sicer morda res feministična, vendar ne doseže zelenega učinka, saj se ta rešitev ne dotakne junakinjine subjektivitete in lastne dejavnosti. Kot Perraultov *Sinjebradec* torej tudi ta zgodba ponuja falično odrešitev pasivne junakinje.⁷¹ Čeprav protagonistke ne rešijo bratje, temveč mati v podobi moderne amazonke, gre še vedno za vzorec »reševanja dekleta« v tiski. Končno poistovetenje dekleta z materjo spominja na idejo dednega, inherentnega prenašanja karakteristik lastnosti z matere na hčer, na »legitimnost materinske krvne linije«, kar se pogosto pojavlja v pravljicah.⁷²

Protagonistka *Krvave izbe* se sicer za razliko od Perraultove junakinje zaveda, da je kazen za njen domneven zločin absurдна, in spozna, da jo je nepremišljenost pognala v skorajda brezizhodno situacijo. Na koncu

68 Tiffin, *Marvelous Geometry*, 69–74, 77.

69 V *Krvavi izbi* lahko beremo, da je mati »kljubovala rumenim izobčencem Indokine«. Carter, *The Bloody Chamber*, 26. Prav tako je odigrala vlogo rešiteljice neke vasice ob mestu Hanoi: »Na svoj osemnajsti rojstni dan se je mati znebila ljudožerskega tigra, ki je pustošil vasi na hribovih Hanoia«. *Ibid.*, 41.

70 Phillips, »Sex, Violence and Ethics«, 220–221.

71 Tiffin, *Marvelous Geometry*, 72.

72 Warner, *From the Beast to the Blonde*, 236.

pripovedi prevzame lastno iniciativo, se odpove podedovanemu moževemu bogastvu in ga porabi v skrbi za druge, vendarle pa še vedno obstaja v domeni (drugega) moškega. Torej, čeprav Carter dodatno radikalizira pogled na zakon, kot ga najdemo v *Sinjebradcu*, ga končno še vedno na nek način ohranja s slepim uglaševalcem klavirja, ki prav tako kot ona na svojem začetku predstavlja »nebogljeno« in neškodljivo bitje. Čeprav je jezik Angele Carter ironičen, humoren, zajedljiv in subverziven, na koncu ne transformira popolnoma jezika tradicionalne Perraultove pravljice, nekatere tradicionalne vloge in dihotomije še vedno ostajajo ali pa se zgolj zamenjajo.

LITERATURA

- Anderson, Victoria.** »Introduction: A Perrault in Wolf's Clothing.« V: *Bluebeard's Legacy: Death and Secrets from Bartók to Hitchcock*, uredili Griselda Pollock in Victoria Anderson, 3–14. London: I.B. Tauris, 2009.
- Armitt, Lucie.** »The Fragile Frames of the Bloody Chamber.« V: *The Infernal Desires of Angela Carter: Fiction, Femininity, Feminism*, uredila Joseph Bristow in Trev Lynn Broughton, 88–89. London: Longman, 1997.
- Bacchilega, Cristina.** *Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997.
- Beauvoir, Simone de.** »Must We Burn de Sade?« V: *120 Days of Sodom*. New York: Grove Weidenfeld, 1987.
- Benson, Stephen.** »Angela Carter and the Literary Märchen: A Review Essay.« *Marvels & Tales* 12, št. 1 (1998): 23–51.
- Bettelheim, Bruno.** *Rabe čudežnega: O pomenu pravljic*. Prevedla Jana Unuk. Ljubljana: Studia Humanitatis, 2002.
- Bottigheimer, Ruth.** *Grimms' Bad Girls and Bold Boys. The Moral and Social Vision of the Tales*. New Haven: Yale University Press, 1987.
- Carter, Angela.** *The Sadeian Woman: An Exercise in Cultural History*. New York: Penguin Books, 2001.
- Carter, Angela.** *Bloody Chamber and Other Stories*. London: Vintage Books, 2006.
- Campbell, Marion May.** *Poetic Revolutionaries: Intertextuality and Subversion*. New York: Rodopi, 2014.
- Colebrook, Claire.** *Irony (The New Critical Idiom)*. London: Routledge, 2003.
- Gamble, Sarah.** *Angela Carter: Writing from the Front Line*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1997.
- Gamble, Sarah.** »Penetrating to the Heart of the Bloody Chamber: Angela Carter and the Fairy Tale.« V: *Contemporary Fiction and the Fairy Tale*, uredil Stephen Benson, 20–46. Detroit: Wayne State University Press, 2008.
- Gruss, Susanne.** *The Pleasure of the Feminist Text: Reading Michèle Roberts and Angela Carter*. New York: Rodopi, 2009.
- Hermansson, Casie E.** *Bluebeard: A Reader's Guide to the English Tradition*. Jackson: University of Mississippi Press, 2009.
- Jurich, Marilyn.** *Scheherazade's Sisters: Trickster Heroines and their Stories in the World Literature*. Westport: Greenwood Press, 2008.
- Lau, Kimberly.** *Erotic Infidelities: Love and Enchantment in Angela Carter's The Bloody Chamber*. Detroit: Wayne State University Press, 2015.
- Lokke, Kari E.** »'Bluebeard' and 'The Bloody Chamber': The Grotesque of Self-Parody and Self-Assertion.« *Frontiers: A Journal of Women Studies* 10, št. 1 (1988): 7–12.
- Makinen, Merja.** »Angela Carter's 'The Bloody Chamber' and the Decolonization of Feminine Sexuality.« *Feminist Review* 42 (1992): 9–10.
- Mulvey, Laura.** *Fetishism and Curiosity*. Bloomington: Indiana University Press, 1996.

- Özüm, Aytül.** »Deconstructing Masculine Evil in Angela Carter's *The Bloody Chamber Stories*.« V: *Promoting and Producing Evil*, uredila Nancy Billias in Robert Fisher, 109–118. New York: Rodopi, 2010.
- Perrault, Charles.** *Obuti Maček*. Prevedla Sandra Sivec in Janez Menart. Maribor: Založba Obzorja, 1955.
- Phillips, Lawrence.** »Sex, Violence and Ethics – Reassessing Carter's 'Moral' Relativism.« V: *Angela Carter: New Critical Readings*, uredila Sonya Andermahr in Lawrence Phillips, 172–189. London: Continuum, 2012.
- Renfroe, Cheryl.** »Initiation and Disobedience: Liminal Experience in Angela Carter's 'The Bloody Chamber'«. *Marvels & Tales* 12, št. 1 (1998): 82–94.
- Roemer, Danielle.** »The Contextualization of the Marquis in Angela Carter's 'The Bloody Chamber'«. *Marvels & Tales* 12, št. 1 (1998): 95–115.
- Sage, Lorna.** »Angela Carter: The Fairy Tale«. *Marvels & Tales* 12, št. 1 (1998): 52–69.
- Seifert, Lewis C.** *Fairy Tales, Sexuality, and Gender in France, 1690–1715: Nostalgic Utopias*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- Sheets, Robin Ann.** »Pornography, Fairy Tales, and Feminism: Angela Carter's 'The Bloody Chamber'«. *Journal of the History of Sexuality* 1, št. 4 (1991): 633–657.
- Stanton, C. Domna.** *The Dynamics of Gender in Early Modern France: Women Writ, Women Writing*. Farnham: Ashgate, 2014.
- Tatar, Maria.** *The Hard Facts of the Grimm's Fairy Tales*. Princeton: Princeton University Press, 1987.
- Tatar, Maria.** *Off With Their Heads! Fairy Tales and the Culture of Childhood*. Princeton: Princeton University Press, 1993.
- Tatar, Maria.** »Introduction: Bluebeard.« V: *The Classic Fairy Tales*, uredila Maria Tatar, 138–144. New York: Norton & Company 1999.
- Tatar, Maria.** »Bluebeard.« V: *The Oxford Companion to Fairy Tales*, uredil Jack Zipes, 54–57. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Tatar, Maria.** *Secrets Beyond the Door: The Story of the Bluebeard and his Wives*. Princeton: Princeton University Press, 2004.
- Tatar, Maria.** »Bluebeard's Curse: Repetition and Improvisational Energy in the Bluebeard Tale.« V: *Bluebeard's Legacy: Death and Secrets from Bartók to Hitchcock*, uredili Griselda Pollock in Victoria Anderson, 15–30. London: I.B. Tauris, 2009.
- Tiffin, Jessica.** *Marvelous Geometry: Narrative and Metafiction in Modern Fairy Tale*. Detroit: Wayne State University Press, 2009.
- Warner, Marina.** »Bluebeard's Brides: The Dream of the Blue Chamber.« *Grand Street* 9, št. 1 (1989): 121–130.
- Warner, Marina.** *From the Beast to the Blonde: On Fairy Tales and Their Tellers*. London: Vintage, 1995.
- Yeandle, Heidi.** *Angela Carter and Western Philosophy*. New York: Palgrave Macmillan, 2017.
- Zipes, Jack.** *Fairy Tale as Myth/Myth as Fairy Tale*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1994.

Zipers, Jack. *Why Fairy Tales Stick: The Evolution and the Relevance of the Genre.* London: Routledge, 2006.

Zipers, Jack. *Fairy Tales and the Art of Subversion.* London: Routledge, 2006.

Zipers, Jack. *When Dreams Came True: Classical Fairy Tales and their Tradition.* London: Routledge, 2007.