

Специфични репрезентации на женската независимост в ревизионистките приказки на Анджела Картър

Илияна Бенина

Abstract: *Specific Representations of Female Independence in Revisions of Fairy Tales by Angela Carter: The present study explores those aspects of female independence in fairy tales revisions by Angela Carter, which according to the author have been suppressed by the traditional narrative. Aggression, sexuality, courage, intelligence and determination constitute the multiple concept of female independence in Carter's interpretation. Gender roles have often been represented as reversed and subject-object relationships have been constructed in a new and bold way.*

Key words: *female independence, aggression, sexuality, courage, responsibility, subject-object relationships.*

ВЪВЕДЕНИЕ

Анджела Картър е явление в английската литература през втората половина на 20-ти век със своите радикални феминистки виждания за ролята на жената, които тя страстно изразява в кратки разкази, приказки, романи и есета. Тя подлага на унищожителна критика всички културни и литературни клишета, поддържащи дисбаланса във властовите отношения между половете. Особено емблематичен в това отношение е сборникът с преразказани традиционни вълшебни приказки *Кървавата стая* (1979), представяващ калейдоскоп от земни, чувствени, страстни нови версии на стари приказки, разказващи за мощта на женското желание да пресъздаде света, като го преобърне изначално. Вечната женственост в трактовката на Картър придобива нови измерения, конструирани визията на смела, независима, далеч не съвършена, понякога дори жестока и агресивна, но преди всичко силна и активна жена.

ИЗЛОЖЕНИЕ

Обект на настоящото изследване са шест от общо десетте приказки, включени в сборника *Кървавата стая*, който в голямата си част се базира на сборника с вълшебни приказки на Шарл Перо от 1697, озаглавен *Истории и приказки от атминали времена (Histoires et contes du temps passé)*. Още с първата приказка *Кървавата стая* от едноименния сборник, Картър поставя редица кардинални въпроси, валидни за всички приказки, включени в него: за женската сексуалност, за любовта и брака, за природата на субектно-обектните отношения, за равенството и неравенството, за доминацията и подтиснатостта в отношенията между половете. Всички тези аспекти очертават сложна система от зависимости и от възможните начини за тяхното преодоляване в процеса на себеосъзнаване на героинята и утвърждаването ѝ като независима личност. Картър използва като изходна база приказката на Шарл Перо *Синята брада* и проследява всички перипетии на героинята, седемнадесетгодишна девойка, в брака ѝ с Маркиза, богат и влиятелен благородник, представляващ съвременна проекция на Синята брада. Във фокуса на текста е поставен процесът на сексуално и личностно осъзнаване на героинята, което променя напълно семантичния център на приказката на Перо, увековечаваща положението на жената като беззащитна жертва на мъжкия нагон, от една страна, а от друга - положението ѝ на пасивен обект. Във варианта на Картър се променя изцяло вътрешната архитектура на джендърните субектно-обектни отношения. Това е сложен процес, преминаващ през различни фази, за които Ейдън Дей отбелязва: „При този преход героинята като младо момиче обективизира себе си първо по начина, по който говори за себе си в трето лице. Това е аналог на нейния образ в огледалото, който тя коментира като че ли е извън нея или различен от нея. <...> Има нещо странно в самоалиенацията при това обективизиране на личността

като другия, в нейната самообективизиране чрез мъжката фразеология на огледалата <...> Множеството огледала, и, съответно, отражения на момичета, акцентира нейното обективизиране: тя губи индивидуалността си и се превръща в предмет, в една поредица от множество репродуцирани предмети, в един екземпляр от женски пол в харема на Маркиза" [1]. В ревизията на Картьр се извършва преориентация от първоначалната „мъжка структура" [2], според термина на Хета Пирхьонен, в която на героинята е отредено положението на обект и на жертва към нова, „женска структура" [3], за която е характерно не просто, че жената е в ролята на субекта, а е коренно различен самият характер на отношенията между субект и обект, които вече не са отношения на подчинение, а на сътрудничество, взаимопомощ, комуникация, разбиране и равносвоятно партньорство. Като много традиционни приказки *Кървавата стая* завършва с щастлив край, но щастието на героинята не идва от намирането на стереотипния прекрасен принц и от живота в разкош. Тя се омъжва за слепия акордьор на пиана, раздава огромното наследено богатство и заживява с майка си и съпруга си в покрайнините на града, като изкарва прехраната си със своя собствен труд. Този край въплъщава до голяма степен феминистката перспектива. По своя път към себе си героинята осъзнава и надмощва своя „талант за корупиране" [4], пренарежда ценностната си система и осъзнава себе си като независима личност със собствени желания и цели. Тя замества една връзка, построена върху властта и подчинението с такава, която се основава на взаимна привързаност, обич, **равенство и реципрочност**.

Друг съществен елемент, изграждащ концепцията за женската независимост, се добавя от персонажа на майката на героинята. В началото на текста пред нас се изправя една силна фигура на жена, която е проявила своя потенциал за защита и агресия още в ранните си години, когато живее в Индокитай. Впоследствие, със силата на волята си тя преодолява травматичната загуба на своя любим съпруг и с достойнство се справя с предизвикателствата на бедността. Но наистина новото, което се наблюдава при Картьр в трактовката на женската независимост е, че вместо традиционната формула за „принца / рицаря на бял кон", въобще за мъжкия персонаж, който спасява девойката в беда, тук именно майката / жената е поставена в тази роля. Почти на самия финал читателят я вижда на бясно галопиращ кон с револвер в ръка, избавяща своята дъщеря от отредената ѝ ужасна участ. С други думи, ролята на „супермен" е поверена на „супержената", смела, активна, решителна и свободомислеща и не на последно място не „обезценявана" или „омаловажавана", не дискриминирана от напредналата си възраст. По повод на този персонаж, Хета Пирхьонен прави следното обобщение: „Картьр изобразява майки, които чувстват агресия, използват насилие и са сексуално независими. Това е завещанието, което те предават на своите дъщери" [5].

Приказката *Красавицата и звяра* е преосмислена от Картьр в два варианта: *Ухажването на господин Лавъйн* (*The Courtship of Mr. Lyon*) и *Невестата на тигъра* (*The Tiger's Bride*). Двата текста ревизират от различен ъгъл приказката на Перо.

Ухажването на господин Лавъйн още със самото си заглавие подсказва иронични паралели с брачния и домашно-семеен сюжет. Като цяло, въпреки съвременния мизансцен, Картьр следва сюжета на приказката на Перо, като на различни места поставя многозначителни акценти, подпопавачи патриархалната идеология на популярната приказка, увековечаваща подчинението на девойката / жената на властта на бащата / патриарха. Ревизията на Картьр демаскира различни страни на зависимото положение на жената / девойката в патриархалния модел. С други думи, във фокуса на повествованието тук е поставена не толкова независимостта на девойката / жената, колкото нейната противоположност, с която тя е в диалектично единство – зависимостта в различните ѝ проявления. Още почти в самото начало, бащата на девойката я определя като „неговото момиче-дете,

неговият домашен любимец” [6], като по този начин Картър насочва вниманието към **обективизираното положение** на героинята в една система, доминирана от мъжкото начало. Друг акцент в сюжета, сигнализиращ зависимото ѝ положение, можем да намерим в символката на бялата роза, която многократно се упоменава в началото на текста. Една от възможните интерпретации е като метафорично репрезентиране на **разменната стойност на девойката, на нейното овеществяване и в крайна сметка на приравняването ѝ със собственост и стока в патриархалната икономическа система.**

Зависимостите, очертани от текста, не се ограничават само в рамките на чисто икономическата плоскост. Картър възстава също и срещу не по-малко силната зависимост и принуда **в емоционално-волевата сфера.** На девойката е отказана всякаква възможност за собствена воля и самоопределение не само от икономическата идеология, но и от аксеологическата система на патриархата. За да изпълни ролята си на „добра дъщеря” според моралния код на това общество, от нея се очаква безусловно подчинение на волята на бащата. И макар, че тя много добре осъзнава незавидната си роля на „жертвено агне”, или, ако използваме думите на Картър, на „госпожица Агънце, безупречно чиста, жертвена” [7], девойката в тази първа версия не събира толкова сили, щото да отхвърли наложената ѝ функция. От друга страна, пак в съответствие с ценностната система на патриархалното общество, тя трябва да се отзове на молбата на Звяра и да се върне при него, макар, че очевидно не такова е нейното желание. В крайна сметка, тя е принудена отново да действа не според своята собствена воля и чувства, а според чужди такива.

Не само чрез персонажа на Красавицата / девойката се правят внушения за зависимостите на жената. Първото същество, което посреща бащата на Красавицата в дома на господин Лайън е малкият симпатичен шпаньол, домашният любимец на господаря на къщата, носещ на врата си последователно диамантено, а след това тюркоазено колиета. Украшенията не само подсказват метафорично женския пол на животното, но могат да се разглеждат и като символизиращи „задушавачото” въздействие на подчиненото положение на жената въобще. По този начин алегорично се конструира един паралел както между отношението на бащата към неговата дъщеря, така и между отношението въобще на мъжкия субект към женския обект в едно общество на мъжка доминация, основаващо се на подчинение и зависимост.

Краят на приказката още веднъж затвърждава у читателя усещането за крайно критичното отношение на Картър към патриархалната ценностна система и идеология. Той представлява откровена пародия на брака и семейството, представяйки ги комично като филистерска идилгия. Зад тази идилгия обаче, предупреждава Картър, стоят отношения на власт и подчинение, на подтискащ и подтиснат, вместо отношения на уважаващи се, равнопоставени партньори, които са способни не само да получават, но и да дават.

Втората версия на същата приказка, *Невестата на тигъра*, е „другата страна на монетата” в разбирането на Картър за това **какви трябва да са** отношенията между партньорите, за зависимостта и независимостта в джандърно отношение. Ако в първата ревизия Картър ясно показва какво в нейното разбиране „не е както трябва” относно положението на жената в ситуацията на мъжка доминация, то във втората тя предлага нейния вариант за реакция срещу ограниченията и зависимостите и за отстояване автономията на жената. Втората версия показва една Красавица, която не храни никакви илюзии относно разменната стойност на тялото си и отхвърля баща си, а заедно с него и морала на патриархалното общество, за да се присъедини към чувствеността на Звяра. За разлика от героинята на предходната версия, тя поощря бунтарски-неприимиримо към наложените ѝ ограничения, за да извоюва статуса си на независима личност. Наративът открито

показва естеството на брака като откровена размяна на капитал между мъжете, както и собственическото отношение на бащата към девойката. Героинята има ясно съзнание за положението си на стока, следейки събитията като дистанциран и критичен наблюдател. Тя започва да разказва историята рязко и отсечено: „Баща ми ме изгуби на карти от Звяра.” [8] Оставената без име героиня, навярно с цел да се подчертае отказаната ѝ идентичност както от баща ѝ, така и от обществото, е в ролята на повествовател, който често ясно формулира трудното положение на жените, като дава пример със себе си: „Аз го наблюдавах с гневния цинизъм, характерен за жените, които са принудени от обстоятелствата да станат свидетел на лудост.” [9]. Тук е мястото да акцентираме върху другата съществена разлика в сравнение с предходната версия – повествованието на приказката се води от първо лице и по този начин Картър извежда героинята си от сферата на мълчанието и я дарява с глас. Именно гласът на героинята е този, който контролира наратива и разказва историята, разкривайки нейния потенциал за независимо мислене и високата ѝ интелигентност. Симптоматичен за Картър сиволизъм откриваме във фигуративността на механичната кукла-прислужница, която Красавицата / девойката открива в стаята, предоставена ѝ в двореца на Звяра. По същия начин както домашния любимец на Звяра от предходната ревизия – кучето с диамантената и тюркоазената огърлица, символизира подчиненото положение на жената, така и този механичен двойник на девойката функционира като означаващо зависимостта и неравностойността на жената в обществото на мъжка доминация. Героинята осъзнава бързо това и отхвърля гневно всякаква възможност да се съблече пред Звяра-Тигър, особено когато това е против волята ѝ и се представя за част от сделка. Тя категорично отказва да бъде третирана като обект и по начин, унижаващ човешкото ѝ достойнство. Едва, когато актът на разсъбличането е обяснен от Звяра не като насилствено действие, а като отнасящо се в равна мяра както за нея, така и за него в качеството им на равностойни партньори, тя се съгласява, като същевременно решава да не се завърне в цивилизацията, която само ще я ограничава, принуждава и в крайна сметка отново ще я размени като стока. Самият акт на разсъбличането е репрезентиран като „събличане” или „сваляне” на принудите, а също и на лицемерните „добродетели”, налагани ѝ от Символния ред. Тя не заживява в брачна идилия като Красавицата от предходната ревизия, нито пък става безропотен обект на нечи желаниа, както това се случва в традиционните приказки, а решава сама да поеме отговорността за собствената си съдба и да живее живота си, като следва собствените си желаниа и импулси.

И двете ревизии разколебават традицията, разкривайки структурите на властта, присъстващи в повечето вълшебни приказки, чрез трансформиране в конструкции за сексуалния женски опит като част от парадигмата на женската независимост.

Друга класическа вълшебна приказка, която Картър ревизира също в няколко варианта, е *Червената шапчица*, съответно в текстовете *Върколакът* и *Компанията на вълците*. Това, което ги обединява е стремежът на писателката да покаже вътрешноприсъщият, но заглушен в традиционната приказка, еротичен потенциал на сюжета, както и да разкрие унижаващо-негативното отношение към девойката / жената, върху което се гради традиционната структура. В тази връзка Джесика Тифин отбелязва, че е симптоматично, че именно жените са тези, които в най-голяма степен са представени като жертви в установилата се традиция на фолклорния наратив. [10]

В първата версия *Върколакът* Червената Шапчица открива, че върколакът е всъщност нейната баба. Малкото, но смело момиче, въоръжено с бащиния си нож, което според Джесика Тифин може да се разглежда като „фалическа власт назаем” [11] и с помощта на патриархалния ред в лицето на съседите-членове на общността, убива бабата върколак. Тук Картър по ироничен начин обръща традиционния наратив срещу самия него, тъй като момичето убива бабата, символизираща

традициите на патриархалния ред, със средствата на самия патриархален ред. Това крайно действие и свързаното с него насилие могат да се разтълкуват в няколко аспекта. На първо място като символично освобождаване от потисничеството и от зависимостите, осветени от Символния ред. В подкрепа на това твърдение ще приведем мнението на Кристофър Ролансън и Раджишвар Митапали, които считат, че „... Червената шапчица, дръзка и смела, действа с инструментите на патриархалния ред и убива жената, която чрез сътрудничеството си с патриархалната система, се опитва да внедри внучката си в тази система като пасивен обект.” [12] От друга страна, потенциалът за агресия и насилие се съчетават с желанието за независимост. Червената шапчица не само убива баба си, но и не се завръща в родния дом при своята майка. Вместо това тя се заселва в дома на своята баба и преуспява, заявявайки по този начин готовността си да порасне и да поеме сама отговорността за своя живот.

Втората версия, *Компанията на вълците*, може да се разглежда като изследване на еротичния потенциал, който приказката съдържа в себе си и свързаното с него сексуално осъзнаване на жената / девойката. В началото наротивът обрисова Червената шапчица с невинността, присъща на нейната крехка възраст, но същевременно подсказва посоката, която той ще поеме, намеквайки за нейната девственост, номинирайки я като „яйце, което не е счупено” [13]. Текстът последователно демонстрира нейната интелигентност, висока самоувереност и липса на наивност. При срещата си с вълка-върколак тя утвърждава себе си като автономна личност, надминавайки го в смелостта на сексуалните пориви, като по този начин във фикционален план се репрезентира освобождаването на жената/девойката от доминацията на мъжа-хищник. Вълкът е победен от Червената шапчица и тя свободно среща неговата чувственост. В края на приказката виждаме, че героинята и вълкът-любовник живеят **като равни**, а тя се е превърнала в най-подходящата партньорка за него, съответстваща и даже надминаваща го в дързостта, агресията и независимостта. Основната разлика с традиционната приказка е, че сексуалното любовитство на жената е възнаградено, вместо, както е по традиция, да бъде наказано, а освен това, сексуалността на героинята се проявява активно, по собствено желание, не като пасивна или потисната, което е характерно за традиционните приказки.

За ревизията *Вълк-Алиса*, Ейдън Дей казва, че: „... не се базира на някоя единична приказка, но инкорпорира в себе си чертите на няколко. В качеството си на такава, приказката е във функцията на своего рода резюме на основните проблеми и перспективи на сборника като цяло” [14]. В приказката се разказва за момиче, израснало сред вълци, върху което патриархалния ред не е успял да сложи своя отпечатък от гледна точка на културни, социални, възпитателни норми и условия. След като ловци убиват вълчицата, която я отглежда, тя е предадена за възпитание в манастир. Хуманността на монахините бързо се изчерпва и те я предават за слугиня на един от местните благородници, Херцога, който всява ужас, тъй като е върколак и се храни с човешки останки от местното гробище. Оттук нататък основният ангажимент на приказката е да се покаже процеса на независимото откриване на собствената идентичност без „корумпиращото” въздействие на обществото. Единственият ѝ учител в това самотно занимание е огромно огледало, отразяващ ритъма на нейното тяло. Чрез неговото рефлексивно посредничество девойката се усеща последователно като обект и субект на действията си и така постепенно започва да опознава себе си без наложени клишета и догми. Естеството на връзката ѝ с Херцога също показва друго подреждане на субектно-обектите отношения. Херцогът е този, който е поставен в ролята на жертвата, както от собствената си природа, така и от страна на преследващата го общност, а девойката е активната личност, която го спасява от преследващите го хора и го връща към човешката му същност.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В заключение можем да кажем, че Картър последователно извежда и доказва през целия сборник своята идея за структурата на субектно-обектните отношения в джандърно отношение, съществен елемент от които е женската независимост. Така например, ако в първата приказка *Кървавата стая*, персонажът на Маркиза е в ролята не просто на субекта, а на подтискащия субект, то в последната приказка *Вълк-Алиса*, кореспондиращият персонаж на Херцога, изначално е в ролята на маргинала, преследвания, жертвата, обекта, а девойката прогресиращо утвърждава своята автономия, включително и като субект в техните отношения. Така конструираният нов женски субект качествено се различава по характеристиките си от традиционния мъжки субект в приказките, тъй като вече не е подтискащият, а съпричастният, състрадателният, хуманният елемент в тази двойка. Друга характерна и новаторска черта на репрезентацията на женската независимост при Картър е, че женската сексуалност се приема за част от нея, а също, че се гromят табутата, наложени от традицията в това отношение. Като цяло, за репрезентациите на женската независимост в дискутираните ревизии на вълшебни приказки можем да кажем, че Картър подрива установените стереотипи за жената като пасивна, скромна, търпелива жертва, почти отрекла се от себе си и от собствените си съкровени желания, за да разкрие нови, освобождаващи измерения към нейната автономия и утвърждаване като личност.

ЛИТЕРАТУРА

- [1] Day, Aiden. *Angela Carter. The Rational Glass*. Manchester University Press, Manchester & New York. 1998, p. 154.
- [2] Pyrhönen, Heta. "Imagining the impossible: the erotic poetics of Angela Carter's "Bluebeard " stories". *Textual Practice* 21 (1), 2007, p.102.
- [3] Ibid.
- [4] Carter, Angela. *The Bloody Chamber*. Penguin Books, London. 1981, p. 20.
- [5] Pyrhönen, Heta. "Imagining the impossible: the erotic poetics of Angela Carter's "Bluebeard " stories". *Textual Practice* 21 (1), 2007, p.101.
- [6] Carter, Angela. *The Bloody Chamber*. Penguin Books, London. 1981, p. 41.
- [7] Ibid, p.45.
- [8] Ibid, p.51.
- [9] Ibid.
- [10] Tiffin, Jessica. *Marvelous Geometry: Narrative and Metafiction in Modern Fairy Tale*. Detroit, Wayne State University Press. 2009, p. 86.
- [11] Ibid., p. 87.
- [12] Rollanson, Christopher, Rajeshwar, Mittapalli. *Modern Criticism*. New Delhi, Atlantic Publishers and Distributors. 2002, p. 254.
- [13] Carter, Angela. *The Bloody Chamber*. Penguin Books, London. 1981, p. 114.
- [14] Day, Aiden. *Angela Carter. The Rational Glass*. Manchester University Press, Manchester & New York. 1998, p. 162.

За контакти:

Ст. преподавател Илияна Бенина, Катедра Чужди езици, Русенски университет „Ангел Кънчев“, E-mail: ibenina@uni-ruse.bg

Докладът е рецензиран.