

ПОСТМОДЕРНИСТИЧКО ПРЕКОРАЧЕЊЕ ГРАНИЦА ЖАНРА: ДЕЦЕНТРИРАНИ ЖЕНСКИ СУБЈЕКТИ У КРВАВОЈ ОДАЈИ АНЂЕЛЕ КАРТЕР

САЖЕТАК: Антагонизам између субјективизације и објективизације у основи сексуалног идентитета бајковних јунакиња измешта *Крваву одају* Анђеле Картер ван граница омладинске или књижевности за децу, али својим преобликовањем традиције ова збирка показује какве размере може достићи жанр који се традиционално доводи у везу са узрасним идентитетом. Тежиште рада представља испитивање односа постмодернистичке приповедачке књиге према бајковној традицији, митовима и легендама. Истражује се реконструкција жанрова књижевности за децу и младе у постмодернистичком контексту. Приказаће се поступак литерарне разградње чврстих жанровских образаца класичне традиције, и стереотипних мушко-женских односа. Посебно се разматрају донети постмодернистичке имагинације, метафикција, пародија, интертекстуалност, деконструкција полазних заплета и провокативни дискурс који ствара постмодернистичку бајковну јунакињу.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Анђела Картер, *Крвава одаја*, постмодернизам, сексуални идентитет, бајка

1. Постмодернизам: поништење жанра или врхунац субжанра

Теоријски и поетички постулати постмодернизма заснивају се на критичком односу према традицији. Њихов најопштији знак јесте непо-

верење према метанарацијама. Постмодернизам посебан отпор пружа историји метафизике и нововековној „картезијанској” јасноћи. Сви велики наративи, првенствено они који су утицали на модернизам или настајали под његовим окриљем, разматрају се и доводе у питање. Херменеутика сумње обухвата поглед на књижевност, језик, писмо, идеологију, идентитет, историју и субјекта не само модерног и постмодерног доба већ сеже унатраг, захватајући кроз векове и све друге епохе. Неповерење постмодернизма доводи до опште ревалоризације и релативизације. Кроз призму такве релативности, условности, релационализма уместо објективизма, посматрају се не само књижевност и сви њени сегменти – систем вредности, поетичка стратегија, жанр, стилски поступци, аутор, облици наратије, статус текста – већ и историја идеја, погледа на свет, система знања, статуса идеологија и религија, историје уметности и смисла симболичког обликовања. Упркос томе што је реч о тако замашном настојању да се преиспитају наслеђене предрасуде и смисао свега што се подразумева у историји, а

* lola.stojanovic@uf.bg.ac.rs

у модернизму чак и као отпор тој историји заправо доводи до врхунца, постмодернизам не укида и не доводи у питање ниједну човекову потребу и ниједан домен његовог стваралачког изражавања. Напротив, он тражи, и то до нивоа апсолутног захтева, што је елемент противречности у њему који ће довести до далекосежних последица, стварање, продукцију, пролиферацију, једну врсту, рецимо то управо у облику овог парадокса, напетости опуштања. Зато у њему настаје пролиферација поетичких стратегија, увећава се поље разлике и нагомилавају најразличитији елементи и књижевни поступци међу којима нема унапред задате хијерархије. Као да је деструктурирација поља моћи и хијерархије дискурса, како би то одредио Фуко (Foucault), нужно водила ка томе да се све језичке праксе и сви домени језичког обликовања поново и из основе реактуелизују. Постмодернизам, међутим, нужно захтева и да се оно што настаје у знаку постмодерности преиспита из позиције тога шта постмодернизам јесте, или би хтео да буде. Зато је он сам себи, онда када је релевантан, постмодерна препрека, изазов, тачка/тренутак аутореференцијалног понирања од којег нема спаса.

Линда Хачион (Linda Hutcheon) постмодернизам тумачи као противречан феномен који „гради и руши саме појаве које изазива” (Nation¹ 1996: 16). Улога ироније у постмодернизму јесте да изазива и обликује критичку прераду онога што се узима за подлогу књижевног текста. (Џејмсонова (Fredric Jameson²) напомена о *Иастиишу*, дакле разликовање од модернистичке ироније и њеног попуштања, због чега се не достиже ниво пародије него све остаје извртање и ослабљивање без коначног удара апсолутне иронизације, чврсто је повезана са

његовим виђењем стратегија капиталистичке продукције и има јасан идеолошки смисао, па ћемо је за сада оставити по страни – в. Jameson 2018). Ово је једна могућа формулација питања које би вредело истражити на неким значајним делима за која постоји извесна врста сагласности о томе да припадају постмодерном добу на такав начин да се у њима нарочито добро виде постмодернистичке одлике, и да су управо те одлике од посебног значаја за та дела и њихово тумачење. Такво полазиште је по много чему претпоставка интерпретативног сусрета са *Крвавом огајом* (*The Bloody Chamber and Other Stories*), веома важном и код нас можда недовољно познатом књигом Анђеле³ Картер (Angela Carter), објављеном 1979. године, која је током времена доживела велики број превода. Између осталог објављена је и у Београду 2004. године, а код нас су преведене и њене књиге *Љубав* (1991), *Мајична прогавница итрачака* (2003), *Ноћи у циркусу* (2008), одређен број текстова, као и чувена студија „Садовска жена: порнографија у служби жена” (1995).

Циљ двоструког и самопропитујућег стремљења у збирци *Крвава огаја* Анђеле Картер јесте преиспитивање бајковне традиције, њених академских тумачења и, коначно, феминистичких позиција у тумачењу. Картеровој је, као и постмодернистичкој прози начелно, потребно суочавање са доминантном традицијом књижевности и теорије како би покушала да је оспори, не са циљем стварања новог идеоло-

¹ Оставимо по страни недоумицу о транскрипцији њеног презимена као Хачион, Хачен или Хачн.

² Да би било интересантније, и ту постоји недоумица у погледу транскрипције презимена: Џејмсон или Џејмисон.

³ Овде ћемо се, дакле, одредити за уобичајену „домашњу” транскрипцију и оставити по страни другачије облике имена ове списатељице.

шко-књижевног ауторитета (лиотаровски речено, потпадања под креирање и учвршћивање великих наратија – в. Liotar 2018: 269–282), већ са тенденцијом њеног преиспитивања. Другачије речено, „теоријска самосвест о историји и фикцији као људским конструкцијама (историографска метафикција) створила је основе за преиспитивање и прераду форми и садржаја прошлости” (Наџион 1996: 20). Основни парадокс постмодернизма огледа се у стратегији оспоравања жанровских конвенција унутар самог жанра. Основно средство којим се то постиже јесте трансформација наративних елемената. Картерова бајку тумачи управо деконструкцијом и центрирањем онога што Бруно Бетелхајм (Bruno Bettelheim) види као подтекстно (сексуалне симболе, еротски идентитет, сазревање, разрешење сексуалних сукоба) (1979). Постмодернистичко писање Анђеле Картер интригира и у роману *Чаробна продавница итрачака*, који, попут *Крваве одаје*, преиспитује структуру бајке, кокетирајући са готским романом и општим местима женске митологије (в. Grdešić 2004: 275).

У овом раду испитиваћемо функцију деконструкције жанра бајке у збирци *Крвава одаја*, као и двоструки смер жанровског преобликовања који резултира позиционирањем женског субјекта као сексуално доминантне хероине са једне стране, али и сексуално објективизоване, са друге. Разматраћемо литерарно испитивање граница женске сексуалности, у оквиру које је децентрирани женски субјект у неким бајкама десадовски крвожедно оријентисан, док је у другима понижени објекат. Антагонизам између субјективизације и објективизације у основи сексуалног идентитета измешта *Крваву одају* ван граница омладинске или књижевности за децу, али својим преобликовањем традиције

ова збирка показује до каквих размера може доћи жанр који се традиционално доводи у везу са узрасним идентитетом.

2. (Анти)бајке Анђеле Картер

Збирка феминистичко-психоаналитичко-постмодерно обликованих бајки *Крвава одаја* појављује се у правом тренутку – крајем седамдесетих година, када су расправе о постмодернизму и питања везана за овај преокрет, после чувеног Лиотаровог (Lyotard) извештаја о стању знања на Западу, почела да достижу врхунац. Збирка је изазивала велику пажњу читалаца и књижевне критике. У извесном смислу речи била је знак једног новог доба и промене, интересовање је било толико да је редитељ Нил Џордан (Neil Jordan) једну од бајки („Вучју дружину”) адаптирао у сценарио за свој први филм (*The Company of Wolves*, 1984).

Структуру збирке чини десет бајки од којих је свака интертекстуално везана за већ добро познату традицију бајки које су писали (боље речено, прерађивали на основу усмених варијација) Шарл Перо и браћа Грим. Поред доминантних бајковних подлога око којих су антибајке конципиране, примећује се и међубајковни дијалог, који поједини тумачи посматрају као вишегласје унутар реторике сексуалности Анђеле Картер (в. Sabljic 2016). Бајка о Плавобрадом чини основу уводне „Крваве одаје”, док наредне две – „Удварање господина Лајона” и „Тигрова невеста” – интертекстуално кореспондирају са „Лепотицом и звери”. Последње три бајке – „Вукодлак”, „Вучја дружина” и „Вучја Алиса” – деконструишу у три варијанте различите верзије „Црвенкапе”. Пародијску ревизију жанра уочавамо и у преради „Мачка у чизма-

ма”, бајци о Снежани („Снежно дете”) и легенди о вампиру Дракули („Господарица куће љубави”). Збирка Анђеле Картер кроз ова интертекстуална пречитавања као да прати и различите теоријске струје, које су се афирмисале управо тумачењем овог важног књижевног жанра који има посебну улогу у лектури читалаца различитих узраста. Могло би се рећи да ауторка, чини се, има на уму задатак постављања и преиспитивања доминантних поетичких обележја целог жанра. У складу са тиме, она отвара дијалог са фројдовско-јунговским тумачењем Бруна Бетелхајма са једне стране⁴ и са феминистичким приступом књижевности, са друге. Основни постмодернистички поступци који изграђују *Крваву одају* воде ка ефектима пародије и ироније.

На почетку рада већ је поменуто из којих разлога постмодернизам пропитује и преобликује, разара и реконституише доминантне претпоставке и њихове радикалне последице модернистичке културе, њене естетске, идеолошке и моралне вредности. Важно је да се осветли шта постмодернизам Анђеле Картер преиспитује и са којим циљем. Пре свега, ревизији подлежу теме, мотиви, стилски поступци, ликови и радња традиционалне бајке. Картерова се поиграва елементима готске приче (посебно у обликовању атмосфере и амбијента „Крваве одаје” и „Господарице куће љубави”), магијског реализма⁵, проповским функцијама јунака, формулативношћу жанра и психоаналитичким симболима на којима се заснива једна од најдоминантнијих струја тумачења бајке. Исцрпни комплекс тумачења који, рецимо, Бетелхајм изводи у психоаналитичком кључу као откривање подтекстног у бајкама, Картерова износи на површину као експлицитни слој текста, уки-

дајући психоаналитичко кодирање сексуалних асоцијација које традиционална бајка наговештава (в. Sabljic 2016). Слој сексуалности је у бајковној традицији кодиран, она се никада не приказује непосредно. Јунакиње бајки Анђеле Картер, са друге стране, лишене су стида и отворено суочене са сексуалношћу и сексуалним идентитетом, док се њихова детерминисаност у маскулинарно доминантном устројству у појединим бајкама („Крвава одаја” и све три варијације о Црвенкапи) успешно превазилази. Нараторка уводне бајке тематизује сексуалну жељу за мужем, те експлицира све нијансе њиховог првог интимног чина. Лепотица предочава емоционално-еротска стања од тренутка када први пут угледа Звер, па све до коначног сексуалног сједињења. Удовица господина Панталонеа суделује у убиству мужа, након чега се, на свеопште одобравање, пред погребницима упушта у сексуални чин са љубавником, гроф некрофилски општи са мртвом Снежаном док Црвенкапа својевољно спаљује одећу, како би заспала у загрљају нежног вука. Сви поменути примери осликавају постмодерно стање које Линда Хачион види као испитивање „граница језика, субјективности, сексуалног идентитета [...]”. Дакле, управо оно што се одиграва у збирци *Крвава одаја* тачно одговара поетичком начелу које је изведено као својство постмодер-

⁴ Посебно уколико узмемо у обзир начело добра које у фолклорној бајци увек побеђује зло, као крајњи оптимизам у којем Бетелхајм налази потпору за психолошко ојачавање младих читалаца. Бајке Анђеле Картер не успостављају тако јасну поларизацију јунака на добре и зле, јер они потлачени (боље речено, оне потлачене) нису нужно носиоци позитивних вредности као што је случај у народној бајковној традицији.

⁵ О магијском реализму као доминантној одлици прозе Анђеле Картер видети студију Нине Муждеке *Мајијски реализам у романима Анџеле Картер* (2017).

низма. То је један од корака на путу „поновног разматрања и довођења у питање основа западног начина мишљења које обично, можда превише уопштено, означавамо као либерални хуманизам” (Наџион 1996: 25). Експлицирање суочавања са еротским идентитетом, изобличење сексуалних чинова у пуном набоју настраности и ексцентричне јунакиње са традиционалним бајковним пореклом доводе прозу Анђеле Картер до превазилажења граница и друштвених и уметничких конвенција.

Све поменуте прекорачене границе у збирци треба посматрати према пародијском кључу интертекстуалног дијалога са традиционално утемељеним жанром. Све што шокира и провоцира у понашању јунакиња утолико је јаче интензивирано свешћу о односу према устаљеним облицима културе. Културне конвенције, и њихово напуштање, прекорачивање или поништавање, граде подлогу пародијских ефеката. Кокетирање девојчице са вуком прерушеним у ловца, на пример, побуђује читалачке реакције управо због тога што је поменута девојчица Црвенкапа, већ формирана књижевна јунакиња у нашем претходном читалачком искуству. Иронијска интертекстуалност, дакле, има функцију наглашеног преиспитивања онога што је тематизовано у књижевном тексту. У збирци Анђеле Картер уочавамо наглашене ексцентричне⁶ субјекте смештене у девијантним ситуацијама сексуалног истраживања. Радња се у свакој бајци у збирци базира на проблематичним мушко-женским сусретима, чиме Картерова отвара питање интегритета и моћи у контексту родних разлика. Бајковне јунакиње, обликоване према Пероовим и Гримовим друштвеним моделима, добијају нови облик, контекст и идентитет са јасно одређеним циљем,

дакле да се тиме допринесе превредновању устаљеног положаја женског субјекта. Такву промену социјалних прилика представља и случај када жену ритуалног убице, на крају уводне бајке из ове збирке, спасава њена мајка која хицем из пиштоља усмрти свог зета. После тога јунакиња наслеђује мужевљево богатство и могућност самосталног живота. Сличну социјалну димензију има и то што Црвенкапа наставља самосталан живот у бабиној кући, док у другој варијанти бајке Анђеле Картер („Вучјој дружини”) предаје нож вуку и мами га у бакину кућу где ће са њим по својој вољи заспати. Такав еманципативни смисао има и однос Лепотице и Звери. Лепотица се упушта у еротску игру са Зверем, а правила сексуалних сусрета успоставља готово равноправно са чудовишним партнером. Феминистичка црта овакве еманципације је очигледна, али она није потпуно самосталан ефекат јер је изведена из трансформације старе бајке као предлошка⁷, отуда је ово у извесном смислу и еманципација самих правила обликовања наслеђених из ове велике тра-

⁶ Нина Муждека о ексцентричности као суштинској одлици постмодернизма говори уз осврт на теоријске постулате Теа Дина (Teo Daen), при чему посебно наглашава да се ексцентричност „разматра у оквирима постколонијализма, но овај се појам и односи на све оне који проговарају из било које позиције маргинализованог и скрајнутог [...]”, док је Анђела Картер „често у интервјуима истицала своје искуство колонизације као 'колонизације ума' која се везује за одређена идентитета и улоге жене” (Муждека 2017: 140).

⁷ Драгана Антонијевић упућује, на пример, на француску фолклорну верзију „Црвенкапе” у којој вук није појео Црвенкапу јер се она спасава својом домишљатошћу (у неким верзијама јој у томе помажу жене), што, потом, Антонијевићева тумачи као „субверзивну снагу женске поткултуре приповедања унутар патријархалног друштва” (2013: 11). Дакле, победа женског субјекта над мушкарцем није тематски иновативна, али јесте иновативна у начинима делања самих јунакиња.

диције. То нема вредносни смисао односа према традицији, али има афирмативни смисао односа према савремености. Ови и овакви ефекти нису вредни и важни зато што мењају нешто што је било у прошлости, већ по томе што пружају прилику и савремености, нечем новом, да проговори у окружењу за које знамо да је важно. Дијалог са традицијом није усмерен само на традицију, напротив, он показује како традиција управо представља прилику и ономе што је ново и савремено да се изрази. Потреба да се изрази идеја равноправности прилика је за писца да обликује нови уметнички израз. О свеприсутности и важности жанра бајке у савременој култури говори и Драгана Антонијевић: „Можемо приметити да је вредносни систем бајке хијерархизован и предмодеран, али сижеи многих дела популарне културе у основи понављају исти овај структурални образац и вредносне норме” (2013: 4).

Приказано делање самосвесних и храбрих младих жена ипак не треба усмерити ка погрешном путу тумачења ових и оваких бајки, није потребно да се ослонимо на, у суштини, модернистички појам антибајке, нити да инсистирамо на некаквој постбајци. У постмодерној прози ексцентрични субјекти не заузимају идеолошки центрирану позицију, они се не намећу и не установљавају себе као нови извор исте моћи и обавезности. Не настаје неки нови апсолут. Овакве бајке расветљавају већ успостављено културолошко поље полних и сексуалних разлика. Ексцентричне јунакиње Анђеле Картер нису феминисткиње које преузимају свет. Оне су готово једнако девијантне као и мушки субјекти са којима долазе у додир. Црвенкапица је похотна нимфета, удовица господина Панталонеа је убица, Лепотица је блудна, а

млада жена адаптираног Плавобрадог безочна материјалисткиња спремна на удају из користи, при чему се може наслутити и њена прељубничка природа, с обзиром на крвави знак на челу који се назире и након мужевљеве смрти. Оне, дакле, нису постављене као бајковито узорни модели, то нису фигуре нове идентификације и образовних начела која треба да потисну и замене нека пређашња.⁸ Овде је реч о динамичном поетичком односу, начело које се успоставља везано је за динамизам и релације, а не за замену једне парадигме другом, нарочито не за рушење старих вредности зарад девијантних феномена и појава. Откривени недостатке прошлости не значи заменити их слабостима садашњице. Говорећи о интертекстуалним подлогама прозе Анђеле Картер, Нина Муждека истиче да

овај интертекстуални оквир [...] за циљ има да открије улогу митова у учвршћивању историјских и друштвених представа о односима између полова у западном свету. При томе се, међутим, не сме тежити стварању нових, прескриптивних митова који би били супериорни у односу на старе, чак ни уколико се ради о 'женској' митологији насупрот патријархалној против које се пише (2017: 154).

Доминантно мушка култура и педагошка функција традиционалне бајке у широком распону књижевне историје, обликовне и образовне праксе од XVII до XIX века и цео процес

⁸ Посебно што је родна димензија бајки чврста компонента већ од самог настанка овог жанра и важна за његово тумачење у антрополошком кључу, на шта посебно упућује Драгана Антонијевић, истичући карактеристике женске супкултуре и супротстављање мушкој доминацији као једну од тежишних тачака бајковне традиције (в. Антонијевић 2013).

њеног довођења у питање у XX stoleћу, само је део онога што се поетички активира у *Крвавој одаји*. Елементи интертекстуалности пародије у прози Картерове обухватају деконструкцију и измештање децентрираних женских (пасивних) субјеката. У складу са тиме, ауторкин постмодерни феминизам развија теоријски и естетски концепт бајке и отвара друштвени положај женског субјекта. Ексцентричност таквог екс-субјекта произлази из теорије (на пример, феминистичке⁹) и из уметности (на пример, бајковне традиције). Поетички циљ пародирања није само у томе да се покаже како се кључни односи конструишу искључиво у оквиру доминантне културе већ и да у променама покаже какав је значај одступања од тог идеолошког талог прошлости. Анђела Картер деконструише „Црвенкапу” Шарла Пероа и браће Грим како би превредновала центрирану идеологију хуманизма, те отворила постмодерни контекст изградње полно изражених и одређених субјеката. Оно што је постмодернистичко код Картерове, да то предочимо речима једне друге жене, „не преокреће вредновање центра у вредновање периферије и граница, колико искористићава такав двоструки положај да би критиковао унутрашњост и споља и изнутра” (Наџон 1996: 125). Бајке Анђеле Картер повезују „[...] полне разлике са питањима дискурса, ауторитета и моћи која се налазе у средишту постмодернистичке иницијативе уопште” (*Ibid.*: 38).

3. Ексцентрична сексуалност

[...] јесам размишљала о природи свог стања, како су ме купили и продали, како сам прешла из руке у руку. Она механичка девојка која ми је пудерисала образе, нису ли мени доделили исти

живот опонашања у свету мушкараца какав је луткар доделио њој? (Karter 2004: 89).

Унутрашњи монолог јунакиње бајке „Тигрова невеста”, деконструисане „Лепотице и Звери”, показује начелни статус женског субјекта у збирци *Крвава одаја*. У раду је већ напоменуто да феминистички слој збирке не конципира хероине које потискују маскулино устројство, већ такав друштвени концепт преиспитује и показује могућности изградње женског идентитета у њему. Оно што одликује јунаке збирке коју тумачимо јесте дехуманизација која се протеже на два нивоа – један је анимални, а други механицистички. Анимални слој у целости прожима идентитет мушких субјеката (звер, вук, вилењак) који су заокружени јунаци без карактерних промена приликом дискурзивног испољавања, док је механицистички концепт пренесен на велики број женских субјеката (јунакиња које проживљавају развојни пут у свакој бајци збирке). Оно што повезује већину јунакиња збирке *Крвава одаја* јесте покушај превазилажења статуса објективизације који им је додељен (од стране очева или мужева). Важно место у бајкама „Крвава одаја”, „Тигрова невеста”, „Удварање господина Лајона” и „Мачак у чизмама” заузима мотив брака у који јунакиње ступају у девијантним околностима – седамнаестогодишња маркиза из уводне бајке браком покушава да превазиђе егзистенцијалну беду у којој пре фаталног сусрета живи; Лепотица је у првој верзији припала Звери из љу-

⁹ Треба истаћи да је Картерова себе називала следбеницом социјалистичког феминизма, али „на питање [...] да ли је икада дошла у искушење да своју прозу у програмском смислу стави у службу феминизма Картер је одговорила негативно, додајући да пише о околностима у којима живи, о сопственој историји” (Muždeka 2017: 150).

бави (заправо дужности) према оцу, док је у другој изгубљена на картама, препуштена после партије коју отац игра са животињом; удовица господина Панталонеа је, претпоставља се, у унапред договореном браку са знатно старијим човеком. У низу пажљиво бираних мотива можемо уочити кореспондентност положаја ових жена, пре свега у опису простора у којима живе. У прве три бајке реч је о замку који је специфично просторно позициониран, изоловано од остатка света. Млада маркиза свој нови дом описује као место које се не налази ни на копну ни на води, дакле, можемо закључити да је реч о позицији прелаза који антиципира иницијацију. Опредмећеност јунакиња наглашена је скупим поклонима и новцем који дарују и поседују њихови партнери, док поједини симболи (попут белих ружа и љиљана) указују на почетку поменутих бајки на основни тематски слој – сексуалност. Наративни слој ових бајки концентрисан је на сексуална искустава са којима се женски субјекти сусрећу и који обликује њихов идентитет. Сексуалност се поставља као основна компонента у формирању јунакиња, за такво искуство је везан иницијални чин прелаза из једног стања у друго.

Оно што је карактеристично за еротски конципиран дискурс *Крваве одаје* јесте снажно прожимање Ероса¹⁰ и Танатоса, мотива распрострањених у историји књижевности, чији однос доминира многим делима још од античких трагедија, те се у складу са тим и многобројне теоријске струје баве овом темом. Треба поменути диференцијацију коју поводом термилошких одређења ових мотива успоставља Жил Ернст (Jill Ernst). Ерос се може тумачити као љубав уопштено, као духовно сједињење двају бића, али и као чисто физичко спајање. Тана-

тос, са друге стране, може значењски варирати у зависности од културолошког контекста из ког се посматра. Ернст предочава комбинацију Ероса и Танатоса у историји књижевности, сводећи је на четири могућности: смрт као казну због забрањене љубави, као исход, као последица неисказане љубави и, напослетку, као последњи чин љубавног споја, схваћен на батајевски начин.

Варијације Ероса и Танатоса у *Крвавој одаји* (првенствено у бајкама које смо на почетку поглавља поменули) можемо сагледати из два угла. Један угао подразумева десадовски концепт анималне сексуалне суштине, док је други конципиран на батајевским постулатима поновног рођења и потврђивања живота кроз „малу смрт”. С обзиром на то да је еротски сусрет прелазни тренутак иницијације женског субјекта, можемо рећи да се женски идентитет у бајкама Анђеле Картер конструише путем сексуалности, да се након смрти невиности рађа живот жене (која је, ипак, и даље зависна од мушког субјекта који је ствара, али са новонасталом способношћу да дела без стида и страха). Готово у свим бајкама *Крваве одаје* (осим у „Снежном детету” и „Мачку у чизмама”) еротска активност утире даљи развојни пут дезинтегрисаним јунакињама. У том светлу ваља читати и ове редове: „[...] увек се сећај да је највиши и јединствени ужитак љубави уверење да се чини зло” (Karter 2004: 34). Тако пише преминула супруга загонетног маркиза на разгледници са приказом сеоског гробља. „Крвава ода-

¹⁰ Посебно је занимљиво, у контексту који ће бити важан у даљим разматрањима овог рада и теорије Жоржа Батаја (Georges Bataille), поменути порекло речи *еро* која се везује за „неки недостајући елемент који се еротским сугерише” (Панић Мараш 2017: 22).

ја”, у снажној атмосфери смрти, насиља и ритуалних сексуалних обреда, представља чврст темељ десадовске филозофије сексуалности. Камил Паља (Cammille Paglia) у детаљној анализи Де Садовог еротизма износи корене оваквог облика сексуалности, сматрајући је претечом фројдовске, ничеанске и дарвинистичке теорије агресије. Испољавање секса као насиља Камил Паља види само као другу страну изворне природе, те приликом конципирања два вида досезања исконског дослуха са мајком природом у књижевности, сучељава Русоа (који примарне нагоне види као изворни принцип добра) и Маркиза де Сада (који нагон сагледава као изворни принцип зла). Аутентични дух мајке природе, према томе, има два пола: један је русоовски ревитализујући, а други је десадовски разарајући. Бајке Анђеле Картер, дакле, одбацују русоовске концепте, то је део њихове генералне поетичке стратегије. Утолико више се тумачење мора задржати на пољу које сажима Ерос и Танатос са нагоном агресије.

Јунакиња „Крваве одаје” суочава се управо са оваквом природом разарајућег ероса. Десадовску природу маркиза, јунакиња, наслућује већ од првог сусрета, што, међутим, не детерминише њен нагон за истраживањем тајни које тајанствени симболи наговештавају (венчани поклон, огрлицу од рубина, види као „невероватно скупо пререзан гркљан” – Karter 2004: 11), а крвава одаја у коначници расветљава. У маркизином карактеру можемо препознати трагове сексуалне девијације која тежи ка спознаји граничног искуства. Уколико са једне стране имамо еманципацију јунакиње, а са друге њена девијантна својства, очито је да поља друштвеног и психолошког одређења ликова нису у сваком погледу усклађена. Зато се јавља

амбиваленција и пукотина у карактеризацији и смислу догађаја, јер он није само еманципација већ и нека врста разоткривања. Успон на социјалној лествици не прекрива и не брише неку врсту пада до границе настраности, где важну улогу има десадовска компонента перверзије и насилности. Насилност која је у бајци имала један смисао, и водила афирмацији карактера, сада се показује као изазов карактеру у којем он не мора, или не може бити афирмисан на такав, идеолошки очекиван и унапред позитивно оцењен начин.

Пун потенцијал ексцентричности, ипак, испољава мушки субјект ове бајке. Мушки принцип у читавој збирци није једнострано и предвидљиво дат као пуки противстереотип, већ је, у домену ревизије жанра, равноправно деконструисан и иновативно позициониран.

Рука коју је испружио да узме фигурице у тој игри љубави и смрти мало се тресла; на лицу које се окретало према мени био је видљив прави делиријум, наизглед састављен од грозног, да, грозног срама, али и од неке ужасавајуће радости и осећања кривице, док је полагано утврђивао природу мог греха (Karter 2004: 48).

Цитирани опис маркизовог стања показује садистички наговештај ритуала убијања младе жене церемонијалним мачем. Еротски подтекст насиља у потоњим сценама подразумева тенденцију хијерархије родног устројства и експлицитне полности која га прати. Баш као што у патријархалном контексту хијерархијско устројство подразумева право господара, наравно мушкарца, над животом жене, тако подразумева и моћ над телом сексуалног објекта. Глад изазвана сексуалним нагоном повлачи са собом садистичку жељу за разарањем. Тако и

Паља дефинише Де Садов екстремни еротизам, отуда је јаснија садистичка компонената која се исказује у прози. Окрутна природа још се реалније огледа у бајковном свету *Крваве одаје* у којем јунакиње Анђеле Картер пролазе кроз сексуално буђење, са једне стране, али и кроз свет изричите насилности, са друге. Камил Паља тврди да је

секс моћ. Секс и агесија су тако измешани да не само да је секс смртоносан већ је и убиство сексуално. Убиство је врста еротске активности, једна од њених крајности. Људска бића могу достићи крајњу екстазу умирања само у страшном бесу. Оргазам је излив насиља (2002: 207).

Стичући моћ, јунаци, дакле, имају сексуални однос, и обратно, имајући однос они тек могу имати моћ.

Природа моћног ероса актуализована је и у бајци „Господарица куће љубави”, у изокренутих позицијама. Садистички принцип у овој бајци носи жена (краљица вампира), испољавајући га на мушкарцима који посећују њену „кућу љубави”. Међутим, од кључног је значаја истаћи да ексцентрични сексуални догађаји представљају прекретницу за јунаке поменутих бајки. Суочавајући се са граничним околностима еротике, јунаци који испоље способност да их превазиђу у специфичном виду иницијације задобијају право на потоњи, друштвено конвенционалан, начин живота. Тако су часови насилности и перверзије заправо део оног путовања које више није путовање јунака бајке на којем се овај суочава са изазовима на које наилази. У извесном смислу, јунак је изазов саме себи и оно што се одиграва у свету бајке јесте знак његове способности да разреши и тај унутрашњи проблем.

Живели смо повучено, нас троје. Наравно, ја сам наследила огромно богатство, али највећи део смо дали у добротворне сврхе. У замку је сада школа за слепе, мада се молим да децу смештену тамо не посећују тужни духови који тумарају и плачу за мужем који се никада неће вратити у своју крваву одају, чија је садржина покопана или спаљена, а врата запечаћена (Karter 2004: 55).

Приказани начин прожимања Ероса и Танатоса не треба везивати за Батајеве поставке. Његове тврдње су, као што смо већ у раду поменули, уско везане за принцип Ероса и Танатоса, међутим, тек ћемо сада отворити други (батајевски) пол ових феномена. Сагледавши концепцију Ероса и Танатоса у збирци Анђеле Картер, отворили смо две димензије њиховог испољавања. Она прва, везана за нагоне агесије, прожета је десадовском филозофијом еротизма. Другу страну Ероса и Танатоса у *Крвавој одаји* можемо сагледати кроз примарну вољу за животом коју јунакиње испољавају услед превласти нагона.

„Може се рећи да је еротизам потврђивање живота чак и у смрти” (Bataj 1972: 8). Ова готово култна реченица, којом Жорж Батај отвара своје најзначајније дело – *Ероџизам*, нека је врста закона афирмативног деловања не само еротике, већ и агресивности која се у њој испољава и обликује. Основна теза Батајеве теорије базира се на опозицији континуитета и дисконтинуитета бића. Дисконтинуалност подразумева биће по себи, биће као јединку за себе издвојену у оквиру сопствене егзистенције. Смисао континуитета за дисконтинуирана бића, према Батају, има смрт, и њена моћ господари еротизмом. Кључна замисао Батајеве теорије јесте показивање процеса у којима се дисконтинуи-

тет (издвојеност) бића преображава дубоким стањем континуитета. Батај већ у уводним разматрањима наглашава везу Ероса и насиља, јер сваки облик иницијације нужно носи са собом искуство насиља. Међутим, насиље на које наилазимо у контексту Батајевих разматрања опречно је десадовској агресији:

Отрзање бића из дисконтинуитета увек је крајње насилно. [...] Без насиља над датим бићем – датим у дисконтинуитету – не можемо себи представити прелаз од једног стања на друго суштински различито стање (Bataj 1972: 13).

Еротизам тела Батај, дакле, види као вид насиља (али не негативно означеног насиља, већ насиља које природни поредак сексуалних улога намеће) над бићем партнера које води специфичној малој смрти, обезнањивању које љубавнике враћа континуитету. Основна идеја јесте улога еротизма у укидању затворене структуре бића (дисконтинуитета) која је на снази у нормалном стању свакодневице. Огољеност у еротизму опире се затворености свакодневног постојања. Из овога проистиче поставка да у еротизму долази до потврђивања живота чак и у смрти која наступа у екстатичном дрхтању тела у којем се разлике нивелишу, дисконтинуитет разара, а настаје континуитет спајања који биће одваја од ригорозне индивидуалности, дакле доводи га до мале смрти, обезнањености. Обезнањеност бића у малој смрти, из које се будимо након што смо додирнули искуство континуитета, ревитализује моћ живота, пркоси коначном разарању Танатоса.

Такав механизам би се могао препознати у својеврсној смрти старе бајке у прози Анђеле Картер. Док се наслеђе такве бајке гаси и она преображава у нешто савремено, то више није

само акт поетичког дисконтинуитета већ нека врста еротичке оргије у поетици, у којој је оно ново, што долази упркос свему што потиरे у ранијем, старом, некадашњем, заправо његова оргазмичка потврда. Измењена и преокренута, стара бајка добија нову снагу и живи у новом задовољству читаоца које сада афирмише позицију савремености, али у исти мах носи овај континуитет у којем она не може без онога што мења и онога што је постојало раније.

Прекорачењем граница жанра бајке, Анђела Картер ревитализује суштину сексуалности. Црвенкапа која је заспала са вуком, Лепотица која преузима анимална обележја страсти како би оживела лутку у чијем је телу била заробљена, и све друге поменуте јунакиње у *Крвавој одаји* конструишу женске субјекте на важном прелазу из девичанства у нови облик живота који их, у исти мах, и застрашује и мами. Символично прождирање, оличено у животињским партнерима, усмрћује девицу како би, потом, породило жену. У том смислу ова проза јесте савремена бајка о рађању жене и њеном праву на себе. То је међутим, нова и тешка загонетка и у њеном решавању потребно је покренути и све силе традиције и целокупно нововековно наслеђе. Потребно је, такође, поставити и неколико питања: о томе има ли тај догађај, родна бајка, сексуално ослобођење жене, право не само на свој дискурс и своју поетику већ и на равноправан статус са свим другим постигнућима јунака прозе, посебно јунака бајке. Да ли је то, на пример, једнако вредно као убити аждају и ослободити заточену девицу, или освојити лепу цареву кћер, или скинути зле чини да би се појавио као прелепи јунак на белом коњу? Сме ли савремена прича да каже како се принцеза није пробудила само због пољупца?

И друго питање, које је изведено из овог статуса и овог преокрета, наравно, враћа нас томе како ћемо ово и ову садржину видети из перспективе школе и образовног система. То, међутим, није поетичко питање, већ питање права на афирмативну акцију у којој, са умереношћу и обазривошћу које у образовним процесима увек треба имати, можда пред нас стаје бајка која има своје право на образовни процес у оном узрасту у којем људска сексуалност више не сме бити табу. Јер, зато што се о њој не говори не значи да је у том узрасту нема. Бајка која увек подразумева неку врсту симболичког одрастања не сме да у савременом свету превиди и све оно што је знак одраслости. И у тој улози, управо она негативна и узнемирујућа страна ових прича налази посебан смисао, јер није идеологија доласка до сексуалности, већ и истовремено упозорење на друге, претеће одлике тог ослобођења. Девијантност у карактеру јунакиња својство је књижевне уметности: она нам не пророкује да је сексуално ослобођење добро као такво и не пројектује сентименталну илузију о томе како ће све после иницијације бити добро, само да се до ње дође, макар и у анималном окружењу; већ може да нас потресе и згрози, покаже наличје или само тешкоће до којих се стиже.

ИЗВОРИ

- Грим, Јакоб, Вилхелм Грим. *Трнова Ружица – бајке*. Нови Сад: Змај, 1995.
 Перо, Шарл. *Бајке*. Београд: Дивит, 1999.
 Karter, Andžela. *Ljubav*. Novi Sad: Svetovi, 1991.
 Karter, Andžela. *Magična prodavnica igračaka*. Beograd: Narodna knjiga – Alfa, 2003.

- Karter, Andžela. *Krvava odaja*. Beograd: Narodna knjiga – Alfa, 2004.
 Karter, Andela. *Sadovska žena – pornografija u službi žena. Pro Femina – časopis za žensku književnost i kulturu*. Beograd, god. I, br. 2 (1995).
 Karter, Andela. *Noći u cirkusu*. Beograd: Narodna knjiga – Alfa, 2008.

ЛИТЕРАТУРА

- Панић Мараш, Јелена. *Ероџско у романима Црњанској*. Београд: Службени гласник – Учитељски факултет, 2017.
 Antonijević, Dragana. *Antropološko poimanje bajke kao optimističkog žanra. Antropologija – časopis Centra za etnološka i antropološka istraživanja (CEAI) Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu*, 13, sv. 1 (2013): 9–22.
 Bataj, Žorž. *Erotizam. Suze Erosove*. Beograd: Zodijak, 1972.
 Betelhajm, Bruno. *Značenje bajki*. Beograd: Zenit, 1979.
 Ernst, Jill. *Eros i Tanatos – prava ili lažna braća. Smrt, nasilje i seksualnost*. Beograd: Plato, 1992.
 Grdešić, Maša. *Tijelo kao novootkriveni kontinent (Angela Carter: Čarobna prodavnica igračaka). Književna republika – časopis za književnost, svibanj–lipanj*, br. 5–6 (2004).
 Hačion, Linda. *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, funkcija*. Prev. V. Gvozden, Lj. Stanković. Novi Sad: Svetovi, 1996.
 Jameson, Fredric. *Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma*. Zagreb: Arkzin, 2018.
 Liotar, Žan-Fransoa. *Postmoderna situacija. Modernizam – Postmodernizam. Teorija – debata*. Prir. Dušan Marin-ković. Novi Sad: Mediterran Publishing, 2018.
 Muždeka, Nina. *Magijski realizam u romanima Andžele Karter*. Novi Sad: Filozofski fakultet, 2017.
 Palja, Kamil. *Seksualne persone: umetnost i dekadencija od Nefertiti do Emily Dickinson*. Beograd: Zepther Book World, 2002.
 Sabljčić, Jakov. *Postmodernističke bajke Angele Carter. Književna smotra – časopis za svjetsku književnost*, Vol. 48, No. 182(4) (2016).

Lola D. STOJANOVIĆ

POSTMODERN CROSSING OF GENRE
BOUNDARIES: DECENTRALIZED FEMALE
CHARACTERS IN *THE BLOODY CHAMBER*
BY ANGELA CARTER

Summary

Antagonism between the subjectification and objectification at the base of the sexual identity of fairytale characters puts the *The Bloody Chamber* outside the frame of young adult or children literature, and by reshaping the tradition it shows how big an impact a genre can

make that is traditionally connected to a particular age identity. At the center of the work is the exploration of the relationship of postmodern writing towards fairytale tradition, myths and legends. Reconstruction of the genre is being examined in the postmodern context. The process of literary deconstruction of strong, traditional forms will be shown, as well as the stereotypic male-female relationship. The reach of postmodern imagination, metafiction, parody and intertextuality will especially be thought through, and initial plots will be deconstructed as well as provocative discourse that creates postmodern fairytale character.

Key words: Angela Carter, *The Bloody Chamber*, postmodernism, sexual identity, fairytale, deconstruction of classical genre