

Jak przerobić baśnie na zaangażowane utopie? Twórczość prozatorska Angeli Carter

Abstrakt:

Celem artykułu jest przeprowadzenie analizy dwóch powieści Angeli Carter, *Magicznego sklepu z zabawkami* (1967) i *Mądrych dzieci* (1991), a także wybranych baśni/opowiadań pisarki, na czele z *Krwawą komnatą* (1979) i *Towarzystwem wilków* (1977). Autorka tekstu ukazuje, jak przekształcanie popularnych motywów baśniowych lub fabuł powieściowych (z uwzględnieniem takich gatunków jak powieść inicjacyjna, powieść obyczajowa, powieść o artystach, tu także artystkach) zamienia je w utopie i to z wyraźnie feministyczną sygnaturą. Rozwiązania proponowane przez Carter, często wzbogacane o elementy utopii albo dystopii, mają na celu nie tylko zakwestionowanie fallogocentrycznych reguł; prowadzą także do pytań, czy jest ono w ogóle możliwe.

Słowa kluczowe:

Angela Carter, baśń, feminizm, kobieta, literatura kobiet, opowiadanie, powieść inicjacyjna, powieść obyczajowa, utopia

How to Change Fairy Tales into Utopias? Novels and Stories Written by Angela Carter

Abstract:

The aim of the article is to conduct an analysis of two novels by Angela Carter, *The Magical Toyshop* (1967) and *Wise Children* (1991), as well as of some of her fairy tales/short stories, notably *The Bloody Chamber* (1979) and *The Company of Wolves* (1977). The author of the paper shows how modifying fairy-tale motifs and novel plots (including genres like coming-of-age novel, novel of manners, novel on male and female artists) transforms them into utopias characterised by a strong

* Anna Pekaniec – dr, pracuje w Katedrze Krytyki Współczesnej na Wydziale Polonistyki na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie. Jej zainteresowania badawcze obejmują autobiografię i epistolografię, krytykę feministyczną, historię literatury kobiet od XIX wieku do najnowszej, a także narracyjne teorie tożsamości. Kontakt: anna.pekaniiec@uj.edu.pl.

feminist component. Carter's choices are often enriched with utopian or dystopian elements, and not only do they aim to question the phallogocentric rules, but also to lead us to wonder whether their questioning is actually possible.

Key words:

Angela Carter, fairy tale, feminism, woman, women's writing, short story, coming-of-age novel, novel of manners, utopia

Opowiadania, nowele i powieści Angeli Carter niemalże automatycznie łączone są z kilkoma pojęciami, wyliczam w kolejności przypadkowej: postmodernizm¹, feminizm, reinterpretacje baśni i mitów, mariaż lektur rewizjonistycznych z ginokrytycznymi, herstory, feministyczne utopie². Skupiając się na kilku tekstach, tj. na dwóch powieściach, *Magicznym sklepie z zabawkami* (1967/1999a) i *Mądrych dzieciach* (1991/1999b), ostatniej powieści zmarłej w 1992 roku pisarki, oraz na kilku opowiadaniach zebranych w wydanym po polsku dwie dekady temu zbiorze *Czarna Wenus* (Carter, 2000), chcę zastanowić się, co oznacza symptomatyczny dla autorki gest twórczego przekształcania fabuł powieściowych³ czy motywów baśniowych dobrze zdomowionych nie tylko w literaturze, ale i kulturze. Nierzadko bywa on impulsem do krytycznego (dokładniej: krytycznofeministycznego) namysłu nad możliwością stworzenia, choćby w języku, czy też opowieści, utopijnej wersji rzeczywistości⁴. To wyzwanie o tyle intrygujące i potrzebne (ciągle), o ile skomplikowane i skazane na powtarzanie wobec ciągle zmieniającej się liczby punktów odniesienia – zarówno literackich, jak i kulturowych czy polityczno-społecznych. Należą do nich z pewnością literatura kobiet i stale pogłębiany teoretyczny, krytyczny namysł nad nią.

¹ Elementy postmodernistycznej poetyki powieści Angeli Carter precyzyjnie analizował Brian McHale (1987/2012), wydobywając na pierwszy plan jej skłonność do rozbijania alegorii dzięki zabiegom parodystycznym.

² O związkach między feminizmem a utopią przekrojowo pisano w pracy zbiorowej *Feminism, Utopia and Narrative* (Falk Jones, Webster Goodwin, 1990).

³ Przekładających się także na następujące odmiany gatunkowe: powieść inicjacyjna, powieść o artystach/artystkach, powieść obyczajowa, romans.

⁴ Nieodłączną krytyczność baśniowych narracji Carter Weronika Kostecka (2016) widzi jako broń przeciwko skostniałym kulturowym rejestrom oczekiwania wobec kobiet, często przez nie podtrzymywanych czy wręcz współtworzonych: „[...] baśnie Carter wydają się eksponować przede wszystkim potrzebę zakwestionowania utrwalonego w kulturze porządku, krytyki rzeczywistości – i to rzeczywistości współtworzonej przez kobiety” (s. 31). Maciej Skowera (2016), wyjaśniając pojęcie retellingu baśni, także przypomina o Carter i jej inklinacjach do tekstowego i kulturowego recyklingu.

Twórczość literacka Carter napędzana była przede wszystkim przez żywioł nieokiełznanej wyobraźni, bazującej na znanych wersjach baśni czy odmianach powieści, prymarnie przeważnie męskocentrycznych albo przynajmniej prowadzonych tak, aby bohaterki realizowały społecznie i obyczajowo akceptowane wzorce kobiecości. Brytyjska autorka dołożyła wielu starań, przekształcając to, co znane, w coś zupełnie innego (do czego jeszcze wrócę), kreując bohaterki silne, zdolne do przejścia odpowiedzialności za siebie (choćby w ograniczonym zakresie) i do stworzenia rzeczywistości, w której one będą rządzić, ustalać reguły, a nie tylko regułą wykreowanym nie przez siebie podlegać. Nie jest to jednak zadanie ani łatwe, ani pozbawione konsekwencji. Najlepszym rozwiązaniem – delikatnie rzecz ujmując – niekomfortowych sytuacji bywają też gesty niemalże anarchistyczne, nie tylko poddające pod dyskusję pozorną oczywistość i uniwersalność norm kulturowych, ale również skłaniające do zastanawiania się, jakie elementy, czynniki zewnętrzne, uwarunkowania społeczno-obyczajowe wpływały i nadal wpływają na trwałość opresyjnych dla kobiet wymogów. Carter nie uznaje ich za niezmiennie, nieraz sugeruje radykalne rozwiązania mające na celu ich podważenie lub modyfikację. Są one nie tylko spektakularne, szczególnie jeśli w zapale reinterpretacyjnym autorka łamie kulturowe tabu, lecz także efektywne, ponieważ przyczyniają się do powstawania nieszablonowych tekstowych przestrzeni, niekiedy o sporym ładunku groteskowym. Subwersywność rozwiązań fabularnych proponowanych przez Carter przekłada się również na ich potencjał krytyczny, uwypuklający daleko idącą niekompatybilność dążeń bohaterek z możliwościami, jakie oferuje im rzeczywistość. Co ważne, pisarka nie tylko celnie – choć nie zawsze bezpośrednio – wskazuje punkty zapalne, ale także oferuje sposoby na ich obejście, niekiedy wymagające radykalnych posunięć, zarówno w planie realistycznym, jak i fantastycznym. Przydatnym narzędziem okazuje się tu zdolność do przemian czy rewizji. Siła metamorfoz – faktycznych lub tylko postulowanych, na poziomie rozwiązań fabularnych, formalnych, ideologicznych – umożliwia, czy też, nieco mniej kategorycznie, ułatwia dostrzeżenie ambiwalencji zawartych w baśniowych (albo, nieco rzadziej, mitycznych) motywach. Anna Pasolini (2016) podkreślała:

Carter wykorzystuje potężny potencjał metamorfozy – [rozumianej zarówno] jako koncept, temat, zasada strukturyzująca i myśl przewodnia, [jak] i jako zaproponowany model – w celu demaskowania, kwestionowania, kreowania strategii oporu i w końcu obalania mitów czy dyskursów [w ich domyślnie pierwotnych wersjach] (s. 14)⁵.

⁵ Jeśli nie podano inaczej, wszystkie tłumaczenia autorki artykułu – Anny Pekaniec.

Wzmiankowana badaczka przypomina, że autorka, sięgając po baśniową fikcję, eksponuje jej elastyczność i podatność na modyfikacje, ale też wykorzystuje ją, by wyjaśnić miejsce kobiet w świecie, oraz, jeśli okazuje się ono dla nich niefortunne (co szczególnie przekłada się na podejście do cielesności kobiet, ciągle kłopotliwej, gdyż skazującej je na permanentne postrzeganie ich tylko przez jej pryzmat, na dyscyplinujące praktyki, charakterystyczne dla dystopijnych społeczności), zaproponować sposoby na zmniejszenie dyskomfortu (Pasolini, 2016, s. 21). Przy czym po raz kolejny zaznaczam, że jest to dość ogólna, zaledwie omowna formuła określająca sposób postrzegania kobiet w świecie. W wywiadzie, który przeprowadziła Anna Katsavos (1994), pisarka powiedziała wprost:

Dla kobiet nie jest szczególnie miłe zorientowanie się, jak są postrzegane na co dzień. Dowiadują się bardzo dużo o swoim realnym statusie z pornografii, co jest bardzo nieprzyjemne. Naprawdę. To w zupełności wystarczy, aby kobiety zwątpiły w ludzkość.

Inklinacje Carter są bezdyskusyjne, wielokrotnie oświadczała, że feministyczne koncepcje są jej bardzo bliskie, szczególnie te drugofalowe. Jednocześnie dla interpretatorów i interpretatek twórczości autorki *Krwawej komnaty* (Carter, 1979/2000a) niekiedy kłopotliwy jest widoczny esencjalizm jej poglądów, z ducha, paradoksalnie, modernistyczny, a nie postmodernistyczny przecież (myślę, że można porównać go, w jakiejś mierze oczywiście, z koncepcjami Zofii Nałkowskiej⁶), silnie lokujący kobiecość w obrębie cielesności. Nie jest moją intencją rekonstrukcja kształtu feministycznej refleksji wyłaniającej się z twórczości Carter, ale z pewnością owa rekonstrukcja jest czymś, co stale wpływało na formatowanie pisarstwa Brytyjki – która, *nota bene*, twierdziła, że bardzo ważne były dla niej idee Emmy Goldman (Haffenden, 1984/1996, s. 156). Precyzyjnie, istotna dla nich obu była sprawiedliwość, równe traktowanie kobiet i mężczyzn, a nie wymierzanie sprawiedliwości, swoiste karanie za lata ograniczeń generowanych przez patriariat; domaganie się sprawiedliwości nie było i nadal nie jest kontradykcyjne wobec piętnowania zachowań/norm/oczekiwań/ustaleń męskocentrycznej kultury określających sposoby funkcjonowania kobiet w społeczeństwie. Sadzę również, że spore znaczenie miały także zawarte w twórczości autorki komponenty autobiograficzne. Roz-

⁶ Odsyłam do *Cudzoziemek* Grażyny Borkowskiej (1996) czy ważnej, choć nieco zapomnianej, niedawno wznowionej książki *Stańmy się sobą. Cztery projekty emancypacji* Anety Górnickiej-Boratyńskiej (2001).

mawiając z Rosemary Carroll (1986) o filmowych adaptacjach swoich powieści, Carter przypominała, że II wojna światowa ukształtowała jej dzieciństwo, niosąc ze sobą m.in. nieusuwalne poczucie braku zakorzenienia albo oderwania od miejsca, w którym przyszło się na świat:

Urodziłam się w roku 1940. Moja matka opuściła Londyn z moim dwunastoletnim bratem, niosąc mnie na rękach. Bardzo mało ludzi pozostało wtedy w mieście w ogóle. Pojechaliśmy na południe do Sussex i zostaliśmy tam przez pewien czas. Matka została z moją babką przez kilka tygodni, później wróciła do Londynu, by być z ojcem, a później znów wróciła do nas. Niemniej cały ten czas pamiętam jako dość szczęśliwy.

Konieczność opuszczenia miejsca znanego i bliskiego oznacza mierzenie się z czymś nowym, nieznanym, a przede wszystkim zaburza poczucie bezpieczeństwa, nieraz oznacza samotność, a przynajmniej osamotnienie. Ostatecznie pobyt u babki był czymś pozytywnym dla pisarki⁷, wszedł też na stałe do repertuaru ważnych dla niej odniesień biograficznych. Bohaterki jej tekstów często zmuszane były do porzucenia domu, co przekładało się później na inicjacyjny charakter proponowanych przez nią fabuł, w których wątek opuszczenia ważnego miejsca i udania się w nieznaną stawał się niemalże obligatoryjny. Autobiograficzne zaplecze – choćby było silnie maskowane i trudne do wychwycenia na pierwszy rzut oka – jest według autorki nieodzowne. Udawanie, że jest inaczej, przyczynia się, zdaniem Carter, do zafałszowania literatury – życie jest niezastąpionym materiałem, a osoba pisząca powinna mieć jak najwięcej doświadczeń (każde z nich jest możliwe do opowiedzenia), by móc pisać, a przede wszystkim, aby być odpowiedzialną za to, co pisze. Autorka stwierdziła wprost: „Piszę, korzystając z własnej historii” (Haffenden, 1984/1996, s. 156).

Nie jest ważny gatunek, liczy się zaangażowanie, rozumiane jako swego rodzaju krytyczność, refleksyjność, postulowanie zmian, namysł nad rzeczywistością, którego medium jest proza – zarówno baśnie, jak i powieści (Haffenden, 1984/1996, s. 141). Biorąc pod uwagę zasadniczą, by tak rzec, nieprzyjazność większości baśni wobec kobiet, pomysł, żeby przepisać je, zmieniając ich wektory, był nie tylko odważny i wielce obiecujący, ale też wielce ryzykowny. Sąd o baśniach, prezentujących wizję kobiecości stale przykrajanej do patriarchalnych wzorców, oznaczających m.in. konieczność rezygnacji z własnych

⁷ Interesująco historię rodzinną Carter rekonstruuje Edmund Gordon (2016), udowadniając m.in., że np. babka Chance z *Mądrych dzieci* jest swego rodzaju literackim hołdem złożonym Jane Stones, babce Angeli, oraz Kitty, ciotce, czyli córce Jane (s. 4–5, 9–10, 16–17).

dążeń czy choćby artykulacji pragnień, może się wydawać uogólniający, niemniej z pewnością nie był taki dla niektórych krytyczek feministycznych z lat 70. XX wieku, tych hołdujących nie lekturze rewizjonistycznej, a ginokrytycznej. Idąc tropem ze słynnego tekstu *When We Dead Awaken* Adrienne Rich (1972), należy traktować przepisywanie baśni nie tylko jako dążenie do zdobycia samowiedzy, a więc i kształtowania tożsamości, lecz także jako swoistą odmowę popierania tendencji autodestrukcyjnych generowanych przez męskocentryczne społeczeństwo. Owo przekształcanie baśniowych narracji było też mierzaniem się z opresją języka, którą starano się pokonać i zamienić w siłę twórczą (s. 18).

Carter udało się nie tylko zaproponować nowe wersje mimo wszystko dość fallogocentrycznych baśni, wyraźnie uwzględniających męskocentryczną perspektywę i oferujących wizerunki kobiet pożądane kulturowo, czyli akceptowane, ale jednocześnie oznaczające konieczność podporządkowania się regułom nieustanawianym przez kobiety:

W tym kontekście, Angela Carter wykonała inspirujący, wspaniały ruch, za który zarówno pisarze, jak i czytelnicy powinni być wdzięczni: odmówiła dołączenia do grupy odrzucających czy deprecjonujących baśnie, a w zamian pochyliła się nad tym stygmatyzowanym gatunkiem, jego sztandarowym zestawem bohaterów czy dobrze znanych rozwiązań fabularnych, i z rewelacyjną werwą oraz inwencją, perwersyjną gracją oraz szelmowską zabawą, zamieniła je w nowe ogniste trunki i przywróciła je z powrotem do życia (Warner, 2012).

Nadawanie nowego kształtu znanym przecież fabułom baśniowym⁸ jest czymś więcej niż tylko próbą przepisania na feministyczną modłę patriarchalnych wyobrażeń. Dzięki połączeniu symbolizmu, surrealizmu, ekspresjonizmu, groteski, elementów postmodernizmu i realizmu magicznego Carter nie tyle odświeża dawne wersje baśni (lub tylko „rewitalizuje” zaczerpnięte z nich motywy, co ważne, nie stroniąc też od sięgania po historie mityczne – *vide Magiczny sklep z zabawkami*), ile tworzy historie bazujące na nich, autonomiczne, akcentujące elementy do tej pory ignorowane, traktowane jako ozdobniki lub uznane za zbyt drastyczne, banalne, oczywiste.

⁸ Pisze o tym m.in. Magdalena Bednarek (2012) w artykule pt. *Ucieczka z zamkowej wieży, czyli o feministycznym przepisywaniu baśni w prozie polskiej po 1989 r.* Tam jest też dalsza bibliografia dotycząca relacji pomiędzy krytyką feministyczną a baśniami, zarówno w wersji rewizjonistycznej, jak i ginokrytycznej; dodatkowo uwzględnione zostają elementy polemiki z jungowskim podejściem do kobiecości.

Baśniowe narracje Carter zostają wytrącone z dawnych kolein. Przekierowane na zupełnie odmienne niż dotychczas tory, zyskują nieobecne wcześniej w nich jakości, co podkreślała Anna Notaro (1996, s. 7–8) w pracy poświęconej postmodernistycznej poetyce prozy uprawianej przez autorkę *Mądrych dzieci*. Badaczka – sięgając po niemal magiczną, a może tylko chemiczną metaforę – przekonująco dowodziła, że Carter wydobywała z baśniowych rozwiązań fabularnych esencję pomijanych przez długi czas szczegółów. Co ciekawe, często dodawała do nich zupełnie realistyczne elementy, np. przedmioty, siłą rzeczy w baśniach nieobecne (telefony, rowery), podkreślając w ten sposób ewidentną umowność nowej-starej baśniowości, przystosowanej do nowoczesnych realiów (s. 20)⁹. Celnie ów zabieg scharakteryzowała sama pisarka: „Jestem za wlewaniem nowego wina do starych butelek, szczególnie jeśli ciśnienie generowane przez nowe wino spowoduje, że stare butelki eksplodują” (Carter, 1983, s. 69). Jest to niezwykle efektowna, ale też wyjątkowo efektywna intertekstualność, tak silnie obecna w całej twórczości Carter – co zostało wnikliwie scharakteryzowane przez Rebecę Munford (2006). Uczona podkreśla wysoki stopień nasycenia prozy autorki *Magicznego sklepu z zabawkami* mniej lub bardziej bezpośrednimi aluzjami, nawiązaniem, parafrazami, pastiszami, parodiami tekstów literackich (i nie tylko), tych popularnych, lecz również należących do światowego kanonu. Munford, idąc tropem intertekstualności zdefiniowanej przez Julię Kristevę (każdy tekst stanowi wiązkę cytatów i staje się podstawą do kolejnych przekształceń; s. 5–6), przypomina¹⁰, że Carter jest mistrzynią swoistego permanentnego recyklingu, służącego jej do przekształceń zarówno genologicznych, jak i fabularnych (s. 12–13).

⁹ Do podobnych wniosków doszła Kostecka (2016): „Baśnie postmodernistyczne, a więc i feministyczne reinterpretacje Angeli Carter, Tanith Lee oraz Emmy Donoghue, istnieją jako strona kulturowego dialogu. Moc kwestionowania utrwalonych w patriarchalnej tradycji »norm«, schematów i wzorców oraz refleksyjnego oddziaływania na hipotetycznego czytelnika mają jedynie dzięki istnieniu swoich pre-tekstów, to jest baśni kanonicznych, oraz funkcjonowaniu baśniowych toposów w pamięci pop-kulturowej (konstruowanej przypuszczalnie zwłaszcza na podstawie klasycznych ujęć Disneyowskich, które z kolei bazują właśnie na baśniach kanonicznych). Opowiadając zatem każdą baśniową herstory, wszystkie trzy autorki, których teksty były tu analizowane, paradoksalnie umacniają tę postać baśni, do której krytycznie i rewizjonistycznie się odnoszą. Na ten paradoks zwracała uwagę Vanessa Joosen [...]” (s. 38).

¹⁰ W tle mając Bloomowski „lęk przed wpływem”, precyzyjnie rozpisany w odniesieniu do literatury kobiet w niemal klasycznej dziś monografii pt. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* przez Sandrę Gilbert i Susan Gubar (1979).

Wielokrotnie podkreślając, że jej baśnie nie są tylko i wyłącznie współczesnymi modyfikacjami, ale po prostu nowymi baśniami (co nie zmienia faktu, że nietrudno przecież odgadnąć ich wyjściowe nawiązania), Carter wydobywa ich subwersywny, nieprzewidywalny charakter, z jednej strony destrukcyjny, a z drugiej – twórczy. Ponadto, przywołany *passus* to pomysłowa definicja postmodernistycznego rysu pisarstwa Brytyjki. Pełne ambiwalencji, wewnętrznych sprzeczności, łączące to, co znane, w niespodziewane formuły, miesza to, co już było, z tym, co jest, omijając zarówno Scyllę wtórności, jak i Charybdę autocenzury splecionej z uległością (Kamionkowski, 2000, s. 19). Co niezwykle ważne, Carter doskonale zdawała sobie sprawę, że jej twórczość, choć na pierwszy rzut oka skoncentrowana raczej na szeroko pojętych kwestiach estetycznych (mam na myśli stronę językową, poetykę, a także schematy fabularne), jest przejawem zaangażowania, z wpisaną w nie politycznością rozumianą jako skupianie się na kobietach: starszych, młodszych, z różnych klas społecznych, postępujących mniej lub bardziej etycznie (s. 22). Większość z jej bohaterek podważa stereotypowe ujęcia kobiecości, a jeśli ostrze polemiczne jest nieco łagodniejsze, metodycznie testują one granice ustalone przez społeczeństwo, co widać bardzo dobrze w tekstach, o których wspominałam na początku – dla przykładu można przywołać Melanię i ciotkę Małgorzatę z *Magicznego sklepu z zabawkami*, główną bohaterkę z *Towarzystwa Wilków* (Carter, 1977/2000c) czy *Krwawej komnaty* lub siostry Chance z *Mądrych dzieci*. Jerzy Kamionkowski (2000) konkludował (za Warner):

Jasne, że Angela Carter nie była artystką, która podążała za tradycją; raczej preferowała jej przekształcanie oraz łamanie istniejących reguł na rzecz przekuwania ich w nowe. Całość jej pisarstwa, szczególnie jej wersje baśni, dotyczy gier ze społecznymi i artystycznym konwencjami, dość często wyśmiewanymi i dostosowanymi do nowych zadań. Mimo pogardliwego krytycyzmu skierowanego ku baśniom w latach 70. XX w., zwłaszcza ku ich szczęśliwym zakończeniom, Carter silnie wierzyła, że cel baśni nie był „konserwatywny, ale utopijny, i był formą specyficznego heroicznego optymizmu – jak gdyby przekonywały: Kiedyś być może będziemy szczęśliwi, nawet jeśli to nie potrwa długo” (s. 22).

Myślenie utopijne bazuje przecież na dążeniu do takiego zaprojektowania, ustanowienia czy ukształtowania przyszłości, aby była ona miejscem życia przyjaznego, dostatniego i szczęśliwego, traktowanego jako ziemski raj, w którym wyłączane są jakiegokolwiek opresyjne zasady¹¹. Może to także ozna-

¹¹ O feministycznych utopiach lub dystopiami pisały m.in. Ildney Cavalcanti (2000), Donna Fancourt (2004), Hanna Jaxa-Rożen (2005), Eva C. Karpiński (2000) i Jan Relf (1991).

czać ustanowienie własnych reguł egzystencji, nierzadko odmiennych od dotychczasowych, a nawet kwestionujących je. Nietrudno też zauważyć, o czym wspominał np. Edward Rothstein (2003, s. 4), że w utopijnych projektach kryją się ewidentne ambiwalencje. To, co dla kogoś jest ideałem, dla innych może być czymś dokładnie odwrotnym. Podkreślić należy, że przeważnie utopie są ulokowane poza historycznym kontinuum (a tak dość często dzieje się u Carter, choć od razu zaznaczam, że poza baśniowymi narracjami, historia bywa potrzebna o tyle, o ile dopowiada istotne konteksty), jak również zawsze mają podłoże rewolucyjne (s. 8–9).

Potencjalna momentalność utopijnych projektów nie oznacza, że powinny być one porzucone, o czym przekonywała pisarka we wstępie do antologii opowiadań pt. *The Wayward Girls and Wicked Women*¹²:

Jeśli nie grasz zgodnie z regułami, tylko próbujesz rozpocząć nową grę, niekoniecznie ci się powiedzie, nowa gra niekoniecznie też będzie czymś lepszym, nie poprawi starej. Ale to wcale nie oznacza, że nie warto próbować (Carter, 1986, s. xi).

Odwaga przekształceń w przypadku Carter przekłada się nie tylko na eksperymenty tekstowe, lecz także na próby wynalezienia języka, w którym udało by się wyrazić ekspansywność pragnienia bycia gdzieś indziej – tam, gdzie jest lepiej, nawet jeśli owo lepiej będzie trwało krótko i oznaczać będzie serię radykalnych, niełatwych kroków (Fancourt, 2004, s. 15–33). Nietrudno jest zauważyć, że pasja Carter do demitologizowania, rozmontowywania baśniowych narracji i fabularnych schematów to przede wszystkim efekt namysłu nad językiem – dyscyplinowanym oraz dyscyplinującym, lecz i potencjalnie wyzwalamym. Ildney Cavalcanti (2000), analizując feministyczne dystopie przez pryzmat języka (działającego niczym miecz obosieczny, choć pewnie lepiej sprawdzającego się jako Derridiański farmakon), stale podkreśla właśnie pewną utopijność marzenia o uczynieniu go nieopresywnym (s. 152–163). Eva C. Karpiński (2000, s. 146) natomiast akcentuje – skupiając się na *Mariannie i barbarzyńcach* (Carter, 1969/1988)¹³ – inicjacyjny ryt opowieści o utopijnych rzeczywistościach i wskazuje momenty w przebiegach fabularnych, takie jak rozstanie, wyjazd, strata, rozdzielanie z bliskimi, właśnie jako punkty przeło-

¹² W antologii, oprócz opowiadania autorstwa jej redaktorki, znalazły się także teksty napisane przez Jane Bowles, Colette, Djunę Barnes czy Jamaikę Kincaid.

¹³ O tej powieści pisała też Jaxa-Rožen (2005, s. 23 i nast.) w *Kontestacji i banale. Feminizm w kulturze współczesnej*.

mowe w kreowaniu utopijnych, choć częściej ze znakiem ujemnym, czyli dystopijnych, opowieści.

Tak zaczyna się *Magiczny sklep z zabawkami*. Piętnastoletnia Melania – siostra młodszych od siebie Jonathana i Wiktorii, która właśnie odkryła, że jej ciało się zmienia (dziewczynka przeistacza się w dziewczynę) – czeka na powrót rodziców z podróży po Stanach Zjednoczonych, dokąd ojciec wyjechał z wykładami. Dziećmi opiekuje się pani Rundle, która, jak zauważa narratorka:

[...] nigdy nie była mężatką; używaną przez kobiety zamężne formę „pani” sprezentowała sobie tak zwanym jednostronnym aktem prawnym na swoje pięćdziesiąte urodziny. Sądziła, że w miarę jak się kobieta starzeje, forma ta przydaje jej znamion godności osobistej (Carter, 1967/1999a, s. 7).

Zasygnalizowany już na samym początku schemat inicjacyjny będzie organizował całą powieść, podobnie jak mechanizm konfrontowania dorastającej Melanii z kobietami i mężczyznami. Dziewczyna mierzy się też z własnymi wyobrażeniami o nich. Niektóre – w jej mniemaniu – potwierdzają się, co wywołuje radość (i strach); inne napawają lękiem i odrazą, a przynajmniej zmuszają do weryfikacji dawnych sądów. Zanim jednak Melania będzie mierzyć się z mało przyjazną rzeczywistością, celebrytuje własną urodę, marzy o miłości. Jednej nocy wkłada suknię ślubną matki, tańczy w niej w świetle księżycy w ogrodzie (łatwo dostrzec tu baśniową stylizację), ale kiedy chce wrócić do domu, okazuje się to niemożliwe. Drzwi są zatrzaśnięte. Zatem musi wspiąć się do pokoju po jabłoni, niszcząc przy tym suknię, drapiąc i ocierając skórę do krwi o korę.

Dziewczynka, obolała, przerażona, zawstydzona tym, że – niechcący, ale jednak – zamieniła suknię ślubną matki w strzępki brudnego atlasu (symbolika jest nader czytelna), nie ma czasu głębiej zastanowić się nad swoim postępkim, ponieważ przychodzi telegram z wiadomością o śmierci rodziców. Zginęli oboje w katastrofie samolotu na pustyni. Czując się w jakiś sposób winną nieszczęścia, zapada w stupor: „Pływała, jak ślepa, bezucha ryba w morzu ukojenia, w którym nie było czasu ani pamięci, tylko sny. Lato przeszło w jesień, nim Melania wynurzyła się i niepewnie położyła na łóżku, rozpamiętując przeszłość” (Carter, 1967/1999a, s. 38). Istotne jest to, że pozornie błahy gest, beztraska zabawa, zamienia się w coś znacznie poważniejszego. Melania w ten sposób – nieintencjonalnie wprawdzie – metaforycznie rozpoczyna swego rodzaju pożegnanie z dzieciństwem, uruchamiając jednocześnie pasmo nieszczęść. Rozpada się dzieciństwo dziewczynki i znika znany jej świat (Gordon, 2016, s. 335). Ale zanim to się stanie, popada w stupor. To moment koniecznego odpoczynku, chwilowego wyłączenia przed niezwykle intensywnymi przemianami.

Nie dane jest jej długo trwać w zawieszeniu; wobec całkowitego braku środków finansowych zostaje zlicytowany dom, a trójka rodzeństwa wyjeżdża do Londynu, gdzie zamieszkają u wuja Filipa, brata matki, despotycznego twórcy mechanicznych zabawek. Piętnastolatka – której pani Rundle przypominała: „Musisz być dla nich [brata i siostry] teraz jak mała mamusia” (Carter, 1967/1999a, s. 38) – przenosi się więc z sielankowego, znanego otoczenia do obcego, połączonego ze sklepem domu, w którym wszyscy żyją pod dyktando wuja, przypominającego Sinobrodego. Ta baśniowa postać zostaje przywołana przez narratorkę trzy razy; zresztą cała powieść jest niezwykle bogatym rejestrem odniesień, nawiązań, zapożyczeń, aluzji do licznych utworów literackich – m.in. do *Dziwnych losów Jane Eyre* Charlotte Brontë (1847/1999), mitologii greckiej i rzymskiej, baśni braci Grimm (1857/2010) itp. *Nota bene*, taki sposób konstruowania narracji, przypominającej barwny patchwork, stanie się jednym ze znaków rozpoznawczych Carter. Warto zauważyć, że okrutny wuj w planie formalnym jest nieodzowną w każdej baśni figurą złego, kogoś lub czegoś zagrażającego głównemu bohaterowi czy bohaterce. Istotne jest to, że Melania, choć nieco przerażona, nie protestuje, staje w obliczu niepewnej przyszłości nie tyle nieufna, co raczej niepewna, czego w ogóle może oczekiwać. Innymi słowy, niewiedza w jakiś sposób zabezpiecza ją przed lękiem. Dodatkowo niezwykle szybko przejmuje odpowiedzialność za rodzeństwo, siostrzaność zamieniając na matczyność.

Po dwóch tak znaczących wydarzeniach następuje dłuższa chwila nie tyle spokoju, ile prób adaptacji do nowego otoczenia (podkreślam jeszcze raz, że w fabule wyraźnie wybija się na pierwszy plan aspekt inicjacyjny, większość wydarzeń jest w mniejszym lub większym stopniu kolejnymi próbami, które adeptka musi przejść, aby osiągnąć dojrzałość) – nie brakuje w nim przemocy, ale i serdeczniejszych emocji doświadczanych ze strony niemej ciotki Małgorzaty, żony wuja, oraz jej dwóch braci, Finna i Franciego. Filip domaga się bezwzględnego posłuszeństwa, ogranicza potrzeby domowników do minimum, szczególnie traktuje kobiety, uprzedmiotawiając je i upokarzając, podkreślając ich (domniemane, jak się okaże) ubezwłasnowolnienie (nie na darmo literacko spowinowacony jest z Sinobrodym). Jego symbolem jest jedyna cenna rzecz, którą dał Małgorzacie mąż:

Naszyjnik był przypominającą obrożę kolia z matowego srebra, złożoną z dwóch kawałków metalu, ozdobionych guzami kamieni księżycowych. Kolia zatrzaśkiwała się wokół szczupłej szyi i unosiła niemal na wysokość brody, tak, że ciotka ledwie mogła ruszyć głową. Była to ciężka, obezwładniająca i cenna biżuteria (Carter, 1967/1999a, s. 141).

Przedmiot będący znakiem zniewolenia („obezwładniająca”) czy przynależności zostanie zamieniony na inny, ofiarowany z radością i miłością – perły¹⁴ od Melanii, która robiąc z nich prezent dla ciotki, niejako w kontrze do stygmatyzującego podarunku jej męża, miała wrażenie, że jest „młoda, twarda i odważna” (s. 235). Zanim nadejdzie ten moment, dziewczyna i Finn przeciwstawiają się Filipowi w sposób radykalny. Próbuje on ich bowiem zmusić do odegrania sceny, w której Melania byłaby Ledą gwałconą przez Zeusa-łabędzia. Dziewczyna, przebrana zgodnie z życzeniem perwersyjnego właściciela sklepu z zabawkami (potencjalnie bezwolna niczym lalka), boi się sztucznego łabędzia, ale nie wie, jak uniknąć konfrontacji – buntuje się Finn, który domyślił się, że przedstawienie reżyserowane przez Filipa jest nie tylko grą, lecz także przewrotnym zaaranżowaniem jego stosunku seksualnego z kuzynką. Utopia dzieciństwa z początku powieści znika całkowicie, atmosfera staje się coraz bardziej dystopijna, zaczyna się eskalować, aż po niemalże całkowitą destrukcję.

Zainicjowana zostaje seria zdarzeń prowadząca do buntu przeciwko wujowi (Finn podpala kukłę łabędzia, Melania odkrywa, że ciotka i jej brat Francie są kochankami, Filip postanawia zemścić się i spalić dom, wraz z wiarołomną żoną i szwagrem). Co ważne, wtedy Małgorzata odzyskuje głos, który utraciła w dniu ślubu – w dyskursie krytycznofeministycznym metafora odzyskiwania głosu jest na dobre zadomowiona od wielu lat, przekłada się w oczywisty sposób nie tylko na interesujące rozwiązania formalne. Milczenie mężatki można potraktować jako symbol jej całkowitego podporządkowania mężowi, utratę wpływu na swój los. Kiedy krępujące więzy zostają unieważnione, Małgorzata odzyskuje decyzyjność. W towarzystwie ukochanego i małej Wiktorii żegna Melanię, wraz z Finnem patrzącą na coraz wyżej buchające płomienie. „Nic nie ma” – stwierdza dziewczyna. Po raz kolejny w życiu traci miejsce zakorzenienia, mało przyjazne, ale dość stabilne; miejsce, w którym dorosła i stała się samodzielna. Ponadto, siostrzyczka znalazła przybraną matkę w osobie ciotki, a brat Jonathan zerwał z Melanią kontakt, niejako przechodząc na stronę wuja jako zręczny konstruktor zabawek.

Melania orientuje się, że została sama, lecz nie jest to przerażająca świadomość, przeciwnie. W końcu może skoncentrować się na sobie – i dzięki temu

¹⁴ Perły mają bogatą symbolikę. Są swoistą anomalią, powstają bowiem we wnętrzu skorupki, jako pewnego rodzaju nowotwór; uważa się, że łączą w sobie ogień i wodę (Cirlot, 1958/2000, s. 308). U Carter perły ofiarowane przez dziewczynę młodej kobiecie, łamiącej tabu kazirodztwa, zamieniają się w znak międzypokoleniowego porozumienia, sojuszu między dwiema rebeliantkami.

dowiedzieć się, czego nie chce. Zdaje sobie sprawę z tego, co budzi jej radykalny sprzeciw:

Ujrzała proroczą wizję, kiedy Finn siadł obok, ubrany w cudaczną kurtkę, brudny w czystej pościeli [...]. Wiedziała, że pewnego dnia wezmą ślub i spędzą razem życie we wszechogarniającym plugastwie, brudzie, nieporządku i niechlujstwie, już zawsze po wsze czasy. Będą płakać dzieci, dookoła wieczne pranie, a ona do końca swoich dni będzie przypalać tosty. Żadnego splendoru, romantyczności czy uroku. Żadnej fantazji. Wyłącznie bałagan i rudowłose dzieci. Ta myśl wzbudziła w niej sprzeciw.

– Nie! – wykrzyknęła tak głośno, że Wiktoria skamieniała w bezruchu i zaczęła wrzeszczeć oburzona gwałtownością jej reakcji – Nie, ja cię nie chcę, Finn! (Carter, 1967/1999a, s. 221)

Melania, początkowo próbująca za wszelką cenę wpasować się w kulturowo akceptowalne fantazmaty kobiecości, pozornie pokorna, łatwo poddająca się manipulacjom wuja, ale i Finna, w miarę rozwoju akcji powieści dostrzega ich sztuczność, generowane ograniczenia. Przekonuje się również, że łamanie zakazów, działanie poza szeroko pojętym prawem ojca (tu uosabianym przez wuja Filipa), może mieć zarówno destrukcyjny (kara i zniszczenie), jak i wyzwalający charakter, motywujący do walki o siebie samą. Jeszcze nie wie dokładnie, czego chce, ale widzi, że nawet w najbardziej surowej, rygorystycznej i pełnej zagrożeń rzeczywistości da się znaleźć przestrzenie wolności. Patrząc na płonący dom i sklep z zabawkami (ogień w tym przypadku zarówno niszczy, jak i oczyszcza), faktycznie nie posiadając nic, rozumie, że dopiero teraz może zacząć życie na własnych warunkach. Katastrofa okazuje się początkiem. Utopijne z ducha pragnienie „czegoś innego/lepszego” być może spełni się. Trajektoria losów Melanii przypomina koło – na początku powieści spotykamy bohaterkę chętnie izolującą się od rodziny, trzymającą się na dystans, pod koniec zostaje sportretowana jako stojąca obok, dosłownie i metaforycznie.

Wczesna powieść Carter w pewnej mierze posiada kompozycję klamrową – fabuła rozwija się od utraty do utraty, od samotności do samotności. *Magiczny sklep z zabawkami* otwierał jednocześnie poczet niesamowitych i nieszablonych bohaterek – już przez sam fakt przejmowania opowieści przynależących do utopijnego porządku. Na końcu owego pocztu spotykamy Dorę i Norę Chance, siedemdziesięciopięcioletnie bliźniaczki (Dora jest starsza o pięć minut) – „mądre dzieci” (Hayden, 2000; Roessner, 2002). Pierwsza z nich od razu przedstawia się jako bohaterka i narratorka, ustanawiając się władczynią świata przedstawionego, którym rządzić będzie ręką zdecydowaną, acz czułą i niekiedy niezdarłą, co w tym przypadku jest nie tylko zrozumiałe (Dora próbuje opowiedzieć

historię niezwykle interesującej, niebanalnej rodziny, a to zadanie karkołomne), lecz także wyjątkowo efektywne. Zapobiega bowiem popadaniu w patos, umożliwia wprowadzanie elementów groteskowych, sprawdza się, gdy narracja zaczyna balansować pomiędzy sprawozdaniem, rekonstrukcją pogmatwanych losów kilkudziesięciu osób, a surreálną rzeczywistością XX wieku, będącą tu splotem historii teatru, zmian obyczajowych i zmian społecznych. Analizując *Mądre dzieci*, Jeffrey Roessner (2002, s. 104) skupia się nie na historii, ale na rodzinie, a precyzyjniej, na czynionych przez Carter próbach podważenia silnego powiązania tradycyjnie rozumianej patriarchalnej rodziny z szeroko pojętą kulturą zachodnią czy europejską. Ucieczka od standardowego modelu nie jest chyba do końca możliwa, będzie on pulsował podskórnym, choćby przez negację, a ta, jak wiadomo, bywa wyjątkowo twórcza, prowadzi bowiem do powstania nie tylko barwnej, miejscami silnie zagmatwanej opowieści o co najmniej nieszablonowej, rozgałęzionej familii, ale też jest ważną cechą literatury zaangażowanej – czyli zmuszającej do przemyślenia utartych schematów, dążącej do wskazania kwestii kłopotliwych, sygnalizującej konieczność zmian. Carter, powierzając narrację Dorze, mówiącej także w imieniu siostry, oddaje głos nie tylko kobiecie; oferuje też zarazem możliwość wypowiedzenia się córce z nieprawego łóża, a to gest utopijny, przyznaje bowiem prawo do tworzenia opowieści rodzinnej komuś, kto *de facto* nie należał do rodziny. Bękartka tym samym zostaje wmontowana w oficjalną biografię familii, mało tego, to ona ją rekonstruuje i nadaje jej kształt:

Panny Dora i Eleonora, czyli my, szczerze wam oddane, jesteśmy oczywiście córkami Melchiora Hazarda, choć, hmm..., nie zrodzonymi z żadnej z żon. Jesteśmy jego córkami naturalnymi, jak to się mówi, jak gdyby tylko pary bez ślubu robiły to w sposób przewidziany przez naturę. Córkami, do których nigdy oficjalnie się nie przyznał, a które – przez dziwaczny przypadek – obchodzą urodziny tego samego dnia co on. [...]

Może jesteśmy identyczne, ale symetryczne – nigdy. Bo ciało samo w sobie nie jest symetryczne. [...] Mówiła życiu „tak!”, a ja zaś „może...”. Ale teraz jedziemy na tym samym wózku. Zdane jedna na drugą (Carter, 1991/1999b, s. 11–12).

Bohaterki wychowane zostały przez babkę, z którą – jak skrętnie podkreśla Dora, zbierająca materiały do swojej (i siostry) autobiografii i zmieniająca się w „mimowolną kronikarkę wszystkich Hazardów” (Carter, 1991/1999b, s. 18) – nie łączyły ich jakiegokolwiek więzy krwi¹⁵, co nie zmienia faktu, że były bardzo

¹⁵ „Nie wychowała nas z obowiązku ani z poczucia długu wobec historii, lecz z czystej miłości, to był wielki romans rodzinny, zakochała się w nas do pierwszego wejrzenia” (Carter, 1991/1999b, s. 19).

kochane. Zostały przez nią również przygotowane na walkę ze stale piętrzącymi się trudnościami. Przeszkody były mniej przerażające, gdy w gruncie rzeczy były oczywistościami, pytanie nie brzmiało: czy się pojawią, ale kiedy i jak można będzie je pokonać. Najstarsza Chance powtarzała często: „Miej nadzieję na najlepsze, spodziewaj się najgorszego” (s. 188). Warto marzyć o utopii, choć niekoniecznie należy się do myśli o niej przywiązywać, jest jedynie możliwością, niekiedy dość mglistą. Poza tym, pamiętać należy, że utopia może być postrzegana ambiwalentnie, w zależności od punktu widzenia (Rothstein, 2003, s. 4). Siostry Chance, przez całe życie mierzące się z łatką bękartów, udowadniają, że liczy się przywiązanie, umiejętność adaptacji, bliskość, ale i niebagatelizowanie swoich pragnień. Przede wszystkim jednak przypominają, że bycie ojcem, matką, babką, córką bywa umowne, nie musi być wynikiem potwierdzonych prawnie genetycznych powiązań, lecz tylko i aż deklaracji. W dniu swoich 75. urodzin „dostają w prezencie” od wuja Peregryna bliźnięta, dzieci Garetha, syna Melchiora z trzeciego małżeństwa. Nora oświadcza: „Obie jesteśmy ich matkami i obie ich ojcami [...]. Będą mądrymi dziećmi” (Carter, 1991/1999b, s. 250). Historia powtarza się. Siostry idą w ślady swojej (przybranej) babki. Okazuje się, że dwie kobiety, córki ze związku pozamałżeńskiego, mogą tworzyć rodzinę, równie dobrą, jak każda inna. Ann Snitow (2015/2018) zauważyła:

Carter błyskotliwie przedefiniowała „romans rodzinny”, odnosząc go do powieści, w której przypadkowa grupa ludzi zmawia się, aby kochać się nawzajem i być swoim permanentnym przeznaczeniem. „Rodzina” staje się ideą, a „miłość” aktem autokreacji. Nie chodzi o to, że Carter całkowicie odrzuca biologię. Wciąż jednak przesuwa pojęcie rodziny w stronę fikcji i wesołości (s. 192).

Carter tak samo świetnie jak z większymi tekstami radziła sobie z formami krótszymi, wcale nie mniej wymagającymi. Jej baśnie stale fascynują, zawarte w nich potencjały emancypacyjny, krytycznofeministyczny i utopijny są nie do przecenienia (Lasoń-Kochańska, 2004, 2005; Lau, 2008; Slany, 2016; Szczuka, 2001). Każdorazowo ich efektem jest oddanie głosu kobietom, dziewczynkom, córkom ojców i córkom matek – ważność tych przyporządkowań podkreślała Grażyna Lasoń-Kochańska (2004), pisząc m.in. o stworzonych przez Carter reinterpretacjach baśni o Kopciuszku:

Los Kopciuszka to wejście w pole Ojca, zwieńczone zamążpójściem. To archetypowa opowieść kultury patriarchalnej, ale nie opowieść samych kobiet. Nasze historie powstają albo ze sprutych nitki tkaniny kultury, albo z tych, które trzeba dopiero utkać. Praca ta jest jednak przeciwieństwem pracy Penelopy, która – w interpretacji Carolyn G. Heilbrun – pruje tkaninę, gdyż „jej historia nie ma swojej

fabuły, swojej narracji, swoich wzorców. Opowieść o wolnym wyborze kobiety musi dopiero zostać napisana”. Piszą ją więc niepokorne córki Penelopy (s. 175)¹⁶.

To bardzo interesujący trop interpretacyjny, spróbować spojrzeć na bohaterki baśni Brytyjki właśnie jako na córki – ich powiązanie z ojcem, ale i relacje z matką (zarówno z tymi, którzy/które są obecni/obecne, jak i tymi, którzy/które stanowią tylko punkt odniesienia, oddziałują nawet jako nieobecni/nieobecne). W *Oblubienicy tygrysa* (Carter, 1979/2000b) córka jest, dosłownie i w przenośni, przedmiotem wymiany¹⁷ – ojciec przegrywa ją w karty, dziewczyna staje się własnością Bestii, z którym ostatecznie zostanie. Nie wróci do rodzica, bez wahania oddając go w zamian za stos banknotów; wybiera Bestię (czyli po prostu mężczyznę, z którym nie łączą ją więzy krwi), a po pewnym czasie akceptuje swoją cielesność, a raczej seksualność w pozornie sadystycznym rytuale: „I oto każdym pociągnięciem zdierał ze mnie skórę, całą skórę światowego życia, pozostawiając świeżą patynę lśniącej sierści. Moje kolczyki zmieniły się na powrót w wodę i spłynęły mi po barkach; strząsnęłam krople z pięknego futra” (s. 144). Córka ojca nie decyduje się na powrót także dlatego, że nie może na niego liczyć, więc radzi sobie tak, jak umie, przejmując to, co narzuca jej patriarchalna logika pożądania, jako swoje; córka matki natomiast – stając oko w oko z niebezpieczeństwem – zyskuje pomoc od tej, którą opuściła, co z właściwą sobie dynamiką przedstawiła Carter we wzmiankowanej już *Krwawej komnacie*, błyskotliwej wariacji na temat postaci Sinobrodego. Jeszcze raz komentarz Lasoń-Kochańskiej (2005):

[...] najistotniejsza w *Krwawej komnacie* wydaje się jednak kreacja matki. Tą właśnie postacią autorka przekracza patriarchalną wersję baśni, w której mężczyzna jest sędzią, katem i obrońcą kobiety. To nie dzielni bracia ratują bowiem bohaterkę przed śmiercią, ale dzika i nieposkromiona kobieta, wjeżdżająca w opowieść w zakasanych spódnicach, na spienionym koniu, z rewolwerem w ręku. „Nigdy nie widzieliście takiej furii jak moja matka” – powie bohaterka, opowiadając swoją historię. Historię córki, którą uwalnia z męskiej opresji właśnie gniew matki, „rozsierzona sprawiedliwość”. Ma ona – jak w micie o Korze i Demeter – władzę odmiany kobiecego losu. Finałowe połączenie kobiet nie jest tu jednak tymczasowe, co więcej, zamieszkują one z kochankiem córki w domu matki („on” jest niewidomy – to łagodny, zasłuchany stroiciel fortepianów, mężczyzna,

¹⁶ Lasoń-Kochańska rekonstruuje ustalenia Kazimierzy Szczuki (2001) zawarte w książce pt. *Kopciuszek, Frankenstein i inni. Feminizm wobec mitu* i polemizuje z nimi.

¹⁷ O wymianie kobiet pisała wiele Luce Irigaray (1977/2003).

który nie patrzy). Tym istotnym zakończeniem Carter odnawia tradycję matry-lokalności, której zerwanie mit dokumentuje (s. 192–192).

Matka, lub figura o matczynej funkcji (np. babka), w wysoce zmetaforyzowanym świecie baśni Carter może także być strażniczką patriarchy, ostrzegającą przed łamaniem zakazów, przypominającą o konieczności liczenia się z ustalonymi nie przez kobiety regułami, regułami, które mają je chronić, ale również – jak się okazuje np. w *Towarzystwie wilków*, jednej z najciekawszych, przeniesionych na ekran przez Neila Jordana (Brown, Powell, Woolley, Jordan, 1984) wersji tak popularnej historii o Czerwonym Kapturku – ukrywać przed dziewczętami pozytywne aspekty inicjacji seksualnej. Jak słusznie zauważyły Kazimiera Szczuka (2001) i Katarzyna Slany (2016), bohaterka Carter jest odważna¹⁸ – „Tkwi i porusza się w niewidzialnym pentagramie własnej dziewiczności [...]. Ma swój nóż i nie boi się niczego” (Carter, 1979/2000c, s. 212–213) – i zdecydowana, ciekawa, czeka na nowe doświadczenia. Pozornie uległa, wydaje się jednak krnąbrna i harda:

Jest środek zimy. Gil, przyjaciel człowieka, przysiadł na stylisku ogrodniczej łopaty i śpiewa. Najgorszy to czas w całym roku, jeśli chodzi o wilki, ale rezolutna dziewczynka uparła się, że pójdzie przez las. Jest absolutnie pewna, że dzikie bestie nie zdołają zrobić jej krzywdy [...] (s. 211).

Nie bierze pod uwagę przestróg matki; kierowana ciekawością, godzi się na propozycję nieznanego. Slany (2016) dowodzi:

[...] klasyczna inicjacja przekornie zastąpiona zostaje dziewczęcą transgresją, podczas której dziewczyna poddaje się tkwiącym w niej dzikim instynktom, co interpretować można jako akt wyzwolenia spod nadzoru opresyjnej kultury. [...] Rzucając w palenisko swoje ubrania, nie zwraca uwagi na zamkniętą Biblię babki, nie przerażają jej siwe, nadpalone włosy w bierwionach, jest głucha na grzechot starych kości, ukrytych pod łóżkiem. Symboliczny głos kobiety, który interpretować można jako ostrzeżenie przed wykluczeniem, jest dziewczynie obojętny. Po namiętnej nocy spędzonej z wilkiem, nie powraca już do przestrzeni kobiecej. Tam bowiem na próżno poszukiwałaby chroniącej przed ostracyzmem matki-wyzwolicielki (s. 65).

¹⁸ Obie badaczki podkreślają wyzwolicielski aspekt baśni Carter, dodatkowo waloryzują podążanie i podążanie za instynktem, tym samym doceniając przejście ze sfery kultury ku naturze i cielesności stanowiącej źródło pozytywnych doświadczeń, a nie stygmatyzującą: „Popatrzcie! Słodko i mocno śpi dziewczyna w babcinym łóżku w łapach czulego wilka” (Carter, 1979/2000c, s. 221).

Dziewczyna zyskuje niezależność, nie boi się mierzyć ze światem, uczy się stawiać czoła niebezpieczeństwu, tylko i aż nieznanemu, oraz zmieniać zagrożenie na swoją korzyść. Strach zastępuje przyjemnością¹⁹ i spokojem.

Starając się scharakteryzować postmodernistyczne aspekty baśni Carter, Weronika Kostecka (2016) podkreślała, że „[...] wydają się [one] eksponować przede wszystkim potrzebę zakwestionowania utrwalonego w kulturze porządku, krytyki rzeczywistości – i to rzeczywistości współtworzonej przez kobiety” (s. 31), tym samym oddalając się od wydobywania na plan pierwszy ich poetyki, ale przybliżając się do ukazania ich w optyce krytycznofeministycznej, skupionej na doświadczeniach kobiet. Krytyczność baśniowych i powieściowych narracji u Carter bezpośrednio przekłada się na zaangażowanie w sprawy związane z postulatami wysuwanyymi przez feministki drugofalowe. Namysł albo rozwiązania proponowane przez autorkę, często wzbogacane o elementy utopii czy też dystopii, mają na celu nie tylko zakwestionowanie fallogocentrycznych reguł. Prowadzą też do pytań, czy jest ono w ogóle możliwe, właśnie ze względu na sygnalizowany już wcześniej, w dużej mierze esencjalistyczny (choć nie pozbawiony elementów konstruktywistycznych), aspekt feminizmu Carter, będący nieodłączną częścią jej pisarstwa. *Magiczny sklep z zabawkami*, *Mądre dzieci*, *Towarzystwo wilków*, *Krwawa komnata*, są nie tylko tekstowymi fajerwerkami, błyskotliwymi i buntowniczymi reinterpretacjami wzorów, schematów, rozwiązań (także formalnych)²⁰. Zawarty w nich krytyczny ogląd rzeczywistości, zręcznie – i efektownie – zamieniony w rebelianckie narracje, przypomina o kilku ważnych cechach utopijnego

¹⁹ Dążenie pisarki do wypracowania nowych sposobów artykulacji przyjemności podsumowała Snitow (2015/2018): „Angela Carter poszukiwała języka przyjemności, dążenia, które podjęła bardzo świadomie jako projekt feministyczny. Przyjemność miała być również dla dziewczyn. Krytyczki feministyczne wzywają do tego rodzaju pisania, niewielu jednak tekstom to się udaje. Pragnienia Carter – literackie i ideologiczne, prywatne i społeczne – prowadzą ją w poprzek współczesnych granic teoretycznych. Jej oddania się staromodnemu zamknięciu narracji, jeśli tylko tej przyjemności zabraknie, nie wyklucza ani dobór słów, właściwy poliglotce, ani dekonstrukcja mitów. Kochała dawne historie, po części dlatego, że mogła manipulować naszym uczuciem nostalgii w stosunku do nich, lecz również dlatego, że dostarczały jej materiału: fantazji, dystansu, satysfakcji, rozwiązania. Przyjemność nie była dla niej zawsze za rogiem, poza zasięgiem. Chciała jej teraz, a jej pisanie celebrowało, co przededypalne, polimorficzne, perwersyjne” (s. 194).

²⁰ Można ją określić mianem *bricoleuse*, która – na wzór *bricoleura* opisanego przez Claude’a Lévi Straussa – nie tyle anuluje tradycję literacką, ile stara się korzystać z niej tak, by z dostępnych elementów budować nowe całości i szukać pomiędzy nimi nieoczywistych połączeń, co w konsekwencji prowadzi do tworzenia nieznanych do tej pory jakości (Szczuka, 2001, s. 59).

myślenia (zarówno w sensie pozytywnym, jak i negatywnym). Zawarte w nim pragnienie lepszego, sprawiedliwego, bezkolizyjnego istnienia (Juszczak, 2014, s. 7–9) widać w podejrzliwym myśleniu Carter o umiejscowieniu kobiet w świecie, w zastanawianiu się, czy zastany układ sił można zmienić, a jeśli tak, to jakimi środkami. Na początek wystarczą narracje, splatające przeróżne znane wątki w całośćki ukazujące ich odmienne oblicza. Dlatego też jej bohaterki w różnym zakresie podejmują próby zmierzenia się z wyznaczonymi im zadaniami, nierzadko przejmując kontrolę – pokazując, że są silne i mogą decydować o sobie. Kolejna ważna kwestia, czyli irracjonalność utopii, wymykającej się twardym realiom lub inkorporującej elementy fantastyczne, groteskowe do przestrzeni zachowującej pozory realności (*vide* Londyn z *Magicznego sklepu z zabawkami* czy *Mądrych dzieci*), uświadamia, że utopia niekoniecznie jest konkretnym miejscem, nie musi mieć materialnego zakotwiczenia; nierzadko bywa czymś, w co się wierzy, życzeniowym konstruktem (s. 34). Utopijność w twórczości Carter nie objawia się kopiowaniem stricte utopijnych konceptów, lecz sugerowaniem, że to, co znane, lecz opresyjne, przekształcone i przepisane z perspektywy krytycznofeministycznej, staje się baśniową fabułą o wyraźnie emancypacyjnym wydźwięku. Autorka analizowanych tekstów rozważa możliwość istnienia rzeczywistości alternatywnej, rządzonej przez reguły wymykające się stereotypom, binaryzmem, restrykcjom, dyscyplinowaniu. Milczenie kobiet, ich podporządkowanie się, ustępuje krytycznemu, refleksyjnemu podejściu do życia²¹, nawet jeśli ostatecznie nie okazuje się ono sielskie, a *happy end* ma specyficzny wydźwięk, daleki od klasycznych baśniowych zakończeń – jak w *Mądrych dzieciach* czy *Krwawej komnacie*, zawsze jest bowiem okupiony poświęceniem, poważnym nadużyciem albo zgodą na życie z metaforycznym lub faktycznym piętnem. Potencjał utopijny zaangażowanych baśniowych i powieściowych fabuł Carter zakłada więc nie tylko projektowanie miejsc i realiów bardziej przyjaznych niż dotychczasowe, ale również uczula na niuanse, konieczność uwzględniania sporej liczby zmiennych.

²¹ Niewykluczone, że część utopijnych narracji Carter wynikała również ze swoistego sprzeciwu wobec sposobu traktowania kobiet na przełomie lat 60. i 70. XX wieku; w czasie zmian związanych m.in. z wydarzeniami z lat 1967–1968 (mam na myśli strajki studenckie we Francji, Anglii, Belgii, Holandii, Polsce, Jugosławii, Hiszpanii, Włoszech, by wymienić tylko kilka krajów), z jednej strony dążenia polityczne, nierzadko kontradykcyjne wobec linii rządowej, zbiegały się z feministycznymi ideami, ale z drugiej kobiety nadal były widziane co najwyżej jako pomocnice. Frustracja tych, które nadal były postrzegane jako obiekty seksualne, a nie pełnoprawne obywatelki i pracownice, w jakiejś mierze znalazła odbicie w tekstach literackich, także tych pisanych przez Carter, np. skoncentrowanych na kwestiach związanych z pornografią (Gordon, 2016, s. 214–218).

Mniej lub bardziej utopijne wariacje na temat baśniowych fabuł uczą zadawania nieoczywistych pytań – jak w przypadku bohaterki *Towarzystwa wilków* – uwypuklających samodzielność kobiet, sterujących swoim życiem zgodnie z własnymi oczekiwaniami. Utopijne pragnienie postaci Carter zamieniają w realne działania.

Bibliografia

- Bednarek, M. (2011). Ucieczka z zamkowej wieży, czyli o feministycznym prze-pisywaniu baśni w prozie polskiej po 1989 roku. *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, 54(2), 229–249.
- Borkowska, G. (1996). *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN.
- Brontë, C. (1999). *Dziwne losy Jane Eyre* (T. Świdarska, tłum.). Warszawa: Prószyński i S-ka. (wyd. oryg. 1847).
- Brown, C., Powell, N., Woolley, S. (prod.), Jordan, N. (reż.). (1984). *The company of wolves* [Towarzystwo wilków] [film]. Shepperton: Incorporated Television Company (ITC), Palace Picture.
- Carroll, R. (1986, 1 października). Angela Carter by Rosemary Carroll. Pobrane z: <https://bombmagazine.org/articles/angela-carter/>.
- Carter, A. (1983). Notes from the frontline. W: M. Wandor (red.), *On gender and writing* (s. 69–77). London: Thorsons.
- Carter, A. (1986). Introduction. W: A. Carter (red.), *Wayward girls and wicked women: An anthology of stories* (s. ix–xii). London: Virago Press.
- Carter, A. (1988). *Marianna i barbarzyńcy* (E. Życieńska, tłum.). Warszawa: Czytelnik. (wyd. oryg. 1969).
- Carter, A. (1999a). *Magiczny sklep z zabawkami* (M. Świrkocki, tłum.). Warszawa: Prószyński i S-ka. (wyd. oryg. 1967).
- Carter, A. (1999b). *Mądre dzieci* (J. Jabłońska, tłum.). Warszawa: Prószyński i S-ka. (wyd. oryg. 1991).
- Carter, A. (2000a). Krwawa komnata. W: *Czarna Wenus. Opowiadania* (A. Ambros, tłum., s. 47–113). Warszawa: Czytelnik. (wyd. oryg. 1979).
- Carter, A. (2000b). Oblubienica tygrysa. *Czarna Wenus. Opowiadania* (A. Ambros, tłum., s. 114–144). Warszawa: Czytelnik. (wyd. oryg. 1979).
- Carter, A. (2000c). Towarzystwo wilków. W: *Czarna Wenus. Opowiadania* (A. Ambros, tłum., s. 206–221). Warszawa: Czytelnik. (wyd. oryg. 1977).
- Cavalcanti, I. (2000). Utopias of/f language in contemporary feminist literary dystopias. *Utopian Studies*, 11(2), 152–180.
- Cirlot, J. E. (2000). *Słownik symboli* (I. Kania, tłum.). Kraków: Zak. (wyd. oryg. 1958).

- Fancourt, D. (2004). *Altered states: Feminist utopian literature*. Nieopublikowana praca doktorska, Uniwersytet Leicester, Leicester, Wielka Brytania. Pobrane z: https://leicester.figshare.com/articles/Altered_States_Feminist_Utopian_Literature/10119689/1.
- Falk Jones, L., Webster Goodwin, S. (1990). *Feminism, utopia and narrative*. Knoxville, TN: University of Tennessee Press.
- Gordon, E. (2016). *The invention of Angela Carter: A biography*. Oxford: University Press.
- Górnicka-Boratyńska, A. (2001). *Stańmy się sobą. Cztery projekty emancypacji (1863–1939)*. Izabelin: Świat Literacki.
- Grimm, W., Grimm, J. (2010). *Baśnie dla dzieci i dla domu* (E. Pieciul-Karminińska, tłum.). Poznań: Media Rodzina. (wyd. oryg. 1857).
- Haffenden, J. (1996). Angela Carter rozmawia z Johnem Haffendenem (A. Sumera, tłum.). *Literatura na Świecie*, 4–5, 139–159. (wyd. oryg. 1984).
- Hayden, J. (2000). Dora versus Dora: Exploding the myth in *Wise Children*. *Critical Survey*, 12(3), 77–93.
- Irigaray, L. (2003). Rynek kobiet (A. Araszkiwicz, tłum.). *Przegląd Filozoficzno-Literacki*, 13(1), 15–30. (wyd. oryg. 1977).
- Jaxa-Rożen, H. (2005). *Kontestacja i banał. Feminizm w kulturze współczesnej*. Wrocław: Atla 2.
- Juszczak, A. (2014). *Stary wspinały świat. O utopiach pozytywnych i negatywnych*. Kraków: Wydawnictwo UJ.
- Kamionkowski, J. (2000). *New wine in old bottles: Angela Carter's fiction*. Białystok: Wydawnictwo UwB.
- Karpiński, E. C. (2000). Signifying passion: Angela Carter's heroes and villains as a dystopian romance. *Utopian Studies*, 11(2), 137–151.
- Katsavos, A. (1994). A conversation with Angela Carter. *The Review of Contemporary Fiction*, 14(3). Pobrane z: <https://www.dalkeyarchive.com/a-conversation-with-angela-carter-by-anna-katsavos/>.
- Kostecka, W. (2016). Baśniowe herstory. Postmodernistyczne strategie reinterpretacyjne Angeli Carter, Tanith Lee i Emmy Donoghue. *Creatio Fantastica*, 2(53), 23–39.
- Lasoń-Kochańska, G. (2004). Córki Penelopy. Kobiety wobec baśni i mitu. *Śląskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska*, 3, 173–182.
- Lasoń-Kochańska, G. (2005). Kora, Demeter i inne. Córki ojców, córki matek. *Śląskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska*, 4, 189–200.
- Lau, K. J. (2008). Erotic infidelities: Angela Carter's wolf trilogy. *Marvels & Tales*, 22(1), 77–94.
- McHale, B. (2012). *Powieść postmodernistyczna* (M. Płaza, tłum.). Kraków: Wydawnictwo UJ. (wyd. oryg. 1987).

- Munford, R. (2006). Angela Carter and the politics of intertextuality. W: R. Munford (red.), *Re-visiting Angela Carter: Texts, contexts, intertexts* (s. 1–20). London: Palgrave Macmillan.
- Notaro, A. (1996). *Fluctuations of fantasy: Postmodernist contamination in Angela's Carter fiction*. Nieopublikowana praca doktorska, University of Sheffield, Sheffield, Wielka Brytania. Pobrane z: <http://etheses.whiterose.ac.uk/2969/>.
- Pasolini, A. (2016). *Bodies that bleed: Metamorphosis in Angela Carter's fairytales*. Milano: Ledizioni.
- Pitchford, N. (2002). *Tactical readings: Feminist postmodernism in the novels of Kathy Acker and Angela Carter*. Lewisburg, PA: Bucknell University Press.
- Relf, J. (1991). Women in retreat: The politics of separatism in women's literary utopias. *Utopian Studies*, 2(1–2), 131–146.
- Rich, A. (1972). When we dead awaken: Writing as re-vision. *College English*, 34(1), 18–30.
- Roessner, J. (2002). Writing a history of difference: Jeanette Winterson's *Sexing the Cherry* and Angela Carter's *Wise Children*. *College Literature*, 29(1), 102–122.
- Rothstein, E. (2003). Utopia and its discontents. W: E. Rothstein, H. Muschamp, M. E. Marty (red.), *Visions of Utopia* (s. 1–28). New York, NY & Oxford: Oxford University Press.
- Skowera, M. (2016). Postmodernistyczny retelling baśni – garść uwag terminologicznych. *Creatio Fantastica*, 2(53), 41–56.
- Slany, K. (2016). *Groza w literaturze dziecięcej. Od Grimmów do Gaimana*. Kraków: WN UP.
- Snitow, A. (2018). Poetka niedobrych dziewczyn. Angela Carter (1942–1980). W: *Feminizm niepewności. Dziennik rodzaju* (M. Bokinić, tłum., s. 185–195). Warszawa: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa. (wyd. oryg. 2015).
- Szczuka, K. (2001). *Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*. Kraków: eFKa.
- Tonkin, M. (2012). *Angela Carter and decadence: Critical fictions/fictional critiques*. London: Palgrave Macmillan.
- Warner, M. (2012, 15 września). Marina Warner on why Angela Carter's *The Bloody Chamber* still bites. Pobrane z: <https://www.scotsman.com/lifestyle/culture/books/marina-warner-on-why-angela-carter-s-the-bloody-chamber-still-bites-1-2528708>.