

Angela Carter, The Sadeian Woman i kulturalna povijest

(glazbena sugestija: Johnny Cash, Hurt)

Je passe pour le loup-garou ici.

Les pauvres petites poulettes avec leurs mots d'effroi!

Mais pourquoi s'en plaindre?

C'est l'usage, on aime à prononcer le sentiment qu'on inspire.
(Sade, Lettre à Gaufridy, svibanj 1775. u: Farina 2016:73)

Le texte de plaisir n'est pas forcément celui qui relate des plaisirs, le texte de jouissance n'est jamais celui qui raconte une jouissance. Le plaisir de la représentation n'est pas lié à son objet: la pornographie n'est pas *sûre*. (Roland Barthes, *Le plaisir du texte* u: OC, IV 2002:253)

[...] [le] langage **rêve de jouir** et/ou d'engendrer la chose même (« *fiat lux* ») et sexe rêve de se transporter comme idée: joie, amour, extase. (Jean-Luc Nancy 2017:105)

Žene su nesumnjivo dale doprinos čitanju Sadea, od Simone de Beauvoir do Annie Le Brun. Većina ga je shvatila veoma ozbiljno. Jedna među njima, Angela Carter, napisala je knjigu o „sadovskoj“ ženi. U knjizi *The Sadeian Woman, An Exercise in Cultural History* (1979.)²⁹⁵ Carter predlaže radikalnu, ali analitičku tezu kada tvrdi da je Sade prvi autor koji žene u pornografiji tretira kao racionalne agente želje, a ne isključivo kao objekte muške želje. Ovdje nije cilj Carter reducirati na „obranu“ Sadea, nego testirati njenu teoriju.

Carter tvrdi da je pornografija politički diskurs, a ne tek fantazija, te da upravo Sade razotkriva ekonomske i političke temelje seksualnosti. Emancipacija, po njoj, nije u moralnom mitu žene (Justine), nego upravo u svijesti o postojećim strukturama, koje Juliette otkriva i čiju cijenu plaća.

Carter kritizira mit o „dobroj ženi“ jer kaže da funkcionira kao ideološki mamac koji jamči sigurnost u zamjenu za poslušnost. Justine bi bila heroina patrijarhalne bajke, savršeno utjelovljenje mita, da njezina sudbina ne pokazuje, i to sustavno, upravo suprotno. Tako bi Justine mogla biti gotovo anti-heroina, jer nije žrtva zato što je slaba, nego zato što je ideološki kondicionirana i disciplinirana.

²⁹⁵ Angela Carter, *The Sadeian woman, An Exercise in Cultural History*, London, Virago Press, 1979/2023.

Carteričina provokativna teza jest da pornografija može razotkriti stvarne odnose moći koje književnost skriva ako ju shvatimo kao estetsku vrijednost, jer tako pornografija postaje demistifikacija. No iz tog gledišta, Justineina patnja nije estetski užitak nego neka vrsta didaktičke okrutnosti koja razotkriva laži moralne pedagogije (slično kao i Eugénie u *Filozofiji u budoaru*), kao da pokazuje što se događa ženi koja vjeruje da će je moral spasiti.

Međutim, ono što se naziva Carteričinim optimizmom ima jasne granice, kako upozorava suvremeni feminizam: Justine nema stvarni prostor subjektivnosti i njezina se patnja ponavlja bez mogućnosti ikakve artikulirane pobune. Ovdje se stvara napetost između činjenice da Carter smatra Justine kritikom mita, ali da tekst i dalje reproducira sliku ženskog stradanja, što je ključna točka osporavanja u recepciji Carteričine knjige.

Juliette bi, prema Carter, bila „sadovska žena“, njezin najbliži književni pandan, jer razumije strukture moći, koristi želju kao resurs i odbija iluzije romantičnih i moralnih stereotipa, djeluje racionalno, ne internalizira krivnju, ne traži opravdanje u ljubavi, te koristi tijelo i diskurs kao alate. Tako bi Juliette, prema Carter, bila žena koja zna da je seksualnost politička.

Međutim, Carter ne slavi Juliette kao feminističku heroinu, jer je ona figura mogućnosti, ne rješenja. Ona uspijeva individualno, ali ne mijenja strukturu i reproducira nasilje koje joj omogućuje društveni uspon. Stoga je ključno njeno upozorenje da *agency* nije emancipacija, odnosno, djelovanje bez etike lako postaje nova dominacija. Juliette, pak, razara povezanost ženstvenosti i pasivnosti, razdvaja seksualnost od reprodukcije i destabilizira vladajući moral, no njen potencijal je i dalje i hijerarhijski, i ciničan, odnosno, nema nikakve kolektivne solidarnosti ili odgovornosti.

Ove bi dvije „sadovske“ žene trebale biti čitane zajedno, u paru, jer tek onda postaje vidljiva struktura koja pokazuje kretanje ideološke pozicije od mita o vrlini (Justine) do svijesti o moći (Juliette), od statusa tijela koje je objekt (Justine), do tijela resursa (Juliette), od potisnute (Justine) do instrumentalizirane (Juliette) želje, od učinka pomoću kojeg Justine razotkriva laži, a Juliette cijenu, te završavaju, jedna u posvemašnjoj bespomoćnosti, a druga u moralnoj praznini. Prema Carter, Justine pokazuje što patrijarhat traži od žene, a Juliette pokazuje što žena mora postati da bi preživjela. Niti jedna od ove dvije alternative nisu održive.

No Carter se i jasno razlikuje od Sadea: ona uvodi feminističku svijest, zahtijeva mogućnost nenasilne seksualne imaginacije i inzistira na historijskom čitanju pornografije. Ona vidi potencijal u dekonstrukciji, ali svjesna je opasnosti glorifikacije moći. Tako *The Sadeian woman* nije Sadeova obrana, nego njegova *uporaba* protiv patrijarhata, jer obje Sadeove junakinje čine ne-

gativnu mapu ženskog položaja u patrijarhalnoj ekonomiji želje i u okviru ideološkog mita o ženstvenosti²⁹⁶.

Carter pokazuje da pornografija može biti kritički alat, no bez etike, ona ostaje reprodukcija sile. Stoga su Justine i Juliette nelagodne, ali nužne i po njoj i političke figure.

Koliko Carter i sama u fikciji preispituje vlastite teze pokazat će po-najprije u zbirki priča *The Bloody Chamber*²⁹⁷ koja funkcionira kao fikcionalni pandan teorijskim tezama iz *The Sadeian woman*.

The Sadeian woman (1979.) i *The Bloody Chamber* (1979.) tako su lice i na-ličje, ili teorija i fikcija istog problema: žanrovska razlika samo naglašava istu opsesiju ili isto nagnuće, pomalo kao kod Camusa (*Stranac i Mit o Sizifu*, od-nosno *Kuga i Pobunjeni čovjek*).

Ako je *The Sadeian woman* bio polemički tekst koji uspostavlja pornogra-fiju kao politički diskurs, te Sadea pretvara u dijagnostičara moći, *The Bloody Chamber* su fikcionalne prerade bajki²⁹⁸ u kojima želja, nasilje i rod postaju ključne narativne strukture.

²⁹⁶ Postoji i muški pandan istog mita, onaj od muževnosti, od kojeg pati i dobar dio francuskih autora još u 20. stoljeću, koji bi po drugim parametrima spadali u manjinske diskurse (od Gidea nadalje). Vidi *Povijest muževnosti* u 3 sveska, koje su uredili Alain Corbin, Georges Vigarello i Jean-Jacques Courtine, posebno *Histoire de la virilité*, sv. 1, *L'Invention de la viri-lité, De l'Antiquité aux Lumières*, Pariz, Points, 2015.

²⁹⁷ Angela Carter, *The Bloody Chamber and Other Stories*, uvod Kelly Link, Penguin Classics, Deluxe edition, 75-th Anniversary edition, 2015.

²⁹⁸ Ova zbirka od deset kratkih priča, koja je objavljena iste 1979. kada i *The Sadeian woman*, temeljena je na narodnoj predaji i bajkama. No njene bajke nisu inačice poznatih priča, ni „baj-ke za odrasle“, kako su ih predstavili u Americi, nego tradicionalne priče iz kojih je poku-šala izvuci, kako sama kaže, latentni sadržaj, inspirirana i prevođenjem Charlesa Perraulta (1977.): bajku o Modrobradom („The Bloody Chamber“, koja je i najduža); „Ljepoticu i zvi-jer“ („The Courtship of Mr Lyon“, ali i „The Tiger's Bride“ koja se, za razliku od klasične verzije bajke, na koju se oslanja prethodna bajka, ovdje mijenja jer se junakinja pretvara u tigricu, prisposobivu partnericu, koja odbacuje masku čovjeka i prihvaća svoju priro-du); „Mačka u čizmama“ („Puss-in-Boots“), koji podsjeća na *Seviljskog brijača* u kojem je mačka varalica; lik goblina iz germanske legende („The Erl-King“), kao „kralj vilenjaka“, personifikacija same šume (prisjetimo se Ivane Brlić-Mažuranić!), koji žrtve pretvara u pti-ce, kojeg zalutala djevojka ubija davljenjem vlastitom kosom, te se tako spašava; „Snow child“, priča koja podsjeća na posve izopačenu varijantu „Snjeguljice“; „The Lady of the House of Love“, koja se temelji na Trnoružici, ali i radijskoj drami *Vampirella* Angele Carter (1976.), te je više neka vrst vampirske priče nalik onima Anne Rice, nego bajka, jer je glavni lik transilvanijska vampirica koja zavodi mladiće. No posljednji u nizu je čista srca, te joj poljupcem zaliječi mjesto na koje se porezala. Mladić na kraju uspijeva otići, jer vampirica umire, a on se pridružuje postrojbi zbog izbivanja Prvog svjetskog rata. „The Werewolf“ je vezana za „Crvenkapicu“, pa, iako brutalna i kratka, nema seksualnih motiva: djevojčica

Obje knjige pokazuju što se događa kada žena shvati kako funkcionira seksualna moć. Ove bajke neprestano variraju isti Sadeov par koji se sastoji od naivne junakinje, posve u skladu s normativnim okvirom, i lucidne, strateški orijentirane žene. Presudna je razlika ipak u tome da Sade ne nudi nikakav izlaz iz ove strukture, dok je kod Carter on uvijek estetski trasiran, čak i kada jest ambivalentan.

Sama priča „Krvava odaja“, koju se krivo reducira na samo još jednu reaktualizaciju bajke o Modrobradom²⁹⁹, ili na njen feministički potencijal, istodobno je i mračno erotična i subverzivna. Ovo nije bajka „za odrasle“, ispolirana gotička priča, okrutna i strašna. Ona, kao, uostalom, i sve ostale priče u zbirci, tematiziraju i žensku seksualnost i želju iz ženske perspektive, što je i u znaku vremena, jer je 1979., kada je zbirka objavljena, u Velikoj Britaniji Margaret Thatcher izabrana za premijerku, kao prva žena na toj poziciji.

Ova je priča, kao i sve ostale, jedna vrst eksperimenta, pretvaranje poznatih motiva u priču o seksu, nasilju, ali i nasilnom seksu i smrti, iskorištavajući ono što u zametku postoji u izvorima. Carter bajke pretvara u platformu mogućeg, onoga što se moglo drugačije dogoditi. Preko bajki je iskoristila i utopijske fature (SF) i spekulativno mišljenje, pisala o kontroverznim idejama koristeći bajke kao „buffer zonu“ istodobno im dajući radikalnu misiju koja ih ne shematizira, nego pokazuje i užitak pisanja.

„Krvava odaja“ najavljuje gotičku atmosferu od samog početka, pa i kroz likove starijeg, bogatog francuskog markiza koji u dvorcu ima zbirku pornografskih grafika i slika mrtvih žena od Moreaua, Ensora i Gauguina, i najnovije markizove supruge tinejdžerice. Tijekom priče se saznaje da je on usmrtio tri supruge čije je leševe izložio u tajnoj sobi prepunoj bijelih ljiljana,

koja ide u posjet baki sretno vukodlaka kojem nožem odsiječe šapu. Jeziva lakonska priča se nastavlja jer se pred bakinom kućom šapa pretvara u ljudsku ruku s bakinim prstenom, što znači da je baka vukodlak, pa je kamenovana kao vještica, dok djevojčica naslijedi bakinu kuću i imovinu. „The Company of Wolves“ bliža je adaptacija Crvenkapice (koja je pretvorena i u film Neila Jordana), iako kombinira više uvodnih, prilično krvavih vinjeta iz kojih je jasno da je vuk zlo biće, utjelovljenje mesoždera. Djevojka i lovac se natječu tko će prije stići do bakine kuće. Ona pusti lovca da dobije okladu, on se pretvori u vuka i proždre baku. Djevojka uvidi, po bakinoj kosi koja gori u kaminu, da je vuk ubio baku, ali odbija osjećati strah, smije se jer zna da nije „ničije meso“, zavodi ga zaboravljajući gađenje, skida odjeću i završava u krevetu spokojno spavajući „među šapama nježnog vuka“, što je posve suprotno od Perraultove bajke u kojoj ju vuk proguta. Posljednja priča je „Wolf-Alice“, koja zaokružuje tročlani ciklus o vukovima i vukodlacima, ali i referencu na Crvenkapicu.

²⁹⁹ Vidi Maja Zorica Vukušić, „La violence dans le roman québécois contemporain : le cas d'Audrée Wilhelmy (*Les Sangs*) et de Paul Kawczak (*Ténèbres*)“ u: Bogdanka Pavelin Lešić (ur.), *Francontraste 4 : Conceptualisation, contextualisation, discours*, sv. 2, Mons, Éditions du CIPA, 2025:337-346.

što pomalo podsjeća na *legendu* o markizu de Sadeu. Najnovija markizova supruga, pak, vlastitu radoznalost plaća crvenim otiskom ključa na čelu.³⁰⁰ Ova gotička priča, posve u skladu sa žanrom, prepuna je opisa luksuza, bogatih, posve vizualnih interijera uronjenih u atmosferu francuskog društva s kraja 19. stoljeća i početka 20. stoljeća³⁰¹, koji se na neki način istodobno pretvaraju u apstrakcije. Kao da se, u negativu, opisuje povijest francuske književnosti, od Pétrusa Borela i njegovih *Imoralnih priča* (*Les Contes immoraux*, 1833.) do Musseta i Gautiera, od Baudelairea i Barbey d'Aurevilija do Octavea Mirbeaua i Jeana Lorraina sa svojim *Gospodinom de Phocas*, *Očima* (*Monsieur de Phocas. Les Yeux*, 1896.) ili *Propos d'âmes simples* u kojima i sam Sacher-Masoch postaje lik, ili Rachilde s *Monsieur Vénus* i *La Marquise de Sade* ili Joris-Karla Huysmansa, sve posuto Maupassantovim uzusima kratke priče koji svijet pretvaraju u fatalno mjesto iz kojeg nema bijega. Ova precioznost pisma koja podsjeća na Parnasovce čini priče pomalo nalik artefaktima, gotovo shematičnim tvorevinama koje su ipak, prema autoričinim riječima, i *hommage* Colette u liku sedamnaestogodišnje bezimene junakinje u školskoj odori, koja pomalo podsjeća i na seriju romana o Claudine, koje je Colette pisala kao „ghost writer“ za svog tadašnjeg supruga, izdavača, kritičara i Henryja Gauthier-Villarsa, zvanog Willy, koji je mogao biti reklama za razvratnika, i to u *camp* gesti, ali i neka vrst predložka za neimenovanog muža u Carteričinoj bajci.

Sve su ove bajke prepune simbola, znakova, pomalo nalik Baudelaireu, kojeg je osobito voljela (kao i simboliste, nadrealiste i strukturaliste). Međutim, njeno bavljenje Sadeom nije zaiskrilo samo 1979.: ona je prethodno napisala dva romana od kojih prvi predstavlja „strojeve za želju“, podsjećajući na ulogu mehanike i stroja kod Sadea, dok je drugi doslovce uronjen u sadističko-mazohistički svijet (*The Infernal Desire Machine of Dr Hoffmann* iz 1972. i *The Passion of New Eve* iz 1977.).

Carter odbija navodnu problematičnost njene znatizjelje da otkrije muške fantazije o ženama, pa teoriji pridružuje „Polemički predgovor, Pornografija

³⁰⁰ Njegovu namjeru da joj odsiječe glavu u dvorištu, kako bi je kaznio zbog radoznalosti zbog koje je otkrila tajnu sobu, osujetila je majka (!) koja mu puca u glavu i omogućuje sretan završetak. Majka se pojavljuje nenadano, pomalo kao i lovac u „Crvenkapici“, da bi promijenila tijek njene sudbine. Ona, na kraju, postaje mlada udovica (koja je otvorila glazbenu školu na periferiji Pariza, a dvorac pretvorila u školu za slijepce), koja živi s majkom i slijepim ugađačem klavira. Jedino što je još podsjeća na nemilu epizodu je crveni trag ključa koji joj ostaje na čelu. Očita je i subverzija tradicionalnog obrasca jer junakinju spašava majka, a ne muškarac.

³⁰¹ U „Krvavoj odaji“ postoji transatlantski telefon, što upućuje na razdoblje i nakon 1930. godine, dok spominjanje Gustavea Moreaua i Odilona Redona, modnog dizajnera Paula Poireta, potvrđuju isto razdoblje, dok se, primjerice, „Gospa iz Kuće ljubavi“ odvija krajem Prvog svjetskog rata.

u službi žena“, dok u fikciji jasno naglašava da pasivnost nikada nije vrlina, napose kod žena: od Sadeove Justine kao figure ženskog mazohizma, kako je naziva, bez statusa i mjesta u svijetu, prepune samosažaljenja, do „Krvave odaje“ koja pokazuje da bivanje objektom želje znači definiranje pasivnošću, a sukladno tome, i takvo umiranje, od tuđe ruke. „Savršena žena“ završava ubijena. Neimenovana junakinja iz „Krvave odaje“ posve je nalik Justine, djeva u bijeloj haljini namijenjena žrtvovanju, no ona se mijenja i uspijeva pobjeći od sudbine. Uostalom, Carteričin markiz pomalo podsjeća i na Sadeovog diva i kanibala Minskog i njegov dvorac, sa svojom prostorijom za mučenje i zarobljenim djevicama. Od Perraultove poruke da se ženska znatiželja uvijek plaća (kao upozorenje na opasnosti povezane s rađanjem, u doba kada je mortalitet pri porodu, i djece, i žena uopće bio veoma visok), do Carter koja ovdje prepoznaje „tamnu stranu“ seksualnosti, sadizam, mazohizam i ludilo fatalne strasti.

Kako sama svoje bajke približava *artefaktima*, jasno je da će one biti prepune intertekstualnih referenci i aluzija. Gotovo je nevjerojatno koliko neimenovani markiz postaje parodija zlog razvratnika i estete, s bradom i monoklom, koji daruje cvijeće i *marron glacé*, citira Baudelairea i Sadea, sluša Wagnerov „Liebestod“, finalnu Izoldinu ariju iz opere *Tristan i Izolda* (1859.), puši Romeo y Julieta cigare, „debele poput dječje ruke“, a knjižnica mu je puna sadističke pornografije koju nadopunjava tamnicom s izmrcvarenim leševima i spravama za mučenje.

No Colette se provlači ovim stranicama i kroz sve one putene opise, mirise i okuse, od ljiljana, koji podsjećaju na pogrebnu atmosferu, mirišući na meso, sa stabljikama poput „raskomadanih ruku“, do kože i krvi. Markiz miriše na kožu, a onda se, na kraju, otkrije da je više puta spominjana „cuir de Russie“ mješavina oderane kože i izmeta.

„The Courtship of Mr Lyon“ i „The Tiger’s Bride“ su priče o metamorfozi, na temelju „Ljepotice i zvijeri“, osobito druga, u kojoj se junakinja pretvara u tigricu oslobađajući se tereta povijesti, ideologije, ali i biološkog kondicioniranja i esencijalizma.

Sve su ove bajke dosljedno krvave, natopljene leševima i seksom, te pomalo nalikuju Tarantinu, u smislu igre sa žanrovima (primjerice, *westerna*), koji koketira sa šundom da bi iz njega izvukao neku svoju, eklektičnu poetiku. U ovim varijacijama „Ljepotice i zvijeri“, Carter se posebno posvećuje opisu snježnih krajolika, ali i kože i krzna, podsjećajući pomalo na Sacher-Masochovu *Veneru u krznu*. Međutim, ova vrst putenosti pisma omogućuje čitatelju da ove priče čita i bez dekodiranja simbola, koncepata i referenci, pojačana aluzivnošću i laganim ironičnim odmakom, koji, uostalom, najavljuje preokret koji će uvesti s „Mačkom u čizmama“ („Puss-in-Boots“). Ova je

bajka najmanje „gotička“, te je samo mjesto radnje, Bergamo, ključ atmosfere na način *commedie dell'arte*, farse u kojoj seks postaje nalik skeču, na sagu, jer je u postelji leš Signor Pantaleonea, muža, koji je slomio vrat spotaknuvši se o mačku. Mačka koja ovdje postaje pripovjedač priču pretvara u retoričku vježbu, karneval pitanja i usklika, spletki i domišljatih rješenja, sve zaodjenu-to u onu felinijevsku atmosferu i prepoznatljivu talijansku lakoću.

„The Snow Child“, najkraća priča koja zauzima samo jednu stranicu, više podsjeća na romantičarsku poetiku, ili ono što Francuzi nazivaju *romantisme noir*, „crni romantizam“, jer ljubav i seks nužno vode u smrt.³⁰² No, nije riječ o bilo kakvoj smrti: djevojka strada od trna, što još uvijek nije njen kraj. Jer smrt nije ono najgore što se ovoj djevojci desi. Naime, grof siluje njen leš, nakon čega se tijelo rastopi u snijegu, ostavivši za sobom samo krvavu mrlju, crno pero i ubranu ružu. Ovu su bajku, kao splet silovanja i seksualnog suparništva odnosno ljubomore koja završava ubojstvom, braća Grimm odlučili izostaviti iz svog izdanja bajki zamijenivši je prihvatljivijom inačicom. Posljednja priča, „Wolf-Alice“, povratak je u gotičko, ponovno utemeljeno i na davnoj priči koja je predložak „Crvenkapici“ („De puella a lupellis servata“, 11. stoljeće) i na Lewisu Carrolu. U dvorcu vojvode-vukodlaka živi divlje dijete, koje časne nisu uspjele „civilizirati“. Dijete s vremenom uviđa da je čovjek, odnosno žena, te razvija suosjećanje prema Vojvodi kada ovaj biva ranjen: ona mu, bez imalo gađenja, liže krv i prljavštinu s lica, podsjećajući i na „The Lady of the House of love“ i na „Tiger’s Bride“.

Zbirka *The Bloody Chamber* nije tek skup disparatnih priča, jer je unutrašnja spona osigurana *lajtmotivima*, ali i formom kratke priče koja, za Carter, kako tvrdi u intervju nakon izdavanja knjige, nije minimalistička, nego upravo rokoko, komorna glazba, a ne simfonija. Makabrična morbidnost zbirke naglašava povezanost zbirke s gotičkim hororom i Edgarom Allanom Poeom³⁰³.

Carteričine bajke ipak idu i protiv tradicije gotičke fikcije, jer su joj protagonistice često snažne, seksualno emancipirane, ali smještene unutar tradicionalnih okvira bajke, gdje su žene ranjive i pasivne po definiciji. Preispitujući arhetipove i stereotipove ženskih uloga (primjerice, majka je u bajkama često

³⁰² Iako korijene vuče iz više narodnih priča, ova je priča možda najkrvavija. To je priča o grofu i grofici od kojih on, zbog snijega na tlu, a onda i rupe u snijegu ispunjene krvlju i gavrana, poželi dijete upravo takve puti. Želja mu je uslišena, jer uz cestu susreću djevojku kojoj grof posvećuje značajnu pažnju, na nezadovoljstvo grofice. Grofica naredi djevojci da ubere ružu, ona se ubode na trn i umre, što je tek uvod u strahote koje će joj se dogoditi.

³⁰³ Neki Carterovo pisanje povezuju s magičnim realizmom, ponajviše zbog uvođenja nadnaravnih elemenata u relativno realističnu priču, no ovo nam se tumačenje čini površnim, jer se zadržava isključivo na tematskoj razini, bez ikakvih pojašnjenja upotrebljenih pojmova.

odsutna, a u „Krvavoj odaji“ upravo ona spašava kćer), Carter tematizira i ljubavne odnose, i brak, i žensku seksualnost, te osobito njihovu nasilnost, destruktivnu i neuravnoteženu prirodu. Međutim, Carter koristi gotičko da bi likove i događaje, uvijek „veće od stvarnosti“, pretvorila u simbole, ideje, strasti, kako kaže autorica, gdje su predmeti artefakti koji postaju anticipacija, indikatori sudbine (krvavocrveni okovratnik kao vjenčani dar u „Krvavoj odaji“). Međutim, Carter iskorištava gotičko i da bi pokazala, ali i izvrnula rodno strukturirane narativne obrasce, te seksualnost povezala s kanibalizmom, koja je još od antike prisutna u interpretacijama ljubavi, iako markizovo sakaćenje junakinje naglašava da je žensko tijelo ipak primarno objekt.

„Krvava odaja“ je i prilika da Carter uvede promišljanja o umjetnosti i stvaranju, ali iskosa, jer je markiz i umjetnik koji izlaže tijela svojih supruga kao umjetničke predmete. Rođen je kao umjetnik u trenutku kada ih krene ubijati, a svaka je nova supruga u nekom smislu i muza.³⁰⁴ Nova je supruga markiza privukla upravo svojim umjetničkom darom, sviranjem klavira, no on je, posve u skladu s patrijarhalnim shvaćanjem, kao umjetnik najprije pretvara u muzu, a onda nastoji uklopiti u niz leševa i slika prethodnih žena. Njena je individualnost tako žrtvovana kako bi se podredila njegovom estetskom sustavu i uopće tradicionalnoj književnoj tradiciji.

Ključna je, osobito kao poticaj za ovu knjigu upravo ova pukotina, ili liminalno područje koje se rastvorilo između dva Carteričina teksta, teorije i fikcije, u srazu pornografije i bajke.

Ako esej tvrdi da pornografija može razotkriti istinu o moći, fikcija preuzima pornografske motive, ali ih *rekodira* kroz *bajku*, *mit* i *gotiku*. U ovom međuprostoru fikcija je ta koja omogućuje mnogostruka, višeznačna kodiranja koja se ne mogu bez ostatka pretvoriti u narativ bilo koje teorije.

Naime, Carteričina interpretacija Sadea proglašena je optimističnom, pa su autorice poput Deборе Cameron ili Lauren Berlant postale njen korektiv u smislu da su iscrtale granice tzv. emancipacijskog narativa.

Jer, gdje bi Carter trebala biti problematična? U svojoj ključnoj tezi koja je istodobno i njezina slabost. Carter tvrdi da će žena koja razumije strukturu moći moći prestati biti žrtva. Odatle toliko spominjani optimizam njene interpretacije, ponajprije u eseju. No problematičnost ove teze lako je raskrinkati jer razumijevanje nije emancipacija, kao što ni djelovanje ne podrazumijeva promjenu strukture, nego upravo bolno ukazuje na vlastitu ograničenost.

³⁰⁴ Možda se Carter sjeća Thomasa De Quinceyja i njegova tri eseja „On Murder Considered as one of the Fine Arts“ (1827.), „Pisma gospodinu Northu“ (1839.) i „Postscript“ (1954.), koji se satiričkim tonom, ali i izriječkom, pozivaju na Swifta.

Debora Cameron³⁰⁵ iz lingvističke perspektive feminizma uvodi korektiv jezika i tzv. lažne subverzije, odnosno kritiku tzv. diskurzivne emancipacije jer promjena jezika i narativa ne jamči promjenu materijalnih odnosa moći. Stoga, iako priče iz *The Bloody Chamber* daju glas ženama, taj glas često ostaje zatočen unutar istih hijerarhija želje: ako žena bira transgresiju, ona bira unutar okvira koji je već seksualiziran i hijerarhijski, odnosno, Carter bi rekla da zamjenjuje simboličku subverziju stvarnom promjenom.³⁰⁶ Sadeova Juliette tako ima diskurzivnu moć, vlada narativom, no ona funkcionira unutar hijerarhija koje redistribuiraju nasilje, ali ga ne ukidaju. Cameron upozorava da je govor moć samo ako struktura sluša.

Lauren Berlant, u svojoj knjizi o onome što ona naziva okrutni optimizam³⁰⁷, kao vezanost za ideale koji nas sprječavaju da bolje živimo, uvodi korektiv želje. Kod Carter ideal svjesne, seksualno emancipirane žene može postati nova normativna zamka, što samo postaje novo discipliniranje. Iz tog gledišta i *The Bloody Chamber* promiče emancipaciju žene kroz ekstreme, prijelaz preko granica i transformaciju. Berlant ukazuje na to da većina subjekata ne može ili ne želi živjeti na rubu, te time Carteričin model pretvara u elitistički, u smislu da je dostupan samo onoj ženi koja je po definiciji „iznimna“³⁰⁸. Ako je Justine vezana za ideal sigurnosti (koji proizvodi patnju), a Juliette uz ideal autonomije (koji proizvodi izolaciju i cinizam), prema Berlant, i vrlina, i transgresija mogu postati oblici „okrutnog optimizma“.

U ovakvoj, tabličnoj konstelaciji, Carter vidi laž vrline, te kritizira pasivnost, a Cameron vidi laž diskurzivne moći, a kritizira simboličku subverziju, dok Berlant vidi lažnu emancipaciju kroz želju, a kritizira apologiju individualizma koja pojedinca shvaća kao heroja.

³⁰⁵ Vidi Sarah M. Henstra „The Pressure of New Wine: Performative Reading in Angela Carter’s *The Sadeian Woman*.” *Textual Practice* 13, no. 1, 1999: 97–117. Vidi i Hera Cook, „Angela Carter’s *The Sadeian Woman* and Female Desire in England 1960–1975.” *Women’s History Review*, sv. 23, No. 6, 2014: 938–956.

³⁰⁶ Teze iz *Bloody Chamber* mogu se usporediti i sa zbirkom priča koju je uredila u kojoj sudjeluju: Elizabeth Jolley, Leonora Carrington, Rocky Gamez, Bessie Head, Jane Bowles, Katherine Mansfield, Suniti Namjoshi, Colette, George Egerton, Frances Towers, Ama Ata Aidoo, Grace Paley, Andrée Chedid, Angela Carter, Djuna Barnes, Vernon Lee, Jamaica Kincaid i Luo Shu. (Vidi Angela Carter, *Angela Carter’s Book of Wayward Girls & Wicked Women, An anthology of stories edited by Angela Carter*, London, Virago Press, 2016.)

³⁰⁷ Lauren Berlant, *Cruel Optimism*, Duke University Press, 2011.

³⁰⁸ I Merteuil iz Laclosovih *Opasnih veza* može se uputiti ista kritika budući da ona jasno kaže u svojoj autobiografiji-manifestu da je rođena da bi osvetila svoj spol i da bi zavladała muškim. Ova osveta ima dimenzije općeg zahtjeva koji bi se mogao činiti „proto-feminističkim“ da se gđa de Merteuil može riješiti svog aristokratskog prezira prema ostalim ženama. To je proturječeje između zahtjeva za iznimkom i univerzalne reference na koju se poziva, koje nisu riješili ni Sadeovi ženski likovi. Vidi Delon 2013:244.

Tako je Carter, ne zbog svojih teza, nego upravo zbog svog položaja između postala i nama poticajna lektira, jer je ona u limbu između Sadeovih brutalnih dijagnoza i suvremenih sumnji u emancipacijske narative uopće. Od pokušaja da teorijski domisli Sadea kao razbijača iluzija do fikcionalnih pokušaja da zamisli što dolazi nakon destrukcije, Carter pokazuje da promjena narativa nije dovoljna, jer emancipacija kroz želju može postati novi kavez.

Tako je Angela Carter nužna, ali ne i posljednja riječ Sadeovog odnosa prema ženama, jer već poznati korektivi postavljaju pitanje ovakve slobode i njene cijene, te moguće normativizacije upravo tog i takvog prostora želje.

Carter, uostalom, tvrdi da sva pornografija proizlazi iz mita (2023:6), što povezuje s problematičnom tezom da se seksualni život time miče iz svijeta i samog osjeta, odnosno da ne utječe na njihove živote (2023:9). Naime, nije riječ samo o gubitku privatnosti, dezindividualizaciji, anonimnosti, riječ je o tome da seks sam nije nešto što po definiciji može zadovoljiti pojedinca.³⁰⁹

Tako, po Carter, u pornografiji nema želje, jer je seks bit, jedina funkcija likova (2023:14), dok joj je jezična struktura umirujuća, sva u ponavljanju i nekoj vrsti „cerebralne nezasićenosti“ (2023:15). Međutim, njena „obuzimajuća priroda“, koja apelira isključivo na čula i osjete („sensationalism“), približava je propagandi. Za Carter je pornografija „propaganda za jebanje“ (2023:17). Ona vrsta veoma jednostrane potrage za užitkom kao „metafizičkom potragom“, gdje funkcionalizam, „utilitarnost teksta“ prinuđuje tekst na „lažnu jednostavnost bajke“, odnosno „apstraktnost puti vodi u mistifikaciju puti“ (2023:18). Pornografija tako uvijek ima i reakcionarni element (jer „drži seks na svome mjestu“, „ispod tepiha“ 2023:20), pa ona ima i posve pozitivan učinak kao „satira ljudskih pretenzija“ (2023:18).

Naravno, uvijek je pitanje pogleda, jer pornografija može biti shvaćena kao metafora seksa koju pornograf nastoji suzbiti (2023:19), pa i kao mjesto preispitivanja vlastite seksualnosti.

No prema Carter, Sade promiče pravo žena na seks, „agresivni, tiranski i okrutni“, slobodnu seksualnost za žene, što je po njoj bila rijetkost za ono doba (2023: 41), kao i pravo da „fuck their way into history and, in doing so, change it“ (2023:31). Njegov „apsolutno seksualizirani pogled na svijet“

³⁰⁹ Nije za zanemariti njena primjedba koja ističe da Sade poznaje ženski užitak i organ koji omogućuje užitak (klitoris), dok stotinu godina kasnije, Sigmund Freud, po njenim riječima, odbija uvidjeti da je u tome cijela tajna, što ponovno ističe ulogu „društvenih granica znanja [koje] se šire u nekim područjima i sužavaju u drugima zbog povijesnih sila“ (Carter 2023:12). Vidi i Catherine Malabou, *Le plaisir effacé, Clitoris et pensée*, Pariz, Éditions Payot & Rivages, Bibliothèque Rivages, 2020.

znači da će i žensku seksualnost promatrati iz političkog, a ne moralnog kuta (2023:31), dok će njegov pogled na užitak ostati intelektualan, a ne senzualan (2023:32). Doduše, i ona poseže za psihologijom kada zatočeništvom objašnjava preobrazbu njegovog duha od libertinstva i puti do seksualnog zlostavljanja, uz tezu o tome da bi zločin i zločinaštvo bili „neka vrsta svetačkog samosavladavanja, apsolutno odbacivanje licemjerstva“ (2023: 38).

Njena je teza da je Sade „stavio pornografiju u službu žena, ili je, možda, dopustio da je proguta ideologija koja nije neprijateljski orijentirana prema ženama“ (Carter 2023: 42).

Justine kod Carter (2023:55) postaje metafora za represiju, „represiju seksa, bijesa i njenog vlastitog bijesa“, represiju koju zahtijeva kršćanska vrlina. No njena seksualna apstinencija, nijekanje vlastite seksualnosti je ono što je čini značajnom u vlastitim očima. Čast joj počiva u genitalijama, kako kaže Carter, jer je to način da hrani vlastito samopoštovanje, a upravo optovana silovanja koja preživljava (i tijekom kojih, u deset godina, nikada ne zatrudni) način su da obnovi svoje djevičanstvo. No ona je jednako apatična kao i libertinci, ona se ne ljuti, ne izaziva, pa je njena vrlina, po Carter (2023:61), egocentrična kao i porok libertinaca. No patnja je srž njenog postojanja (Carter 2023:86).

Juliette je, pak, prema Carter (2023:116), sličnija stvarnim ženama od Justine jer se izvještila u „realpolitik“, ona je prava „Cosmopolitan girl“ (2023:117), poduzetna, uspješna zločinka u financijama i seksu, karijeristica koja „skriva svoju pravu subverzivnost: njen entuzijazam za sisteme, organizaciju i samokontrolu skriva njeno nagnuće entropiji, ponovnoj uspostavi prvotnog kaosa, njenoj strasti prema vulkanima“ (2023:118). Nesmiljena je prema svima, i sebi, oskvrnjuje sve, pa i sebe. No ona jest prava žena 18. stoljeća i prosvjetiteljstva jer napreduje, usavršava se obrazovanjem, pa makar i u zločinu. Ona je „bougresse“, žena muških i nezasiitnih apetita (2023:119) – ovo bi, možda, mogla biti i Sadeova „fetiš-riječ“, kao što je Proust imao „tante“, jer se pojavljuje kao signal, i u *Filozofiji u budoaru*, i u *Juliette*, povlačeći za sobom i svoju veoma zanimljivu etimologiju.

No Juliette, za razliku od Justine, postaje i majka, iako najprije napušta, a na kraju i ubija kćer, koju je rodila samo da osigura svoju poziciju nasljednice grofa de Losangesa. Glavna je Carteričina teza o Juliette da je ona odabrala seksualnost kao terorizam kao način života (2023:119). Umjesto majčinstva odabrala je dominaciju, no ona, za razliku od sestre, pronalazi „majku“, Durandicu koja je sušta suprotnost svemu razumnom, kao neka vrst suvremene Kali, kako ju opisuje Carter, dok nama prije pada na um Harpija.

Za Carter (2023:90) su obje sestre „prije opis tipa ženskog ponašanja nego model ženskog ponašanja“, a oba romana „mračne bajke“ (2023:91).

No, Carter identificira i glavno proturjeđe Sadeove poetike koje on nikada ne rješava:

Pojam prirodne sklonosti poroku je ključna za Sadeovu psihologiju; porok je urođen, kao i vrlina, ako su društveni uvjeti nepromijenjivi. Ova psihologija stege izravno povezuje njegovu fikciju s crno-bijelim etičkim svijetom bajke i basne; u sukobu je s njegovom često izlaganom općom teorijom moralne relativnosti, da dobro i zlo nisu ista stvar u svakom trenutku i na svim mjestima. Stoga njegovi likovi predstavljaju moralne apsolute u svijetu u kojem ne postoje moralni apsoluti. (Carter 2023:93)

I ma koliko se čini apsurdnim, čak i Sadeova opsesija skatologijom u njegovim romanima logičan je nastavak ove priče jer se izmet snagom volje pretvara u nešto drugo, u postelju od ruža³¹⁰. Užitak proizlazi iz činjenice da libertinac zna da je prevladao gađenje, abjekciju pukom snagom volje te se time, na neki način, oslobodio neminovnosti stvarnosti. Takvo je oslobađanje od stvarnosti njima pojam slobode (Carter 2023:173), kao što je „sveta drama“ Sadeovog orgazma dokidanje sebe i uskrsavanje tijela koje prestaje biti ljudsko. Treba se umrijeti u mukama i bolno vratiti iz smrti, u grčevima strašnog užitka (Carter 2023:176).

Možda je Julietteina deviza previše puta spominjana, ali ne škodi je se prisjetiti: „Prošlost me ohrabruje, sadašnjost me elektrizira, budućnosti se baš ne bojim [...]“.³¹¹

³¹⁰ O ružama i trnju u Sadeovom djelu vidi Maja Zorica Vukušić, „‘ So much for pathos’ – ‘Cueillir des roses au milieu des épines’ (Barthes et Sade)“ u: Nenad Ivić, Maja Vukušić Zorica (ur.), *Roland Barthes: Création, émotion, jouissance*, Pariz, Classiques Garnier, coll. „Rencontres“, n° 274, 2017:99-115.

³¹¹ Sade, *Histoire de Juliette ou les Prospérités du vice* u: *Œuvres*, III, Pariz, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998:1257.