

**СОФИЙСКИ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ”**

**ФАКУЛТЕТ ПО СЛАВЯНСКИ ФИЛОЛОГИИ**

**Катедра „Теория и история на литературата”**

**Ралица Жекова Люцканова**

**Новата женска готика в творчеството на Анджела Картър и Карсън  
Маккълърс**

**Автореферат**

на дисертация за присъждане на образователна и научна степен

„доктор”

по научна специалност

2.1. Филология – Литература на народите  
от Европа, Америка, Азия, Африка и Австралия  
(Западноевропейска литература)

Научен ръководител: **доц. д-р Огнян Ковачев**

**София, 2017 г.**

## I. ОБЩА ХАРАКТЕРИСТИКА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД: ЦЕЛИ, ЗАДАЧИ И МОТИВИ

Когато Ф.Т.Барнъм започва своята кариера по панаирите на Щатите, представяйки възрастната негърка Джойс Хет като дойката на самия президент Джордж Вашингтон, той не подозира, че тази изфабрикувана история ще отзвучи толкова дълбоко в културата и историята на модернизиранията се и развиваща се Америка от края на 19ти и началото на 20ти век. Този анекдот е показателен за начина, по който се сформира и започва да функционира феноменът, днес известен като „спектакъл на изродите“.

Интересът към проблемите на изродното тяло е обусловен както от интердисциплинарните рамки<sup>1</sup>, в които те се движат, така и от факта, че то е важен обект на изследване в новата женска готика<sup>2</sup> и творчеството на Анджеला Картър и Карсън Маккълърс. Изродното тяло е не само културен, но и литературен феномен. Изучаването на спецификите при представянето му са ключови, изхождайки от обвързаността на изрода с попкултурата на САЩ и Европа – контекст, в който се вписват творческите пътища на Картър и Маккълърс.

---

<sup>1</sup>В книгата *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body* (Thomson 1996) редакторката Розмари Гарланд Томсън е събрала критически есета и текстове, които се занимават с широкия отзвук на изродното тяло в културата на САЩ и Европа, и които отразяват академичния интерес към изрода във и извън рамките на спектакъла на изродите. Рейчъл Адамс с книгата *Sideshow U.S.A.* (Adams 2001) също разглежда потенциала на изрода в популярната култура и обръща особено внимание на киното.

<sup>2</sup>Наред с *Литературни жени* (Moers 1976), *The female gothic: New directions.* (Wallace and Smith 2009), *Modern Gothic: A Reader* (Sage and Smith 1996), *Gothic Forms of Feminine Fiction* (Becker 1999), *Lesbian Gothic: Transgressive Fictions* (Palmer 1999), „From Bluebeard’s Bloody Chamber to Demonic Stigmatic“ (Mulvey-Roberts 2009), по един или друг начин се докосват до женското тяло и изродното тяло като специфики на новата женската готика.

Изродът<sup>3</sup>, като обект на проучване, не е или е слабо застъпен в литературните изследвания на български. Възможно обяснение е фактът, че културата на зрелището, познато като *freak show* (спектакъл на изродите)<sup>4</sup>, не е разпространен в нашия културно-исторически контекст. Въпреки сравнително скорошната популярност на феномен като кеча<sup>5</sup> в България, който споделя общи корени с цирка и спектакъла на изродите, доколкото ми е известно, у нас критически текстове върху изродното тяло не са превеждани или писани досега. Под изследвания за изродното тяло визирам текстовете, които се фокусират върху образа, тялото и наративите, заобикалящи изрода в и извън арената на панаира.

Настоящото изследване се възползва от обобщителния и лаконичен характер на определението, което Елън Моърс дава за „женска готика“: „творбите, които жени са създали в литературния стил, който от 18 век насам наричаме готика” (Moers 1976: 90), както и от предпоставките за интердисциплинарен подход и „посяга” към теоретични постановки във и извън тематичното поле на готическото, феминизма, както и теории за изродното (*freak*) тяло. От основополагащо значение е мисленето на готическото като „пропусклив” жанр, който приема на пръв поглед разнородни текстове. Налага се използването на понятието *нова женска готика*, което обема произведения, създадени от 20 век насам, чиито текстове притежават белези на готическото, но експериментират с

---

3 Преводът на английското *freak* като изрод в дисертационния труд е обусловен от практики като спектакъла на изродите (*freak show*), където основното значение се корени в израза „*freak of nature*”, което свръхобобщено обозначава нещо отвъд нормалното. Нещо, което е анти „природното” и се явява игра, приумица на неговите закони. Изрод е понятие, тясно свързано с употребите на цирковия език и нуждите на представлението, които мислят тази категория хора през физическото и умствено особеното. В по-широк контекст „*freak*” означава особняк, чудак, някой, който извън физическата конкретика не пасва по един или друг критерий на онова, което се приема за нормално. Чудак се родее и с друга категория в творчеството на Карсън Маккълърс – *queer*. Изхождайки от факта, че в спектакъла на изродите се ангажират хора не само с физически аномалии, но и със странни таланти или необичаен вид (татуираните), и че всички те биват назовавани от хората в занаята с обобщаващия термин „*freak*”, се спирам на думата изрод като най-удачна за целите на дисертационния труд.

4Измежду всички възможни синоними, с които може да се преведе *show*, избирам „спектакъл”, защото думата най-близо предава основните белези на въпросното „шоу” – акцент върху зрелището, ангажирането на разнородни практики на представяне, въвличане на гледания в (авто)рефлексивни игри на (при)познаване на Аз.

5 Въпреки, че България си има шампион по кеч през първата половина на 20 век, Дан Колов, спортът, в който той се прочува, е в процес на оформяне, действат закономерности, които още не са превърнали свободната борба в изцяло модифицирания като забавление кеч, който днес се възприема преди всичко като шоу, театър. За развитието на професионалния кеч вж. Morton, Gerald W., and George M. O'Brien. *Wrestling to Rasslin: Ancient Sport to American Spectacle*. Popular Press, 1985.

нови форми и значения. За неоготическо се приема всичко онова, което следва, повтаря, модифицира теми, мотиви, образи, сюжети от образците на класическата готика и ги включва в нови теми или във вариации на вече засегнати такива – като темата за вампирството, страхът от непознатото и неизследваното, проблемите свързани с тялото и най-вече с извън-редното и с женското тяло. Новата женска готика от 20 век до днес „се възползва” от чудовищните, изродните, гротескните форми, за да възплъти опит, преживявания, страхове, предразсъдъци. Чудовището от класическата готика (18 –19 век), което възплъщава скрити страхове и желаниа, в новата женска готика се заменя от противоречивата фигура на изрода. Фигура, която предизвиква отвращение, страх, безпокойство, така и бива използвана от Картър и Маккълърс, за да означаи различие, дава им възможност да изследват маргиналното и неговите форми и да се опитат да дадат отговор на множество въпроси, които ги вълнуват като жени, като писателки, като хора.

Първа глава на настоящото изследване се заема с проследяване на готическото като „място” в новата женска готика на Карсън Маккълърс и Анджела Картър. Тръгвайки от образците на класическата готика, приликите и разликите между „новото” и „старото” са изведени и обяснени с оглед на спецификите на културно-историческото време, в което се появяват конкретните произведения. Задачата на Първа глава е да изясни какво е готическо при двете авторки и техните произведения и да изведе критерии, по които те се мислят в контекста на новото готическо и на новото женско готическо писане. Един от аспектите, по които си приличат в тематичен план Картър и Маккълърс, е обвързването на пространство и емоционални преживявания, поради което и готическото „място” е преосмислено като място на пресичане между двете.

Втора глава изследва проблематичното тяло като основен белег на новата женска готика. Ударението е поставено върху изродното тяло и концепциите за изрода. Спектакълът на изродите е представен и проучен в основните му елементи, за да се изведат приликите между задачите на готическото писане и подобен тип забавления – и при двете се извайва образ на аномалното тяло, чиято роля е да предупреждава човека, да служи като израз на санкцията, да възплъщава табуто. Основополагащо за въздействието и на готическото, и на спектакъла на изродите е да предизвикат силна емоционална реакция, която граничи с физическото. Дали това ще е настръхването на косите или повръщането,

силните гледки, които те представят, шокират и предизвикват границите на нормалното и естественото. В центъра им не е непременно свръхестественото, разбирано като необяснимото странно, а онова не-естествено, което пркрячва граници и табута, именно трансгресивното извън-редно. Като пресечна точка на готическото и спектакъла на изродите произведенията на Картър и на Маккълърс са представителни с онези свои герои изроди, които предизвикват погледа и прекрачват границите на нормалното със своята другост.

Трета глава на дисертационния труд се занимава с преплитането на образ и текст, а именно – с вглеждането в приликите и разликите между филмовите адаптации и текстовете на двете писателки, по които са правени сценариите. Тръгвайки от фотографския образ, който още Елън Моърс изтъква като илюстративен за творчеството на Карсън Маккълърс, анализът разглежда паралелно фотографиите на Даян Арбъс и текстовете на американската писателка и тяхното отношение към представянето на изродното тяло. Изследва се начинът, по който Анджеа Картър преосмисля идеи от произведенията си за големия екран. Прави се опит да се анализират начините, по които женското тяло е показано във филмовите версии и дали тази представа кореспондира със създадената в текста. Като отправна точка за мисленето на изрода на филм се възприема режисьорският шедьовър на Тод Браунинг *Изроди*, филм, който създава код на изродното, неизменно оказващ влияние върху екранизациите по Картър и Маккълърс.

### **Методология**

Изследването се позовава на наблюденията на Елън Моърс и преминава през изследванията на Богдан и други изследователи на спектакъла на изродите, за да изведе собствена формулировка за нова женска готика.

Това са произведения, които:

- създават, използват, съгъстват атмосфера на безпокойство, тревога, страх,
- събират в себе си напрежения като: разум – сетивност; нормално, ординерно – неестествено/анормално,

- се ангажират с приказни и фантастични мотиви; с репликиране, цитиране (скрито и явно), с пре моделиране на канонични и митологични текстове и мотиви,
- се фокусират върху социално маргиналното – всичко онова, което бихме могли да наречем отклонение, девиация. Това са текстове, които предизвикват установения ред и поставят акцент върху чудатото, изродното, *queer* тялото.
- галванизират или генерират идеи, свързани с женското тяло.

Дисертацията систематизира гореизложените характеристики въз основа на особеностите и полетата на интерес, изведени от четенето, анализирането, вглеждането в текстовете на Андже ла Картър и Карсън Маккълърс. Отчитайки многопластовото богатство и разнопосочните теми при двете писателки, при изграждането на теоретичния гръбнак на настоящия труд са използвани монографии, есета, статии, които условно могат да се класифицират в три групи. Първата включва текстове на Елън Моърс, Ема Клери, Лесли Фидлър, Огнян Ковачев и други. Формулировката на Моърс за женска готика и поставянето на понятието в конкретни граници е идейният двигател на настоящото изследване. Тръгвайки от нейните постановки за женското и готическото писане, дисертационният труд се стреми да разшири изложените наблюдения, за да се вгледа в спецификите на Андже ла Картър и Карсън Маккълърс като неоготически писателки.

Към втората група спадат изключително влиятелното изследване на Робърт Богдан *Freak Show: Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*, сборникът, *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, чийто съставител е Розмари Гарланд Томсън и други. Приносът на Богдан е в изключително систематичния поглед върху историята, развоя и „вътрешните“ процеси на феномена спектакъл на изродите. Работата на Томсън позволява осмислянето на изрода като обект на интердисциплинарно изследване.

Към третата група спадат изследвания, в чийто фокус е творчеството на Картър и това на Маккълърс – сборникът *Плътта и огледалото*, съставен от Лорна Сейдж и

монографията на Сара Глийсън-Уайт *Странни тела*<sup>6</sup>, чиито заглавия назовават мотиви, характерни за новата женска готика.

Избраният метод на анализ на произведения от двете писателки се основава на близкия прочит (“close reading”), за да изследва как изведените проблеми и феномени са конструирани във фикционалната тъкан и какви идеи и внушения задават. Дисертацията следва проявленията на новата женска готика и сравнява трактовката на проблеми, които както Картър, така и Маккълърс разглеждат в произведенията си. Чрез паралелно четене на ключови творби се сравняват феномените, изведени като основа на компаративистичното изследване.

## **II. СТРУКТУРА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД**

Съдържанието на изследването има следния вид:

## **III. КРАТКО СЪДЪРЖАНИЕ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД**

### **Първа глава**

#### **Готическото място**

Дейвид Блеър дава своя формулировка за генезиса на готическото, според него то е породено като „част от опита да се освободят и валидират видове наротив – фолклорния, митическия, свръхестественя – тези, които „прогресът“ и „модерността“ във версията им от 18ти век изключват и маргинализират.“ (Blair 2002: vii)<sup>7</sup>. Готическото се превръща в „място“, където се събират остракираните форми, противостоящи на принципа на мимесиса. То „дава глас“ и израз на периферни явления – както културни, така и литературни.

---

<sup>6</sup> Sage, Lorna. Introduction. *Essays on the Art of Angela Carter: Flesh and the Mirror*. Ed. Lorna Sage. Virago Press, 2007

Gleeson-White, Sarah. *Strange Bodies: Gender and Identity in the Novels of Carson McCullers*. University of Alabama Press, 2003.

<sup>7</sup> „(it) began as a part of an attempt to liberate and validate kinds of narrative – folkloristic, mythic, supernatural – that ‘progress’ and ‘modernity’ in their eighteenth-century versions had tended to exclude and marginalise”. (Blair 2009: vii)

Този основополагащ принцип на готическото – да е израз на маргиналното – е онова, което привлича и писателките към жанра. Елън Моърс изтъква способността на готическия роман да изразява скрити и потиснати страхове, да им дава форма и израз. Такъв израз е обесията на новата женска готика с извън-редните проблематични тела. Те са фокус на разнородни страхове и в същото време арена на конфликти. Изродът от спектакъла на изродите е израз на всичко онова, делегирано в периферията на нормалното, тя<sup>8</sup> е нарицателно за другостта. Нейната функция е да приема в различието на своето тяло всички страхове и опасения на наблюдаващия, който по този начин успокоява себе си в своята нормалност. Изродното тяло е еманация на различието, то провокира и притежава способността да надхвърля граници и норми. Именно поради това героините на Картър притежават извън-редни качества. Крилатата Февърс от *Ноци в цирка* разтърсва света със своя смях и се превръща в жената на „новото време“, която не е хваната във веригите на земното – всички онези задължения и предписания, очаквани от жената. Изродното тяло е събирателното „място“, от което тръгват опитите за подкопаване на традиционното и патриархалното. Бивайки радикална другост, то приютява различието, всичко „извън“ реда и нормата.

Под „готическо“ имаме предвид обобщаващия признак, който определя дали даден автор и произведение може да бъдат разглеждани в съотношение с други автори и творби, сродени поради наличието на същите белези и черти. Тук накратко ще се спрем върху образците на класическата готика и ще изведем общите места, които да ни позволят да разглеждаме и по-късни текстове като готически, в частност текстовете на Анджеа Картър и Карсън Маккълърс. Настоящото изследване възприема заключението на Огнян Ковачев от *Готическият роман*, че „жанрът е абстрактна система, отворена към хипотетично неограничено пренареждане и допълване със схеми и модели“ (Ковачев 2004: 51) и че „...отделните творби са свързани чрез своите семейни прилики – преображения, преливания или престъпвания на жанровите граници“ (Ковачев 2004: 51), за да твърди, че произведенията на Картър и Маккълърс със своите специфики и прилики са именно такова допълнение към „абстрактната система“ на готическото. Тези редове ще

---

<sup>8</sup> Робърт Богдан отчита културата на спектакъла на изродите като доминирана от мъже. Присъствието на жената е изключително на сцената, твърде рядко в редиците на управителите или друга ръководна функция (Bogdan 1988: 70). Затова и в настоящия труд изродното тяло се поставя в един ред с женското.



се стремят към разглеждане на признаците, поради които сравнително изследване на текстовете на Картър и Маккълърс е закономерно в зададената рамка – нова женска готика.

Централно място за класическата готика е напрежението естествено – свръхестествено, което има различни проявления и форми. Представителки на класическата готика, като Ан Радклиф и Клара Рийв, избират да интерпретират нерационалното през призмата на логическото обяснение, което разсейва чрез ирония или комизъм аурата на свръхестественото. При Анджела Картър и Карсън Маккълърс това напрежение се е трансформирало изцяло. В техните текстове не се наблюдават ирационални прояви, а аномалии, които нямат общо със свръхестественото. Напрежението, върху което техните светове се градят, е това между нормалното и аномалното. Интересът на двете писателки, британката и американката, се подклажда от всички явления на деформираното, на странното и изкривеното, на изродното и причудливото. Както Картър, така и Маккълърс изследва формите на аномалното във физиологически и в нравствен аспект, но в новата женска готика изродното е част от обществото. Всяка една от нас може да се окаже изрод<sup>9</sup>, е внушението, което неоготиката налага.

Представителките на класическата женска готика разработват мотива за бягството, като го интерпретират от гледна точка на заплахата, идваща отвън. Преследваната девойка е непрестанно в бягство от злодея, чиято застрашителна сянка дебне от всеки ъгъл. Сенките, от които бягат героините на Анджела Картър и Карсън Маккълърс, са породени от собственото им съзнание, те са в много по-голяма степен плод на вътрешните им страхове и несигурности, отколкото на „злодея отвън“. Героините на новата женска готика бягат не от друг, а от себе си и своите страхове, от промените, случващи се с телата им, от метаморфозата на *израждането*.

Предходните две различия между класическата и новата женска готика обхващат една трета: възприятието на пространството. За класическата женска готика мястото, сградата са начини да се влияе върху психиката. Човекът се съизмерва със сградата и затова замъците в класическата готика са толкова внушителни и пораждащи страх и

---

<sup>9</sup>Думата „изрод“, която е избрана за превод на английското freak, ще се използва в същия смислов регистър със синонимите аномален, чудак, урод, не-нормален, странен.

чувство за надвиснала беда. Тялото на девойката е винаги в подчинена позиция спрямо пространството. Нейните пропорции (на тялото ѝ) са незначително малки в сравнение с издигащата се грамада (корпус от акумулирана фалическа заплаха). За новата женска готика, обаче, спрямо тялото се измерват всички останали пространства. Фокусът на гледане е върху тялото и неговите пропорции. Сградата може да играе ролята на продължител на тялото, както ще видим след малко, или на пространство, което приютава остарели разбирания за света, затова неизменно в антиутопичните представи на Картър сградите биват разрушавани.

Ема Клери пише: „за днешния читател, който се сблъсква с *Отранто* след повече от два века готическо писане, много от елементите му ще се сторят тутаки, ако не и обезпокоително-странно познати. Като начало, това е замъкът, който е доминиращ в разказа, както като физическо, така и като психологическо присъствие... цялото действие се случва около или в замъка... но още по-важна от физическата непосредственост е атмосферата на потиснатост, създадена от мястото, начинът, по който подчертава безсилието на персонажите, манипулирано от силите, които те едва бегло възприемат. Архитектурата се превръща във възплъщение на съдбата” (Clery 2008b: xv).<sup>10</sup> В прочит на Клери се създава връзка между физическото място и „мястото” като средоточие на особен вид чувство – угнетяващото усещане за надвиснала беда, страх от неизвестното. Ако действието винаги е обвързано със замъка, тогава се оказва, че готическото „място” е неотменна част от сюжетиката, от структурата на готическата история. Замъкът, не като сграда, а като „място”, се оказва крайгълен камък. Следователно готическото „място” не се свежда само до средновековните стени на замъка, а се разгръща и в нови форми и проявления.

„Място” на новата женска готика може да е всяка територия, пораждаща и приютаваща чудовища и изроди – от цирка, през болничната стая, до най-обикновеното всекидневно пространство, защото обществото е това, което създава изрода, със сложните

---

<sup>10</sup>“For the reader of today, coming to Otranto after more than two centuries of Gothic writing, many of its elements will appear instantly, if not uncannily, familiar. To begin with there is the castle which dominates the narrative as both a physical and psychological presence [...] all of the action takes place either in or near the castle [...] but more important than physical immediacy is the atmosphere of oppression created by the place, and the way it emphasizes the powerlessness of the characters, manipulated by the forces they only dimly comprehend. Architecture becomes the embodiment of fate” (Clery 2008b: xv).

си системи от правила, кодове и бинарни опозиции. Но то може да е и банално познато място за героините, като дома, кръчмата, или магазина за играчки в произведенията на Карсън Маккълърс и Анджеа Картър. Новата женска готика усеща възможността да изведе изрода от строго профилираното място на цирковата площадка, за да размие границите между нормалното и не-нормалното. Разполагайки своите чудати герои във всекидневните „места“, авторките на новата женска готика търсят начин да разместят границите на установеното и да се разбунтуват срещу ограниченията. Мястото е важно, защото се вписва в общите кодове на разпознаване, то е принадлежност, която оформя представи.

Говорейки за „място“, редно е да обясним какво обозначава това понятие в дисертационния труд. То се разбира като пространство, където се разгръщат внушения и се „случват“ събития в художествения текст. Тоест, преди всичко, мястото се свързва със събитийност. То е (съ)битие, начин на живот или материална структура, която помества в себе си, но и наподобява, допълва, отразява героинята в произведенията на Анджеа Картър и Карсън Маккълърс. Интериорът и екстериорът на кръчмата, например, огледално отразяват вътрешните и външните процеси на промяна, през които преминава Амилия, героинята на Маккълърс от *Балада за тъжната кръчма*<sup>11</sup>. Магазинът за играчки е „физическото“ място, което Мелани, героинята на Картър, изживява като затвор и обреченост в романа *Вълшебният магазин за играчки*<sup>12</sup>. Но мястото надхвърля зримите, конкретни измерения на градежа или географската конкретика. В романа на Маккълърс *Сърцето е самотен ловец*<sup>13</sup> съществува тайно място, което, макар и наречено „стая“, е абсолютно нематериално, то е плод на въображението на Мик, която има нужда от изход, „място“, върху което да проектира фантазиите си за бягство.

Карсън Маккълърс интериоризира пространството на женския ум, обладан от страх и несигурност. Еквивалент на готическия замък и неговите потайности, топосът на ума,

---

11 Маккълърс, Карсън. *Балада за тъжната кръчма*. „Георги Бакалов“, Варна, 1984. Прев. Люба Маджарова. Всички позовавания са по това издание.

12 Carter, Angela. *The Magic Toyshop* [1967]. London: Virago (1987). Всички цитати са по това издание в мой превод.

13 Маккълърс, Карсън. *Сърцето е самотен ловец*. „Георги Бакалов“. Варна, 1981. Прев. Марин Стефанов. Всички позовавания следват това издание, освен ако не е посочено друго.

обладан от ужаси, при героините на Маккълърс, поражда чувство на тревога и безпокойство. Героините на писателката се чувстват затворници в мислите си и дирят ходове за бягство. Мик от *Сърцето е самотен ловец* сънува кошмари, които не ѝ позволяват да спи спокойно. Те са породени от стаените ѝ страхове и от присъствието на „женската“ болест на сестра ѝ. Кошмарите, проблемите и задълженията у дома, липсата на средства за уроците ѝ по пиано, карат героинята да се чувства като затворник, обречен от обстоятелствата. Чувството за приклещеност в капан е толкова осезаемо, че ѝ се налага да измисли свое пространство: „тя седна на стъпалата и постави глава на коленете си. Влезе във вътрешната стая. Струваше ѝ се, че има две места – вътрешна и външна стая... вътрешната стая беше много лично място. Тя можеше да бъде в средата на една къща, пълна с хора, и пак да се чувства заключена сама” (Маккълърс 1981: 188). Тайната стая на Мик, която съществува само във въображението ѝ, е нейната ескапистка фантазия по освобождение. Това измислено пространство е „мястото”, където героинята складира своите мечти и надежди. То е крайната противоположност на всички онези пространства, в които от нея се очаква да изпълнява някаква социална роля – къщата, където трябва да помага в домакинството и да гледа по-малките си братя; училището; улицата. Тайното „място” на Мик е вътре в нея, в тялото ѝ, тя го е скътала в най-съкровените дълбини на съзнанието си. Желанието на героинята да избяга от всичко „външно” логично води до „консервиране” вътре, в тялото. Но подрастващото тяло е проблематична категория, то се променя и тази промяна определя несигурния му статут на убежище. Мик не може да избяга в себе си и това е видно от края на романа, когато младежкото тяло е узряло в женското и в него вече няма място за „тайната стая”.

## **Втора глава**

### **Изродното тяло**

Тялото, като централен елемент в човешката културна история, е изобразявано чрез всеки един творчески медиум, то е образ, закодиращ промените във възприемателските нагласи на обществото. Митовете, особено гръко-римските, разказват истории за богове с перфектни пропорции, с атлетични и съразмерни тела – те задават идеал за следване. Визуалните изкуства дължат много на тези представи за съвършенство. От изображенията на голи тела върху вази, през хилядолетни практики на представяне на тялото в

изобразителното изкуство, фотографията, до снимките на Едуърд Мейбридж и киното, тялото е в центъра на погледа, то е непрестанно показано и гледано. Рейчъл Адамс коментира фотографската техника на Мейбридж като предшественик на филми от вида на *Freaks*. Серията от стоп-кадри на фотографа проследява тялото в механиката на неговата динамика, те се стремят да уловят движението. Снимките на Мейбридж са свързващото звено между статичността на фотографията и динамиката на филма. Адамс насочва интереса си към факта, че макар повечето от снимките на този „кинематографичен предшественик” да изобразяват „нормативното движение” (normative movement), любопитно е наличието на серия от снимки, изобразяващи безкрак мъж, в момента на отласкване от стол към пода. За Адамс това е доказателство, че любопитството към извънредното тяло в движение е закодирано в най-ранните опити да се улови човешкото тяло на филм (Adams 2001: 68). Желанието да „зяпаме”, да се втренчваме е представено именно от тези образи. Това е принципът в основата на спектакъла на изродите. Погледът с неговите властови функции е винаги вперен в тялото – обличайки и събличайки го в значения.

Един от първите изследователи, които разглеждат феномена спектакъл на изродите като поле за конструиране на изродното тяло отвъд наличието на телесна аномалия, е Робърт Богдан. Професор по културните основи в образованието и социологията, той дълги години е директор на докторската програма по социални науки в Сиракузкия университет. Книгата му *Freak Show: Presenting Human Oddities for Amusement and Profit* е основополагащ труд в изследванията за и около изродното тяло, както и за структурата и въздействието на спектакъла на изродите. Той налага тезата, че изрод не е състояние, а идея, която бива наслагвана върху изродното тяло, социален конструкт, поредица от внушения, които обличат тялото в серия от значения. Приносът на Богдан е в анализирането на начините, по които изродът е представян на сцена, на всички онези практики – социални и културни, които го съпътстват, когато той е изложен пред погледа на зрителя. Той възприема спектакъла на изродите като образец за променящите се нагласи и вглеждания в извънредното, изродно тяло.

През 1860 година нов експонат в „Американски музей” на Ф. Т. Барнъм завихря въображението и дебатите около произхода на човека. Година след публикуването на съчинението на Дарвин *За произхода на видовете*, човекът-маймуна на Барнъм подклажда

теории и спекулации за човешкото и животинското начало. Всъщност човекът-маймуна на Барнъм е роденият през 1842 година Уилям Хенри Джонсън, чернокожо момче от Щатите, страдащо от микроцефалия. Човекът-маймуна на Барнъм докосва и друга чувствителна струна в мисленето за човека и произхода му. Сблъскването на религиозно и научно гледище не могат да превъзмогнат изначалната човешка тревога. Човекът винаги е опънато въже между две бездни – животинското природно начало, което е първично и заложено и от двете гледища (есхатологичното и еволюционисткото) и искрата на разума (или божествената искра). Стремейки се да се домогне до божественото, до идеала, човекът се опитва всячески да пренебрегне своята „дива” страна. И обратното, обръщайки се към първичното, към „необузданото” и „нерационалното”, ние загърбваме интелектуалното (божественото). Изродното тяло е средоточие на този изначален човешки конфликт. То радикално напомня за зависимостта ни от природното, но служи и като знак предупреждение. Според християнското мислене човекът (Адам) е създаден по образ и подобие божие. По чие подобие са сътворени жената и изродът тогава?

Това е въпрос, на който се опитват да дадат отговор и Картър, и Маккълърс. Американската писателка съсредоточва усилията си върху подрастващото тяло, като еманация на страха от извън-редност, разминаване с нормативното виждане за половете. В нейното творчество момичето на прага на зрелостта е комбинация от тези две маргинални категории – жената и изрода. Картър често избира да покаже женското като еквивалент на изродното. Тя изобразява женското като изкупителна жертва, като набедения виновник в границите на фалоецентричната култура и литература на Западния канон. Картър дава „глас” и „крила” (атрибути на мъжкото) на своите героини, за да създадат свой порядък.

Героите на Маккълърс болезнено се боят от видимостта. Те са ревниви към онези части на телата си, които могат да издадат умело скриваната им другост. Биф от *Сърцето е самотен ловец* размишлява за потайната природа на хората, които крият най-интимните си страхове, така както прикриват части от телата си, онова най-уязвимо телесно, което влиза в директна връзка с другото – вътрешното, покритото: „Той смяташе, че у почти всеки човек имаше особена телесна част, винаги пазена. Глухонемият – ръцете. Детето Мик подръпваше блузата си отпред, за да не търка дрехата новоизникващите, нежни зърна, растящи на гърдите ѝ... А той самият?... Ръката в джоба му се размърда нервно в

посока на гениталиите му.” (Маккълърс 1981: 34). Жестът на Биф разкрива неговия страх – импотентността. За външния наблюдател героят е съвсем обикновен собственик на заведение, но в частните покои, в пространството „вътре” (срещуположно на това „отвън” – кръчмата, средището на погледите на общността) той бива назован „изрод”, определение дадено му от собствената му съпруга. За нея „изродите” се познават и харесват (създавайки впечатлението за някакъв вид общество), изхождайки от афинитета на съпруга ѝ към Джейк. Последният е описан така в романа: „Блант не беше *чешит*, макар че като го видиш за първи път, оставаш с такова впечатление. Сякаш нещо бе деформирано в него, но когато се вгледаш по-отблизо, виждаш, че всичко си е както трябва.” (Маккълърс 1981: 25)<sup>14</sup> Героите на Маккълърс се мъчат да прикрият именно онази телесна ахилесова пета, която би ги разкрила като извън-редни. Според Мари Русо спектакълът на гротеската и женомразството са сходни от гледище на това, че жената бива наблюдавана до най-малкия детайл, но никога не ѝ е позволено да словополага. Герои като Маргарет от *Вълшебният магазин за играчки* на Картър и Сингър от *Сърцето е самотен ловец* на Маккълърс са пример за такъв тип персонажи, те са „безмилостно наблюдавани до най-дребния детайл, но никога не им е позволено да коват думи” (Russo 1995: 6)<sup>15</sup>.

Как сработват механизмите на спектакъла на изродите при Маккълърс? Писателката е оформила своя светоглед в общество, в което изродното тяло е показвано с цел забавление. Вече изтъкнахме, че спектакълът на изродите е феномен, белязал дълбоко популярната култура на САЩ. Героините на Маккълърс също са носители на тази култура, те са част от нея и са особено чувствителни към изродното тяло, заради спецификите на техните собствени преживявания. Мечтите и стремежите им не пасват на това, което се очаква от тях: Мик трябва да започне работа, да даде път в образованието на братята си, да се омъжи добре; Франки трябва да започне да се държи като млада госпожица в свят на чайове и вечеринки. Израстващи в общество, чийто модел за

---

14 Преводачът Марин Стефанов е превел английското *freak* като „чешит”, което според мен не предава добре семантичното разнообразие на думата.

15 “cruelly observed in intricate detail, but never allowed to make words” (Russo 1995: 6)

подражание е „южняшката красавица”, двете се боят, че не само няма да попаднат в тази категория, но и ще се озоват в една друга „презряна” такава – тази на изрода.

Мелани на Картър мисли своето съзряване като бременност. За нея зрелостта е зародиш, който тя самата трябва да износи, за да се роди в жена. Страхът ѝ от съзряването се комбинира с този за неслучилото се раждане. Героинята се опасява, че нейната метаморфоза ще бъде прекъсната преди финалния стадий и тя ще остане вечно закотвена в граничното пространство между две състояния. Бременното моминско тяло, освен с натрапчивото готическо си облик, съответства и на желанието на Картър да преработи мита за първородния грях в условностите на своя роман. Във *Вълшебният магазин за играчки* фокусът е върху *плода* на греха. Греховният плод в трактовката на Картър е плодът на утробата, заченат в „греха” на плътското. Тя чете историята за библейското грехопадение и последиците от неговото случване като изначално виктимизиране на жената. Ева е набедена за греха на своето тяло и нарочена за изкупителна жертва (изкушава Адам и го учи на срама от голотата). В следствие християнската традиция гледа на желанието на жената като на нещо опасно, което в никой случай не бива да бъде поощрявано. Картър се опитва да реабилитира правото на жената да *се наслаждава* наравно с мъжа. Една от успешните ѝ стратегии е да покаже сблъсъка на лично желание и патриархална условност, разиграващи се върху моминското тяло. Мик на Маккълърс, подобно на Мелани, се страхува от бремето на тялото. Нейните неспокойни нощи са в резултат от болестта на по-голямата ѝ сестра, която изпитва болки в корема, защото има яйчник, който трябва да се извади. Проблемното женско тяло е извор на тревога и страх не само за мъжа, но и за девойката. Мелани и Мик се боят от възможностите на телата си и това угнетява напрежението на нощите им. И за двете „новороденото” женско тяло идва като заплаха, „чудовище” в перспективата на порастването.

Плътта, например, е телесното, съблечено от пластове културни наслоявания и оголено в „първичното” му състояние. Именно тя е средоточие за повечето (религиозни) ритуали – подлагана на наранявания, кървене, насилие, консумация (буквална и/или метафорична). В различни садистични и мазохистични практики плътта е медиаторът на сексуалното желание/послание. У Анджеа Картър е оголен онзи момент, в който женската плът бива белязана в резултат от преживян сексуален контакт. Героинята от



„Кървавата стая” от сборника с разкази *Кървавата шапчица* носи алената буква на греха си – отдаването на страстта на маркиза. По много подобен начин леля Маргарет „се отдава” на доминантния си съпруг. Варварската огърлица, която носи на врата си, я задушаваша и подчертава пасивността на безгласието ѝ<sup>16</sup>. В задълженията ѝ на съпруга влиза носенето на колието винаги, когато тя и съпругът ѝ изпълняват сексуалния ритуал, зададен от Филип. Огърлицата отнема на героинята възможността да изрази протест или да се възпротиви гласно на това, което ѝ бива причинявано. Когато героинята иска да каже нещо, тя пише с тебешир (chalk). Английската дума, обаче, (едва ли случайно) е подобна на друга, choke, която означава задавам се, задушавам се. Подчинената позиция на Маргарет ни подсказва, че Филип изпитва удоволствие от садистични практики.

Изкарала своето „чиракуване” като „обект на погледа”, Февърс знае, че за да оцелееш в свят, подчинен на „удоволствието на окото” трябва да направиш от себе си представление. Тя преминава през „школите” на публичния дом и на музея за жени-чудовища, за да усъвършенства себе си като „обект на погледа”. За да стане част от великия цирк на полковника, който, по желанието на собственика си и по размах на начинанието си, се явява наследник на великия Ф. Т. Барнъм и неговия „Американски музей”, Февърс се е усъвършенствала в занаята на „излагането” на тялото „пред очите на публиката”. Двете институции на нейното чиракуване сами по себе си представляват своего рода спектакъл на изродите. „Кралица на двусмислеността, богиня на незавършените състояния, същество на границата между видовете” (Carter 2006: 92) са само част от определенията, с които е удостоена Февърс в романа. Всички те представят онази енигматична фигура на трапеца, която тя гордо показва пред погледите. Венера, родена в Лондон с кокни акцент, не е само красиво лице, а много повече. Смахът ѝ в края на романа е толкова разтърсващ, че резонира из целия свят. Тя е върху мъжа, консумирайки собственото си удоволствие. Крилата не ѝ позволяват да бъде по гръб. За пореден път те се оказват онова, което я прави различна, дават ѝ предимство и изпълват пророчеството на Лизи, според което „новият век” е времето, в което „никоя жена няма да е вързана към земята” (Carter 2006: 25).

---

16 Героинята от „Кървавата стая” получава като подарък от съпруга си много подобна огърлица.

Не само във фикционалния свят на Анджеела Картър съществуват следи, че полетът е бленуваното освобождение за жената. Той е активна метафора и в творчеството на Карсън Маккълърс, където подрастващите героини си мечтаят за волността на висините. И при двете полетът се явява алтернатива на „оковите”, които държат жената. В *Ноци в цирка* желанието жената на „новото време” да може да управлява самостоятелно съдбата си без принуди и ограничения е най-ясно изразено чрез образа на Февърс, ала следи от крила (мислени не във физическата им конкретика, а по-скоро като метафора) има разпръснати из цялото творчество на Картър. Маргарет от *Вълшебният магазин за играчки* също е уподобена на птица. Изгубила гласа си, обаче, тази птица не може да разпери криле. В края на същия роман Мелани „полита” от горящата къща в гигантския скок на своето освобождение. Нейният полет е съпроводен с песен – гласът и крилето позволяват на героинята да отиде отвъд патриархалната условност в градината на „дивата почуда” (wild surmise). Макар скокът на Мелани да прилича повече на първи опит в летенето, отколкото на уверен полет, той препраща в посоката на мислене, в която летенето, наличието на крила, е нужната съставка за отгласването от земята.

Докато при Анджеела Картър крилатата героиня успява да разтърси света из основи, заемайки буквално и метафорично доминиращата позиция „отгоре”, то перспективата на полета остава само мечта за героините на Маккълърс. Франки от *Сватбарката* се възхищава на полета на Ейми Айнхарт, първата жена пилот, която овладява синевата с упорството на своята мечта. Героинята на Маккълърс си представя летенето, въобразявайки го в аспекта на птичето. Реенето, свободата, която не познава ограничение сред простора на синевата, е най-съкровеният ѝ блян. Представата ѝ за полета се явява като алтернатива на стагниращата атмосфера на порастването. Тя се чувства като в затвор – това е затворът на очакванията на другите, на страховете, наложени ѝ от предписанията на нормата, на собственото ѝ тяло, което се преобразява. Франки чувства лятото преди рождения си ден като „задушливо”, а сенките, които вижда от прозореца, са като решетки на затвор. Героинята е в капана на всичко онова оковаващо земно, срещу което „жената на новото време” на Картър въстава. Това е тясната килия, в която героинята трябва да се поправи (fix), за да пасне на очакванията – да се превърне в млада дама, с меки лакти и хубави рокли, която пие следобеден чай със своите приятелки. Все перспективи, които не пасват на мечтите на Франки – тя иска да стане универсален кръводарител, иска да е част

от ние и да може да сменя пола си „в миг” и когато пожелае. Мик от *Сърцето е самотен ловец* също пожелава да може да лети. Изкатервайки се на покрива на недовършената къща в квартала тя разперва ръцете си „като криле” и чувството, което я владее, е непреодолимото желание да запее. Но подрастващите героини на Маккълърс не „научават нова песен”, не успяват да извисят крилетата си над ограничаващото земно, техните гласове заглъхват в хора на чуждите и полетът остава само блян – неизпълним и невъзможен. Докато героините на Картър търсят освобождаването и се стремят към него, тези на Маккълърс се боят от радикализирането на своята другост. Докато в книгите на американската писателка „изрод” е състояние, което предизвиква ужас у героините на прага на съзряването, то при Картър да си жена птица, както свидетелства Февърс, е желано състояние.

### **Трета глава**

#### **Изроди на филм**

В края на 19 век колекционерската страст да се събират фотографии се оказва явление, подобно на манията по колекциите от чудатости. Портретните снимки на изроди са толкова популярни, че ги превръщат в знаменитости. Възможно обяснение за популярността на фотографиите на изроди може да се търси във факта, който Богдан иронично отбелязва: изродът е приет в дома на Америка от края на 19 век, само когато е върху фотография. Снимката подчертава разликата между нормалното и извън-редното тяло дотолкова, че отдалечава погледа от контакта с човешко същество от плът и кръв и способства за завихрянето на фантазията около тялото и неговите аномалии. Дистанцията, която дава възможност на погледа да се плъзга по изрода необезпокоявано в сигурността на дома и в пределната застиналост на образа, наподобява изживяването на зрителя, гледащ филм на ужасите. Това е друга реалност, към която гледащият не принадлежи. Тя развихря въображението и го поставя в ситуация на емпатия, но физически не го застрашава. Вглеждайки се в изрода от панаира, зрителят си отдъхва в „нормалността” на своите пропорции.

Застиналостта на фотографския образ допринася за възприемането на изродното тяло най-вече като обект – то остава неподвижно и непроменящо се, което подчертава ролята му на пасивно наблюдавана фигура. Тази липса на динамика подпомага погледа в механизмите на въобразяване на изродното тяло. Типично по детски, възклицания от рода на „Виж ѝ брадата!”, провокирани от снимка на брадатата жена, метонимично свеждат тялото до белега на неговата изродност. Това е разпознавателният маркер, който способства за изграждането на набора от идеи за изродното тяло. Тази представа кореспондира пряко с начина, по който спектакълът на изродите иска аномалното тяло да бъде гледано. Етикети от рода на „най-малкият” или „най-големият човек, бродещ по земята”, извеждат представата за извън-редност на тялото. Както казва Богдан, „да си изключително висок е въпрос на биология, да си гигант изисква нещо повече” (Bogdan 1988: 3). Ролята на фотографията е да заличи именно тази разлика във възприемателските нагласи на гледащия. Портретите на изроди са отнемали часове във времето на най-голяма популярност на спектакъла на изродите, всичко в името на това да се открие правилната композиция. Манипулирането на пространство и декор – малки столове за гиганта и големи за джуджето, са функционирали в посока на създаването на ореола на извън-редност около тялото. Погледът на зрителя бива многократно насочван към изродното тяло във внимателно манифестираната му другост. Радикалното подчертаване на различието е единствено способно да удовлетвори наблюдаващия в неговата претенция за нормалност.

Фотографиите на Даян Арбъс са опит за реабилитирането на изродното тяло и света на спектакъла на изродите. В тях се крие носталгия по отминалото време на слава и величие, които са съпровождали шоуто в столетието на неговия разцвет. Но нейните снимки се отличават и с нещо друго – тя извежда изродното тяло отвъд контекста на спектакъла и го показва такова каквото е, в непосредственото му ежедневие. Често нейните изроди са фотографирани в моменти, когато обектите са забравили за присъствието на фотографското око, в разголеността на тяхната непринуденост. Елън Моърс коментира, че за нея фотографиите на Арбъс са като илюстрации за романите на Маккълърс (Moers 1976: 109). Приликата, която я поразява, е именно в разкриването на ранимостта на извън-редното тяло и личност. Карсън Маккълърс превръща интимното битие на чудака в своя водеща тема. Това, което съгъства напрежението в романите ѝ

светове и създава усещането за безнадеждност и изолираност, е именно борбата на чудака да оцелее с товара на своята извън-редност в свят, който е доминиран от реда и представите за редното. Светът в нейните произведения е светът на изрода.

**“Г-жа Маккълърс има...необичайната дарба да пренася запомнени усещания в езика”<sup>17</sup>**

Сближаването на образ и текст, което Моърс прави, давайки творчеството на едната като илюстративен материал за това на другата, дава основание на Рейчъл Адамс да коментира приликите и разликите между двете в книгата си *Sideshow U.S.A.* Тя изхожда от аргумента на Моърс, който се припокрива със собствената ѝ теза, а именно, че към края на столетието мисловната нагласа за изрода се трансформира и неговата извън-редност се възприема като въплъщение на странното, другостта, но не външната, а вътрешната. За Моърс чудациите на Маккълърс са израз на „преследвания и мразещ себе си Аз” (Moers 1976:109), за Адамс изродите от фотографиите на Арбъс са социална метафора на различието.

За Рейчъл Адамс основополагащо различие между творчествата на писателката и фотографката са изразните средства, чрез които те подхождат към своите обекти. Даян Арбъс е един от най-известните майстори на портрети от периода и често бива наричана „фотограф на изродите”, заради своя афинитет към извън-редните тела. Маккълърс разказва за своите чудаци чрез изразните средства на литературата. Безспорно фотографският образ е по-директен във възприемателския спектър на наблюдаващия, той е на пръв поглед непосредствен, докато думата „говори” на въображението, тя извайва образи из глината на наличното знание и опит у четящия.

До днес все още приеман противоречиво, *Изроди* на Тод Браунинг се оценява като емблематичен за култура, чийто залез е настъпил едва две десетилетия преди заснемането му. Даян Арбъс мисли филма на Браунинг като откровение и катализатор във фотографската си работа. Рейчъл Адамс коментира, че начинът, по който *Изроди* показва изродното тяло, вдъхновява Арбъс и пряко влияе върху фотографиите ѝ. Изродите във филма са показани в техните всекидневни дейности, игри, любови и омрази, приятелства и

---

<sup>17</sup>Trilling, D. in McCullers, Carson. *The heart is a lonely hunter*. Houghton Mifflin. Mariner Books, 2000.: Miss McCullers has...an unusual gift for translating remembered sensation into language”

съюзи. Приликата на Другия с нас се оказва елемент на ужас, който режисьорът успешно култивира.

Най-често цитирани са две сцени, които правят *Изроди* филм на ужасите. В началото ужасена зрителка с писък отстъпва от гледката на жената птица, чиято злополучна история сюжетът проследява. В първия момент зрителят е въведен на сцената на един спектакъл на изродите, където основна атракция е безформеното тяло на жена, силно наподобяващо птица. Затворена в кутия, тя издава само нечленоразделни звуци, а камерата я показва отгоре, както я вижда и ужасената зрителка. Другата е „сватбената” сцена, в която красивата и напълно „нормална” героиня бива посветена в обществото на изродите. Всички деформирани циркови артисти са се събрали около кръглата маса за сватбения пир на един от тях. За да приветстват булката, те започват да скандират „една от нас“, което всява ужас и смут у красивата артистка на трапец и тя, на свой ред, бяга с писъци от това зрелище. В началните кадри на *Изроди* се крие морална поука, която зрителят осмисля едва след финалните надписи. Някогашната съвършена акробатка на трапец е превърната в смразяваща карикатура на самата себе си. В жената птица няма нищо от прежната ѝ грация и красота. Битието ѝ на изрод е накриво отразеният образ на някогашната ѝ нормалност. Изродското ѝ въплъщение се случва по силата на отмъщението, което я сполита заради порочния ѝ, пресметлив нрав. Това, което ѝ е сторено, е дело на изродите, същото онова общество, в което тя се е опитала да влезе чрез измама. Осакатеният ѝ образ от началото на филма кореспондира по интересен начин с този на Амилия от първите сцени на филма *Балада за тъжната кръчма*. Акцентът и в двете сцени попада върху лицето. Призрачен, зловещ лик на две жени, изгубили всичко, те са бледи подобия на самите себе си. Грешката на едната е, че се опитва да впише своите странности в едно консервативно общество, а на другата, че подценява качествата и силите на изродите и ги третира като по-долни от нея. В пълна противоположност на Картъровата жена птица, която разперва мощни криле и обича образа в огледалото, тази на Браунинг е отражение на страха от Другия.

В крайна сметка, Клеопатра става част от „семейството” на изродите, но не така, както си е представляла първоначално. Когато красивата акробатка успява да заблуди богатото джудже Ханс със своята симулация на любов, прикривайки користните си

намерения, останалите изроди я приветстват в своя кръг със скандирания „една от нас”. Това ужасява Клеопатра и тя побягва с писъци. В перспективата да принадлежиш към обществото на изродите се корени ужасът на филма. Да си „един от нас” е дълбинен страх. Изродите на Браунинг съвсем не са безобидни експонати в шоу за забавление. Те се обединяват, за да се защитят от опасност и вероломство. Жестокостта, която упражняват, е отразената агресия към чуждия, когото възприемаме с боязън и ожесточение. Тялото за пореден път се оказва арена на конфликти – морални, социални, човешки.

Кодът на изродното, който филмът *Изроди* задава, се просмуква в киното и влияе върху субкултурата оформила представата за изрода в контекста, в който Маккълърс създава своите произведения и който пряко и непряко влияе върху творчеството на Картър. Филмовите адаптации по произведения на двете продължават идеята за изродното, която Тод Браунинг създава в своята противоречива лента. По подобие на литературните произведения, които също се вписват в някакъв контекст и отразяват линиите на приемственост, така и филмовите произведения оперират в определена предзададеност. Затова изследваме филмите по Картър и Маккълърс не просто като адаптации по литературни текстове, а като продължители на изродното, зададено в *Изроди*.

Дискусията за важността на образа върху филм се подема откъм тялото и подстъпите за гледането му. Тялото е едно от най-съществените „места” за новата женска готика. То е ресурс за и средоточие на множество емоционални импулси. Тялото е проблематична категория, онова опънато въже между звяра и божественото. Бидейки „външност”, върху него се наслояват множество значения и смисли. Женското тяло и изродното тяло са особен вид тела, които специализират в трансгресивни поведения и в преминаването на очертаните граници на приетото. Те са заплашителни поради способността си да надхвърлят нормата. Те са ексцес. Тялото се оказва изключително важна категория за първата вълна на френски феминизъм от втората половина на 20 век. Неговата идея, най-обобщено казано, е да се опита да намери алтернативен за жената вариант да изговори себе си в логоцентричната култура на мъжкото говорене. Да изкара на преден план спотаените „женски” места и да даде нова представа за флуидната природа на женскостта. Проблемната женскост в концепциите на Елен Сиксу и Люс Иригаре се

обединява около езика и неговата способност да изразява категории, да работи в посока на социално обусловени бинарни опозиции, които привилегирват фалическото и обговарят жената в реториката на липсата. Жената е не-мъжът, тя е обратното, другото на мъжа, тя е Друга. Другостта на жената хвърля своята сянка и върху писането, което позволява да се говори за женско писане. То минава през тялото, тялото, като „свое”, е „място”, от което се генерират импулсите на писането. „Къде е тя?”, пита Елен Сиксу в *Sorties* (Cixous 1997) и съставя сложно уравнение от опозиции, зад чиято черта е жената<sup>18</sup>. Елен Сиксу създава връзката между това да „вземеш” своето си тяло, тоест да го придобиеш обратно от конституиращите го норми, правила, ограничения и да го вплетеш в писане, с което ще го (пре)сътвориш по твой образ и подобие. Тялото като средоточие на женското и на готическото писане се мисли като фундаментална категория в настоящото теоретично четене на произведенията на Карсън Маккълърс и Анджела Картър.

Докато за Иригаре ударението е върху докосването, като начин, по който жената усеща езика, в проблематичния свят на киното, където образът е ключовият символ, чрез който се предават значенията, погледът е единственият, който „докосва” тялото. Тогава за женското тяло на екрана важат не практиките на говорене, а практиките на гледане. Вглеждайки се в женското тяло на филм е важно да направим уточнението, че за зрителя, актьорите, работещите по филма, представянето на една роля съществува преди този, който я представя, тоест начинът, по който женското тяло изглежда на екрана е предзададен от комплексна система културни и социални кодове, съществуващи в общността (принцип, за който говорихме и при представянето на изродното тяло). Ролите могат да бъдат различни, но винаги са предопределени от конвенцията. Тялото в контекста на екрана придобива редица значения и означения, то е също толкова сложен конструктор, колкото и полът.

„Енигма. Илюзия. Жена? И всичко, което ти означаваш, е лъжа!”. Това възклицание на разказвача в романа *Страстта на новата Ева*, което е породено от измамната игра на преобличане на филмовата звезда Тристеса, задава модуса на говорене за жената във

---

18 В български контекст полемиката за мястото на жената в литературата и света е обект на задълбочено изследване в "Родена от главата." *Фабули и сюжети в женската литературна история*. (Николчина 2002). "Смисъл и майцеубийство." *Прочит на Вирджиния Улф през Юлия Кръстева*. (Николчина 1997) на Миглена Николчина. Също в "Сънят на Медуза." *Към психоанализа на българската литература*. (Кирова 1995) на Милена Кирова. В "Истории на гласа." (Личева 2002) на Амелия Личева и др.



филмовата вселена на Анджеела Картър, а именно жената с въпросителен знак. Картър е наясно със заблудите на киното и именно това е изведено като лайтмотив в цитирания роман. Онова, което тя разбира и изказва, е именно предзададената представа за жената и женското тяло, която населява голяма част от продукциите за голям екран. Това поражда редица питания и дилеми: как да възприемаме жената, коя е жената, какво е нейното тяло, как трябва да го виждаме, за да избягаме от нарочните заблуди или по-скоро как да не се поддаваме на тяхното влияние. Това, което Картър прави най-добре в демитологизиращия си проект, е да разгохва механизмите, чрез които тези заблуди действат. Тя разкрива, маха воали и покривала, за да *покаже*.

В началната сцена на филма *Хубава жена* женското тяло е представено на части, близък кадър на корем, крак и т.н. Това фрагментарно показване на тялото в неговите еротични потенции задава внушението за достъпността му, поставя знак на равенство между жената и тялото ѝ, създава портрета ѝ на сексапилно тяло и хубаво лице и нищо повече. В началните кадри на *Вълшебният магазин за играчки* виждаме лицето на Маргарет, заградено от рамката на прозореца, да се вглежда с тревога към тъмната улица. То е като сигнал за спотаилия се в тъмнината неин брат и любовник, който пристъпва в светлината, за да бъде посрещнат от нейната ласкаеща целувка. Още в началото виждаме героинята като затворената в границите на патриархалното жена, чиято задача е да приласкава мъжа. Трябва да се бърза. Филип очаква ирландското семейство, за да започне своето представление. В центъра на сцената е марионетката. Танцувайки в ритъма на кукловода, тя измества „живите” хора в периферията. Танцуващата кукла е заменена от повтарящата същите движения пред огледалото Мелани. Виждаме героинята за първи път именно там, в онази отразителна повърхност, която разделя познатото на две. Погледът в огледалото идва да покаже, че този женски образ е винаги опосредстван, винаги пречупен през отразителна повърхност, която връща образ, но той винаги е Друг.

#### **IV. ЗАКЛЮЧЕНИЯ: ОСНОВНИ РЕЗУЛТАТИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД**

На базата на заданията от Елън Моърс модел за новото чудовище в готическата литература, писана от жени, а именно – изродното тяло, се разгръщат спецификите при

мисленето на новото женско готическо писане като изразител на конфликти и трансгресии. Причисляваме Андже́ла Картър и Карсън Маккълърс към този тип писане поради редица сходства и вариации на теми, които са налице в произведенията им. В съгласие с възгледа за жанра, който споделя Огнян Ковачев в *Готическият роман*, че той е пропусклива категория, която неизменно бива допълвана от разнородни „образци“, разглеждаме творчеството на двете писателки през предварително заявените характеристики на женското готическо писане и отличаваме онези от разлистваните текстове, които предават и налагат такова квалифициране. Изследването върху Картър и Маккълърс като представителки на новата женска готика, неминуемо трябва да се съсредоточи върху „новите“, „готическите“ и „женските“ белези в конкретни техни произведения, прокарвайки съпоставки между тях.

Осланяйки се на една по-скоро концептуална, отколкото теоретична рамка, повлияна от изследвания като *Литературни жени* на Елън Моърс, *Спектакъл на изродите* на Робърт Богдън, *Freakery* на Розмари Гарлънд Томсън и др., дисертационният труд се насочи към анализиране на начините, по които се градят и функционират различни представи в творбите на Картър и Маккълърс: конструиране на тялото в контекста на социалната и патриархална норма; проблеми на видимостта при женското и изродното тяло; ужасът от това „да се вгледаш в себе си“ и „да не можеш да изговориш себе си“.

В механизмите на готическото, в установеното „класическо“, чрез съпоставяне и разграничаване, се извеждат най-общите белези на обхвата на новата готическа литература. Чрез вглеждане в първообразите се прави опит да се очертае линия на четене на предшествениците и производно писане, която да приобщи наглед разнородни творци въз основа на споделени белези. Говоренето за готическото като традиция е неизбежно, когато задача на дисертационния труд е новата готика. Съполагането и оттласкването от вече проученото е необходима предпоставка на изследването, поставило си за цел да разгледа произведенията на Андже́ла Картър и Карсън Маккълърс през избраната в заглавието рамка. Тя аргументира целенасоченото „връщане“ към произведения на писателки като Мери Шели, Ан Радклиф, Клара Рийв, както и на автори от други полета на литературата. Новата женска готика е синтез между готическо и женско писане и това

„смесване“ служи като отличителен знак за приобщаването на една или друга писателка към новото. Тази съставност е изключително поливалентна и благоприятства съпоставянето на авторки от на пръв поглед твърде различни контексти, които се оказват сродни в подхващането на сходни теми и проблеми.

„Линията на четене на желанието“ прорязва произведения от века на разума до Анджела Картър. Британката умело чете предшествениците си в литературата, за да перифразира през своята философия кредото на Рене Декарт, а именно „желая, следователно съществувам“. Желанието, представено в книгите ѝ, е еруптивно и следите от експлозивната му сила са видими из цялото ѝ творчество. Картър се противопоставя на логичното, на разумното, защото ги вижда като ограничаващи. Емоциите на писателката се оказват истински събития, ако си позволим да перифразираме епиграфа от *Мелмот Скитника* в първата глава, най-вече в сюрреалистичната образност на *Адските машини за желания на доктор Хофман*.

За Карсън Маккълърс е трудно да се говори през езика на интертекстуалното, макар че нейната проза е повлияна от авторите на американска южняшка готика, както пояснихме в увода. За нейните произведения не е характерно да препращат към или да правят алюзии с други текстове. Това, обаче, не означава, че те не предполагат съпоставително четене. Съвсем уместно е паралелното вглеждане в темите на Маккълърс и Мери Шели, например, аналогия, направена от Моърс в *Литературни жени*, която се базира на нееднократно цитираното становище за завръщането на новороденото в литературата като чудовище. В анализа на Моърс *Франкенщайн* е художествено огледало, в което се отразяват всички страхове и преживелици на авторката и жената. Не е трудно да намерим аналогични закономерности в творбите на Карсън Маккълърс. Обсесивна тема е проблематичното девическо тяло. Страховете и противоречивите емоции, описани в текстовете ѝ, излъганите надежди и мечти на героините, са рефлексия на личен житейски опит. До голяма степен емоциите също са събития при американската писателка, щом отчетем състената атмосфера на обреченост и тягостното усещане за безнадеждност, които тегнат в романите ѝ. Фокусът върху *Балада за тъжната кръчма* в първа глава е опит в тази посока: да илюстрира тягостната атмосфера в произведението, която с отчетливи готически нотки разказва една тъмна и мрачна трагедия.

Карсън Маккълърс е пример за писателка, истински отдадена на темата за анормалното – в ежедневието, в общуването, в семейството, в обществото. *Сърцето е самотен ловец* е пример за размаха на писателката в обрисувването на персонажи, които са в голяма степен чудаци, особняци. Атмосферата на безнадеждност, която ги обгръща, е предзададена от сблъсъка между невъзможността на тези хора да паснат на социалната норма и отчаяната им необходимост да бъдат припознати и опознати като близки и обичани. Героините на Маккълърс лесно попадат в пригответните от нормата капани за индивида, защото са осъдени от собствената си чудатост. В подобен ключ следва да се четат и останалите произведения на писателката. Именно темата за чудатостта като безнадеждност, така ярко откроена при Маккълърс, се налага като водеща в анализите, предложени от дисертационния труд в рамките на новата женска готика.

Чрез задълбочаване в детайлите на ежедневието, американската писателка предлага изненадващи примери за това как до болка познатото може да изглежда странно, необичайно и травматично. По своя характер, това явление, освен като готическо, се откроява и като предпоставка за внимателно вглеждане в пространството, чрез акцентирание върху определени места, които придобиват символна стойност, през която четем различието на нейните герои(ни).

Заявеният литературен интерес към „мястото“ е именно в перспективата на това вглеждане в пространството. Още повече, че то се осъществява в рамките на произведения на Маккълърс и Картър. Готическото място и анормалното тяло създават предпоставки за неслучено общуване, за смислови пропадания, ситуации, в които носителят на изродното бива неразбран, отхвърлен, чужд. Творбите на Картър и Маккълърс подлагат на съмнение възможността за пълноценно общуване и опознаване на другия. Проблематичното, изродното тяло, се откроява като „място“, което поражда напрежения и безпокойство, което, по своя характер, е силно еруптивно и трансгресивно. Анджела Картър се стреми да открие различието и отстоява автономността на неговото съществуване. Карсън Маккълърс също се опитва да „поучи“ своя читател чрез урока на различието, похват, който се осъществява на различни пластове, включително и в самия език (честата и преднамерена употреба на queer). Пресрещайки се в този импулс, произведенията на двете писателки се нареждат в линията на женско готическо писане, която Моърс прокарава,

тръгвайки от Мери Шели. Сравнявайки свръхестественото готическо чудовище и аномалната фигура на изрода в новата женска готика се извеждат предпоставките за анализирането на изродното тяло и феномена спектакъл на изродите.

Акцентът върху тялото изхожда от романите на Карсън Маккълърс *Сватбарката* и *Сърцето е самотен ловец*, където централни мотиви са страхът от превръщане в изрод и страхът от видимостта на тялото. Вглеждайки се в битието на героините от гореспоменатите романи, изложението проследява мотивите и причините за тези страхове, както и вписването им в темата за нова женска готика. През наблюдението на един от героите в *Сърцето е самотен ловец* се съставя цялостна картина на странностите, които персонажите на Маккълърс се опитват да потулят, за да запазят надеждата си за вписване в обществото. Именно тази картина е видимостта, която авторката се опитва да покаже, като реплика на маргинализиращите практики в обществото. Трагизмът на героините ѝ е изваден от килера на низвергнатото и потуленото, за да бъде изказан. Маккълърс създава персонажи, чиито лични истории надават вик, отекващ в литературата и обществото и до днес. Те са онази плашеща перспектива пред всяко момиче и жена, която се усеща различна. Прозата на американската писателка разглежда перспективите на различното.

Докато Карсън Маккълърс сродява съдбата на своите герои с тази на изродите на сцената, Анджела Картър е дълбоко впечатлена от целостта и механизмите на шоуто. *Умни деца* представя интереса на Картър към механичното и средствата за въздействие на спектакъла. Идеята за героите, които са толкова изопачени в един-единствен аспект от своята роля на сцена, идея, която присъства и в есето ѝ „Времето за игра на великаните” (Carter 2013), намира широко приложение в този роман. Експериментирането с жанрова и персонална разнородност достига своята кулминация в историята за сестрите Шанс. В *Умни деца* те проиграват всички роли, които жената играе в обществото – от майката до блудницата – дъщерята, съпругата, любовницата, сестрата и старицата. Романът се опитва да създаде колаж от всички тях, за да намери собствената, разпозната женскост. За целта произведението разиграва аспекти на видимостта и властовите функции на погледа. „Да бъдеш” и „да бъдеш гледан” не е едно и също и целта на *Умни деца* е да подчертае разликата между видимост и истинност.

Гледна точка към функциите на погледа предлага и книгата *Адските машини за желаниа на доктор Хофман*, където Дезидерио изпитва на свой гръб неволите на участниците в спектакъла на изродите. Това преживяване е породено и опосредено от собствените скрити и неосъзнати желаниа на героя, реализирането на чиито пасивно-агресивни потенции става възможно благодарение на еротичната енергия, генерирана от машините на доктора. Героят, който упорито твърди, че не е подвластен на еруптивния потенциал на Хофмановите изобретения, парадоксално често попада именно в ситуации, акумулирани от потайните му копнежи и наложени ограничения. Историята на Дезидерио е история на желанието и като такава задава редица умело подбрани от Картър въпроси за същината на „реалното“, за табуто, насилието, за архаичното, за силата на погледа и за употребата и злоупотребата с власт.

*Ноци в цирка* до голяма степен продължава основните конфликтни линии, подети в *Адските машини*. В центъра на внимание обаче попада Февърс, която, освен че задава други критерии за женскост, разтяга и дефинициите за нормално. Нейните криле, които ѝ позволяват да се извисява „над погледа“, в крайна сметка ѝ помагат да преодолее притегателната сила на предзададеното от патриархалната култура и да се отласне отвъд рестрикциите и забраните. Различието, което цирковата артистка демонстрира, е различие-надмогване на нормативния поглед. Февърс, която е усвоила уроците на видимостта, се възползва от наученото, за да превърне себе си в символ на новото поколение жени. Изявяваща се в пределната видимост на изродното тяло на показ, тя съумява да измами погледа с престорена привидност.

Дотук можем да обобщим, че дисертационният труд разглежда произведения на Анджеа Картър и Карсън Маккълърс през призмата на критерии като женското и изродното тяло, усещането за безпокойство и безнадеждност, инициацията като травма, пространството като „място“, скрито в себе си и прочие. Всички тях възприемаме като критерии за новото женско готическо писане.

Разминаването в решенията на проблеми при двете авторки е най-сериозният разлом между Картър и Маккълърс. Въпреки наличието на безспорни допирателни – те се засрещат в идеите за женското и изродното тяло – звученето на произведенията на Маккълърс е подчертано минорно и трагично. Различието, за което тя така дълбинно и

виртуозно пише, е обречено под напора на нормата и силата ѝ да усвоява, унищожавайки. Както в периода на Великите географски открития гордият европеец пътешественик е налагал своето виждане и разбиране за света като единствено възможно и „правилно”, разрушавайки самобитността на култури и цивилизации, така и чудаците на Маккълърс навлизат в категорията на различното, другото – те са непозната територия, която трябва да бъде приобщена с цената на всичко. Асимилацията и промяната са културни механизми за справяне с другостта, за превръщането ѝ в безопасна категория. Но в процеса на превръщане се губи частицата необикновеност, която прави от чудаците на Маккълърс самобитни индивиди. По подобие на древногръцките трагедии, съдбата се оказва неумолимият съдник за героите на южняшката писателка, защото те не могат да я променят или да ѝ устоят. За разлика от античността, трагедиите на американката не завършват с пречистващата сила на катарзиса. Узнаването носи само угнетителното усещане за необратимост.

Изродното е основополагаща тема и при двете писателки, затова се оказва продуктивно синтезирането на водещите проблемни полета и теми у американката и британката през четенето на изродното тяло и използването на похвати от субкултурно явление като спектакъла на изродите. Изродното тяло се разглежда като перспектива за отваряне, подстъп към разрушаването на стария и съграждането на нов ред. Това е персонаж, който Анджеला Картър и Карсън Маккълърс превръщат в главен герой, в център на морални, етични, социални и общочовешки конфликти.

Настоящата дисертация не се стреми да постигне изчерпателен анализ на ключовите произведения на двете писателки, а цели да разгледа ролята на „новото чудовище”, на анормалното изродно тяло, за да покаже, че оголено от свръхестественото, но положено в други калъпи, пораждащи ужас, това тяло е средоточие на новоготическото у Картър и Маккълърс. С това дисертационният труд предлага нова гледна точка, както в изследванията на новата женска готика, така и в тези, посветени на двете разгледани писателки.

## **V. КРАТКА СПРАВКА ЗА ОСНОВНИТЕ ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД**

- Прави паралелен прочит на две писателки, които не са представяне в общ контекст на български досега
- Изследва необговаряната до този момент трансформация на класическото готическо ирационално в аномалното, присъщо за новата женска готика
- Извежда малко изследвана специфика за новата женска готика: изродното тяло
- Изследва малко познат феномен като спектакъла на изродите в контекста на творчеството на Андже́ла Картър и Карсън Маккълърс
- Очертава взаимодействието литература-кино и въздействието на емблематичния филм на Тод Браунинг *Изроди* върху начина, по който се мисли изродът
- Предлага нова перспектива за четене както на творбите на Андже́ла Картър, така и на тези на Карсън Маккълърс.

## **VI. ПУБЛИКАЦИИ, СВЪРЗАНИ С ТЕМАТА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД**

Lyutskanova, Ralitsa. "Space and Memory as a Model of Representation of the Other". *The Place of Memory and Memory of Place*. IRF Press, Warsaw, 2016. 282-292.

Lyutskanova, Ralitsa. "The Ballad of the Sad Café" – an "Architectural" Metaphor for the Broken Heart". *Spatiality and Temporality: An Interdisciplinary Approach*. IRF Press, Warsaw, 2016. 141-148.

Lyutskanova, Ralitsa. "Time, Space and Mobility: The Freak Show". *Projecting Memory*. IRF Press, Warsaw, 2017. 359-374.

Люцканова, Ралица. „Представи за другата в романа „Нощи в Цирка” на Андже́ла Картър“ – доклад от конференцията „Надмощие и приспособяване“, април 2017.



Люцканова, Ралица. „Вглеждане в женското тяло. Емилия Дворянова и Андже́ла Картьър“. Литературен вестник, бр. 13, год. 26, 5-11.04.2017.

Люцканова, Ралица. „В компанията на вълци“ - „Seeing is believing” или визуално-словесният експеримент на Андже́ла Картьър“. Сп. NotaBene, бр.30, 2016.

## VII. БИБЛИОГРАФИЯ

### Първична литература:

**Андерсън 1985.** Андерсън, Шъруд. *Уайнсбърг, Охайо*. Превод от английски Людмила Колечкова. Пловдив: „Христо Г. Данов”, 1985.

**Годуин 2010.** Годуин, Уилям. *Нещата, каквито са, или приключенията на Кейлъб Уилямс*. Превод от английски Огнян Ковачев. София: Алтера, 2010.

**Гьоте 1956.** Гьоте, Йохан Волфганг. *Страданията на младия Вертер*. Превод от немски Асен Разцветников. София: „Народна култура”, 1956.

**Дворянова 2005.** Дворянова, Емилия. *Passion или смъртта на Алиса*. София: Обсидиан, 2005.

**Дворянова 2006.** Дворянова, Емилия. *Земните градини на Богородица*. София: Обсидиан, 2006.

**Картьър 2010.** Картьър, Андже́ла. *Адските машини за желания на доктор Хофман*. Превод от английски Ангел Игов. София: Алтера, 2010.

**Картьър 2013.** Картьър, Андже́ла. *Умни деца*. Превод от английски Ангел Игов. София: Алтера, 2013.

**Картър 2014.** Картър, Анджела. *Кървавата шапчица*. Превод от английски Ирина Цанова. София: Сиела, 2014.

**Лесинг 2008.** Лесинг, Дорис. *Златната тетрадка*. Превод от английски Весела Кацарова. София: Летера, 2008.

**Маккълърс 1981.** Маккълърс, Карсън. *Сърцето е самотен ловец*. Превод от английски Марин Стефанов. Варна: „Георги Бакалов”, 1981.

**Маккълърс 1982.** Маккълърс, Карсън. *Сватбарката*. Превод от английски Павел Главусанов. София: Отечество, 1982.

**Маккълърс 1984.** Маккълърс, Карсън. *Балада за тъжната крѝчма*. Превод от английски Люба Маджарова. Варна: „Георги Бакалов”, 1984.

**Маккълърс 1985.** Маккълърс, Карсън. *Часовник без стрелки*. Превод от английски Кръстан Дянков. Пловдив: „Христо Г. Данов”, 1985.

**По 2014.** По, Едгар Алан. *Историята на Артър Гордън Пим от Нантѝкет. Гротески и арабески*. София: Изток-Запад, 2014. Превод от английски Борис Миндов и др.

**Уолпол 1986.** Уолпол, Хорѝс. *Замѝкът Отранто*. Превод от английски Жечка Георгиева. В *Готически романи*. София: Народна култура. 1986.

**Шели 1986.** Шели, Мери. *Франкенщайн*. Превод от английски Жечка Георгиева. В *Готически романи*. София: Народна култура, 1986.

**Carter 1974.** Carter, Angela. "The Loves of Lady Purple." *Fireworks: Nine Profane Pieces* (1974): 24-40.

**Carter 1982.** Carter, Angela. *The Passion of New Eve*. London: Virago. 1982.

**Carter 1983.** Carter, Angela. "Notes from the Front Line". *On Gender and Writing*. 1983

**Carter 1987.** Carter, Angela. *The Magic Toyshop*. London: Virago. 1987.

**Carter 1986.** Carter, Angela, ed. *Wayward Girls & Wicked Women: An Anthology of Stories*. Penguin Group USA, 1986.

- Carter 1995.** Carter, Angela. *The Bloody Chamber and Other Stories*. Vol. 8. Random House, 1995.
- Carter 2006.** Carter, Angela. *Nights at the Circus*. London: Vintage. 2006.
- Carter 2011.** Carter, Angela. *Heroes and Villains*. Penguin UK. 2011.
- Carter 2012a.** Carter, Angela. "Dictionary of the Khazars: Hypertextual Folklore". *Expletives Deleted: Selected Writings*. Random House, 2012. (9-16)
- Carter 2012b.** Carter, Angela. *Expletives Deleted: Selected Writings*. Random House, 2012.
- Carter 2013.** Carter, Angela. "Giants' Playtime". *Shaking a Leg: Collected Journalism and Writings*. Random House. 2013. (405-409).
- Carter 2015.** Carter, Angela. *Shadow dance*. Hachette UK. 2015.
- Conrad 1914.** Conrad, Joseph. Preface [in, *The Nigger of the "Narcissus"*];. Doubleday, Page & Company, 1914.
- Maturin 1989.** Maturin, Charles Robert. *Melmoth The Wanderer: A Tale* (1820). Edited by Douglas Grant, with an Introduction by Chris Baldick. New York: Oxford University Press, 1989.
- McCullers 2000.** McCullers, Carson. *The Heart is a Lonely Hunter*. Houghton Mifflin Harcourt. 2000.
- McEwan 2008.** McEwan, Ian. *On Chesil Beach*. Anchor, 2008.
- Hoffman 1998.** Hoffman, Eva. *Lost in translation: A life in a new language*. Random House, 1998.
- O'Conner 2003.** O'Connor, Flannery. "Good Country People." *Abcarian, Klotz* (2003): 100-115.
- Radcliffe 1991.** Radcliffe, Ann. *The Mysteries of Udolpho, A Romance; Interspersed with Some Pieces of Poetry* (1794). New York: Oxford University Press, 1991.
- Reeve 1883.** Reeve, Clara. *The Old English Baron: A Gothic Story*. JC Nimmo and Bain, 1883.

**Shakespeare 1974.** Shakespeare, William. *The Riverside Shakespeare*. Vol. 2. Houghton Mifflin, 1974.

**Stoker 1897.** Stoker, Bram. *Dracula*. Modern library, 1897.

**Wollstonecraft 2012.** Wollstonecraft, Mary. *Mary, A Fiction and The Wrongs of Woman, or Maria*. Broadview Press, 2012.

### **Вторична литература:**

**Барт 1991.** Барт, Ролан. Увод в структурния анализ на разказа. – *Въображението на знака*. Превод от френски Надя Дионисиева. София: Народна култура, 1991.

**Барт 2004.** Барт, Ролан. *Нулева степен на почерка. Митологии*. Превод от френски Стоян Атанасов. София: ИК Колибри, 2004.

**Бахтин 1978.** Бахтин, Михаил. *Творчеството на Франсоа Рабле и народната култура на средновековието и Ренесанса*. Превод от руски Донка Данчева. София: Наука и изкуство, 1978.

**Бенина 2012.** Бенина И. “Специфични репрезентации на женската независимост в ревизионистките приказки на Анджела Картьър”. В: Научни трудове, т 51, серия 6.3, Езикознание, литературознание, изкуствознание., Русе: Издателски център при Русенския университет „Ангел Кънчев”, 2012, стр. 207-212.

**Бенина 2014.** Бенина. И. “Смъртта и насилието в ревизиите на вълшебни приказки на Анджела Картьър”. „Издател”, 2014, брой 1-2, стр. 33-38.

**Елиаде 1998.** Елиаде, Мирча. *Сакралното и профанното*. Превод от немски Георги Ангелов. София: Хемус, 1998.

**Елиът 1980.** Елиът, Т. С. „Традиция и индивидуален талант”. – В: Т. С. Елиът. *Традиция и индивидуален талант*. Превод от английски Л. Колечкова. Варна: „Георги Бакалов”, 1980.

**Зонтаг 2013.** Зонтаг, Сюзан. *За фотографията*. Превод от английски Христина Кочемидова, Юлиян Антонов. София: „Изток-Запад”, 2013.

- Кирова 1995.** Кирова, Милена. *Сънят на Медуза. Към психоанализа на българската литература.* София, 1995.
- Кирова 2011.** Кирова, Милена. *Давид, Великия. История и мъжественост в еврейската библия.* Книга 1. София: Сиела, 2011.
- Ковачев 2001.** Ковачев, Огнян. „Едмънд Бърк – възвишеното срещу красивото”. Бърк, Едмънд. *Философско изследване на произхода на нашите идеи за възвишеното и красивото.* Превод от английски Василена Доткова и Еньо Стоянов. „Кралица Маб”, 2001. (5-59).
- Ковачев 2004.** Ковачев, Огнян. *Готическият роман. Генеалогия, жанр, естетика.* София: Еднорог, 2004.
- Кундера 2007.** Кундера, Милан. *Изкуството на романа.* Превод от френски Боян Знеполски. София: Колибри, 2007.
- Лесинг 1979.** Лесинг, Г. Е. *Размисли.* София: Народна култура, 1979.
- Личева 2002.** Личева, Амелия. *Истории на гласа.* София: Фигура, 2002.
- Николчина 1988.** Николчина, М. *Митът за Прометей и поетиката на английския романтизъм.* София: Университетско издателство „Климент Охридски”, 1988.
- Николчина 1997.** Николчина, Миглена. *Смисъл и майцеубийство. Прочит на Вирджиния Улф през Юлия Кръстева.* София: СУ, 1997.
- Николчина 2002.** Николчина, М. Родена от главата. *Фабули и сюжети в женската литературна история.* София: СемаРШ, 2002.
- Николчина 2006.** Николчина, Миглена. „Вдлъбнатото огледало. Аспекти на парачовешкото у Клайст и Рилке”. *Критика и хуманизъм*, 2006. (73-92)
- Пелева 2013.** Пелева, Инна. „Българските писателки от 90-те години до днес: смъртоносната изключителност, Бог и Антон Страшимиров (Е. Дворянова, Т. Димова, М. Станкова, К. Ангелова, А. Стамболова, Е. Алексиева)”. *Неслученият канон. Български писателки от 1944 до наши дни.* София: Алтера, 2013. (399-454).

**Протохристова 1996.** Протохристова, Клео Стефанова. *През огледалото в загадката: литературни и метадискурсивни аспекти на огледалната метафора*. Изд-во "Глаукс", 1996.

**Фрейзър 1984.** Фрейзър, Джеймс. *Златната клонка*. Превод от английски Цветан Петков. София: Отечествен фронт, 1984.

**Фуко 2000.** Фуко, Мишел. *Аномалните*. Превод от френски Евгения Грекова. София: Лик, 2000.

**Adams 2001.** Adams, Rachel. *Sideshow USA: Freaks and the American cultural imagination*. Chicago: University of Chicago Press, 2001.

**Arbus 1973.** Arbus, Diane. *An aperture monograph*. Aperture, 1973.

**Armitt 1997.** Armitt, Lucie. "The Fragile Frames of the Bloody Chamber", in Joseph Bristow and Trev Lynn Broughton, eds., *The Infernal Desires of Angela Carter: Fiction, Femininity, Feminism*, Harlow: Addison Wesley Longman, 1997, (88-99).

**Atwood 1994.** Atwood, Margaret. *Running with the Tigers*. 1994.

**Bakhtin 1984.** Bakhtin, Mikhail Mikhailovich. *Rabelais and his World*. Vol. 341. Indiana University Press, 1984.

**Barnum 1927.** Barnum, Phineas Taylor. *Barnum's own story: the autobiography of PT Barnum*. Viking Press, 1927.

**Becker 1999.** Becker, Susanne. *Gothic Forms of Feminine Fictions*. Manchester University Press, 1999.

**Blair 2002.** Blair, David. "Introduction". *Gothic Short Stories*. Ed. David Blair. Kent: Wordsworth Editions Limited, 2002. viii-xxvi

**Bogdan 1988.** Bogdan, Robert. *Freak show: Presenting human oddities for amusement and profit*. University of Chicago Press, 1988.

**Bogdan 2012.** Bogdan, Robert. "From Specimen to Stage: The Birth of a Genre". *Human Zoos: The Invention of the Savage*. Ed. Pascal Blanchard, Gilles Boetsch and Nanette Jacomijn Snoep. 2012. 56-77

**Botescu-Sireteanu 2010.** Botescu-Sireteanu, Ileana. "Angela Carter and the Violent Distrust of Metanarratives." *Postmodern Openings* 03. 2010: 83-137.

**Bruhm 2008.** Bruhm, Steven. "The contemporary Gothic: why we need it". *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Ed. Jerrold E. Hogle. Cambridge: Cambridge UP, 2008. 259-276.

**Carr 1975.** Carr, Virginia Spencer. *The Lonely Hunter: A Biography of Carson McCullers*. University of Georgia Press, 1975.

**Carter 1978.** Carter, Angela. *The Sadeian Woman and the Ideology of Pornography*. New York: Pantheon Books, 1978.

**Cixous 1997.** Cixous, Hélène. *Sorties: Out and out: Attacks/ways out/forays*. New York: Routledge, 1997.

**Clery 2008a.** Clery, E. J. "The genesis of "Gothic" fiction". *Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Ed. Jerrold E. Hogle. Cambridge: Cambridge UP, 2008. 21-39

**Clery 2008b.** Clery, E. J. "Introduction". *The Castle of Otranto*. By Horace Walpole. Oxford: Oxford UP, 2008. vii-xxxiii

**Connell 1987.** Connell, Robert W. "Gender and Power Cambridge." *Polity* (1987): 279-304.

**Coupe 2009.** Coupe, Laurence. *Myth*. Routledge, 2009.

**Dowling 1982.** Dowling, Colette. *The Cinderella complex: Women's hidden fear of independence*. Vol. 6481. Pocket Books; Markham, Ont.: Distributed in Canada by PaperJacks, 1982.

**Eliade 1971.** Eliade, Mircea. *Myth of the Eternal Return: Cosmos and History*. Bollingen, 1971.

**Fahy 2006.** Fahy, Thomas Richard. *Freak shows and the Modern American Imagination: Constructing the Damaged Body from Willa Cather to Truman Capote*. Palgrave Macmillan, 2006.

**Feder 1991.** Feder, Lillian. "The Literary Scene." *American Literature*. Vol. 9.1991.

**Fiedler 1960.** Fiedler, Leslie A. *Love and Death in the American Novel*. Dalkey Archive Press, 1960.

- Fiedler 1979.** Fiedler, Leslie A. *Freaks: Myths and Images of the Secret Self*. 1979.
- Gamble 2001.** Gamble, Sarah. *The Fiction of Angela Carter*. Macmillan, 2001.
- Gilbert and Guber 1980.** Gilbert, Sandra M., and Susan Guber. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the 19.-century Literary Imagination*. Yale University Press, 1980.
- Greer 1970.** Greer, Germaine. *The Female Eunuch*. 1970. London: MacGibbon and Kee (1971).
- Gleeson-White 2003.** Gleeson-White, Sarah. *Strange Bodies: Gender and Identity in the Novels of Carson McCullers*. University of Alabama Press, 2003.
- Guest 1992.** Guest, Harriet. "The Wanton Muse: Politics and Gender in Gothic Theory after 1760". *Beyond Romanticism*. Eds. Stephen Copley, John Whale. London: Routledge, 1992. 118-140.
- Hassan 1961.** Hassan, Ihab. "Radical Innocence: Studies in the Contemporary American Novel". Princeton, 1961.
- Haffenden 1984.** Haffenden, John. "Magical Mannerist", *The Literary Review*, November 1984, (34-8)
- Haffenden 1985.** Haffenden, John. *Novelists in Interview*. London: Methuen, 1985.
- Hobson 1967.** Hobson, Fred, "Casting a long shadow Faulkner and Southern literature", ed, Ford, Boris, *American Literature*, The New Pelican Guide to English Literature, Penguin Books, 1967.
- Hevey 1992.** Hevey, David. *The Creatures Time Forgot: Photography and Disability Imagery*. Taylor & Francis, 1992.
- Hoeverler 2010.** Hoeverler, Diane Long. *Gothic Feminism: The Professionalization of Gender from Charlotte Smith to the Brontes*. Penn State Press, 2010.
- Hogle 2008.** Hogle, Jerrold E. "Introduction: The Gothic in western culture". Cambridge Companion to Gothic Fiction. Ed. Jerrold E. Hogle. Cambridge: Cambridge UP, 2008. 1-20.
- Hourihan 1997.** Hourihan, Margery. *Deconstructing the hero: Literary theory and children's literature*. Psychology Press, 1997.



- Humm 1997.** Humm, Maggie. *Feminism and film*. Indiana University Press, 1997.
- Kahane 1980.** Kahane, Claire. "Gothic mirrors and feminine identity." *Centennial Review* (1980): 43-64.
- Peach 2009.** Peach, Linden. *Angela Carter*. Palgrave Macmillan, 2009.
- Lindsay 1996.** Lindsay, Cecile. "Bodybuilding: A postmodern freak show." *Freakery: Cultural spectacles of the extraordinary body*. 1996.
- Matus 1991.** Matus, Jill. "Blonde, Black and Hottentot Venus: Context and Critique in Angela Carter's *Black Venus*". *Studies in Short fiction*, 28:4, 1991. (467-76)
- McEwan 2008.** McEwan, Ian. *On Chesil Beach*. Anchor, 2008.
- McHale 2003.** McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. Routledge, 2003.
- McFarlane 1996.** McFarlane, Brian. *Novel to Film: an Introduction to the Theory of Adaptation*. Clarendon Press, 1996.
- Mills and Pearce 1989.** Mills, Sara, and Lynne Pearce. *Feminist readings/feminists reading*. 1989.
- Moers 1976.** Moers, Ellen. *Literary women*. Doubleday, 1976.
- Morton and O'Brien 1985.** Morton, Gerald W., and George M. O'Brien. *Wrestling to rasslin: Ancient sport to American spectacle*. Popular Press, 1985.
- Mulvey 1989.** Mulvey, Laura. "Visual pleasure and narrative cinema." *Visual and other pleasures*. Palgrave Macmillan UK, 1989. 14-26.
- Mulvey 2007.** Mulvey, Laura. "Cinema Magic and the Old Monsters: Angela Carter's Cinema." *Flesh and the Mirror: Essays on the Art of Angela Carter*. Ed. Lorna Sage. London: Virago. 2007.
- Mulvey-Roberts 2009.** Mulvey-Roberts, Marie. "From Bluebeard's Bloody Chamber to Demonic Stigmatic". Ed. Wallace, D., Smith, A. *The Female Gothic New Directions*. Palgrave Macmillan, 2009. 98-114.
- Niffenegger 2006.** Niffenegger, Audrey. "Introduction". *Love*. London: Vintage, 2006. (vii-viii).

- Palmer 1987.** Palmer, Paulina. "From 'Coded Mannequin' to Bird Woman: Angela Carter's Magic Flight." *Women Reading Women's Writing* (1987): 177-205.
- Palmer 1999.** Palmer, Paulina. *Lesbian Gothic: Transgressive Fictions*. London: Cassell, 1999.
- Punter 1985.** Punter, David. *The hidden script: writing and the unconscious*. Routledge/Thoemms Press, 1985.
- Radcliffe 1826.** Radcliffe, Ann. "On the Supernatural in Poetry." *Gothic Horror: A Guide for Students and Readers* (1826): 60-69.
- Roe 2007.** Roe, Sue. "The Disorder of Love: Angela Carter's Surrealistic Collage." *Flesh and the Mirror: Essays on the Art of Angela Carter*. Ed. Lorna Sage. London: Virago. 2007.
- Russo 1995.** Russo, Mary. *The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity*. London: Routledge, 1995.
- Sage 2007.** Sage, Lorna. Introduction. *Essays on the Art of Angela Carter: Flesh and the Mirror*. Ed. Lorna Sage. Virago Press, 2007. (20-41)
- Sage and Smith 1996.** Sage, Victor, and Allan Lloyd Smith, eds. *Modern Gothic: A Reader*. Manchester University Press, 1996.
- Scruton 1981.** Scruton, Roger. "Photography and representation." *Critical Inquiry* 7.3 (1981): 577-603.
- Smith and Wallace 2009.** Smith, Andrew, and Diana Wallace. eds. *The Female Gothic New Directions*. Palgrave Macmillan, 2009.
- Smith 2007.** Smith, Ali. "Introduction". *Essays on the Art of Angela Carter: Flesh and the Mirror*. Ed. Lorna Sage. Virago Press, 2007. (1-19)
- Sontag 1990.** Sontag, Susan. "America, Seen Through Photographs, Darkly." *On Photography*. New York: Picador, 1990. 27-48.
- Spiegel 1972.** Spiegel, Alan. "A Theory of the Grotesque in the Southern Fiction". *Georgia Review* 26 (1972): 426-37.
- Suleiman 2007.** Suleiman, Susan Rubin. "The Fate of the Surrealist Imagination in the Society of the Spectacle." *Flesh and the Mirror: Essays on the Art of Angela Carter* (2007): 115-132.

**Trachtenberg 1967.** Trachtenberg, A. "The Social and Cultural Context", ed, Ford, Boris. *American Literature, The New Pelican Guide to English Literature*. Penguin Books, 1967. (281-307).

**Trilling 2000.** Trilling, D. in McCullers, Carson. *The Heart is a Lonely Hunter*. Houghton Mifflin. Mariner Books, 2000.

**Thomson 1996.** Thomson, Rosemarie Garland. Ed. *Freakery: Cultural spectacles of the extraordinary body*. NYU Press, 1996.

**Van O'Connor 1962.** Van O'Connor, William. *The Grotesque: an American Genre: and Other Essays*. Southern Illinois University Press, 1962.

**Ward 2007.** Ward Jouve, Nicole. "Mother is a Figure of Speech." *Flesh and the Mirror: Essays on the Art of Angela Carter* (2007): 151-183.

**Warner 1994.** Warner, Marina. "Six myths of our time: Managing monsters." *The Reith Lectures* 4 (1994).

**Warner 2007.** Warner, Marina. "Angela Carter: Bottle blonde, double drag." *Flesh and the Mirror: Essays on the Art of Angela Carter* (2007): 253-265.

**Webb 1999.** Webb, Kate. *Seriously Funny: Wise Children*. R. Miles, 1999.

**Wellek and Warren 1993.** Wellek, Rene and Warren, Austin. *Theory of Literature*. Penguin Books, 1993.

**Wollstonecraft 1977.** Wollstonecraft, Mary. *Mary: A fiction*. ReadHowYouWant. com, 1977.

#### **Е-публикации:**

Буковски, Чарлз. „Карсън Маккълърс”. Прев. Георги Ангелов: <http://literaturesviat.com/?p=26641> (последно посетен на 15.10.2017)

Игов, Ангел. „Приказки за забранени неща”. *Култура*. Бр. 8 (2800). 27 Февруари 2015. <http://www.kultura.bg/bg/article/view/23103> (последно посетен на 15.10.2017)

Ковачев, О. – „С въоразено око: техники за гледане и оптики на разказване през 18в. и 19в.”: <http://www.bulgc18.com/Science/Kova.htm> (последно посетен на 15.10.2017)

Морисън, Тони: „Аз съм голяма писателка, защото съм голяма читателка“: <http://lira.bg/?p=63422> (последно посетен на 15.10.2017)

Тенев, Дарин. „Преразглеждане на кризата на модернизма в светлината на кризата на европейските науки с оглед изясняване ролята на литературата”. [http://liternet.bg/publish19/d\\_tenev/prerazglezhdane.htm#1](http://liternet.bg/publish19/d_tenev/prerazglezhdane.htm#1) (последно посетен на 15.10.2017)

Oates, Joyce Carol. „Comedy is Tragedy That Happens to Other People“, The New York Times, 19 January 1992. <http://www.nytimes.com/books/98/12/27/specials/carter-wise.html> (последно посетен на 15.10.2017)

Rushdie, Salman. “Angela Carter, 1940-92: A Very Good Wizard, a Very Dear Friend”: <https://www.nytimes.com/books/98/12/27/specials/carter-rushdie.html> (последно посетен на 15.10.2017)

MacLeod, Fiona. *The Lonely Hunter*. <http://theapcollection.com/ap-collection/2013/3/6/the-lonely-hunter-by-fiona-macleod> (последно посетен на 15.10.2017)

Dowson, Ernest. *Non Sum Qualis eram Bona Sub Regno Cynarae*. [https://web.cn.edu/kwheeler/documents/Non\\_Sum\\_Qualis.pdf](https://web.cn.edu/kwheeler/documents/Non_Sum_Qualis.pdf) (последно посетен на 15.10.2017)

### **Филмография:**

**Browning 1932.** Browning, Tod. *Freaks*. USA: MGM Productions, 1932.

**Callow 1991.** Callow, Simon. *The Ballad of the Sad Café*. UK/USA: Channel Four Films, Merchant Ivory Productions, 1991.

**Jarrold 2007.** Jarrold, Julian. *Becoming Jane*. UK/Ireland. HanWay Films, UK Film Council, 2007.

**Jordan 1985.** Jordan, Neil. *The Company of Wolves*. UK: Incorporated Television Company (ITC), Palace Pictures, 1985.

**Wheatley 1987.** Wheatley, David. *The Magic Toyshop*. UK: Granada Televisions, 1987.