



## СМЪРТТА И НАСИЛИЕТО В РЕВИЗИИТЕ НА ВЪЛШЕБНИ ПРИКАЗКИ НА АНДЖЕЛА КАРТЪР

доц. д-р Илияна Бенина

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

Сред основните теми, конструиращи „физиономията“ на ревизионистките текстове на вълшебни приказки на Анджела Картър, са тези за смъртта и насилието. Относно присъствието на гореспоменатите теми в творчеството на Картър и по-конкретно в сборника *Кървавата стая*, Мера Макинен отбелязва: „Но бидейки твърде далеч от благовъзпитани, текстовете на Картър са известни с изобилието на насилие в тях, <...>, почти насилствено изобилие с тяхната прекаленост“ (Mäkinen, 1992: 2). Повечето критики и/или недоумения във връзка със сборника *Кървавата стая* могат да бъдат обобщени с думите на Хета Пирхьонен, която отбелязва, че: „Изповядваният от Картър феминизъм правеше непонятно за критиците нейното възхваляване на Сад, както и садомазохистичните характеристики на нейните произведения“ (Pyrhönen, 2007: 93).

До голяма степен ключът към разбиране моговата на Картър при претворяването на тези теми се съдържа в друго нейно произведение, *The Sadian Woman*, написано, както и *Кървавата*

*стая*, през 1979 година. Това есе може да се разглежда като теоретично изложение на феминистките възгледи на Картър по въпросите на джендър в най-широк смисъл, а сборникът приказки – като тяхно художествено претворяване на практика. За отношението на Картър към текстовете на Сад Хета Пирхьонен отбелязва: „Тя (Картър) описва Сад като терорист на въображението, който руши митовете за женствеността и майчинството, отхвърля християнския морал и защитава женската сексуална свобода“ (Pyrhönen, 2007: 93). В творчеството си Картър отива по-далеч от Сад, в смисъл, че тя подема посочените по-горе идеи, но променя смисъла в субектно-обектните отношения в полза на жените, ратувайки за утвърждаване на тяхната равнопоставеност. Връзката между визираните две произведения на Картър можем да съзрем главно в начина, по който тя конструира героините си като активни личности. Активността им в разбирането на Картър до голяма степен се реализира чрез репрезентиране сексуалността като средство за постигане на равнопоставеност между половете. Женската сексуалност в интерпретацията на Картър е репрезентирана по различни начини, при които тя може да е придружена с вулгарност, грубост, жестокост, изразяващи се понякога в насилствени действия и даже причиняване на смърт, докато в текстовете, утвърждаващи патриархалната идеология, всички тези качества обикновено се възприемат като присъщи на мъжките персонажи. Дори когато смъртта и насилието при Картър не са непременно обвързани със сексуалната активност на жената, те изпълняват същата функция на демонстрация на равенство с мъжа и в сферата на „тъмната“ страна на личността. Тази линия последователно се поддържа и в сборника приказки *Кървавата стая*, като реакция, най-общо казано, към посланията на традиционните вълшебни приказки, в които по принцип се изключва възможността жената съзнателно да проявява

други качества освен предписваните от патриархалния морал, такива като невинност, жертвоготовност, смирение, подчинение и други подобни. С други думи, темите за насилието и смъртта, също както темата за женската сексуалност, са начини за репрезентиране на равнопоставеност между мъжките и женските персонажи при Картър. С настоящото изследване ще се опита да защитим тезата, че в сборника *Кървавата стая* Картър показва и доказва, че е възможно и жените да притежават потенциал за насилие и агресия в същата степен, както и мъжете.

В приказката *Кървавата стая* от едноименния сборник майката на героинята е именно тази, която я избавя от надвисналата ужасна участ, застрелвайки Маркиза, представляващ съвременен еквивалент на Синята брада. Това обикновено е емблематичната роля, запазена за Принца на белия кон или за благородния рицар в сияйни доспехи, или най-общо казано за храбреца Мъж, която Картър бунтарски преобръща, поставяйки в ролята на активния субект женски персонаж вместо мъжки такъв. Сигнали за личностния потенциал на майката на героинята, включващ насилие и агресия, читателят получава още в началото на повествованието от нейната дъщеря, разказваща историята от първо лице. Става ясно, че през своята младост, когато живее в Индокитай, майка ѝ е участвала в престрелка с пирати; помогнала е с риск за живота си при изключително опасни обстоятелства на жителите на цяло село да се излекуват от чума; а също, че сама е застреляла човекояден тигър. По този начин Картър недвусмислено декларира, че жената има физическите и психическите възможности да се реализира успешно и в други социални роли, освен майка, любима и съпруга, такива като лидер, борец, защитник или агресор, изискващи потенциал за насилие, но също смелост, хладнокръвие и интелигентност, съобразителност и изобретателност, които по принцип ѝ се отказват от формулата на традиционните вълшебни приказки. Обобщавайки значението и смисъла на персонажите на майки в творчеството на Картър, Хета Пирхьонен казва: „Картър изобразява майки, които изпитват агресия, използват насилие, и които са сексуално независими. Това е завещанието, което те оставят на своите дъщери” (Pyrhönen, 2007: 101).

Новото в парадигмата на насилието може да се разглежда и в още един друг аспект тук: не само като *упражнявано от жената в ролята на субект*, което я равнопоставя с мъжа, а също и като *упражнявано върху обекта, който освен*

*жена може да бъде и мъж*. Читателят се убеждава, че подложени на насилие в тази приказка са както героинята, така и слепия акордьор на пиана. Така Картър променя още веднъж статуквото, като показва, че ролята на обекта-жертва не е запазена територия само и единствено за жената, но и за мъжа, което по принцип не се среща в традиционните вълшебни приказки. Търсеното внушение може да се декодира в смисъл, че и мъжът в същата степен, както жената, може да бъде потърпевш в условията на андроцентрична система, изградена върху отношения на подчинение и контрол, каквато е тази на Символния ред.

На темата за смъртта е отредено значително място в тази ревизия. Една от впечатляващите и особено запомнящи се сцени е влизането на младата героиня в ужасяващата кървава стая, която разкрива пред нея тленните останки на предишните съпруги на Маркиза. Подробното им описание не е самоцелно търсене ефектите на ужаса, а е натоварено с дълбока символика. Всяка от съпругите е представена с някоя своя телесна част: мумифицираното тяло на оперната певица, черепът на втората съпруга и неизсъхналата кръв от изтерзаното тяло на последната жертва, изтичаща от ужасяващия средновековен уред за мъчения, известен като „желязната девица”. Както отбелязва Пирхьонен: „... Синята брада е фетишист, който използва осакатените тела като лингвистични знаци. Когато той подреди тези знаци, артикулацията започва да функционира” (Pyrhönen, 2007: 94). Тази артикулация или в случая това преднамерено изображение на смъртта, може да се разглежда като художествена стратегия на Картър, целяща репрезентацията на жените като обекти на ненаситното мъжко его. Самият факт на запазването им *като трофеи*, е показателен за това, че Маркизът по този начин си осигурява възможност отново и отново да намира потвърждение на своята власт и могъщество. В един по-общ план можем да направим заключението, че критиката на обективизирането на жената, зададена още с първата ревизия, може да се разглежда като един от главните ангажменти на сборника като цяло. По този начин Картър разобличава скритата под повърността на приказното идеология на традиционната приказка, отказваща да разглежда жената като личност, а вместо това предписваща ѝ унижителната роля на обслужващ предмет.

Двете версии на *Червената шапчица* добавят нови аспекти към репрезентациите на смъртта и

насилието. В първата от тях, *Върколакът*, Червената шапчица с помощта на членовете на общността убива вълка-върколак, който се оказва нейната баба. Актът на убиването и смъртта тук имат множество функции. От една страна, възрастната жена, желаеща смъртта на младата девойка, може да се разглежда като символичен идентификатор на закостенелия обществен ред, на статуквото, задушаващо всичко ново и прогресивно и съответно нейната смърт представлява метафорично разделяне с порядките на символния ред; а от друга, самият акт на убиването се извършва с ножа на бащата на девойката, символизиращ не само власт, взета назаем от Символния ред, но и въздаване на справедливост, тъй като патриархалният порядък бива ликвидиран с неговите собствени средства. Не на последно място, чрез упражняването насилие и причиняване на смърт цялостният облик на девойката придобива други измерения, не просто на активна и решителна личност, а на личност, притежаваща потенциал за безмилостност, хладнокръвие и агресия, с каквито обикновено са репрезентирани мъжките персонажи в традиционния наратив.

Във втората версия, *Компанията на вълците*, насилието придобива допълнителни победни обертонове. Девойката не само е равностоен съперник на вълка/върколака, на неговата територия на насилието, но го опитомява и превръща в свой любовник, като така символично трансформира мъжа-сексуален хищник в свой партньор. Променят се отношенията на контрол и подчинение в такива на равнопоставеност. Картър би могла да спре дотук в громенето на условностите на традицията, постигайки достатъчно голям бунтарски ефект, но тя отива още по-далеч в гнева си срещу лицемерния морал на обществото. Изображението на любовния акт над подкачащите възмутено кости на старицата може да се разглежда като тържествуваш танц на победата над гроба на всичко старо, закостеняло и ретроградно, олицетворявано от Символния ред.

Друга приказка, в която темите за насилието и смъртта са ключови за разбирането на отправените послания е *Снежното дете*. В своята версия Картър трансформира приказката на братя Грим така, че бащата, а не майката, си пожелава да има дете. Но Снежното дете не е просто продукт на желанието на Графа, тя е продукт на неговото *физическо* желание. Графът пожелава *тя да бъде красива и нищо друго*, като така става очевидно, че той се интересува само от нейния външен вид, а също, че тя има ценност за него

само в качеството си на сексуален обект. За обективизирането на персонажа е показателен също и фактът, че след нейната смърт остават само роза, перо и петно от кръв, т.е. само няколко малки предмета. Нейните останки подсказват на читателя, че тя никога не е била реална наистина, а само част от ненаситното либидо на Графа. Веднъж щом е изпълнила своята функция на сексуален обект, тя е ненужна и може да умре. Но в контекста на феминистките възгледи на Картър нейната смърт би могла да се разчете не само като „смърт на жена”, а също и като „убиване на мъжките репрезентации на жената”. Нейната идентичност се съдържа в мъжките представи за „женското съвършенство”, присъщи на патриархалната система, т.е. да бъде красива, безусловно ярна и безпрекословно покорна. В този смисъл краят на приказката може да се декодира като предупреждение, че за жената превръщането ѝ в просто „отражение” на споменатите по-горе представи е равносилно на смъртна присъда.

Другият женски персонаж, този на Графинята, е определен също единствено по отношение на Графа, и отново като обект на неговата воля. Дори само фактът, че тя няма собствено име, а името, с което се назовава, е титлата на Графа, вече е достатъчен индикатор за читателските очаквания. Графът контролира всички нейни действия, а тя, макар и несъгласна, е длъжна да се подчинява. Това е също вид насилие, макар и не толкова буквален и брутален, както актът на насилване на Снежното дете. Според мен, може да се направи изводът, че по този начин в смет вид се репрезентира упражняването насилие над психиката и волята на жените при Символния ред, което довежда до обезличаването им като индивиди. В този контекст можем също да говорим дори за *смърт на личността*, която макар и не физическа, е не по-малко страшна. Графинята е само сянка на волята на своя съпруг, пасивно огледало на неговите желания, обвинка без свое собствено съдържание. Независимо от високия си социален статус, тя споделя общата участ на всички обезличени и покорни жени, представяни като модел за подражание от патриархалната ценностна система. Филис Фрус и Кристи Уилямс заключават за двата женски персонажа в тази приказка, че: „В действителност двете жени не са толкова различни, колкото изглеждат. В персонажите Снежното дете и Графинята Картър разкрива обективизирането на жените при патриархата – и двете са зависими от Графа” (Frus, Williams, 2010: 187).

Темите за смъртта и насилието получават друга оригинална интерпретация в приказката, озаглавена *Дамата от къщата на езерато*. Приказката е построена върху комплексна структура, изградена по мотиви от *Спящата красавица* и готически наратив за вампири. Разпознаваемите елементи от приказката *Спящата красавица* присъстват в идеята за омагьосаност на Дамата, подчертана от такива детайли като розовите храсти, заобикалящи къщата, както и сцената, когато младежът пристига, а графинята си убежда пръста. Тук джентълмените роли са разменени, което е особено очевидно при едно сравнение, например с *Кървавата стая*, в смисъл, че жената е конструирана като агресор, а мъжът е невинната жертва. Целта на тази размяна на ролите е отново да се внуши, че жената в пълна мяра, също както и мъжа, притежава потенциал да твори зло, че на женската природа не са чужди импулсите на тъмната страна на личността, и че в крайна сметка мъжът и жената са равни, както в доброто, така и в злото. Така Картър отново се прицелва в разрушаване идеализираната фигура на жената/девойката от традиционната вълшебна приказка, в която тя е изобразявана обикновено с множество ангелоподобни качества, твърде далеч от жизнената правда. Но тук Картър показва още и възможността за позитивна промяна, и внушава, че пред човека винаги стои дилемата на свободния избор, и че само от него зависи на коя страна ще застане. Дамата, притежаваща целия спектър от възможности да твори зло и да упражнява насилие, в крайна сметка избира любовта и именно чрез любовта агресорът в нея е победен. Победена е същността, търсеща злото, наложена ѝ от поколения прадеди, но на съответната цена – нейната смърт. *Така смъртта придобива неочаквано-парадоксално измерение, тъй като се оказва равностойна на отказ от насилието.*

В първата версия на *Красавицата и Звяра*, озаглавена *Ухажването на господин Лайън*, насилието има по-различни, не пряко физически измерения. То основно се реализира в сферата на психологическото въздействие върху личността на героинята. От една страна, баща ѝ очаква от нея тя да бъде покорна дъщеря и да се подчини на волята му безпрекословно, а от друга – Звярът, господин Лайън, упражнява по думите на самата Анджеа Картър „морално изнудване” (Haffenden, 1985: 83), играейки върху най-чувствителните струни на душата на девойката, за да предизвика съжаление и състрадание, и да я застави да се

върне при него. Любопитно е разрешението, което Картър предлага за създалата се ситуация: „Когато звярът заявява, че умира по причина на Красавицата, единственото правилно от морална гледна точка нещо, което тя може да направи е да каже: „Ами умри тогава!” (Haffenden, 1985: 83). Все пак героинята успява да се възползва максимално от ситуацията, в която е поставена и макар че не преминава към открит бунт, както героинята на другата версия на същата приказка, читателят остава с впечатлението, че в крайна сметка субектно-обектните отношения са претърпели промяна в нейна полза. В рамките на ситуацията, в която е поставена от условията на патриархалната традиция, героинята успява да извлече максимални „дивиденди” за себе си, само привидно приемайки предписаната ѝ роля в един предизвестен сценарий. Общият ироничен тон и пародийната стратегия обаче подкопават тази илюзия и внушават идеята за разменени роли в рамките на статуквото. В края на приказката Звярът е сведен до послушно коте, превърнал се е в благ господин, очевидно манипулиран и добре дресиран от една по-силна воля, волята на девойката.

Във втората версия, озаглавена *Невестата на тигъра*, насилието е представено в един много по-широк спектър. Някои от тях са твърде сходни с тези от предходната версия, тъй като се подчертава психологическият момент на насилието, упражнявано от фигурата на бащата, с тази разлика, че са значително по-подчертани и по-дълбочено развити. Така например фактът, че бащата на героинята я залага и губи на карти, само още повече акцентира очевидното, а именно, икономическият характер на взаимоотношенията в патриархалната система, наподобяващи откровена сделка.

Насилието в този текст има и друга страна, отразена в някои от персонажите, които биха могли да се разглеждат като по-периферни или „второстепенни”. Така например в спомените си героинята свързва сексуалността с чисто физическото насилие, упражнявано спрямо безпомощни женски същества, каквито са били майка ѝ и една нещастна, физически непривлекателна девойка, дъщерята на каруцаря, в имението им в далечна, студена Русия. Изтощена от мъка, от изневерите на бащата и от физически тормоз, нейната майка умира твърде млада, а дъщерята на каруцаря е подложена на остракизъм от общността, тъй като е родила незаконно дете, за което суеверните и лековерни хора твърдят, че е син „на мечок” (Carter, 1981: 56).

Така физическият аспект на насилието в съзнанието на героинята се свързва постепенно със сексуалността. По този начин Картър подчертава отново не-свободата на жените – тяхното положение на жертва и сексуален обект, а също и липсата на уважение в сферата на сексуалността към жената като към равностоен партньор.

Насилието и страхът от изразяване на сексуалността в спомените на героинята имат своя физически образ – той е животно, тигър, а също почти митологичният негов вариант – получовек-полутигър, с който я плашат като малко дете. Отново чрез посредството на анималистичния код се репрезентират и първите знания, получени от момичето за сексуалността – необходимата информация тя получава не в семейството, а от не-домльвките и кикота на прислугата по повод на бика за разплод. Тези повтарящи се и налагащи се образи на животното и животинското, поставени в пряка връзка с въпросите на сексуалността, може да се разглеждат като преднамерено авторово търсене в психологически аспект, чрез което се репрезентират дълбинните слоеве на съзнанието на девойката с потисканото либидо и страха от него. Едно от търсените внушения на текста е, че самите условия на патриархалната система изискват от жената изтласкване на страстите и сексуалните желания в сферата на подсъзнателното, чрез което се постига тяхното потискане и като следствие, чувство на срам и вина от тях.

Краят на приказката с трансформацията на героинята от човек в тигрица може да се разглежда като символична смърт на старата ѝ личност, унижавана, предавана и продавана, водеща до прераждане в едно волно същество, което се отдава на страстта и приветства свободата си. Парадоксално, тази символична смърт на човешката личност придобива не само бунтарски, но и оптимистичен характер, може би защото потисканото „животно“ на страстите и желанията у нея се е изтръгнало навън, но не за да носи страх, ужас и отвращение, а за изпитва радост от живота и от споделените чувства и страсти.

Като цяло, тук темите за насилието и смъртта, като във физически, така и в психологически план, обслужват едни и същи цели: акцентира се върху зависимото положение на жената като сексуален обект и жертва, но същевременно се показват и пътищата за освобождение от него чрез отхвърляне унижаващите и сковавачи ограничения на патриархата и преследване на собствените желания и цели.

Приказката *Вълк-Алиса* започва със смърт и насилие. Подобно на Маугли от *Книги за джунглата* на Ръдиард Киплинг, героинята е отгледана от вълци, но ловци убиват нейната приемна майка-вълчица и така тя попада в света на хората. Още със самото начало се проблематизира хуманността и „правилността“ на живота на човеците, тъй като внушението на текста е, че по-скоро животните проявяват качествата, обикновено приписвани на човешкия род като хуманни, а хората демонстрират „зверска“ природа. Проблематизирането последователно продължава с развитието на действието. Девойката е предадена за отглеждане и възпитание в манастир, но основната цел на христовите невести се свежда само до това да научат девойката на някои хигиенни навици. Хуманността на монахините бързо се изчерпва, когато девойката отказва да се научи да благодари за стореното ѝ „добро“ и в знак на протест се връща към животинската си природа, като забравя наученото. Това изчерпва търпението на монахините и те бързат да се отърват от нея, предавайки я за слугиня на един от местните благородници, Херцога. Той всява ужас, тъй като е върколак и се храни с човешки останки от местното гробище. Постепенно текстът демонстрира промяна на обичайната за символния ред конструкция на субектно-обектните отношения: става ясно, че Херцогът е този, който е в ролята на жертвата, както на собствената си природа на върколак, така и от страна на общността, която се страхува от него и го ненавижда, а девойката, от своя страна, е активната личност, като го спасява от преследващите хора и го връща към човешката му същност. В този смисъл за последната приказка от сборника може да се каже, особено ако я съпоставим с първата, че резюмира възгледите на Картър за характера на субектно-обектните отношения в джандърен план: те трябва да са отношения на сътрудничество и равнопоставеност, на уважение и партньорство, а не на подчинение и контрол.

Можем да обобщим смисъла от широкото присъствие на горепосочените теми в творчеството на Картър като цяло и във визираните текстове в частност, възразявайки същевременно и на нейните критици, с думите на Аня Мюлер-Ууд: „Да се нарече нейното творчество „малко крайно“ означава да се пропусне неговата цел – Картър смело предизвиква възприетите естетични и етични норми с умишлена политическа цел, дори и ако нейното творчество по този начин често отива в посоката на шокиращото и ексцентричното. /.../ Най-голям интерес за Картър

представяват въпросите за женската активност и нейните материални и социални предпоставки, /.../. *Запленеността на Картър от бруталната страна на човешкия опит, нейното безмилостно изображение на насилието, както физическо, така и психологическо, и особено нейният интерес към престъпленията, извършени от жени, карат нейните читатели да се сблъскат с тези дилеми*” (курсивът е мой)  
(Müller-Wood, 2004: 280).

#### ЛИТЕРАТУРА

**Билас** (2000). Billas, Nancy. *Promoting and Producing Evil*. Amsterdam & New York: Editions Rodopi B.V., 2010.; Meyers, Hellene “The Dangers of Angela Carter”. *Femicidal Fears: Narratives of Female Gothic Experience*. Albany: State University of New York Press; Crofts, Charlotte. “Anagrams of Desire”: *Angela Carter’s Writing for Radio, Film and Television*. Vancouver: University of British Columbia Press, 2003.; Kaiser, Marcy. “Fairy tale as sexual allegory: Intertextuality in Angela Carter’s *The Bloody Chamber*”. *Modern British Women Writers: an A-to-z Guide*. Westport: Greenwood Press, 2002.

**Pyrhönen**, Heta (2007). “Imagining the Impossible: the Erotic Poetics of Angela Carter’s *Bluebeard Stories*”. *Textual Practice* 21(1).

**Картър** (1981). Carter, A. *The Bloody Chamber*. London, Penguin Books.

**Макинен** (1992). Makinen, Merja *Angela Carter’s The Bloody Chamber and the Decolonization of Feminine Sexuality*. *Feminist Review* 42.

**Мичъл** (2007). Mitchell, D. *The Magic of Harry Potter: Essays Concerning Magic, Literary Devices and Moral Themes in J.K. Rowling’s Harry Potter*. Cross Timbers Books; Хайфилд (2003) Highfield, R. *The Science of Harry Potter: How Magic Really Works*. 2002. Viking Press.; Беъм (2004) Beahm, G. *Muggles and Magic: J.K. Rowling and the Harry Potter Phenomenon*. Hampton Roads Pub. Co.; Greydanus, S. *An In-Depth Analysis of the Literary Use of Magic in the Works of J. K. Rowling, J. R. R. Tolkien, and C. S. Lewis*. 06. Nov. 2011.

**Мюлер-Ууд** (2004) Müller-Wood, Anja. *Disconcerting Mirrors: Angela Carter’s Lizzie Borden Stories*. *Literature Interpretation Theory*, 15.

**Нийл** (2007). Neal, C. “Facing Death, The Final enemy”. *Wizards, Wardrobes and Wookies: Navigating Good and Evil*. Growners Grove, M.: IVP Books p. 174 – 186.;

**Пирхонен** (2007). Pyrhönen, Heta “Imagining the Impossible: the Erotic Poetics of Angela Carter’s *Bluebeard Stories*”. *Textual Practice* 21(1).

**Фрус, Уилнамс** (2010). Frus, Phyllis, Christy Williams. *Beyond Adaptation & Essays on Radical Transformations of original Works*. Jefferson: McFarland and Company, Inc.,

**Хафенден** (1985). Haffenden, John *Novelists in Interview*. New York: Methuen & Co

**Анатол**, G. (2003). *Reading Harry Potter: Critical Essays*. Praeger Publishers, Westport

<http://www.decentfilms.com/articles/magic.html>;

**Реагин**, N. (2011). *Harry Potter and History*. Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons, <http://books.google.com>.

## DEATH AND VIOLENCE IN THE REVISIONS OF FAIRY TALES BY ANGELA CARTER

Iliyana Benina

Abstrakt

The present work explores a vast array of aspects of the themes of death and violence in the most popular revisions of fairy tales by the English writer Angela Carter. Their moral and philosophical functions have been specially highlighted and a comparison with traditional fairy tales has been conducted.

**KEY WORDS:** death, violence, subject-object relationships, gender equality, female activity, feminism.

