

# "THE COMPANY OF WOLVES" - "SEEING IS BELIEVING"

or The Visual-Birth Experiment of Angela Carter

Ralitsa Ljutckanova

[ljutci@abv.bg](mailto:ljutci@abv.bg)

Когато филмът на Нийл Джордън „В компанията на вълци" (The Company of Wolves) излиза по кината през 1984, от прожектирането на първия филм са изминали приблизително стотина години, а от известната статия на Валтер Бенямин „Художественото произведение в епохата на неговата техническа възпроизводимост"<sup>1</sup> (1936) около 50. Въпреки това киното продължава да изглежда като предизвикателство пред повечето творци, както и да задвижва и подхранва полемики за своята същност. Сравнението между литература и кино е също толкова актуално, както и в зората на кинематографията, генерирайки теории и дискусии за приликите и отликите на двете медии. Анджела Картер, една от най-проблематичните британски писателки на века, посвещава част от творчеството си, за да осмисли взаимодействието на кино и литература, впрягайки любопитството си към експериментирането<sup>2</sup> в адаптирането на краткия разказ " В компания на вълци" (The Company of Wolves) от сборника „Кървавата шапчица" (The Bloody Chamber, 1979) за големия екран. Настоящият текст цели да сравни „думата" и „образа" - разказа и филма - като наблегне на експресивните техники и похвати, използвани при двете произведения, разисквайки проблемите на и за адаптирането на литературния текст. За да постигне зададените цели, изложението тръгва от общото към частното, от вписването на разказа в сборника с кратки истории и ограждащите го текстове и контексти към вглеждане в самия текст и неговите идеи и възпроизвеждането им във филма.

Сборникът<sup>3</sup> се състои от 10 кратки разказа, като "В компанията на вълци" е деветият поред, стоящ между „Върколакът" и „Алиса-вълчица". Това графично поставяне на разказа в контекста на сборника цели да покаже залегналата и в трите произведения тематична свързка - инфузията между човешко и вълче, между култивираното и дивото, между познатото и непознатото, табуто и ординарното.

Вълчата тема, разгърната в трите заключващи разказа, е аспект от по-обхватната тема за първичното/животинското, повърхностното и дълбинното, които са фундаментални за четенето на целия сборник. Анималистичното е лайтмотив, който пронизва целия корпус на "Кървавата шапчица"(1979). Звярът в човека или човекът в звяра е мотив, разработен и в останалите разкази под една или друга форма. „Ухажването на мистър Лайън" и „Невестата на Тигъра" пре-разказват добре познатата приказка „Красавицата и Звяра", като във втория вариант на Картър героинята „сваля" човешкия си облик, превръщайки се в тигър. „Дамата от Дома на любовта" поставя въпроса за звяра и човека - две страни на една монета - чрез темата за вампирството.

Стръвното, жестокото, плътското, канибалното, ликантропското са само част от идейните семена на Картъровите текстове. Стъпвайки върху архаичните първообрази на популярните приказки, Картър (чиято специалност е средновековна литература) поднася на читателите си вторичен авторски (анти)мит, преразказващ профанизираните си първоизточници. "В компанията на вълци" разиграва мотива за Червената шапчица, позовавайки се на едни от най-старите фолклорни образци на приказката<sup>4</sup>.

С оглед на факта, че „Червената шапчица" е изключително разпространена из целия свят (главно във варианта на Шарл Перо), не е чудно, че британската писателка, твърдяща сама за себе си, че е „в демитологизиращия бизнес"<sup>5</sup>, избира да осцилира гледната си точка върху първосюжета не само през остротата и оригиналността на перото си, но и през обектива на камерата. „В компанията на вълци" е построен като едноличен разказ, овъплътяващ думите на незнаен разказвач, който диалогизира във ти-форма, ангажирайки по този начин не само идеята за хипотетичен слушател, но и за читател. Това е наратив, който от първите думи вкарва възприемащия в комуникативната игра на адресат-адресант със закодирано съобщение по средата. От една страна разказването-слушането се вписва в дългата фолклорна традиция, където приказката е представяна винаги пред публика.

Както свидетелства Лорна Сейдж<sup>6</sup>, Картър е повлияна от идеята за "the yarn-spinning" (въртенето на нишката на чекръка) като пораждащо словестност. Тази идея, развита от Леви-Строс в „Ревнивата грънчарка"(1994), а и другаде, изследва архаични ритуали за подреждането на света чрез културни практики като преденето/грънчарството, та дори и бъркането на гозбата, като разказването в тези

случаи придобива статут на заклинателното слово, съставката магичност, нужна, за да се получат останалите дейности<sup>7</sup>. Разказването в „В компанията на вълци“ търси точно това сближаване с фолклорното, където ключовата съставка е диалогичното.

Ангажирането на приказното не е само в преработването на познати приказни сюжети, но и формално, конструиращо текста като разказ, предназначен за слушане (във филма тази рамка е още по-усложнена, но пък там разказвачът е назован - това е бабата - онази фигура на матриархалното, която най-често се асоциира с магическото начало (баба Яга или добрата фея), както и с разказването, тя е синоним на старото, на изпитаното). В този смисъл разказването е не само светоусещане, но и светопораждане (да си припомним заклинателната библейска формула „В началото беше Словото“). То задвижва механизмите на случване в разказа, повличайки слушателя/читателя в разказното време. Фолклорното време е цикличното време на една вечна кръговост, която не е подчинена на Хронос. Всичко се случва тук и сега по време на разказването и за фолклорното няма друга темпоралност освен тази<sup>8</sup>. За четящия няма друго време освен това упоменато в разказа: „Зима е“(163). Тази извън-времевоост на фолклорното разказване, удобно възприета от разказа на Картър, кореспондира с функцията на кинематографския образ да бъде възприеман в рамките на „тук и сега“ на гледащия. Киното създава същото напрежение между реално протичащо време и времето на случване. Филмовото време е стъстеното време на сега-случващото се. Тази експресивна близост на разказване обуславя избора на именно този текст за филмова адаптация.

От друга страна четенето не е като слушането, а фолклорната традиция е орална в същината си. „В компанията на вълци“ е авторски текст, който умело използва различни техники, с които да постигне своите внушения. Ако разглеждаме текста като постмодерно произведение, този избор на експресивни средства е оправдан с оглед на склонността на постмодерното да експериментира с жанровете и да колажира. Постмодерното е по същество франкенщайновски труд - то съшива различни елементи, не непременно за да създаде чудовищност, а за да вдъхне нов живот на старите форми - идея, която, както цитирах по-горе, не е чужда на Анджела Картър. Може да се твърди, че любовта на киното към адаптирането на литературни модели почива на същия принцип на (пре)моделиране. Описвайки кръг от това многословно сравнение към началната точка на своето съждение, се налага да изтъкна, че по същество „ти“-

обръщението на разказа предполага идета за "implied reader"(въобразен читател) по термина на Яус. Рецептивната теория пред-полага читател на всеки текст, вписан в самите кодове на раз-казването. „В компанията на вълци" експлицитно полага такава фигура в диалогичната си форма. Всеки текст пред-полага читател, както всеки филм пред-полага зрител (освен в някои от романите на Пол Остър).

Рамката на разказването е подсилена и от самата структура на разказа, където има четири истории в историята, общ момент при които е трансформацията на човека във вълк. И четирите микросюжета влизат във филмовата адаптация като истории, които бабата разказва на Червената шапчица/Розалин (както е названа във филма). Един от възможните прочити на вмъкнатите истории е да се онагледят природата на човека-вълк или вълка в човека. Тяхната функция, особено засилена при екранизацията, е алегорично-дидактична. Те служат за пример и онагледяване, но и като предупреждение за това как може да познаем вълка. Те също така са подготовката, която задава кодовете и въвежда читателя/зрителя в това, което предстои. Те задават рамка от смисли и внушения, която подготвя за същинския разказ. Поуката от всеки един, из-казана по един или друг начин е, че „най-опасните вълци са космати отвътре" (172). Историите предупреждават, че трябва да се пазим от мъж, чиито вежди се срещат посредата. Не е чудно, че когато във филма Розалин попада в гората на красивия ловец (чиито вежди се срещат!) ние вече знаем, че това е вълкът. В конвенциите на фолклорното изненадата не е част от внушенията на разказа. Напротив, слушателят трябва да е способен да разпознае кодовете. Приказката е схематичен разказ, в който импровизацията играе малка роля. В авторския текст, обаче, тя е задължителен стилистичен способ. Това, което „В компанията на вълци" прави, е да накара читателя да вярва и отрича едновременно<sup>9</sup>. Тази идея е разгърната по-обстойно във филма, където героите от селото (предполагаемо суеверни хора) не могат да повярват на очите си, когато съзират ръката, която до преди миг е била вълча лапа. Именно в тази връзка филмовото повествование въвежда констатацията (липсваща в текста на разказа) - "да видиш е да повярваш" (seeing is believing). Да видиш означава да прозреш. От само себе си се налага смислово разграничаване между виждам и гледам. Гледането указва посоката на погледа, но предполага едно приплъзване, отчитане на присъствието на обект, докато виждането ангажира когнитивна дейност, разпознаване, припознаване, то е разбиране.

Така прокараната идея за „око да види“ си заслужава да се види през призмата на съпоставянето литература-кино. Така формулирано посланието насочва към възможността на киното да показва чрез „живи“ образи, да владее „окото“. „Визуалната култура“, за която Барт говори и експлоатира в „Митологии“(2004) (а и не само), е ръководен принцип при възприемането на киното като водеща медия на 20-ти век. Анджела Картър не е чужда на идеите на френските мислители и е вероятно това да е нейният начин да изкаже своето становище за влиянието на киното върху обществото и взаимодействието му с литературата. Разбира се, "seeing is believing" може да се мисли като иронична задявка с първичното възприемане на готови образи. Цялото творчество на Картър, макар и твърде опростенчески, може да се сведе до опита да се покаже, че не всичко е такова, каквото е, всичко е многопластово и многозначително и нищо не е еднозначно.

Зададен така, въпросът за виждането отваря две смислови оси на интерпретация - от една страна задявката с „живия“ образ, който лесно апелира към достоверност в зрителското съзнание и от друга страна именно тази измамна „лекота“, с която киното въздейства на възприемателя. Картър преплита и двете в своя словесно-визуален експеримент с типичния си иронично-порязващ стил на разобличаване. В никой случай моментите на обличане и събличане в двете произведения не са случайно поднесени. За да се превърне във вълк, ликантропът трябва да съблече дрехите си, да остане гол, метафорично - да свали пластове на културното и да се завърне към първичното. В края на разказа героинята също трябва да изгори дрехите си, започвайки от червената наметка (която е най-силно асоциативно натоварена със смисли) в един акт на отхвърляне на наслагваните пластове значение, с които конвенционалното мислене облича тялото. Веднъж гола, освободена от ограничаващите я закони на обществото и на моралното, тя може да се обърне към първичното, да приветства животинското, да стане вълк, да се отдаде, т.е. да познае своята еротична природа. Вълчето, казва ни Картър, „е възплъщение на глада за плът“(163). Филмът поднася същата сцена по сходен начин, но с две съществени разлики. Розалин изгаря наметката си, но преди това е станала свидетел на страстна нощ между родителите си. Тя вече е надникнала изпод воала на табуто. Непосредствено преди трансформацията си Розалин подема разказ за жената-вълк. Изземвайки функциите на разказвача (тя вече не разказва бабините приказки), тя вече се е превърнала в героиня, която сама кове съдбата си. Нейният избор е доброволният, личният, съзнателен и мотивиран избор. Филмът

визуализира трансформацията чрез символен код - бялата роза се обагря в червено. Символиката на цветовете и на цветето (името на героинята е Розалин, да припомним) не оставя съмнение у зрителя, че в следващата сцена няма да видим момиче, а вълк. Навсякъде във филма върколаците се превръщат „обелвайки“ своята човешка кожа по доста натуралистичен начин. При Розалин трансформацията е мимолетна и не е показана директно на екрана - тя не съблича своята „човешкост“, а съумява да синтезира и двете. Нейната трансформация не е отказ, а синтез на култивирано и първично. В смислово-алегоричен план и двете медии експлоатират топоса на гората, за да пресъздадат напрежението между двете антагонистични природи у човека. Гората е дивото, некултивирано пространство на зверовете. Тя е чуждото, негостоприемно пространство на природното и първичното, тя е обиталище на зверове. В нейните недра се крие непознатото, което макар и страшно, е и очарователно. Гората бележи границите на познатия и сигурен космос, тя е отвъд, тя е пространството на хаоса. Не е трудно да обвържем това пространство с подсъзнателното, където несъзнаваното кипи като тенджерата под налягане (по метафората на Фройд).

Филмът, за разлика от разказа, съумява да експлоатира несъзнаваното, херметизирайки всичко случващо се в рамките на съня на Розалин. Всичко случващо се е част от нейните сънища, които неизменно започват от гората. Филмът визуално прави това разграничение като в хода на действието показва първо спящото момиче, а след това вълнуващата се гора, която се вижда от прозореца ѝ. Гората е пространството на инициацията, където героинята трябва да влезе, за да осъществи своята трансформация<sup>10</sup>. Филмът на широко разгръща тази тема, започвайки още от началните сцени, където по-голямата сестра на Розалин, нейната пряка конкурентка в полето на съзряването, намира гибелта си в гората, ставайки плячка на вълците. По-малката сестра е взела червилото ѝ и го е положила на устните си, заспивайки така, изяваща своето желание да бъде жена, маркирайки своята женственост с този външен маркер - червилото. В хода на филмовия разказ, Розалин още веднъж ще се начерви, след първата целувка. Покатервайки се на едно дърво, тя вижда гнездо с яйца. Слагайки червилото на устните си, тя предизвиква излюпването на яйцата, от които вместо пиленца се появяват малки, восъчни бебета. Трансформацията при героините на Картър почти винаги носи допълнителни смисли, обременяване от значения, което иска да покаже, че всяко действие си има последици. Филмът, който в много по-голяма степен от разказа ангажира интертекстуални препратки, играе с една от

любимите теми на Картър - грехопадението (мотив разработен в серия от произведения, но с подобна трактовка в "Магическият магазин за играчки" (The Magic Toyshop, 1967) и "Герои и злодеи" (Heroes and Villains, 1969). Отивайки в къщата на баба си след погребението на сестра си, Розалин посяга към една паднала ябълка, но тя се оказва червива. Бабата (стана дума по-горе за нейното познание) я насочва към друга ябълка, от дървото, защото падналите ябълки не са годни за ядене. „Никога не се отклонявай от пътеката, никога не яж паднала ябълка и никога не се доверявай на мъж, чиито вежди се събират" - това гласи житейският урок на бабата, който Розалин не усвоява. Тя не само, че се отклонява - преносно и буквално - от горската пътека, но и обещава целувка на непознатия, чиито вежди се срещат. Веднъж отхапала от ябълката, тя получава на порции „знанието", което баба ѝ ѝ поднася под формата на истории за върколаци. Любопитството ѝ е събудено и остава единствено желанието то да бъде удовлетворено - с всички възможни последствия, които следхождат акта на познанието (в библейски и всякакъв друг смисъл).

Защо Розалин толкова лековато се доверява на непознатия? Както и в разказа, филмът представя един синтезиран образ на ловеца и вълка. В човешки облик непознатият е ловец, а наличието на ловец винаги предполага плячка. Ловецът е този, който влиза в гората и може да се отклонява от пътеката, той не се подчинява на възбраните и това го прави друг, различен. И в литературния текст, и във филмовата адаптация това различие е маркирано от констатацията на героинята, че той не е като „недодяланите палячовци от родното ѝ село"(169). Неговата различност го прави привлекателен и магнетичен или още по-конкретно семантичното - той е разно-лик и това възбужда любопитството на героинята. Можем да сведем още една причина, поради която героинята се подлъгва по непознатия. Фактът, че притежава компас, вещ почти магическа в очите на девойката, го прави необикновен и желан. Компасът, този атрибут на културния герой, с който той е в състояние винаги да намира пътя си през гората, е вещта, която го прави вещ, тоест притежател на знание, недостъпно за девойката. В светлината на нейното търсене на знание, неговото познание се оказва неустоймо.

Разпознаването на вълка, както и в първоизточника, преминава през няколко етапа на вглеждане в телесното. Първото, което проблясва, са очите на героя, после идват белите зъби, които също просветват. Косматите му ръце почукват по вратата на

бабината къща, а огромният му полов член (белег, липсващ във филма) е последният знак за „вълчето“, за пантеистичното, за дивото, за „гледа за плът“. В разказа бабата хвърля дреха по хищника в опит да прикрие/закрие напирещото първично, внучката прави точно обратното - тя сваля неговите и своите дрехи, за да разкрие какво се крие под пласта на културното. Друг предмет, асоцииран в културен исторически план с потенциите на магичното, е огледалото. Този предмет липсва в тялото на разказа, но е умело инкорпориран във филмовия наратив, създавайки още веднъж предпоставка за разсъждение за същината на образа и неговата отразимост (не отразява ли киното образи, подхранени и създадени от нашето въображение<sup>11</sup>?), както и ролята му в интерпретирането на отразеното. Играта отразено-отразявано залага възприемателски капан на зрителя. Отраженият образ е познат, но в същото време друг, той вече е пречупен през призмата на двойствеността - огледалото предлага два образа. Раздвояването на обекта води до промяна на оптиката на гледане и можем да кажем, че играе ролята на насочваща леща. В редица моменти от филма, огледалото е използвано, за да се подчертае телесното, еротичното. В самото начало на филма виждаме спящата героиня първо в огледалото. В сцената на първата среща между ловеца и Розалин, огледалото се появява сякаш отникъде<sup>12</sup>, за да може героинята да се огледа. Фокусът е върху телесното, но и върху визуалното. Суетното, чиито ключ за разпознаване притежаваме от друг популярен фолклорен текст, е подчертано и в сцената с гнездото, където между неизлюпените бебета е стаено огледало. Никой друг не вижда и/или използва огледалото, освен Розалин и зрителя. За героинята то действа сякаш тя има нужда да се разпознае, да съзре и удостовери наличието на своя образ (точно обратното се случва в "Магическият магазин за играчки" (The Magic Toyshop, 1967), където липсата на огледала тревожи героинята и предизвиква притеснения за нейната онтологична цялост).

Ако преминаването през гората е инициаторска практика, то оглеждането в огледалото за Розалин е праг към нейния нов/друг лик. Зрителят има само един шанс да надникне в огледалото и това е в началото на филма, когато погледът му бива „засмукан“ от огледалното и заграден в съня на героинята. В нито една друга сцена, в която Розалин се оглежда, на наблюдателя не е дадено да надникне зад нейното рамо. В края на филмовия разказ огледалото в стаята на спящата Розалин се чупи от напора на виденията от съня. Филмова реалност и сън се преплитат в експлозивна какофония от образи и цветове. Чупещото се огледало, което е абсорбирало погледа на зрителя в



началото, може да се тълкува като разобличаване на измамността на отразения образ (да не забравяме, че и окото е леща). От началото до края зрителския поглед бива по(д)веден в една безкрайно усложняваща се игра на роящи се смисли и значения (внушения), та дори бива и наставлен от безпльтен voice-over в заключителните секунди.

Филмът „В компания на вълци" не е само адаптация на литературен текст. Той е интерпретация и ново произведение в същото време. Идеите, залегнали в текста, на екрана биват доразвити и представени в нова светлина. Тази адаптация не си е поставила за цел да предаде текста на литературното произведение най-точно и ясно, „едно към едно" , както бихме се изразили идиоматично. В творческата практика на Анджела Картър едно определение винаги изниква спонтанно и е ръководно при повечето интерпретации на текстовете ѝ - експерименталното. Във филма се експериментира с филмови конвенции (огледалото), с декор и монтаж - всичко е опитано и приложено. Визуалният експеримент на Анджела Картър влиза сякаш в своеобразна полемика с Бартовото твърдение от „Увод в структурния анализ на текста", където в бележка под линия френския семиотик пише: „...литературата, където свободата на автора да избира какво да означава (поради абстрактния характер на словесния език) налага много по-голяма отговорност, отколкото в 'аналогичните' изкуства, като киното например"(367). „ В компанията на вълци" не само въвлича зрителя в игра на означаемо - означаващо, показано - скрито, отразено - отразяемо, но и прави тези „задявки" своя основна естетическа и експресивна функция.

## References:

Bart, Rolan. Uvod v strukturniya analiz na razkaza, vav Vaobrazhenieto na znaka, Sofiya, 1991, s. 358-398

Benyamin, Valter. Hudozhestvenoto proizvedenie v epohata na negovata tehicheska vazproizvodimost.-[http://litenet.bg/publish18/v\\_beniamin/hudozhestvenoto.htm](http://litenet.bg/publish18/v_beniamin/hudozhestvenoto.htm), 22.01.2015

Kartar, Andzhela. Karvavata shapchitsa. Siela, Sofiya, 2014

Levi-Stros, Klod. Revnivata grancharka. Lik, Sofiya, 2001.

Freyzar, D. Zlatnata klonka, izd. na OF. 1984.

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

Mulvey, Laura. "Visual pleasure and narrative cinema." *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism* (1975): 438-48.

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

Conversation with Angela Carter By Anna Katsavos, "The Review of Contemporary Fiction," Fall 1994, Vol. 14.3

Sage, Lorna, ed. *Flesh and the mirror: essays on the art of Angela Carter*. London: Virago, 1994. *The Company of Wolves*. 1984. Neil Jordan (director)

Ралица Люцканова е студентка в СУ „Св. Климент Охридски“