

O Czerwonym Kapturku zjadającym wilka...

URSZULA ABUCEWICZ

Istotą rzeczywistości jest sens. Co nie ma sensu, nie jest dla nas rzeczywiste. Każdy fragment rzeczywistości żyje dzięki temu, że ma udział w jakimś sensie uniwersalnym. Stare kosmogonie wyrażały to sentencją, że na początku było słowo. Nienazwane nie istnieje dla nas. Nazwać coś – znaczy włączyć to w jakiś sens uniwersalny. Izolowane, mozaikowe słowo jest wytworem późnym, jest już rezultatem techniki. Pierwotne słowo było majaczeniem, krążącym dookoła sensu światła, było wielką, uniwersalną całością. Słowo w potocznym dzisiejszym znaczeniu jest już tylko fragmentem, rudymeniem jakiejś dawnej wszechobejmującej integralnej mitologii. Dlatego jest w nim dążność do odrastania, do regeneracji, do uzupełniania się w pełny sens. Życie słowa polega na tym, że napina się ono, pręży do tysięcy połączeń, jak poćwiartowane ciało węża z legendy, którego kawałki szukają się wzajemnie w ciemności.

Nie ma ani okruszyny wśród naszych idei, która by nie pochodziła z mitologii – nie była przeobrażoną, okaleczoną, przeistoczoną mitologią. Najpierwotniejszą funkcją ducha jest bajanie, jest tworzenie „historyj”. Siłą motoryczną wiedzy ludzkiej jest przeświadczenie, że znajdzie ona na końcu swych badań ostateczny sens świata¹.

Mit opowiada historię świętą, opisuje wydarzenie, które miało miejsce w okresie wyjściowym, legendarnym czasie „początków”. Inaczej mówiąc: mit opowiada, w jaki sposób, za sprawą dokonań Istot Naturalnych, zaistniała nasza rzeczywistość, bądź rzeczywistość globalna – Kosmos, bądź tylko jeden jej fragment: wyspa, gatunek rośliny, ludzkie zachowania, instytucja. Tak więc zawsze jest to opowieść o „stworzeniu”, relacja o tym, jak coś powstało, zaczęło być. Mit mówi tylko o tym, co wydarzyło się faktycznie, o tym, co przejawiało się w sposób wyraźny. Bohaterowie mitów to Istoty Nadnaturalne. Znane są przede wszystkim za sprawą tego, co uczyniły w magicznym czasie „początków”. Mity ujawniają ich twórczą działalność i pouczają o świętości (lub po prostu o „nadnaturalności”) tego, co jest jej rezultatem. W sumie mity opisują różnorodne i czasem dramatyczne wtargnięcia sfery sacrum (lub „nadnaturalności” w obręb świata). To na tym wtargnięciu ufundowany jest świat i właśnie za jego sprawą jest on taki, jakim go widzimy. Co więcej: to właśnie na skutek interwencji Istot Nadnaturalnych człowiek jest tym, kim jest obecnie – istotą śmiertelną, płciową i kulturotwórczą. Mit jest uważany za historię świętą, a zarazem „historię prawdziwą”, ponieważ odnosi się do faktów rzeczywistych. Mit kosmogoniczny jest „prawdziwy”, ponieważ dowodzi tego istnienie świata; mit pochodzenia śmierci

jest również „prawdziwy”, ponieważ dowodzi tego śmiertelność człowieka. Podstawowa funkcja mitu polega na przedstawianiu pouczających modeli wszystkich rytuałów i ważnych czynności, zarówno sposobu odżywiania się czy zawierania związków małżeńskich, jak i pracy, wychowania, sztuki czy wiedzy.

W obiegowym języku XIX wieku mit oznaczał wszystko to, co sprzeciwiało się „rzeczywistości”: stworzenie Adama czy człowiek niewidzialny, historia świata opowiadana przez Zulusów lub Hezjodowa teogonia były „mitami”. Badania etnologów zmusiły nas jednak, by powrócić do tego semantycznego dziedzictwa, które przetrwało chrześcijańską polemikę skierowaną przeciwko światu pogańskiemu. Nareszcie zaczynamy poznawać i rozumieć wartość mitu taką, jaka została wypracowana przez społeczeństwa „pierwotne” i archaiczne, to znaczy grupy ludzkie, dla których mit stanowi fundament kultury i życia społecznego. W takich społecznościach uznaje się mit za wyraz prawdy absolutnej, ponieważ opowiada on historię świętą, to znaczy mówi o ponadludzkim objawieniu, które miało miejsce w Wielkim Czasie, w świętym czasie początków. Jako rzeczywisty i święty mit staje się wzorcowy, a wobec tego jest powtarzalny, gdyż służy za model, a jednocześnie za uzasadnienie wszelkich działań człowieka. Innymi słowy, mit jest historią prawdziwą, która zdarzyła się na początku czasu i służy jako model zachowań ludzkich. Naśladując wzorcowe mity, czyny Boga-bohatera mitycznego, czy po prostu opowiadając o ich przygodach, człowiek społeczeństw archaicznych odrywa się od czasu świeckiego i w magiczny sposób łączy się z Wielkim Czasem, czasem świętym.

Jak widzimy, chodzi tu o całkowite odwrócenie wartości: o ile język potoczny myli mit z „bajkami”, to człowiek społeczności tradycyjnych wprost przeciwnie, odkrywa w nim jedyne, prawomocne objawienie rzeczywistości.

Przestaje się już twierdzić, że mit opowiada o rzeczach niemożliwych lub nieprawdopodobnych; zadowolono się stwierdzeniem, że jest on sposobem myślenia różnym od naszego, którego jednak w żadnym wypadku nie powinno się a priori traktować jako wypaczone. Posunięto się jeszcze dalej: próbowano włączyć mit do ogólnej historii myśli, uznając go za formę myślenia zbiorowego.

Skoro mit nie jest infantylnym i wypaczonym wytworem „prymitywnej” ludzkości, lecz wyrazem pewnego sposobu bycia w świecie, to co się stało z mitami w społeczeństwach nowożytnych? Wydaje się nieprawdopodobne, aby jakieś społeczeństwo mogło się obyć zupełnie bez mitu, gdyż spośród zasadniczych cech zachowania mitycznego – wzorcowy model, powtarzanie, przerwanie świeckiego trwania i integracja w czas pierwotny – przynajmniej dwa pierwsze są przynależne każdej kondycji ludzkiej. W tym, co współcześni nazywają szkolnictwem, edukacją czy kulturą dydaktyczną, nietrudno przecież dostrzec tę samą funkcję, jaką mit spełniał w społeczeństwach archaicznych.

Stwierdzenie to jest prawdziwe nie tylko dlatego, że mity są zarazem sumą tradycji przodków i norm, których nie wolno przekraczać, oraz że przekazywanie mitów – najczęściej tajemne, inicjacyjne – jest równoznaczne z mniej lub bardziej oficjalną „edukacją” współczesnego społeczeństwa. Polinezyjczycy, których udziałem staje się niebezpieczna przygoda żeglarska, próbują podważać to wszystko, co sprawia, że jest ona „nowa”, niesłychana i dowolna, ich zdaniem, jest to tylko powtórzenie podróży, jaką mityczny bohater podjął, aby „ukazać ludziom ścieżkę”, dać przykład. Przeżywanie osobistej przygody jako powtórze-

nia mitycznej sagi jest więc równoznaczne z uchyleniem teraźniejszości. Ten lęk przed czasem historycznym, któremu towarzyszy niejasne pragnienie uczestniczenia w chwalebnym, pierwotnym, pełnym czasie, wyraża się u współczesnych w niejednokrotnie rozpaczliwych usiłowaniach rozbicia jednorodności czasu, by „wyjść” poza trwanie i przywrócić czas jakościowo różny od tego, który przemijając, tworzy ich historię.

Za pomocą różnych, lecz odpowiadających sobie środków również człowiek współczesny próbuje wyjść poza swą „historię” i żyć jakościowo różnym rytmem czasu. Czyniąc to, nieświadomie powraca do zachowania mitycznego. Jak powiada Paul Ricoeur: *W pewnym sensie tylko człowiek współczesny może rozpoznać mit jako mit, ponieważ to człowiek współczesny i tylko on doszedł do punktu, gdzie historia i mit się rozchodzą*². Ten moment kryzysu, decyzji z którą mit i historia przestają się splatać, może pociągać za sobą utratę wymiaru mitologicznego: ponieważ czas mitu nie może być już przyporządkowany czasowi wydarzeń historycznych, w sensie zakładanym przez metodę i krytykę historyczną, ponieważ przestrzeń mitu nie może być już przyporządkowana miejscom naszej geografii – wszyscy jesteśmy narażeni na pokusę radykalnej demityzacji całej naszej myśli. Ale staje przed nami także inna możliwość: właśnie dlatego, że żyjemy po rozdzieleniu się mitu i historii, przebiegająca demityzacja naszej historii może stać się odwrotną stroną dokonującego się również zrozumienia mitu jako mitu. Po raz pierwszy w historii kultury może dojść do podboju mitycznego wymiaru. Z tego względu nie mówimy tu nigdy o demityzacji, lecz o demitologizacji, bo tym, co ginie, jest pseudowiedza, fałszywy logos mitu, wyrażający się w funkcji etiologicznej mitu.

Można pokusić się o stwierdzenie, że człowiek współczesny żyje wciąż w obrębie tego samego mitu.

Przy przekraczaniu granic mitu, czasu, zrywaniu z apodyktyczną linearnością narracji następuje rozwarstwienie rzeczywistości, sproblematyzowanie jej obrazu, które z kolei ma doprowadzić do rewizji utartych sądów i przekonań, do zakwestionowania istniejących na prawach monopolu „prawomocnych” narracji leżących u podłoża naszej (to jest patriarchalnej) kultury. Jeżeli bowiem rzeczywistość jest arbitralnym konstruktem, to wszystko może wyglądać inaczej. Nie tylko (pisana przez mężczyzn) historia, ale również baśnie, legendy i mity...

Ze słowem „mit” kojarzy się nierzeczywisty świat, wyśniony z ludzkiej tęsknoty za innym, lepszym światem, w którym bóstwa chodzą razem z ludźmi po ziemi, uczestnicząc w ich losach. Mit – w pospolitym obiegu – znaczy tyle samo co bajka, nie mająca nic wspólnego z opowieścią historyczną relacjonującą jakiś fakt mający miejsce w określonym czasie i przestrzeni. Widzi się w nim twór czystej wyobraźni nie wiążący się z wypadkami spoza niej. Nigdy ludzie nie żyli bez mitów, przynajmniej tych, które mówiły o tym, czego nie było i nie ma, a co powinno być i co mogłoby być. Ale czy mit – jako taki – tylko to wyraża, czy także coś więcej, coś, co istnieje naprawdę, ale przekracza poznanie pojęciowe? Czy mit stanowi jedynie wyobrażeniową rekompensatę codziennej szarzyzny, czy może coś więcej? Mit wiąże się z kultem; oprócz powtarzania „pierwszego wydarzenia” także łączył ludzi w pewną całość społeczną. Tłumaczył akty kultu, podawał ich genezę, sens i cel. Demokryt poddawał krytyce twórców mitów – nie wiedząc, wymyślają fałszywe bajki. Arystoteles w *Poetyce* nie dostrzega fun-

kcji poznawczej mitu. Uważa go za bajkę, opowiedzianą fabułę, historię irracjonalną, opartą na intuicji. Dla Hegla natomiast mit nie jest pojęciem, ale oglądem, a zatem czymś przedfilozoficznym. Eliade uważa mit za opowieść o pierwotnym wydarzeniu, z czym wiąże się zagadnienie święta, które nie jest tylko wspomnieniem mitycznego zdarzenia, lecz także jego ponownym urzeczywistnieniem. Platon zaś unika racjonalistycznej interpretacji mitów, ponieważ wiedza nasza nie wie nic nawet o nas samych. Zdając sobie sprawę z funkcji poznawczej mitu w filozofii, włącza go w nią celowo, jako coś, co dosięga prawd wyższych, nieosiągalnych dla rozumu, a zachwycających duszę³.

Northrop Frye uważa, że *literatura jest zrekonstruowaną mitologią i że jej założenia strukturalne wywodzą się z podstaw strukturalnych mitu. Dostrzeżemy wówczas, że literatura – choć w bardziej złożonej oprawie – jest tym samym, co literatura w oprawie prostszej – czyli całością twórczości słownej. W literaturze bowiem cokolwiek ma kształt, ma kształt mityczny i prowadzi nas do ośrodka uporządkowanego układu słów. W ten sam sposób, w jaki krytyka naturalistyczna bada punkty zbieżne literatury i życia, krytyka mitograficzna prowadzi nas do „życia” ku niezależnemu i autonomicznemu światu literatury. Ale mit – jest czymś znacznie więcej niż tylko strukturą literacką, a świat słów nie jest w końcu tak bardzo niezależny i autonomiczny*⁴.

Rolanda Barthes'a zainteresował zaś mit przejawiający się w kulturze masowej. Sam autor takimi słowami charakteryzował ideę przenikającą *Mitologie*: *Byłem zaślepiony nadzieją: zdemaskować mity drobnej burżuazji za pomocą środków naukowych; temu celowi służyła semiologia lub dokładna analiza procesów tworzenia znaczeń, dzięki którym burżuazja przemieniła własną historyczną kulturę klasową w uniwersalną naturę; w swoim programie i metodach semiologia wydawała mi się zatem podstawową metodą krytyki ideologicznej*⁵. Barthes dowodził zatem, że nie ma niewinnych znaczeń. Kryje się za nimi zawsze jakiś cel albo interes. Autor pisze: *Choć to może wydać się paradoksalne, mit niczego nie ukrywa: jego funkcją jest zniekształcanie, nie ukrywanie. (...) Aby wyjaśnić mit, nie potrzeba podświadomości. (...) Stosunek scalający pojęcie mitu z sensem jest przede wszystkim stosunkiem deformacji*⁶.

Kazimiera Szczuka w książce *Kopciuszek, Frankenstein i inne* prezentuje najśłynniejszy przykład rozumienia mitu przez Barthes'a w *Mitologiach*: *to wyobrażony na plakacie młody Murzyn-żołnierz salutujący francuskiej fladze. Według proponowanych przez Barthesa kategorii formą jest czarny francuski żołnierz salutujący francuskiej fladze, pojęciem – francuska siła militarna, sygnifikacją – wielkość i bezstronność francuskiego imperializmu. Forma mitu nie jest symbolem; salutujący Murzyn to nie symbol francuskiego imperium: jest na to zbyt rzeczywisty. Równocześnie jednak ta obecność – uległa, oddalona, jakby przezroczysta, usuwa się nieco, staje się współnikiem gotowego już pojęcia francuskiego imperializmu: zostaje pożyczona. Forma wzięta z jednego systemu, z rzeczywistej historii, jest umiejscowiona w innym, mitycznym. Dla Barthesa sygnifikacja to sam mit, połączenie formy i pojęcia w znaku kulturowym. Jednak forma nie ukrywa pojęcia, nie powoduje bynajmniej jego zanikania*⁷.

Barthes za najwłaściwszą lekturę przytoczonego mitu uważa następującą: *salutujący Murzyn nie będzie ani przykładem, ani symbolem, ani alibi – będzie*

obecnością francuskiego imperializmu. Takie ujęcie jest dynamiczne, traktuje mit zgodnie z istotnym celem jego struktury: czytelnik przeżywa mit jako historię zarazem prawdziwą i nierealną. Przejście od semiologii do ideologii musi ukazać istotną funkcję mitu w odbiorze jego czytelnika, czyli to, jak dzisiaj odbiera on mit. Mit niczego nie ukrywa, niczego nie uwiadamia – mit deformuje; nie jest on ani kłamstwem, ani wyznaniem, jest „odchyleniem”. Dochodzimy tutaj do samej podstawowej zasady mitu: przekształca on historię w naturę⁸.

Barthes powiada, że mit nie neguje rzeczy, on je oczyszcza, uniewinnia, przekształca w naturę i wieczność; nadaje im jasność; organizuje świat bez sprzeczności, gdyż bez głębi⁹. Poglądy i przemyślenia uczonego podchwyciły feministki. Kobiety autorki rozumiały zatem, że można posłużyć się dekonstrukcją mitu w celu stworzenia jego nowej wersji, że można stworzyć całkiem nowe mity, można również krytycznym okiem spojrzeć na tradycyjne mity kobiecości, by odsłonić zawarty w nich potencjał opresji. Susanne Schmidt, autorka książki *Dziewica i potwór*, wyróżnia pięć reprezentowanych przez feministki stanowisk wobec mitów: 1) afirmatywne stosowanie znanych mitów; 2) posługiwanie się istniejącymi znanymi mitami w celu ukazania ich opresyjnych treści; 3) przepisywanie mitów; 4) odnajdywanie starych, przyjaznych kobietom mitów; 5) kreacja nowych mitów wykorzystujących stare mity¹⁰.

Angela Carter w eseju *Pornografia w służbie kobiet* zamieszczonym w „Literaturze na Świecie” wykazuje, że indywidualne uniwersalizowanie seksualności w ulicznej ikonografii narządów płciowych i wyzucie ich z wszelkiego – cielesnego, psychicznego, społecznego czy historycznego – kontekstu jest w istocie redukcją do mitycznych uniwersaliów... Pisarka wybawia nas od mitu, odwołując się do opozycji mitu i literatury. Angela Carter pisze: *Wszystkie mityczne wersje kobiety, od mitu o zbawczej czystości dziewicy aż po mit uzdrawiającej pojednawczej matki, należy traktować jako kojące brednie. Taka definicja mitu całkowicie mi odpowiada. Boginie-matki są równie idiotycznym wymysłem jak Bogowie-ojcowie. Czerpiąc emocjonalną satysfakcję z renesansu tych mitów, kobiety tracą z pola widzenia rzeczywistość. Przede wszystkim po to wymyślono mity. Mit posługuje się fałszywymi uniwersaliami, aby uśmierzyć ból wynikający z konkretnej sytuacji*¹¹. Nic dziwnego zatem, że Angela Carter, zawołana antymityczka, serdecznie nienawidzi archetypicznych uniwersalizacji i w swojej twórczości pisarskiej odrzucając mit uznaje baśń, bajkę czy coś w rodzaju fantasy.

Baśnie uczą dziewczynki strachu...

Baśniowość to świat cudowności, który łączy się ze światem rzeczywistym nie naruszając w niczym jego wewnętrznego ładu i nie niszcząc jego spójności. Baśni dzieje się w świecie, w którym czary są naturalne, a magia regułą. Pierwiastek nadprzyrodzony nie jest w nim straszny, nawet nie dziwny, bo stanowi on substancję tego świata, jego prawo, jego klimat. Nie wylamuje się z żadnej normy; należy do porządku rzeczy. Świat baśni zamieszkują smoki, jednorożce i wróżki; cuda i metamorfozy zdarzają się w nim nieustannie; czarodziejska różdżka jest stale w użyciu; talizmany, duchy opiekuńcze, elfy i odwiedzające się zwierzęta spotyka się na każdym kroku; dobre wróżki natychmiast wypełniają każde życzenie

*zastępujących na ich względy sierotek. Ten zaczarowany świat jest harmonijny, nie zna sprzeczności, pełen jest jednak przygód, bo i jemu nie obca jest walka ze złem: istnieją zarówno złe duchy, jak i złe wróżki. Ale skoro raz się przyjmie szczególne założenia tego nadprzyrodzonego świata, wszystko w nim pozostanie w godny uwagi sposób stabilne i jednorodne*¹². Northrop Frye uważa, że bajki ludowe stanowią po prostu abstrakcyjne wzorce opowieści, nieskomplikowane i łatwe do zapamiętania, równie nieskrępowane barierami językowymi i kulturowymi jak wędrowne ptaki barierami celnymi, złożone z wymiennych motywów, które można policzyć i skatalogować. Bajki ludowe tworzą jedno nieprzerwane kontinuum z innymi typami literatury fikcjonalnej. Choć może niejasno, zdajemy sobie sprawę że literatura mieszczańska powtórzyła setki tysięcy razy historię Kopciuszka i że niemal każda książka sensacyjna jest jakimś wariantem Sinobrodęgo. Rzadko jednak próbuje się wyjaśnić, dlaczego Shakespeare do każdej swojej komedii włączył jakiś motyw baśniowy; dlaczego większość najbardziej nawet zintelektualizowanej literatury współczesnej – jak na przykład późniejsze dzieła Tomasza Manna – na nich się opiera. (Bajka ludowa interesuje pisarzy z tych samych powodów, dla których martwa natura interesuje malarzy – ponieważ ilustruje ona podstawowe zasady narracyjne)¹³.

Pozornie niewinne baśnie są opowieściami o władzy i posiadaniu, mówią o okrutnych karach za bunt i odstępstwo, pokazują budzenie się w kobietach lęku związanego z ich kobiecością. Feministki twierdzą, że baśnie stały się nośnikami patriarchalnej ideologii. Zgodnie z nią kobietom została przypisana rola biernych, zastraszonych, zawsze młodych i pięknych heroin albo królewn pograżonych w głębokim śnie i spoczywających w szklanej trumnie lub czekających w wysokiej wieży na swoich królewiczów. Jak uważa Patricia Duncker, w baśniach chłopcy muszą uczyć się odwagi, dziewczęta muszą uczyć się strachu. Dla dziewcząt najważniejsza metamorfoza ich życia ma charakter seksualny: menstruacja, dojrzewanie, małżeństwo. Dla Śpiącej Królowny symboliczną katastrofą jest dojrzewanie, to pierwsza przelana krew, przekleństwo, od którego uwolnić ją może jedynie małżeństwo, właściwe miejsce kobiety¹⁴. Jack Zipes pisze, że podstawową funkcją baśni jest indoktrynowanie dzieci tak, aby zaakceptowały dominujące standardy społeczne, które mogą być sprzeczne z ich własnym interesem. Te pierwsze narracje, z jakimi styka się każdy młody człowiek, nadają światu rzekomo wieczny porządek, umacniają istniejące struktury społeczne, wdrażają kolejne pokolenia do odgrywania przypisanych im ról¹⁵.

Bruno Bettelheim powiada, iż z baśni młody człowiek czerpie mądrość przekraczania i oswajania lęków, baśnie wskazują dziecku, jakich potrzebuje ono doświadczeń, aby rozwinąć swój charakter. Podkreśla on, iż w baśniach zawarta jest obietnica – jeśli dziecko zdobędzie się na odwagę, by tego rodzaju poszukiwania pełne trwóg i niebezpieczeństw podjąć, wesprą go dobre moce i odniesie zwycięstwo... Przynoszą one również przestrożę, że kto jest zbyt lękliwy czy małego serca, by dla odnalezienia siebie narażać się na niebezpieczeństwo, ten będzie wiódł egzystencję jałową – o ile nie spotka go jeszcze gorszy los¹⁶. Zdaniem Bruno Bettelheima baśnie wykorzystują elementy fantastyczne do przedstawiania przeżyć wewnętrznych, można też rzec, że są nierzeczywiste, ale nie są nieprawdziwe¹⁷.

Czerwony Kapturek zjadający wilka...

Opowiadania Angeli Carter zebrane w zbiorze pt. *Czarna Wenus* powstały w wyniku głębokiego sporu pisarki z interpretacją Bruno Bettelheima. Autorce bliższy jest pogląd historyka Roberta Darntona, który w książce *The Great Cat Massacre* publikuje esej o tradycji ustnej baśni w siedemnastowiecznej Francji, rozprawiając się ze szkołą ich psychoanalitycznej interpretacji. Darnton stwierdza, że trudno mówić o ukrytej treści w opowieściach, które otwarcie traktują o kanibalizmie, kazirodztwie, sodomii oraz dzieciobójstwie i oczywiście – zdaniem Angeli Carter – ma rację. Choć pisarka przyznaje: *Dla mnie jednak wizualna warstwa baśni jest bardzo pociągająca i uważam, że można ją interpretować na niezliczone sposoby*¹⁸. I dodaje: *Nie chciałam pisać „wersji”, czy jak to okropnie nazwano w amerykańskim wydaniu książki, baśni „dla dorosłych”. Pragnęłam wydobyć z tradycyjnych opowieści ich ukrytą treść i wykorzystać ją jako punkt wyjścia nowych historii*¹⁹. Kiedy pisałam własny zbiór baśni, miałam już za sobą lekturę Bettelheima i interesowała mnie psychoanalityczna treść tych opowieści. Wszyscy wiedzą, że Bettelheim świetnie sobie radzi z dziećmi, ale czasami chyba się myli. Nie jestem pewna, czy baśnie są tak uspokajające, jak to przedstawia²⁰. Źródłem opowiadania Towarzystwo wilków jest baśń Czerwony Kapturek. Kiedy moja babcia czytała mi „Czerwonego Kapturka” nie było tam nic z tych sentymentalnych bzdur o życzliwym drwalu ostrożnie rozcinającym brzuch wilka i uwalniającym babcię: kiedy dochodziła do fragmentu, w którym wilk rzuca się na Czerwonego Kapturka i zjada go, sama rzucała się na mnie i udawała, że mnie pożera. Jak wszystkie małe dzieci uwielbiałam być łaskotana i przytulana – ogromnie to lubiłam i prosiłam ją, żeby opowiadała mi tę historię tylko dla tej rozkosznej chwili, w której rzucała się na mnie. Kiedy przygotowywałam się do napisania tego opowiadania, wpadło mi w ręce faksymile rękopisu Perraulta – zobaczyłam, że przy fragmencie, w którym wilk rzuca się na Czerwonego Kapturka, na marginesie widnieje uwaga: „Opowiadający powinien uczynić podobnie”. Tak więc odgrywanie historii zawsze stanowiło część tego opowiadania, tak nakazywała tradycja. Dzięki temu bajka zmienia się w coś zupełnie innego – w dość gwałtowną zabawę. Oczywiście Bettelheim tego nie wiedział; znał historię tylko w postaci tekstu, a nie z tradycji ustnej. Jak określa Darnton, w lasach XVIII-wiecznej Francji bardzo łatwo można było zostać pożartym przez dzikie zwierzęta. Naturalnie można odczytywać tę opowieść symbolicznie, jak to odbieramy dziś, ale trzysta czy czterysta lat temu była to zapewne gwałtowna zabawa z prawdziwym morałem – nie wałęsać się po lesie, i to nie z obawy przed uwodzicielami²¹. Zdaniem Bruno Bettelheima mała dziewczynka w czerwonej czapeczce, zetknąwszy się z niebezpieczeństwami, na jakie naraziła ją własna natura oraz świat zewnętrzny, traci dziecięcą niewinność, w zamian zyskując mądrość, jaką osiągają Ci, którzy dwakroć się narodzili. Niewinność dziewczynki znajduje kres w momencie, gdy wilk ukazuje się jej w swej prawdziwej postaci, kiedy dziewczynka pada jego ofiarą. Wysłowienie przez myśliwego rozcinającego wilkowi brzuch, to jej ponowne narodziny – początek życia na wyższej płaszczyźnie egzystencji²². Uczony dodaje, że dzięki takim baśniom, jak opowieść o czerwonej czapeczce, dziecko zaczyna pojmować – przynajmniej na

poziomie przedświadomym – że tylko te doświadczenia, które przekraczają nasze możliwości, wywołują stany wewnętrzne, którym nie możemy poddać. Gdy tylko zyskamy nad nimi władzę, nie będziemy już musieli bać się spotkania z wilkiem²³.

Wilki są ucieleśnieniem krwiożerczości, są szare jak głód, są bezlitosne jak zaraza... W ich czerwonych ślepiach, które migocą jak płomienie świec, żółtawo, czerwono tli się czerwony sygnał niebezpieczeństwa. *Lękaj się wilka i uciekaj przed nim, ponieważ co najgorsze, wilk może się okazać czymś więcej niż się wydaje*²⁴ – ostrzega Angela Carter w opowiadaniu *Towarzystwo wilków*. *Wilcza pieśń to zapowiedź losu, jaki Cię czeka, sama w sobie jest zabijaniem...*²⁵

Wilk symbolizuje ciemności, noc, zimę, zniszczenie, szatana, demony pogańskie, głód, strach, dzikość, drapieżność, krwiożerczość, naturę nieopanowaną, okrucieństwo, łupiestwo, gwałt. Wilk jako drapieżca, leśne zwierzę, żerujące nocą i za dnia, które widzi w ciemności, którego oczy świecą w mroku, jest typowym symbolem dwuwykładowym: nocy i nocnego mordy oraz słońca, którego strzały-promienie zabijają i powodują suszę. Jak uważa Władysław Kopaliński, wilk był poświęcony Marsowi, italskiemu patronowi wojny, któremu pasterze oddawali pod opiekę trzody, aby je bronił przed wilkami, później wojny i rzezi; był też poświęcony Apollinowi Lykoktonosowi (wilkobójcy) bogu słońca, jego zabójczych strzał – promieni i stad słonecznych, które chronił od wilków i zarazy...²⁶

Wilk w opowiadaniu Angeli Carter najpierw jawi się Czerwonemu Kapturkowi jako przystojny, pewny siebie mężczyzna, niebywale elegancki. W ciemnym lesie ów mężczyzna wydał jej się tak przyjazny, iż po chwili żartowali i śmiali się jak starzy znajomi. Po chwili zaproponował, że poniesie jej koszyk i choć znajdował się w nim nóż, mężczyzna powiedział, że ich strzelba ich obroni... Czerwonemu Kapturkowi *babka zrobiła na drutach czerwony szal, który dzisiaj złowieszco odbija się jaskrawym kolorem krwi na śniegu. Piersi dziewczyny dopiero co zaczęły się zaokrąglać, włosy ma jak konopie, tak jasne, że ledwo odróżniają się od bladego czoła, jej policzki to przystawiona krew z mlekiem. Właśnie rozpoczęły się u niej kobiece krwawienia, wewnętrzny zegar odtąd uderzać będzie raz w miesiąc. Tkwi i porusza się w niewidzialnym pentagramie własnej dziewicości. Jest jak nie naruszone jajko, jak zaplombowane naczynie, ma w sobie magiczną przestrzeń, do której wejście szczelnie pieczętuje błona; jest obiegami zamkniętym, nie wie co to dreszcz. Ma swój nóż i nie boi się niczego*²⁷. Nic dziwnego zatem, że radośnie żartując z nieznanym mężczyzną przemierza las, który zamknął się za nią jak para szczęk...

Angela Carter, tworząc *Towarzystwo wilków*, odwołuje się do wersji baśni Perraulta, który zapoczątkował literackie dzieje tej opowieści – baśni. Wilk nie jest krwiożerczym zwierzęciem, ale metaforą. Wilk zatem, uzyskawszy informacje od Czerwonego Kapturka, zjawia się u babci, połyka starą kobietę i nie przywdziewając ubioru babci, kładzie się do jej łóżka. Gdy przybywa Czerwony Kapturek, wilk prosi, by położyła się obok niego. Rozebrawszy się i znalazłszy w łóżku, Kapturek ze zdumieniem patrzy na nagą babcię. Wykrzykuje więc: *Babciu jakie masz wielkie ręce!* Na co wilk odpowiada: *Aby Cię móc lepiej uścisnąć!* Po czym Czerwony Kapturek dziwi się: *Babciu jakie masz wielkie nogi!* A wilk odpowiada: *Aby móc szybciej biec!* Po tych dwóch okrzykach i odpowiedziach, których nie ma w wersji braci Grimm, następują dalsze, dobrze znane, dotyczące uszu, oczu i zębów. Odpowiedzią na ostatni okrzyk jest: *Aby*



Towarzystwo wilków, reż. Neil Jordan (1985)

cię lepiej zagryźć! po czym rzuca się na dziewczynkę i połyka ją. Bettelheim uważa, że w tej wersji Czerwony Kapturek to upadła kobieta, która kładzie się z własnej woli do łóżka obok wilka, nie sprzeciwiając się ani nie stawiając oporu, godząc się na tak jawną próbę uwiedzenia. Cała baśń jest zatem pozbawionym wyobraźni moralitetem.

W tej mało symbolicznej wersji, zdaniem Bettelheima, nie pojawia się postać drwala, nie wydostają się z brzucha wilka kobiety, by w końcu odpłacić wilkowi i napełnić jego brzuch kamieniami – symbolem bezpłodności – tak bowiem interpretuje ten motyw Erich Fromm, poszukując nawiązań do tego motywu w babilońskim micie. *Musimy pamiętać, iż przewaga kobiet polega na ich zdolności do rodzenia dzieci. Jak zatem wystawia się wilka na pośmiewisko? – przez ukazanie, iż próbował grać rolę brzemienną kobietę, nosząc w swym brzuchu żywe istoty. Czerwony Kapturek wkłada mu do brzucha kamienie, po czym wilk pada i zdycha. Jego uczynek, zgodnie z prymitywnym prawem odwetu zostaje ukarany stosownie do popełnionej przez niego zbrodni. Bajka ta, w której głównymi postaciami są trzy pokolenia kobiet (myśliwy przy końcu – to konwencjonalna postać ojca, bez większego znaczenia) świadczy o konflikcie między pierwiastkiem męskim i żeńskim, jest to opowieść o triumfie święconym przez nienawidzące mężczyzn kobiety, kończącym się ich zwycięstwem*²⁸. Erich Fromm powiada również, iż mężczyzna został sportretowany jako bezlitosne zwierzę, a akt seksualny przedstawiono jako swego rodzaju akt kanibalistyczny, w trakcie którego mężczyzna pożera kobietę.

Angela Carter, odwołując się do wersji Perraulta, przedstawia kobietę w odmiennym kontekście. Bezbronna, lękliwa dziewczynka przemieniła się w mądrą,

zaradną kobietę, która spokojem, rozważą i sprytem potrafi ocalić nie tylko swoje życie, a mściwego, nieustępliwego, krwiożerczego wilka przemienić w delikatne zwierzę...

Zdjęła szkarłatny szal – koloru maków, koloru poświęceń, koloru swoich miesiączek, a ponieważ strach jej nie pomógł, przestała się bać... Jakie masz duże ramiona, żeby Cię lepiej objąć. Wszystkie wilki świata zaintonowały pieśń weselną za oknem, gdy z własnej woli ofiarowała mu pocałunek (...) Jakie masz duże zęby! Zobaczyła, że jego szczęki ociekają śliną, izba zatrzęsała się od leśnej Liebestod, ale mądre dziecko ani drgnęło, nawet kiedy odpowiedział: „Żeby cię łatwiej zjeść”. Dziewczynka wybuchnęła śmiechem, wiedziała, że twardy z niej kasek. Roześmiała mu się prosto w twarz, zerwała z niego koszulę i rzuciła ją w ogień, w ślad za swoją własną, gorejącą odzieżą. Płomienie tańczyły jak duchy zmarłych w noc Walpurgi, a stare kości pod łóżkiem rozpoczęły makabryczny grzechot, ale nie zwracała na to najmniejszej uwagi.

Urodzony mięsożerca tylko nieskalane ciało go poskromi.

Położy sobie na kolanach jego groźny łeb i będzie iskała wszy z jego sierści, a może włoży wszy do ust i zje, jeżeli on jej każe, tak jakby zrobiła to w jakiejś prymitywnej ceremonii zaślubin.

Zadymka się uspokoi ²⁹.

Baśń o Czerwonym Kapturku posłużyła Angeli Carter jako pretekst do opowiedzenia zupełnie innej historii, historii relatywizującej stereotyp zawarty w baśniach, iż kształtowanie osobowości dziewczynki koncentruje się wokół menstruacji, inicjacji seksualnej, a następnie małżeństwa... Zakończenie tej opowieści daje pociechę... Dziewczynka nie tylko nie zostaje zjedzona przez drapieżnego wilka, lecz nie boi się go i z własnej woli kładzie się z nim do łóżka... *Popatrzcie! Słodko i mocno śpi dziewczyna w babcinym łóżku, między łapami czulego wilka* ³⁰.

Angela Carter dodaje, że w ostatecznym rozrachunku to dziewczyna zjada wilka...

Towarzystwo wilków to magiczne opowiadanie pomiędzy jawą a snem, pomiędzy zmyśleniem a realnością. Jaka jest kobieta w wilczym opowiadaniu Carter? To kobieta świadoma siebie, swojego intelektu i oczywiście swojego ciała... Angela Carter przedstawia przemianę bohaterki z bezbronnej, lękliwej i naiwnej panny w pewną siebie, rozważną kobietę.

O budzeniu się bestii...

Film zrealizowany przez Neila Jordana na podstawie opowiadań Angeli Carter (*Towarzystwo wilków* i *Piotruś i wilki*) przynosi inne zakończenie. Autorka jednak nie neguje dokonanej przez Jordana interpretacji jej twórczości, choć przyznaje, że zakończenie jest zupełnie przypadkowe... Angela Carter tak wypowiada się o ekranizacji *Towarzystwa wilków*: *Z chęcią namawiam ludzi, aby obejrzeli ten film. Na przykład cała sekwencja z mężem-wilkołakiem jest zupełnie magiczna; mam nadzieję, że jest w nim wiele innych scen, które mogą się podobać. Końcowa scena, w której wilki rzucają się na dziewczynę, znalazła się tam dość przypadkowo, ponieważ pierwotne zakończenie proponowane przez Neila okazało się niemożliwe. Powiedział, że film musi się kończyć jakimś „niezwykłym*

obrazem" – obrazem wewnętrznego stłumienia uwalnianego przez libido – w którym dziewczyna budzi się i daje przepięknego nurka w podłogę z desek...³¹ Angela Carter dodaje: pisaliśmy scenariusz siedząc razem przy stole w kuchni i doszliśmy do wniosku, że nie ma sensu pisać rzeczy, których Neil nie chciałby sfilmować. W ostatecznym rozrachunku każdy film jest dziełem reżysera. Ale niemożliwe pozostaje niemożliwym³².

„Towarzystwo wilków” to film grozy, horror. Film grozy jako gatunek filmowy nie ma stałych cech, tzn. to co stanowi o jego przynależności do gatunku horroru jest historycznie zmienne, modyfikowane przez oczekiwania widowni, które z kolei zostały ukształtowane przez ogół przemian kulturowych i zmiany w obrębie samego kina³³. Stałe jest to – mówi Jerzy Szyłak – że konstrukcja filmu grozy oparta jest na wykorzystaniu mechanizmów budzenia strachu w widowni i w tym celu posługuje się już sprawdzonymi sposobami pokazywania obrazów rzeczywistości, stosowania „nastrojowego” podkładu muzycznego, umieszczania akcji w przestrzeni szczególnie nacechowanej, wykorzystywania pewnych powtarzalnych struktur fabularnych, schematów narracyjnych (ze szczególnym wykorzystaniem takich elementów dramaturgicznych jak klimaks, retardacja, denouement, suspens), wizualnych (światłocień, efekty specjalne, charakterystyka), a za bohaterów ma określone postacie, przywoływane wielokrotnie w wielu tego typu opowieściach. Rozwój filmu grozy polega na ciągłym modyfikowaniu stałych formuł, a więc ciągłej korespondencji z wcześniejszymi dokonaniem gatunku. Może ono polegać na stosowaniu odmiennych uzasadnień dla pojawiania się takich postaci jak wampiry, upiory czy wilkołaki. Może też opierać się na zastosowaniu rozwiązań kontrastowych wobec tradycji gatunku np.: umieszczeniu akcji w jasno oświetlonym hotelu lub ukazaniu pozytywnych aspektów bycia wilkołakiem. Przemiany kulturowe sprawiły też, że kino grozy przeszło ewolucję od pokazywania ingerencji jakiejś nadprzyrodzonej siły w porządek świata rzeczywistego do epatowania widzów naturalistycznymi scenami okrucieństwa, w minimalnym lub żadnym stopniu powiązanego z żywiołem nadprzyrodzonym³⁴. Warto przypomnieć główne cechy zjawiska grozy: 1) groza to określenie opisujące zarówno uczucie (aspekt podmiotowy pojęcia), jak i przedmiot, który je wywołuje (aspekt przedmiotowy); 2) groza to stan wewnętrzny łączący pierwiastek emocjonalny (przerażenie) z racjonalnym (kompletne zaskoczenie); 3) groza jest funkcją zaskoczenia Nieznanym; 4) wszystko co wybija człowieka z poznawczej homeostazy, co sprawia, że świat człowieka staje się nieludzki, może być uważane za nośnik grozy; 5) jako że odczucie grozy jest funkcją zaskoczenia Nieznanym, dlatego wiedza oswaja grozę; 6) w strukturze czasowej uczucia grozy najważniejszy jest jej początek (nagłe przerażenie); 7) sytuacja grozy stawia jednostkę w roli świadka, dystansuje go od nośnika grozy, ale nie daje „jej” możliwości pozostawiania emocjonalnie obojętnym na sytuację, którą obserwuje. Kino grozy wyraża, wizualizuje utajone znaczenia. Haltof opisuje psychospołeczne funkcje kina jako czułego sejsmografu kontrolującego tektonikę zbiorowej świadomości (klasycznym przykładem jest podejście Kracauera i Eisner do ekspresjonizmu niemieckiego)³⁵. Można też próbować tłumaczyć filmy grozy jako zawoalowane (w kulturę popularną) metafizyczne dysputy o transcendencji, można uznać je za wypowiedź quasi-religijną. Jedną z najważniejszych teorii tłumaczących funkcje ekranowej grozy jest teoria psychoanalityczna wskazująca na głębokie (bo pły-

nące z tłumionej podświadomości) pragnienie wyrażenia tego, co represjonowane przez kulturę. I tak teoria psychoanalityczna pojawiające się na ekranie monstra, wampiry, wilkołaki interpretuje jako materializację zbiorowej podświadomości, ograniczanej przez kulturę, „uwalnia” zwierzę tkwiące w człowieku. Metafizyczne bądź teologiczne podejście może z kolei podkreślać opisowe walory filmów grozy jako swoistych traktatów na temat natury wszechświata bądź odwiecznej natury walki Boga ze Złem, Boga z Szatanem.

Neil Jordan w swoim filmie stosuje charakterystyczne obrazowanie właściwe filmom grozy: oto w ciemnym, strasznym lesie grasują wilki, które są ludożercami, pożerają niewinnych ludzi, którzy zblądzą i zbroczą ze ścieżki. Wilki te, jak się wkrótce okaże, mogą się swobodnie przeistaczać, funkcjonują pod dwiema postaciami, mogą być i wilkiem, i człowiekiem. W filmie Jordana pojawiają się motywy budzące grozę, człowiek, z którego „wychodzi bestia”, trofeum myśliwego, które jeszcze przed chwilą było podobne do łapy ogromnego wilka, a teraz okazuje się ludzką ręką. Obecny jest również motyw wilczycy zranionej przez człowieka, która nie nosi żadnych znamion bestii czy zagrożenia, lecz pokazuje raczej, że to człowiek jest ucieleśnieniem zła... i wreszcie myśliwy, którego spotyka w ciemnym, strasznym lesie Czerwony Kapturek.

Jak mówi Jerzy Szyłak, *rezygnacja ze stosowania formuł gatunkowych w kinie grozy prowadzi do sparodiowania gatunku. Parodia taka może mieć charakter stylizacji lub ustanowienia nowych formuł gatunkowych. (...) Stylizacja polega na wykorzystaniu charakterystycznych sposobów obrazowania, fabuł lub bohaterów kina grozy w opowieściach ukierunkowanych na inne cele: wyrażenie filozoficznej refleksji nad naturą ludzkiej egzystencji (np. „Nosferatu wampir” Herzoga, „Wywiad z wampirem” Jordana, „Frankenstein” Branagha), stworzenie symbolicznego obrazu psychicznych przemian w umyśle bohatera („Towarzystwo wilków” Jordana, „Wilk” Nicholasa), opowiedzenie historii miłosnej („Dracula” Coppoli) lub sensacyjnej („Od zmierzchu do świtu” Rodriguez). Odwołanie się do stylizacji jest zazwyczaj przejawem nostalgii za przeszłością i należy do szerszego nurtu, zwanego niekiedy „kinem retro” lub „filmem nostalgicznym”*³⁶. Według zatem przywoływanego już wielokrotnie filmoznawcy Neil Jordan dokonuje stylizacji, wykorzystuje elementy kina grozy, by osiągnąć zupełnie inny cel.

13-letnia Rosaleen śpi, śpi nieprzerwanym snem – tak rozpoczyna się obraz Neila Jordana *Towarzystwo wilków*. Już od początku, gdy się patrzy na tę śpiącą bohaterkę, budzi ona skojarzenie, że jej biała jak mleko twarz, hebanowe włosy i karminowe usta znaczą, że oto spoglądamy na Śpiącą Królową...

Wiemy, że Królowa pewnego dnia sięga po zakazane wrzeciono, gdyż *raptem poczuła się bardzo dorosła i odważna*. Staruszka przy wrzecionie to obraz kobiecej linii dziedziczenia – po kądzieli. Król ojciec kazał spalić wszystkie wrzeciona, oficjalnie – w obawie przed klątwą. W istocie przerwał kobiecą genealogię, a zatem pozbawił córkę mocy. Zamiast więc przejść przez rytuał inicjacyjny, dziewczynka zapada w sen. Być może to ta część jej osobowości, która poczuła się bardzo dorosła i odważna (i sięga po zakazane jej wrzeciono), musi zostać uśpiona. Dozwolone jeszcze dziewczynce aktywność i ciekawość zostają odebrane kobiecie. Uśpienie królowny można interpretować również jako kokon chroniący dziewczynkę przed nadużyciem seksualnym, nim osiągnie ona dojrzałość. W Perraultowskiej wersji bajki królewicz budzi śpiącą aktem seksualnym,

nie pocafunkiem. W jeszcze starszej, szesnastowiecznej wersji przebudzeniem jest gwałt dokonany przez żonatego króla – tu uśpienie nie chroni, a usypia czujność, czyni dziewczynkę podatną na przemoc. W zupełnie innej wersji – sprzed sześciuset lat – królowna budzi się ze snu na życzenie Wenus, a ożywia ją urodzone we śnie dziecko, które poszukując piersi, zaczyna ssać palec i przy okazji wysysa zatrutą drzazgę. Tu przebudzeniem jest macierzyństwo, które może być źródłem kobiecej siły. Naszej filmowej królowny nie obudził królewicz, lecz wilki. Dziewczynka budzi się z krzykiem na ustach. Zdaniem Angeli Carter wilki znaczą w filmie „milczące libido”, ale trzeba pamiętać przestrożę, która często powtarza się zarówno w opowiadaniu, jak również w filmie: *Lękać się wilka i uciekać przed nim, ponieważ co najgorsze, wilk może okazać się czymś więcej, niż się wydaje*³⁷.

Królowna zasnęła – rytuał inicjacyjny został zatem zatrzymany. I choć została przerwana kobieca genealogia, obdarzająca dziewczynkę kobiecą siłą, kobiecą mocą pozostaje odrobina nadziei na przeżycie inicjacji dającej ocalenie. Neil Jordan, umieszczając akcję filmu w onirycznym klimacie, daje szansę bohaterce na oswojenie lęków związanych z budzeniem się kobiecości...

Simone de Beauvoir uważała, że w tradycyjnie pojmowanym społeczeństwie nikt nie rodzi się kobietą, lecz się nią staje. Konstruowanie zatem tożsamości cielesnej przez kobiety to odwoływanie się do patriarchalnego modelu i wizerunku kobiety, kobiecości. Simone de Beauvoir mówiła również, że *kiedy dziewczęta wkraczają w okres dojrzewania, przestają być, a zaczynają się wydawać. Dziewczęta stają się „odtwórczyniami kobiecości”, wpasowują całe swoje „ja” w małą, zatłoczoną przestrzeń. Zaczynają myśleć: „Co muszę zrobić, aby zadowolić innych”*³⁸. Ellyn Kaschack przedstawia rozwój poczucia tożsamości, który opiera się u kobiety na następujących elementach: 1) tożsamość ta jest oparta na cielesności, 2) cielesność zawsze podlega ocenom, 3) cielesność jest oceniana przede wszystkim przez indywidualnych mężczyzn lub przez maskulinistyczny kontekst przejawiający się przez ważne dla kobiety osoby, 4) to, co mężczyźni uznają za przyjemne, dla kobiet często wcale nie jest przyjemne lecz szkodliwe, niebezpieczne lub umniejszające, 5) te oceny mogą się łatwo zmieniać zależnie od sytuacji, wraz z obecnością lub nieobecnością różnych mężczyzn oraz wpływem czasu i nowymi kierunkami mody, 6) własne wewnętrzne doświadczenie kobiety³⁹. Ellyn Kaschack dodaje, że poczucie tożsamości jest u kobiety bardziej skomplikowane niż u mężczyzny, zawiera więcej potencjalnych powodów konfliktu, ponieważ poczucie tożsamości tworzy się z szeregu elementów, takich jak: *oceniająca perspektywa mężczyzn, wewnętrzne doświadczenie kobiety, przekonanie o bliskiej klęsce, wrażenie utraty możliwości oraz konieczność pogodzenia tych wszystkich aspektów, co powoduje zaprzeczanie lub ukrywanie elementów niemożliwych do zaakceptowania lub sprzecznych z innymi. Wszystkie one tworzą poczucie tożsamości oparte na ocenie cielesności kobiety, a jest ono płynne i przeniknięte przekonaniem o klęsce i niewidzialności*⁴⁰. Kaschack uważa, że „normalna kobieta” przystosowuje się do kontekstu edypalnego i pozwala mu pozostać niewidzialnym. W pewnym popularnym programie piękna kobieta, która kiedyś była modelką, stwierdziła, że czuła się tak, jakby nosiła przed sobą wyciętą z tektury sylwetkę, na którą wszyscy reagowali. Nie mogła pozwolić, by zobaczyli, co się kryje za tą fasadą, bo jej zdaniem było to brzydkie i nie tak doskonałe jak tekturowy kontur.

W kulturze patriarchalnej kobieta jest po prostu swoim ciałem i twarzą. Osądowi podlega jej wygląd, a nie siła czy zdrowie. Ocenia się przede wszystkim, na ile ciało pasuje do męskich standardów kobiecości. Jeśli wygląd zostanie zaakceptowany, oznacza to, że kobieta jest pociągająca i będzie odpowiednio traktowana. Seksuolodzy uważają, że odwoływanie się do natury kobiety i mężczyzny jest nieporozumieniem, ponieważ nie natura, lecz charakter danej osoby, jej system wartości, poglądów i postaw różnicuje partnerów. Odmienność psychoseksualna determinuje kobiecość i męskość, można ją jednak nieco załagodzić, poznając się wzajemnie. *Erich Fromm podkreśla, że błędem jest utożsamienie równości z identycznością. Obie płcie są bowiem dwoma biegunami, które muszą zachować swą różnicę, swą polaryzację, by mogły generować twórczą dynamikę, produktywną siłę, której źródłem jest właśnie ta polaryzacja. Co więcej, dodaje Fromm, celem ludzkości powinno być uwolnienie się od myślenia w kategoriach jakiegokolwiek hierarchii, czy to patriarchalnej, czy matriarchalnej i osiągnięcie stanu, w którym relacja między płciami pozbawiona aspektu dominacji, pozwoli na wyeksponowanie i rozwój rzeczywistych różnic*⁴¹.

Ellyn Kaschack podkreśla: *Nie jesteśmy w stanie oddzielić życia od ciała. Wszystkie doświadczenia na tym świecie – widoki, dźwięki, zapachy, wrażenia dotykowe, proste i złożone uczucia wszelkich rodzajów, poczucie czasu (które między innymi określa historię) i miejsca, to co postrzegamy i to co pomijamy – zdobywamy dzięki naszemu wyposażeniu fizycznemu. (...) Ciało przechowuje doświadczenia w takim samym stopniu, co sfera uczuciowa czy mentalna. Doświadczenie odbija się na twarzy, w rękach, w całym ciele i w jego muskulaturze, a nawet w strukturze kości. Te elementy zawierają ślady doświadczeń, które czynią nas tym, czym jesteśmy także w sensie fizycznym. Od aspektów najbardziej materialnych do najbardziej symbolicznych, od jawnych do ukrytych – jesteśmy tym, czego doświadczamy*⁴². Lew Starowicz uważa, że *nasze ciało jest fizyczną podstawą, z której wyruszamy w świat. Ignorancja, niepewność, wstyd z powodu naszej fizyczności powoduje wyalienowanie się z siebie, które uniemożliwia nam osiągnięcie pełni swojego „ja”*⁴³.

Jednak sen 13-letniej Rosaleen nie jawi się w różowych barwach, lecz jest pełen krwawych, okrutnych scen. Między innymi pojawia się w jej śnie motyw rozszarpywania starszej siostry przez wilki. Nietrudno zgadnąć, że dojrzewanie, „stanie się kobietą” wydaje się jej koszmarem, traumą.

Nic dziwnego zatem, że babcia chce uchronić ukochaną wnuczkę, cudną dziewczynkę przed złem i pokusami czyhającymi na nią w ciemnym lesie. To babcia – nestorka rodu – robi jej na drutach czerwony szal, symbol kobiecej mocy, przekazuje jej mądrość, uczy ją doceniania kobiecości i snuje opowieści o wilkołakach, by mała dziewczyna nie okazała się tak łatwowierna i naiwna, gdy spotka na swojej drodze okrutnego wilkołaka żadnego jej krwi i ciała...

Wilkołaki według starożytnych i średniowiecznych wierzeń (utrzymujących się w Europie do końca XIX w.) to ludzie umiejący się na czas pewien zmieniać w wilki albo zostają zmienieni w wilki za pomocą czarów; wilkołaki miały napadać na ludzi, wykopywać trupy, porywać niemowlęta. W starożytnej Arkadii składano ofiary z ludzi jakiemuś wilczemu bóstwu wypartemu później przez Zeusa Likajosa, który miał później sanktuarium na Likajonie „Wilczej Górze” w Arkadii. Potworny wilk Fenrir w mitologii skandynawskiej, to syn demonicznego boga Lokiego i olbrzymki Angerbudy. Obawiając się jego dzikości i siły, bogowie spe-

*tali go magiczną wstęgą zrobioną z kobiecej brody, oddechu ryby, korzeni gór, śliny ptasiej, dźwięku kocich kroków. Wstęgę tę Fenrir rozewie w dniu końca świata (ragnarök, zmierzch bogów) pożre Słońce i Odyna. Porządek Kosmosu może więc być zachowany tylko przez obez władanie zła, które i tak wyrwie się z więzów i zniszczy ten porządek...*⁴⁴ Wędrowny tryb życia wilka łączy go w wyobraźni ludu z uciekinierami, banitami i porzuconymi dziećmi. Według legendy cytowanej przez Arystotelesa Leto jako matka „wilczego boga” Apollina przybrała postać wilczycy, aby zmylić prześladowającą ją zazdrosną o Zeusa Herę, i przebiegła z kraju Hiperborejów do Delos w ciągu 12 dni. Według mitu wilki przeprowadziły uciekinierów z potopu Deukaliona do azylu Lykoreia na górze Parnas.

Jak mówi Angela Carter: *Wilk to urodzony mięsożerca, równie przebiegły, jak i okrutny, kiedy raz pokosztuje mięsa, niczym innym już się nie zadowoli. W nocy oczy wilków migocą jak płomienie świec, żółtawo, czerwono, ale to dlatego, że ich źrenice tuczą się ciemnością i przechwytyją światło twojej latarki, by ci je odesłać z powrotem – czerwony sygnał niebezpieczeństwa*⁴⁵.

Po pogrzebie starszej siostry Czerwony Kapturek zadała babci pytanie: *Dla czego sama się nie uratowała?* Babcia odparła – *Dużo jeszcze musisz się nauczyć...* Babcia uczyni zatem wszystko, by jej słodka ulubienica posiadała wiedzę, która obdarzy ją mocą wychodzenia cało z opresji, i nauczy ją wiary w swoje siły i możliwości. Babcia edukuje ją na każdej płaszczyźnie egzystencji. Kreuje swą małą dziewczynkę w czerwonej czapeczce jako królową i wciąż powtarza jej, że jest najlepsza ze wszystkich dziewczynek. Babcia często jej również przypomina, że wilk może okazać się czymś więcej, niż się wydaje. Może kryć się pod różnymi postaciami. *Ten, który pożarł twoją siostrę, miał widoczną sierść, dlatego kiedy umarła, poszła prosto do nieba... Najgorsze są te, które ukrywają sierść wewnątrz, bo kiedy ugryzą, wciągną cię ze sobą do piekła*⁴⁶. Wilk jawi się tutaj zatem jako pretekst do opowiedzenia historii o istnieniu bestii w człowieku... Pewna kobieta poślubiła wędrowca, który zniknął bez śladu w noc weselną. Łóżko było zaścielane czystą pościelą i czekało na świeżo poślubionych małżonków, kiedy pan młody oświadczył, że musi wyjść za potrzebą. Pan młody długo nie wracał, a ona czekała, czekała i czekała na niego. Kiedy usłyszała wycie niesione wiatrem z głębi lasu – krzyknęła wniebogłosy. Następnego dnia bracia młodej kobiety przeszukali okolicę, ale nie znaleźli żadnych szczątków, młoda kobieta zatem otarła oczy i znalazła sobie innego mężczyznę, z którym wiodła spokojne, szczęśliwe życie. Rodziła mu dzieci, on nie wstydził się sikać do nocnika i wydawało się, że będą żyć długo i szczęśliwie, aż do pewnej mroźnej zimowej nocy, kiedy nastąpiło przesilenie, i pierwszy oblubieniec zjawił się w domu. Był w łachmanach, a na plecy spływały mu długie, zmierzwiłone, skołtunione włosy, które od dawna nie widziały grzebienia. Usiadł przy stole i zażądał jedzenia. A kiedy jego czerwone oczy dostrzegły małe dzieci, wykrzyknął: *To twoje dzieci, ale nie moje. Chciałbym dać ci nauczkę...* I natychmiast stał się wilkiem. W tej chwili nadszedł drugi mąż, który siekierą pozbawił go głowy. I gdy ten wydawał z siebie ostatnie tchnienie, nagle zamienił się w przystojnego młodzieńca. Wyglądał tak jak w dzień ślubu. Zauważyła to kobieta i gdy to powiedziała na głos, drugi mąż ją zbił...

Czy jednak bestia drzemie tylko w mężczyźnie? Matka nie zgadza się z babciną interpretacją. Jest ona bowiem przekonana, że bestia drzemie zarówno w mężczyźnie, jak i w kobiecie.

Wilk jako pomiot diabła pojawia się w następnej opowieści. Podobno wilkiem stanie się dziecko-bękart księdza, do tego jeszcze urodzony nogami do przodu... Angela Carter dodaje: *Powiadają, że istnieje maść, którą daje diabeł, a która przemieni cię w wilka natychmiast, jak tylko się nią nasmarujesz*⁴⁷. Pewna czarownica z doliny przemieniła zaś gości weselnych w wilki, ponieważ pan młody ożenił się z panną powabną i równą mu pochodzeniem. Czarownica, przemieniwszy ich w drapieżne zwierzęta, miała nad nimi władzę, kazała im przychodzić do siebie ciemną nocą, a one urządały jej i jej dziecku smętne serenady. Wilki zatem stają się potulnymi zwierzakami poddanymi władzy silniejszej od nich kobiety.

Oczywiście pojawia się również motyw wilka-ludożercy. Jak podaje Kopaliński, *brzuch wilka-ludożercy jest grobem człowieka, a rozwarta paszcza bramą piekieł Hadesu (bóg Hades nosił płaszcz z wilczego futra). Wilk podobnie jak pies uważany był za przewodnika dusz ludzkich do świata podziemi, dokąd się dostawał przez jaskinię komunikującą się ciemnymi tunelami z tamtym światem. Wilka charakteryzują żarłoczność, żądza mordu. Jego wycie, a zwłaszcza pojawienie się uważano za złowieszczy omen*...⁴⁸ W obrazie *Towarzystwo wilków* dzieje się straszna rzecz, bowiem wilk, na którego urządzono zasadzkę i któremu poderżnięto gardło i odcięto łapy jako trofeum, okazał się... człowiekiem. Oto myśliwy zamiast trofeum w postaci wilczej łapy, ludzką dłoń z pierścieniem przyniósł do domu...

I nadszedł moment, kiedy dziewczynka odziana w czerwony szal, z koszykiem pełnym smakowitości wyruszyła przez las do babci. Czerwona Czapeczka była bardzo odważna, nie bała się niczego, ale na wszelki wypadek, wiedząc, że w lesie grasują dzikie, drapieżne bestie, ukryła w koszyku nóż. I gdy tak szła, nie zbaczając ze ścieżki, nagle spotkała młodzieńca, który wydał jej się inny od tych niedojrzałych chłopców zamieszkujących jej wioskę. Urządzili sobie piknik i gawędzili ze sobą jak starzy przyjaciele, a gdy zaczęło się zmierzchać, założyli się o to, kto pierwszy dotrze do domku babci... Nagrodą miał być całus. Dziewczynka spuściła oczy i zarumieniła się.

Kiedy jednak dotarła do domku babci, elegancki myśliwy czekał już na nią, a staruszki nie było. I choć ów mężczyzna powiedział, że babcia poszła po drewno na opał, roztropna dziewczynka nie uwierzyła w te słowa. Spostrzegła kosmyk siwych włosów dopalających się w kominku, lecz mimo to nawet nie zaczęła się bać. Odważna z niej istota. Zdjęła swój szkarłatny szal i wrzuciła go w ogień, i gdy mężczyzna myślał, że zyskał nad nią przewagę i zaraz odbierze swoją nagrodę, ta pochwyciła jego strzelbę i... zraniła go. Wtedy ten zamienił się w wilka i zaczął tak przeraźliwie wyć i jęczeć z bólu, że pożałowała biednego stworzenia. Opowiedziała mu historię o pewnej wilczycy, która ciekawa świata zamieszkanego przez ludzi przedostała się do niego. Ale ludzie okazali się bezliśni i próbowali ją zabić, choć nikomu nie chciała zrobić krzywdy, błąkała się zatem, ukrywając swą wilczą naturę, aż w końcu spotkała na swej drodze dobrego człowieka, który pomógł jej zaleczyć choć trochę rany i gdy wyzdrowiała, powróciła do swojej bezpiecznej krainy. Dziewczynka, opowiadając tę historię zrozumiała, że bestia też nie jest tym, czym się wydaje, że to w człowieku drzemie drapieżne zwierzę omotane żądzą zabijania i podporządkowywania sobie wszystkiego. I gdy tak snuła tę opowieść, głosząc potulnego, oddanego jej ze wszech miar wilka, zrozumiała, że pragnie przybrać taką właśnie postać. Przemiana, jaka dokonała się w psychice bohaterki, to manifestacja wolności,

próba wyłamania się z opresyjnej kultury patriarchalnej, zdominowanej przez mężczyzn i co za tym idzie opartej na takich atrybutach, jak: siła, agresja i podporządkowanie sobie słabszych. Bohaterka wybiera inną drogę, jest niezwykle odważna, a nagroda za taką odwagę jest olbrzymia – dziewczyna bowiem zyskuje swoje własne miejsce w świecie, poczucie własnej tożsamości, zarówno cielesnej, jak i duchowej. Podobnie dzieje się w opowiadaniu Angeli Carter *Towarzystwo wilków*, kiedy to dziewczyna ufnie zasypia między łapami czulego wilka. Wilk-bestia stał się potulnym zwierzęciem, a dziewczynka oswoiła wszystkie swoje lęki, nie boi się już spotkania z dzikim zwierzem, może teraz pewna siebie, dojrzała i niezwykle silna oswajać kolejne koszmary patriarchalnej kultury. Neil Jordan nawiązuje również do opowiadania *Piotruś i wilki*, gdzie małe dziecko dziewczynka została porwana przez wilki i przez nie wychowana. Dziewczynka zachowuje się jak wilczyca, chodzi na czterech łapach, wydaje nieartykułowane odgłosy, na nic nie zdają się próby ucywilizowania krewniaczki, ona bowiem wie, że dla niej w tak silnie opresyjnej, wiktymizowanej kulturze miejsca nie ma.

Można zadać pytanie, dlaczego bohaterka budzi się z krzykiem, wyrwana ze snu przez wilki? Czy jej inicjacja we śnie dająca nie tylko ocalenie, ale również otwierająca przed nią szersze perspektywy egzystowania w świecie, została przez nią zignorowana? Odrzuciła tę metamorfozę, która się w niej dokonała? Odrzuciła zatem wiedzę, którą z takim mozolem przekazała jej babcia? Myślę, że w naszej kulturze kobieta wciąż powinna pielęgnować w sobie bestię, by się nie bać już nigdy więcej i nie zapomnieć, że do tej pory to zwykle niewinne dziewczynki bywały ofiarą drapieżnych wilków.

A jak autorka opowiadań odnosi się do interpretacji swojej twórczości? Angela Carter mówi: *Generalnie jestem bardzo zadowolona z tego filmu. Jego intencja i znaczenie nie miały być jasne. Sama nie mam pewności co do jego znaczenia*⁴⁹.

URSZULA ABUCEWICZ

Towarzystwo wilków (The Company of Wolves)

1984, produkcja: USA-Wielka Brytania

reżyseria: Neil Jordan

scenariusz: Angela Carter i Neil Jordan (na podstawie opowiadań Angeli Carter)

zdjęcia: Peter McDonald

muzyka: George Fenton

scenografia: Anton Furst

występują: Sarah Patterson (Rosaleen), Angela Lansbury (Granny), David Warner (ojciec), Kathryn Pogson (panna młoda), Stephen Rea (pan młody), Tusse Silberg (matka)

- ¹ B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości w: tegoż, Opowiadania, wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 365-366.
- ² P. Ricoeur, *Funkcja symboliczna mitu*, tłum. H. Bortnowska, „Znak” 1968, nr 10, s. 1253.
- ³ Rozważania na temat mitów za: S. Grygiel, *Mity, wprowadzenie*, „Znak” 1968, nr 10, s. 1246-1253; M. Eliade, *Inicjacja, obrzędy, stowarzyszenia tajemne*, przeł. K. Kocjan, Kraków 1997; M. Eliade, *Mity, sny i misteria*, przeł. K. Kocjan, Warszawa 1994.
- ⁴ N. Frye, *Mit, fikcja i przemieszczenie*, tłum. E. Muskat-Tabakowska, „Pamiętnik Literacki” LX, 1969, z. 2, s. 302.
- ⁵ Cyt. za: K. Szczuka, *Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*, Kraków 2001, s. 14.
- ⁶ K. Szczuka, dz. cyt., s. 16.
- ⁷ Tamże, s. 15.
- ⁸ Tamże, s. 16.
- ⁹ Tamże, s. 16.
- ¹⁰ Cyt. za: K. Szczuka, dz. cyt., s. 19.
- ¹¹ A. Carter, *Pornografia w służbie kobiet*, przeł. Małgorzata Golewska-Stafiej, „Literatura na Świecie” 1996, nr 4, s. 112.
- ¹² R. Caillios, *Od baśni do SF*, przeł. J. Błoński w: tegoż, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, wstęp J. Błoński, Warszawa 1967, s. 32-33.
- ¹³ N. Frye, dz. cyt., s. 290.
- ¹⁴ P. Duncler przytaczam za: J. Jarniewicz, *Na obrzeżach wyspy, na skraju historii. O najnowszej prozie kobiet w Wielkiej Brytanii*, „Literatura na Świecie” 1996, nr 4, s. 309.
- ¹⁵ J. Jarniewicz, dz. cyt., s. 308.
- ¹⁶ B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne, O znaczeniach i wartościach baśni*, przeł. D. Danek, Warszawa 1996, s. 50.
- ¹⁷ Angela Carter rozmawia z Johnem Haffendenem, tłum. A. Sumera, „Literatura na Świecie” 1996, nr 4, s. 145.
- ¹⁸ Tamże.
- ¹⁹ Tamże, s. 147.
- ²⁰ Tamże.
- ²¹ Tamże, s. 146.
- ²² B. Bettelheim, dz. cyt., s. 286-287.
- ²³ Tamże, s. 283.
- ²⁴ A. Carter, *Towarzystwo wilków*, wstęp, wybór, przeł. A. Ambros w: tejże, *Czarna Wenus*, Warszawa, 2000, s. 208.
- ²⁵ Tamże, s. 207.
- ²⁶ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 464.
- ²⁷ A. Carter, dz. cyt., s. 212-213.
- ²⁸ E. Fromm, *Zapomniany język. Wstęp do rozumienia snów, baśni i mitów*, przeł. J. Marzęcki, Warszawa 1994, s. 206.
- ²⁹ A. Carter, dz. cyt., s. 220.
- ³⁰ Tamże, s. 221.
- ³¹ Angela Carter rozmawia z Johnem Haffendenem, dz. cyt., s. 147.
- ³² Tamże.
- ³³ Krzysztof Kornacki wykorzystuje w swym tekście *Kino grozy i groza w kinie*, maszynopis Jerzego Szyłaka *Tezy do „Słownika kultury grozy”*, „Okolice Kina Grozy. Anatomia Fantastyki”, 1999, z. 9, s. 56.
- ³⁴ Tamże, s. 56.
- ³⁵ K. Kornacki, „Okolice Kina Grozy. Anatomia Fantastyki”, 1999, z. 9, s. 55.
- ³⁶ Tamże, s. 57.
- ³⁷ A. Carter, dz. cyt. s. 208.
- ³⁸ Cyt. za: M. Pipher, *Ocalić Ofelię. Jak chronić osobowość dorastających dziewcząt*, tłum. B. Horosiewicz, Poznań 1998, s. 21.
- ³⁹ E. Kaschack, *Nowa psychologia kobiety. Podejście feministyczne*, tłum. J. Węgródzka, Gdańsk, s. 80.
- ⁴⁰ Tamże, s. 81.
- ⁴¹ Tamże, s. 85-86.
- ⁴² Tamże, s. 60.
- ⁴³ Z. Lew-Starowicz, *Kobieta i eros*, Kraków 1991, s. 116.
- ⁴⁴ W. Kopaliński, dz. cyt., s. 464.
- ⁴⁵ A. Carter, dz. cyt., s. 208.
- ⁴⁶ Cyt. z filmu.
- ⁴⁷ A. Carter, dz. cyt., s. 211.
- ⁴⁸ W. Kopaliński, dz. cyt., s. 463.
- ⁴⁹ Angela Carter rozmawia z Johnem Haffendenem, dz. cyt., s. 148.